

AS ARTISTAS MULHERES ATUANTES DURANTE OS SÉCULOS XVI E XVII NA EUROPA

Especialista GABRIELA FERREIRA

Resumo

Este artigo visa analisar a ausência de nomes de mulheres artistas notórias na investigação dos períodos artísticos compreendidos durante os séculos XVI e XVII, bem como a contextualização das principais esferas sociais que contribuíam para a formação de um artista. Também investiga a maneira como a estrutura educativa prejudicou de certa forma o desenvolvimento criativo das mulheres artistas. Ainda serão apresentadas seis artistas mulheres, cujas vidas e obras merecem a mesma atenção e investigação de seus colegas contemporâneos.

Palavras-chave

Mulheres. Artistas. Renascimento. Barroco

Abstract

This article aims to analyze the absence of the names of women artists who are notorious in the investigation of artistic periods during the sixteenth and seventeenth centuries, as well as the contextualisation of the main social spheres that contributed to the formation of an artist. It also investigates the way in which the educational structure has somehow hampered the creative development of women artists. There will be also presented six women artists whose lives and works deserve the same attention and research from their contemporary colleagues.

Keywords

Women. Artists. Renaissance. Baroque.

Introdução

Mestre Gerardo, o iluminador, tem uma filha com cerca de dezoito anos chamada Susana. Ela fez uma iluminura do Salvador, a qual eu paguei um florim. É um grande milagre que uma mera mulher possa ser tão talentosa. (Albrecht Dürer, nota retirada de seu diário, em 1521 em HELLER, 1987 p. 15)

O debate sobre igualdade de gênero nunca esteve tão em alta. Apesar da luta das mulheres já se alastrar por décadas, nunca antes na história constatou-se um movimento de resistência como tem acontecido nos dias de hoje. Se no passado uma enorme parcela se calava por medo de seus opressores, atualmente muitas se levantam para serem ouvidas e reivindicarem os direitos que a sociedade ainda reluta em lhes conceder.

Hoje em dia, não existe uma esfera social e profissional onde não haja uma mulher presente. Grandes professoras, juízas, médicas, pilotas, engenheiras estão muito bem inseridas no mercado e, ainda assim, padecem de condições básicas homólogas a seus colegas homens.

No universo da arte, a situação é bastante similar. Milhares de artistas mulheres foram colocadas praticamente às margens das análises e investigações, simplesmente pelo fato de serem mulheres. Linda Nochlin inaugura diversas reflexões de cunho feminista no seu texto *Why have been no great women artist?* (1971) sobre a realidade da história da arte como um todo, ao invés da propagação de mitos generalizados construídos no decorrer dos séculos. A autora ressalta que as pessoas tendem a aceitar tudo que lhes pareça "normal", e o aspecto do que se enquadra ou não nesta normalidade, inconscientemente, provém do ponto de vista de homens brancos e ocidentais. Assim também é o típico historiador da arte.

Esta dominação da subjetividade masculina sob o panorama da história da arte impediu que o estudo e a averiguação da disciplina fosse realizado de forma integral e, por conseguinte, justa. A história da humanidade se limita à percepção de um grupo social seletivo e é necessário que esta investigação seja feita de forma mais acurada.

Uma das maiores razões para se responder a pergunta que figura o título do artigo de Linda se encontra na ausência de investigação por parte dos historiadores, como também pontua a professora e pesquisadora da Universidade de Rutgers, Nancy Heller. Não há grandes mulheres artistas, assim como não há grandes pianistas de jazz lituanos ou grandes jogadores de tênis inuítes (NOCHLIN, 1971 p. 5). Ernst Gombrich (1909-2001), Arnold Hauser (1892-1978), Horst Janson (1913-1982), Giulio Carlo Argan (1909-1992) e outros famosos estudiosos da arte – o supracitado da personificação da visão previamente descrita – incluem muito pouco, ou mesmo nada, sobre artistas mulheres que foram inspiradoras para outros artistas de suas épocas. Este fato influencia a não propagação da existência dessas artistas em muitos cursos sobre História da arte hoje em dia. A professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Luciana Loponte, afirma que em geral, o imaginário artístico ocidental hipervisualiza a mulher como objeto da representação masculina, ao mesmo tempo em que a exclui do campo da criação artística. (LOPONTE, 2008 p. 153).

No universo da arte, assim como em muitas outras áreas, as condições permanecem difíceis, opressivas e desencorajadoras para todos aqueles – e aquelas – que não tiveram a sorte de nascerem brancos, de preferência pertencente à classe média e, acima de tudo, homem (NOCHLIN, 1971 p. 5).

Pode-se atribuir uma boa parcela de responsabilidade à regência do homem branco às instituições e à educação como um todo, principalmente nos primeiros séculos em que a identidade do artista se torna fundamental para produção e disseminação de objetos artísticos. O período da Renascença é o primeiro momento da história no qual não apenas os nomes, mas biografias e quantidades significativas de obras de artistas mulheres vieram a tona (HELLER, 1987 p. 15). É um período decisivo, responsável por guiar as correntes artísticas subsequentes em diversas instâncias.

Joan-Kelly Gadol em seu texto *Did women have a Renaissance?* chegou à conclusão que o desenvolvimento da Itália renascentista favoreceu muito mais os homens em relação às mulheres – particularmente a consolidação do Estado e o desenvolvimento do capitalismo, fatos que deixaram as mulheres com menos poder do que elas realmente tinham durante o feudalismo. O desenvolvimento do capitalismo e o afloramento do Estado moderno transformaram as relações econômicas, sociais e familiares na Itália renascentista.

Em contraposição ao estilo de vida feudal, onde diversas mulheres gozavam de certos privilégios sociais – como direito a herdar e gerir patrimônios, vassalos e cavaleiros –, além da propagação da ideia do *amor cortês*, que proporcionava uma maior liberdade amorosa e sexual (GADOL, 1977 p.3), o Renascimento traz consigo um novo ideal, bastante platônico, sobre a imagem da mulher, tanto fisicamente, quanto comportamental.

Uma grande responsável por este novo ideal de *mulher* partiu da irradiação de um poderoso veículo de influência social: a *literatura*. Ao contrário dos textos medievais que retratavam o amor cortês, narrando experiências fervorosas, reais e cotidianas, dois autores, que se consagraram nos primeiros momentos do Renascimento, são possivelmente os responsáveis por "assexuar" a imagem da mulher a partir do século XIII. Foram eles: Dante e Petrarca.

O culto à mulher que não está mais presente no mundo material, como o caso de Beatriz, o grande amor de Dante que faleceu muito jovem, torna a concepção do ato de amar não mais como algo carnal, mas se aproxima de uma esfera espiritual, onde a amada presta um papel divino de guia ao caminho triunfante da plenitude cristã, como um anjo enviado de Deus. Essa percepção da mulher pura e angelical traz uma nova demanda às mulheres renascentistas: a virtude da castidade como algo imperioso (Figura 1).

Em suma, este artigo visa promover uma reflexão sobre a ausência de nomes de mulheres artistas notórias na investigação dos períodos artísticos compreendidos durante os séculos XVI e XVII, bem como a contextualização das principais esferas sociais que contribuía para a

formação de um artista. Também analisa a maneira como a estrutura educativa prejudicou de certa forma o desenvolvimento criativo das mulheres artistas e, por fim, serão apresentadas seis artistas mulheres, cujas vidas e obras merecem a mesma atenção e investigação de seus colegas contemporâneos.

A educação da mulher renascentista

Aos seis ou sete anos, coloque seu filho para aprender a ler, e, então, coloque-o para estudar aquele ofício que ele mais goste. Caso a criança seja uma garota, ela deve ser colocada para costurar e não para ler, porque não é bom que uma mulher saiba ler, a não ser que ela se torne uma freira. (Paolo da Certaldo, 1320 em HARRIS e NOCHLIN, 1978 p. 21)

Nos primeiros anos do Renascimento, era considerado bastante perigoso ensinar meninas a ler e a escrever, a não ser que estivessem destinadas a se tornarem freiras. Com a possibilidade do acesso à educação, algumas freiras arriscaram-se a trilhar o caminho das artes. Registros indicam que a primeira mulher reconhecida como artista foi a irmã Plautilla Nelli, em meados do século XVI (Figura 2).

Entretanto, em 1528, o diplomata italiano Baldassare Castiglione publica um livro que mudará a maneira como a sociedade europeia encara a instrução feminina. *Il Cortegiano* (O cortesão, em tradução livre) foi uma publicação influente, popular na Inglaterra, na França e na Espanha, bem como na Itália. Nela, o autor faz um pronunciamento radical: todos os aristocratas, sejam homens ou mulheres, deveriam ser altamente treinados nas artes sociais. Especificamente, as mulheres devem saber como escrever poesia, dançar, cantar, tocar um instrumento musical, engendrar conversas espirituosas e pintar (HARRIS e NOCHLIN, 1978 p. 24).

Essas habilidades foram destinadas, não para preparar e capacitar mulheres a atuarem nesses campos, mas a produzir talentosas diletantes que seriam companheiras agradáveis para os homens aristocratas renascentistas. As ideias de Castiglione eram irrelevantes para as mulheres das classes mais baixas, mas para a nobreza – e para a ambição dos membros da classe média – eram significativos (HELLER, 1987 p. 13).

Il Cortegiano tornou adequado, até mesmo louvável, o envolvimento das mulheres em diferentes atividades artísticas, porém o acesso delas à mesma educação de seus colegas homens era totalmente limitado. Por conta de várias dificuldades que permeavam a educação formal,

muitas mulheres aprendiam os fundamentos da pintura com seus pais artistas ou com mestres contratados por suas famílias. Assim como no caso dos homens, era bastante comum as artistas seguirem os mesmos ofícios de seus pais artistas.

Durante este período, o estudo cuidadoso e prolongado do modelo nu era essencial para a produção de qualquer trabalho com pretensões de grandeza. O exercício do desenho de observação de modelos vivos era crucial para os programas de ensino de academias de arte – desde a sua criação no final do século XVI e início do século XVII – e os indivíduos que prestavam o serviço de modelos para estes aprendizes eram, em suma, homens. Pode-se acrescentar que, embora artistas individuais e academias privadas usassem amplamente modelos femininos, a nudez feminina estava proibida em quase todas as escolas públicas de arte até aproximadamente 1850. Infelizmente, para as aspirantes a artistas era estritamente proibido o contato com qualquer modelo nu, mesmo se fossem mulheres. Até 1893, às estudantes femininas não era admitido o desenho de modelos vivos na Academia Oficial de Londres, e mesmo depois, quando lhes foi autorizado o exercício, os(as) modelos(as) deveriam ser "parcialmente coberto(as)".

Ser privada desse treinamento fundamental significou ser privada da possibilidade de criar arte na sua mais alta completude, portanto, o que aconteceu à maioria das mulheres que aspiravam ser pintoras, foi ter sua atuação restrita aos campos "menores" e menos considerados da pintura: o gênero do retrato, paisagem ou natureza-morta (NOCHLIN, 1971 p. 24).

Mesmo que a maioria dessas mulheres participasse quanto amadoras e a educação formal para elas permanecesse fraca, ainda assim não há escassez de referências e exemplos de mulheres que, após meados do século XVI, eram consideradas artistas, musicistas e escritoras excepcionalmente boas pelos seus contemporâneos.

Tanto Nochlin quanto Gadol auxiliam no entendimento do porquê não havia mulheres artistas equivalentes a Leonardo, Michelangelo e Rafael, mas deixam de explorar a relação das mulheres com os novos ideais renascentistas da representação pictórica. Whitney Chadwick e Nancy Heller serão algumas das autoras responsáveis a descrever os processos criativos das artistas mulheres da época, contextualizando-as frente às diversas mudanças na sociedade renascentista. A seguir, serão apresentadas algumas artistas mulheres que revolucionaram o status do artista e a arte entre os séculos XVI e XVII. São elas: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Diana Scultori, Levina Teerlinc, Artemisia Gentileschi e Elisabetta Sirani.

As artistas dos séculos XVI e XVII

A partir do século XVI passaram a existir registros muito mais completos sobre a arte produzida na Europa em relação às épocas anteriores. Este é o primeiro período em que são revelados os nomes, biografias e uma quantidade significativa de trabalhos de mulheres artistas. No final do Renascimento, na Itália e norte da Europa, mulheres pintoras e escultoras trabalharam numa vasta gama de temas, estilos e escalas que iam de miniaturas de retratos meticulosamente detalhados até grandes pinturas em retábulos. Como muitos de seus contemporâneos do sexo masculino, elas atingiram a fama nos seus países de origem, atraindo a atenção de escritores e investidores.

Sofonisba Anguissola

Sofonisba Anguissola (1532-1625) foi a primeira destas mulheres artistas a estabelecer uma reputação internacional com um substancial corpo de trabalho existente (HELLER, 1983 p. 15). Suas circunstâncias são incomuns considerando que seu pai não era um artista, mas um nobre da cidade de Cremona no norte da Itália. Amilcare Anguissola proveu uma educação de qualidade às suas filhas – Sofonisba, Elena, Lúcia, Europa, Anna Maria e Minerva – que tiveram a oportunidade de aprender latim, música e pintura. A família também incluía um filho, Asdrúbal, nascido mais tarde e o único dos filhos que não se tornou pintor.

De 1546 a 1549, Sofonisba e Elena estudaram com Bernardino Campi, um artista de retrato. Quando ele se mudou da cidade, Sofonisba passou a ter aulas com Bernardino Gatti. Este treinamento a preparou para ensinar três de suas irmãs mais novas – Lúcia, Elena e Anna Maria. Isto também abriu um importante precedente, encorajando outros pintores italianos a aceitarem estudantes mulheres. Amilcare Anguissola continuou a encorajar sua filha mais velha em sua arte e até mesmo enviou uma carta a Michelangelo falando sobre ela. Em resposta Michelangelo enviou alguns de seus desenhos a Sofonisba, os quais ela copiou em óleo, retornando a ele para que fossem criticados (HELLER, 1983 p. 15).

Sofonisba foi uma pintora prolífica, mais de trinta pinturas resistiram ao tempo, de um total de aproximadamente cinquenta obras assinadas ou atribuídas a ela. Como a maioria das

mulheres artistas de sua época, ela especializou-se em retratos, pintando geralmente famílias, embora também tenha registrado temas religiosos em sua obra.

Por volta de seus vinte anos, Sofonisba já era suficientemente bem conhecida para ser convidada a juntar-se à corte de Filipe II em Madrid. Lá chegou em 1560 e ficou pelo menos dez anos. Em 1570, casou-se com um lorde siciliano, Fabrizzio de Moncada, em uma cerimônia elaborada pelos monarcas espanhóis que também forneceram um generoso dote. Mas, apenas quatro anos depois, Fabrizzio morreu e Anguissola foi chamada de volta à Espanha. No caminho da Sicília para Madrid, ela decidiu visitar sua família e, durante a viagem, apaixonou-se pelo capitão do navio, Orazio Lomellino, com quem casou-se logo após desembarcarem. Foram viver em Palermo onde Sofonisba foi visitada por um jovem pintor, Anthony Dyck. Anos depois, foi encontrado um desenho no portfólio do pintor que mostrava uma mulher mais velha, cega, mas ainda ativa, juntamente com anotações dos conselhos profissionais de Anguissola.

A pintora produziu um grande número de autorretratos. Uma razão citada para o fato é que, sendo a primeira mulher pintora amplamente reconhecida em sua época, ela tornou-se uma celebridade e sua imagem estava em alta (HELLER, 1983 p. 16). Ela variava o tamanho e o formato de suas pinturas, retratando a si própria tocando um instrumento musical, segurando um livro, pintando um tema religioso e até mesmo sendo retratada por Campi, seu professor (Figura 3). Ela também era muito inovadora ao retratar outras pessoas. Uma de suas obras mais incomuns é uma pintura de três de suas irmãs discutindo, enquanto duas delas jogam xadrez (Figura 4). As pinturas de Anguissola que mostram figuras individuais são notáveis por suas cores mornas, detalhes nítidos e olhos altamente expressivos (HELLER, 1983 p. 16). Um exemplo particularmente intrigante é uma de suas pinturas que retrata uma jovem sentada segurando a dobra de seu suntuoso vestido brocado em ouro, enquanto prepara-se para levantar (Figura 5). A habilidade da pintora pode ser notada pela expressão cuidadosa da luminosidade sobre cada pérola da gargantilha e de cada faceta da joia que ornamenta o objeto na mão esquerda da mulher, uma doninha empalhada.

Outro trabalho marcante é o retrato que Sofonisba fez de sua irmã Minerva. Aqui as roupas são lindamente ornamentadas por contas de coral. Ela também usa um camafeu com a figura de Minerva, a deusa da sabedoria e da arte na mitologia romana (Figura 6).

A avaliação crítica da carreira de Anguissola tem variado ao longo do tempo. Giorgio Vasari, o notável pintor italiano e biógrafo, tendo visitado a casa do pai de Sofonisba em 1566,

ficou impressionado com a arte da pintora, Filippo Baldinucci avaliou seus retratos da mesma forma que os de Ticiano (HELLER, 1983 p. 16).

É difícil avaliar a obra da pintora como um todo, pois a maioria de suas pinturas no período espanhol foram destruídas em um incêndio no século XVII. Mesmo assim, está claro que ela era uma inovadora retratista do final do período Renascentista, cuja exposição internacional inspirou muitas jovens mulheres a tornarem-se pintoras profissionais (HELLER, 1983 p. 19).

Relativamente pouco se sabe sobre as cinco irmãs artistas de Sofonisba. Elena, a segunda irmã mais velha, parou de pintar quando ficou enclausurada em um convento. Minerva morreu cedo. Europa e Anna Maria casaram-se, e ambas pintavam temas religiosos e também retratos. Lúcia, a terceira irmã, viveu apenas até meados dos vinte anos, mas sua habilidade artística é considerada equivalente à de Sofonisba. Apenas dois trabalhos foram atribuídos a Lúcia – uma cópia da Madonna e o Menino de um desconhecido pintor milanês e um retrato de Pietro Maria, um médico que vivia em Cremona. Este é um retrato com padrões característicos do período Renascentista, onde o tema principal era mostrado sobre um fundo monocromático. A artista incluiu a figura de uma cobra viva enrolada no cetro que Pietro Maria segurava na mão esquerda, uma referência ao caduceu, símbolo da medicina. Outro aspecto intrigante deste retrato é o seu senso sutil de movimento: ele está com uma sobrelha inclinada, seus ombros estão desalinhados e os olhos fixos em algum ponto no espaço do próprio observador. Tudo isto indica que ele estava pronto para levantar-se de sua poltrona (Figura 7).

Lavinia Fontana

A cidade de Bolonha teve um progresso excepcional para as cidadãs femininas. Progresso esse evidenciado pelo fato da Universidade de Bolonha ter passado a aceitar estudantes mulheres por volta do século XIII. Esta atmosfera iluminada parece ter inspirado e encorajado as mulheres bolonhesas a perseguirem carreiras em vários campos, incluindo a arte visual. Há evidências documentadas de vinte e três pintoras femininas ativas entre os séculos XVI e XVII.

Lavinia Fontana (1552-1614) não era meramente ativa, ela era incomumente bem sucedida, tornando-se a primeira pintora feminina da Bolonha a conseguir fama na Itália. Ela produziu 135 pinturas documentadas, sendo mais de trinta assinadas e datadas. Fontana expandiu o alcance do trabalho feito por mulheres pintoras recebendo encomendas públicas e privados por suas obras sobre temas religiosos e mitológicos, além dos retratos. Ela executou muitas

composições complexas e até mesmo pintou nus femininos e masculinos em grande escala. Fontana foi ensinada por seu pai, Prospero Fontana, um pintor cosmopolita de sucesso que trabalhou também em Florença e Roma. Ela cresceu em um ambiente estimulante com acesso a trabalhos importantes de pintores que iam desde Rafael até Parmigianino, e teve a chance de encontrar artistas bolonheses e estrangeiros. Embora historicamente importante como uma pintora de temas religiosos, Fontana conseguiu sua fama por seus elegantes retratos das mulheres nobres de Bolonha (HELLER, 1983 p. 19).

Seu estilo combina uma cuidadosa atenção aos detalhes de roupas e joias com uma inspiração para retratar a personalidade da pessoa. Os temas de Fontana remetem sempre a alguma ação – ora penteando um cão, para folheando as páginas de um livro – e seus personagens também sempre parecem estar pensando em algo (HELLER, 1983 p. 20). Em um típico retrato de Fontana, uma mulher segura em uma mão um elaborado lenço torcido e com a outra ela acaricia seu pequeno cachorro. As minúcias do traje – as bordas do laço em sua cabeça, o padrão no corpete – foram elaboradas com uma precisão surpreendente. Como na maioria de suas pinturas de mulheres, Fontana limitou o espaço pelo encosto da cadeira, a mesa e por cortinas do lado direito da mulher (Figura 8).

A popular retratista recebeu várias propostas de casamento de nobres pretendentes até aceitar o pedido de Gian Paolo Zappi, um rico pintor que havia estudado com seu pai. Fontana concebeu onze filhos e, como casal, eles tiveram um papel "reverso" incomum para a época. Zappi tomava conta da maior parte das tarefas de casa e limitava sua atividade artística a pintar os fundos e as molduras das composições de sua esposa (HELLER, 1983 p. 20). Após a morte do pai de Fontana em 1563, ela mudou-se com a família para Roma onde tornou-se a pintora oficial na corte do Papa Clemente VIII, produzindo muitas pinturas com temas históricos e mitológicos, sendo eleita para a Academia Romana. Seu primeiro trabalho a partir daí foi um retábulo, *O Apedrejamento de Santo Estêvão* para a Basílica de San Paolo Fuori le Mura. Este enorme trabalho, de mais de vinte pés de altura, foi destruído em um incêndio em 1823.

Pela importância de seu nome, Fontana tornou-se uma mulher rica e celebrada que usou um considerável montante de seus rendimentos para acumular uma impressionante coleção de antiguidades.

Diana Scultori

Diana Mantuana, também chamada Scultori (1547-1612) foi uma escultora e gravurista criada na corte de Mântua e veio de uma família de artistas. Seu pai, Giovanni Battista Mantovano, era um escultor e gravurista. O sobrenome Scultori foi designado a ela durante o século XIX por historiadores.

Originalmente, os estudiosos registraram seu nome como Diana Ghisi com base em uma relação equivocada com o gravador Giorgio Ghisi. Diana assinava seu trabalho, frequentemente, como "Diana Mantuana" ou "Diana Mantovana". Sua iniciação na arte da gravura deu-se com a influência de seu pai e do artista Giulio Romano, que trabalhava com ele. Embora não fosse incomum entre os artistas terem filhas introduzidas e treinadas no ofício familiar, era bastante incomum formar uma filha destinada a uma carreira pública em comércio, especialmente de gravura (LINCOLN, 1997 p. 1110).

Como artista, Diana concentrou-se prioritariamente sobre os temas religiosos e mitológicos. Scultori foi reconhecida publicamente pela primeira vez como gravurista na publicação da segunda edição do *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568) do biógrafo e artista da corte toscana, Giorgio Vasari. O biógrafo visitou Mântua em 1566 e o pai de Diana conseguiu que os dois se encontrassem para tentar um impulso na carreira da artista. O contexto em que Vasari a mencionou, ligou seu nome à herança de Giulio Romano e à fama da arte da corte de Mântua. Vasari elogiou sua atividade artística na corte de Gonzaga, que ele não via há vinte e seis anos. Ficou maravilhado com a abundância e a fertilidade de seus artesãos, que, além de produzir muitas obras, também se multiplicaram. Vasari declarou:

Da última vez que estive em Mântua até este ano, 1566, quando voltei, a cidade evoluiu muito, está tão ornamentada e tão bonita que, se eu não a tivesse visto, não acreditaria. Além disso, o número de artesãos multiplicou-se e continua crescendo. De Giovanni Battista Mantovano nasceram dois filhos que gravam as placas de cobre divinamente, e o que é mais maravilhoso, uma filha chamada Diana também grava tão bem que é uma coisa impressionante: e quando vi a moça, uma jovem muito bem criada e encantadora, e suas lindas obras fiquei atordoado. (VASARI, citado em LINCOLN, 1997 p. 1105).

Os dois filhos mencionados (mas não nomeados) por Vasari foram, Adamo, o único filho de Giovanni Battista, e Giorgio Ghisi, que não era um filho, mas que talvez tenha estudado gravuras com ele.

Nessa ocasião, Diana também encontrou o arquiteto Francesco da Volterra (também conhecido como Francesco Capriani) em 1565. Os dois casaram-se e, em 1575, viajaram para Roma. Um ano depois, ela produziu uma grande gravura de uma voluta jônica em folha única, ricamente adornada com uma corrente de acantos estilizados, folhas e flores (Figura 9).

Por seu tamanho, riqueza de detalhes decorativos e características pictóricas, a gravura de Diana diferia muito dos modelos teórico-clássicos em circulação naquela época. Mais incomum ainda, era a assinatura de uma mulher sob um texto de várias linhas em latim próximo a uma imagem explicitamente dedicada a um estudante de arquitetura:

Esta voluta de uma coluna feita de uma pedra da antiga capital da Numídia, um complexo pedido para [a basílica de] São Pedro no Vaticano, foi desenhada por Francesco da Volterra e Baptista di Petra Santa para o uso comum de estudantes desta arte. Diana Mantuana, esposa do mesmo Francesco, produziu esta gravura em Roma, 1576. (LINCOLN, 1997 p. 1101).

Com esta gravura, Diana colocou em prática o plano que ela havia elaborado um ano antes para impulsionar a carreira do marido como arquiteto na nova cidade, pois a venda direta de suas obras não poderia sustentar a família. Portanto, suas gravuras passaram a ser concebidas para garantir os meios de ganhar a vida, porém de uma forma indireta, divulgando o trabalho do marido para buscar encomendas de projetos arquitetônicos.

Ela era também uma perspicaz mulher de negócios, tendo aprendido muito com seu pai e usado sua assinatura para desenvolver uma rede de relacionamentos na área e alavancar a carreira de ambos, pois apenas habilidade não seria suficiente. A educação de Diana como gravurista não incluiu uma formação detalhada em desenho. No entanto, enquanto gravar e desenhar são práticas que, de fato, são indissociáveis uma da outra, a gravura de Diana dependia do acesso a desenhos feitos por outros. Os modelos de Diana foram fornecidos por amigos e membros da família (como no caso da voluta jônica), e suas gravuras trouxeram créditos a todas as pessoas envolvidas na produção de suas obras (LINCOLN, 1997 p. 1104).

O público de Mântua teria reconhecido a anatomia da voluta jônica de Diana Scultori como emblemática de um gênio arquitetônico no nível mais intelectual. As volutas foram objeto de muitas publicações, especificamente, sobre como construí-la. O tratado cuidadosamente escrito por Bertani¹, que decorre de questões práticas e técnicas, era muito mais sério que a

¹ Giovanni Battista Bertani foi o supervisor-chefe da arte e arquitetura da corte de Mântua após a morte de Giulio Romano e durante os anos em que Diana esteve ativa da cidade.

frivolidade usual que emanava dos círculos da corte de Mântua em meados do século XVI. A obra de Diana e Francesco é bastante semelhante à voluta de demonstrada no livro de Bertani, que mostra a capital esculpida e acabada na frente da página em que é mostrado um desenho esquemático das proporções da voluta. Bertani ficou orgulhoso de sua interpretação (LINCOLN, 1997 p. 1104).

Em 1576, Scultori recebeu o privilégio papal para proteger e comercializar seu próprio trabalho. Privilégios como este eram raros, especialmente para mulheres, e permitiram a ela estabelecer o nome da família. Os únicos artistas, além de Diana, que aparecem entre as listas de indulgências concedidas pela corte papal nesses anos são aqueles que receberam ofícios e compromissos, como a nomeação de Michelangelo como supervisor da construção de São Pedro e os miniaturistas escolhidos para criação e fabricação do Agnus Dei, imagens devocionais estampadas em cera, abençoadas e distribuídas pelo papa na Páscoa. Diana Scultore, que era evidentemente um modelo de virtude feminina do século XVI, conseguiu a fama por ser a primeira mulher a assinar suas gravuras com seu próprio nome, e isso aconteceu porque ela tinha uma precisa autopercepção e autocrítica como artista, além um aguçado senso para os negócios (LINCOLN, 1997 p. 1102).

Em 1578, Scultori deu a luz a um filho, Giovanni Battista Capriani, cujo padrinho era o artista Durante Alberti. Durante suas carreiras, Volterra e Scultori tornaram-se membros da Confraria de artesãos de San Giuseppe. Embora à Diana fosse apenas permitido participar de uma forma simbólica, Volterra era altamente ativo no grupo (LINCOLN, 1997 p. 1113).

Diana levou com ela a Roma vários desenhos de obras de arte famosas a partir das quais ela poderia fazer gravuras. Tais reproduções impressas de obras de arte de outras cidades estavam em alta demanda. Um grande número de gravuras de Diana eram cópias de obras do grande Giulio Romano (LINCOLN, 1997 p. 1106).

Entre as obras de Diana Scultore estava *Cristo e a Mulher Adulterada* (Figura 10). É uma cópia de uma das tapeçarias de Rafael projetada para a Capela Sistina retratando uma cena tirada do Livro de João. Uma mulher, talvez Maria Madalena, é acusada de adultério e levada a Jesus para um castigo. Jesus se recusa a entregá-la para ser apedrejada, e, em vez disso, pede a qualquer pessoa sem pecado para lançar a primeira pedra. As figuras de Cristo e a jovem são emolduradas por colunas bizantinas no pórtico de um templo redondo. O espaço arquitetônico lembra as antigas colunas de São Pedro em Roma.

Uma empresária astuta, Diana teve o cuidado de manter um patrocínio benéfico em Mântua depois de partir para Roma. Scultori dedicou a gravura a Eleonora da Áustria, esposa do Duque William I e a Duquesa de Mântua. A família Gonzaga foi uma das que compraram um conjunto de tapeçarias tecidas dos mesmos desenhos que os originais papais. Elas são facilmente reconhecidas como a decoração do palácio mantuano. A versão Gonzaga da tapeçaria é uma referência visual à herança de Rafael e a conexão com o gosto e a riqueza do Vaticano (LINCOLN, 1997 p. 1129). A gravura também faz uma declaração das duplas fidelidades de Scultori: a Mântua e a Roma.

Cristo Nomeando Pedro como chefe da Igreja é outra cópia que Diana pode ter feito a partir dos esboços de Rafael ou da tapeçaria que a família Gonzaga encomendou na mesma oficina onde foram tecidas as originais da Capela Sistina. Esta obra descreve o momento em que Cristo nomeia Pedro como chefe da igreja no Evangelho de Mateus, que era um assunto popular naquele tempo. O trabalho foi criado em Mântua, mas depois foi levado para Roma, onde foi publicado e impresso em diversas edições (LINCOLN, 1997 p. 1129).

Outra importante obra da artista foi *Latona dando a luz a Apolo e Diana na Ilha de Delos* (Figura 11). Ela retrata Latona, amante de Júpiter e protetora das ninfas, depois de dar à luz os gêmeos Apolo e Diana. Para escapar dos ciúmes de Juno, Latona procurou refúgio na ilha de Delos. O episódio segue o mito *Metamorfose* de Ovídio, que se tornou uma fonte popular de inspiração para os artistas durante o século XVI. A cena foi tirada de um desenho preparatório de Giulio Romano para sua pintura do mesmo tema.

Na obra *São Jerônimo* (Figura 12), o santo ajoelha-se na boca de uma caverna, olhando para um crucifixo e agarrando a rocha com a qual ele baterá no peito penitência. Ele oferece um olhar de adoração ao piedoso espectador da gravura, situação que se baseia em uma pintura do artista toscano Daniele da Volterra (que não se deve confundir com o marido de Diana, Francesco da Volterra).

Diana fez alguns pequenos ajustes na pintura de Daniele: o leão foi reduzido ao tamanho de um cão pequeno, e a mão direita de Jerônimo é mais visível na rocha. Lavinia Fontana provavelmente usou a gravura de Diana como fonte para sua pintura de 1581 do mesmo assunto, que inclui as mesmas alterações na composição de Daniele (LINCOLN, 1997 p. 1123).

O período de Diana Scultori como artista terminou em 1588, a data de sua última impressão, embora ela tenha continuado a reproduzir suas próprias gravuras e é sabido que elas continuaram a ser reproduzidas por outros após sua morte (LINCOLN, 1997 p. 1133). Foi

também por volta dessa época que Volterra foi considerado um dos melhores arquitetos de Roma. Ele morreu em 1594 e, alguns anos depois, Scultori casou-se com outro arquiteto, Giulio Pelosa. Após uma longa carreira de sucesso, Scultori morreu em 1612 e foi enterrada em Roma.

Levina Teerlinc

Levina Teerlinc (\cong 1510–1576, algumas fontes citam seu sobrenome como Teerline) foi uma pintora miniaturista, natural de Flandres, que trabalhou para a corte inglesa. Teerlinc nasceu em Bruges, a capital de Flandres. A data de seu nascimento não é conhecida com certeza, mas estima-se que fosse entre 1510 e 1520. Foi a filha mais velha de Simon Bening (algumas vezes escrito como Benninc ou Benninck), o renomado iluminador da escola Ghent-Bruges.

Em 1545, Levina mudou-se com seu marido, George Teerlinc de Blankenberge para a Inglaterra. Ela então foi contratada para ser a pintora real de Henrique VIII, como sucessora de Hans Holbein, o jovem pintor real que havia morrido recentemente. Levina foi a primeira mulher pintora miniaturista e primeira artista feminina a trabalhar na corte real. Mais tarde, ela trabalhou também como dama de companhia da família real para Mary I e Elizabeth I, o que mostra o grande apreço da família real por ela. De acordo com algumas fontes, Henrique VIII pagava um montante de 40 libras por ano a Levina por seus serviços, o que era uma alta quantia para a época e bem mais alta do que recebia seu antecessor Hans Holbein e o artista Nicholas Hilliard juntos (STRONG, 1983 p. 55). Esta é uma clara evidência de que suas habilidades artísticas foram muito valorizadas na época.

Levina Teerlinc ficou conhecida por ter pintado muitos retratos da rainha Elizabeth I, uma das filhas de Henrique VIII e Ana Bolena. Todas estas pinturas foram feitas em miniaturas. No começo eram quadradas, mas em 1569, ela, que gostava de testar novas ideias, pintou um retrato de um homem desconhecido em forma oval (Figura 13). Existe ainda um detalhe nos trabalhos de Levina que não se via nas obras de outros artistas: ela escrevia algumas palavras ao redor das bordas das pinturas. A partir do sucesso das inovações da artista, as miniaturas ovais incluindo frases escritas, passaram a ser amplamente utilizadas por outros pintores da época (STRONG, 1983 p. 55).

O retrato em miniatura, que provém dos retratos em códices miniados ou iluminados, experimentou seu auge no século XVI devido, entre outros fatores, a que estes preciosos

manuscritos ilustrados estavam mostrando os efeitos da concorrência crescente do livro impresso, desde a década de 1460. Neste contexto, justamente no século XVI, encontramos Lavina Teerlinc, sobre a qual hoje existem atualmente muitos documentos, porém, não restaram muitas miniaturas assinadas e algumas que permanecem, ainda não se tem total certeza da autoria. Infelizmente, muitas das pinturas foram destruídas no grande incêndio de Whitehall.

Durante o século XVI, um grande número de miniaturistas fora solicitado pela corte inglesa para brindar pessoas como uma demonstração de apreço. Essas miniaturas também eram utilizadas como símbolo de carinho trocadas por casais apaixonados. Somente indivíduos muito importantes tinham acesso à compra dessas miniaturas devido ao alto preço das peças. Graças ao trabalhos de artistas como Teerlinc, tem-se hoje muitas informações a respeito das vestimentas e aparência das pessoas abastadas da época.

Pelos registros da corte, sabemos que Levina apresentava, a cada dia de Ano Novo, um retrato da Rainha Elizabeth I. Eram retratos individuais e também em grupo, retratando eventos e cerimoniais na corte. É difícil atribuir a autoria de obras a Levina pelo fato de que ela não costumava assinar suas pinturas. Mas há muitas referências a seus trabalhos e também descrições de suas miniaturas nos registros da corte real. Os talentos de Teerlinc foram apreciados por seus patronos reais e, além de sua anuidade, ela geralmente recebia presentes caros. Em 1566, Levina, seu marido e seu filho, Marcus, se tornaram oficialmente cidadãos ingleses.

O retrato de Lady Catherine Grey, condessa de Hertford, e seu filho Lord Beauchamp, provavelmente foi pintado por Levina Teerlinc (Figura 14), e é a primeira imagem secular inglesa conhecida de uma mãe e seu filho. Além disso, é interessante notar que o objeto que Catherine usa em volta do pescoço é o primeiro registro de uma pintura em miniatura sendo usada por alguém. É provavelmente a imagem de seu marido e, portanto, isso classifica a obra como uma pintura familiar. Quando essa pintura foi feita, Catherine estava presa na Torre de Londres por seu atribulado casamento com Edward Seymour. Nessa época, ela deu à luz ao pequeno Lord Beauchamp. Não se pode ignorar o significado político de tal imagem que foi amplamente copiada, e teria sido uma demonstração secreta de fidelidade aos Greys e sua reivindicação ao trono. Considerando que Elizabeth I sempre foi temerosa de usurpadores, se Lord Beauchamp fosse julgado ilegítimo, Catherine acabaria seus dias no encarceramento. Graças à arte íntima de Levina Teerlinc, tem-se uma visão de um fragmento de história esquecida (STRONG, 1983 p. 58).

Outro retrato de Lady Catherine como uma menina foi também uma miniatura de Teerlinc muito disputada (Figura 15). Alguns, incluindo David Starkey, acreditam ter semelhança com a irmã mais velha de Catherine, a trágica Lady Jane Grey. Nestes pequenos retratos fica claro o relacionamento próximo entre Teerlinc e a família Grey. Nesta pintura, as cores são finamente aplicadas e as características são definidas com o mínimo de linhas.

Há uma outra pintura que acredita-se ser Elizabeth I, ainda princesa, feita no mesmo estilo e com uma inscrição registrando sua idade, 18 anos, numa caligrafia largamente utilizada na época (Figura 16). O vestido é da década de 1550 e a modelo usa uma joia muito importante: a cabeça de um Imperador Romano com uma coroa de louros, enrolado em um manto dourado (STRONG, 1983 p. 58).

Há duas outras obras que possivelmente foram pintadas por Teerlinc. As duas também são importantes e caracterizam a artista como uma pintora inovadora. A primeira é a já mencionada miniatura de um homem desconhecido, de aproximadamente 27 anos, em 1569 (Figura 13). Tem um formato oval e é certo de que não foi recortada mais tarde, já que a borda em ouro ainda está intacta. Esta é a maior evidência da autoria de Levina Teerlinc, já que Hilliard só passou a adotar formas ovaladas quando voltou da França na década de 1570. A inscrição também era inovadora, usando pela primeira vez em retratos, uma fonte itálica (STRONG, 1983 p. 58).

A segunda miniatura é ainda mais extraordinária (Figura 17). Retrata um homem encerrado em um globo celestial dourado que ele segura com o dedo de sua mão esquerda e leva a direita à orelha como que sintonizando-se aos céus. Isso se reflete no lema: *SO CHE IO SONO INTESO*, que pode ser traduzido como “Eu sei que estou em harmonia” (STRONG, 1983 p. 60).

Uma miniatura de Elizabeth I, na abadia de Welbeck, em suas vestes estatais também é uma obra atribuída a Levina. A miniatura de Welbeck inclui um detalhe deslumbrante: o cetro da rainha Elizabeth no retrato está incrustado com um diamante real de verdade.

Como Hans Eworth e William Scrots², Levina Teerlinc é uma figura proeminente, mas um tanto misteriosa, do século XVI, apenas recentemente pesquisada e compreendida. Até que sejam preenchidas as lacunas de informação sobre os eventos de sua vida, podemos apreciar essa mulher como uma dentre os artistas miniaturistas mais importante na Inglaterra, com a carreira mais longa na corte dos Tudor e uma das mais bem pagas (STRONG, 1983 p. 54).

² Ambos também foram pintores notáveis da corte dos Tudors durante o século XVI.

Após uma carreira consistente e lucrativa, Levina Teerlinc morreu em sua casa em Londres em 1576 e não deixou nenhum autorretrato feito por ela ou por outro artista contemporâneo. A pintora não foi repostada pela rainha, não por falta de demanda por miniaturas de retratos reais, mas provavelmente por economia nas finanças da Coroa.

O nome e a fama de Levina Teerlinc logo caíram no esquecimento histórico. Já no século XX, no ano 1983, foi realizada uma exposição no Victoria and Albert Museum. Nessa mostra, pela primeira vez, foram reunidas e expostas ao público todas as miniaturas e manuscritos que poderiam ser atribuídas a Teerlinc.

Artemisia Gentileschi

O período Barroco foi uma época de tremendas mudanças nas artes visuais. Durante os anos 1600, os pintores e escultores experimentaram uma gama mais ampla de temas do que tinham sido aceitos nos períodos anteriores, e manejavam isso de uma maneira enérgica, frequentemente dramática. O objetivo não era a beleza idealizada da Renascença, mas uma visão do mundo como temos hoje, com os elementos sensuais e desagradáveis mantidos intactos.

Muitos artistas barrocos trabalharam em uma escala monumental, e mesmo as artes que não eram realmente grandes, passavam uma impressão de magnificência. As pinturas de religião e mitologia geralmente caracterizavam-se por um contraste entre claro e escuro e as composições enfatizavam energia, não a estática. Mesmo nos retratos relativamente calmos, onde nada importante estava de fato acontecendo, havia um novo senso de excitação, com figuras parecendo prontas para falar ou mover-se. Há uma notável diferença na natureza morta também, a qual passou a destacar-se como um gênero importante. A meticulosa atenção aos detalhes permaneceu, porém agora combinada com a exuberância das flores, frutas e objetos luxuosos e com sua capacidade de transmitir camadas complexas de significado.

A quintessencial pintora feminina do período Barroco foi Artemisia Gentileschi (1593-1653). Nascida em Roma, ela tem o crédito de ter transmitido o estilo de Caravaggio em Florença, Gênova e Nápoles (HELLER, 1987 p. 29). Lembrando que o estilo Caravaggiano é caracterizado por representações da forma humana iluminada por uma forte luz, contra um fundo escuro.

Gentileschi era conhecida na sua época como uma retratista, mas sua reputação agora descansa sobre um impressionante grupo de pinturas religiosas em grande escala, que demonstra um conhecimento sofisticado de anatomia e perspectiva e um forte disto pessoal pelo dramático.

Artemisia era a filha mais velha de Orazio Gentileschi, um respeitado seguidor de Caravaggio. Quando era menina, ela foi exposta a muitos dos principais monumentos históricos e tinha o benefício extra de ter o pai como professor. Assim, quando Orazio decidiu que sua filha precisava de mais instruções em desenho, foi perfeitamente natural para ele contratar o colega de profissão e amigo, Agostino Tassi, que trabalhava com Artemisia na presença de uma dama de companhia. Porém, de alguma forma, as coisas acabaram saindo de controle e, em 1612, Otávio Gentileschi acusou Tassi de ter estuprado sua filha. Isto resultou em um longo julgamento que durou por volta de cinco meses, durante os quais Artemisia foi interrogada sob tortura, mas se recusou a mudar seu testemunho. Tassi alegou inocência, passou oito meses na prisão, e finalmente foi absolvido.

Possivelmente para escapar da notoriedade provocada pelo escândalo, um mês depois do julgamento, Artemisia casou-se com o florentino, Pietro Antonio de Vincenzo Stiattesi, e mudou-se para a cidade natal do marido. O casamento não foi bem sucedido, mas o casal teve uma filha, Palerma, que também tornou-se uma pintora. Enquanto isso, Gentileschi alcançou considerável sucesso com seu trabalho em Florença, juntando-se à Academia aos vinte e três anos. Durante a década de 1620 ela trabalhou em Gênova e Veneza, onde continuou a produzir pinturas bem aceitas pelo público. Em 1630 Gentileschi estabeleceu-se em Nápoles, onde permaneceu até sua morte, exceto por uma breve temporada em Londres entre 1638 e 1641, onde ajudou seu pai doente a completar uma importante encomenda a Carlos I.

As mais intrigantes obras de Gentileschi foram as pinturas das heroínas do Antigo Testamento: Judite, Esther, Betsabé e Susana, as quais ela representou com uma combinação de força e vulnerabilidade. Embora estes sejam temas bíblicos, Gentileschi teve uma abordagem incomum frente às histórias, congelando a ação em um determinado ponto dramático ou revelando aspectos dos personagens principais que eram normalmente inexplorados (HELLER, 1987 p. 30). Em *Susana e os Anciãos*, por exemplo, o medo de Susana é intensificado enquanto ela se retrai diante dos homens que a olham maliciosamente (Figura 18). O ponto alto de Gentileschi é, indubitavelmente, uma série de pinturas representando Judite, que salvou sua cidade cercada pelo exército assírio, seduzindo o general Holofernes, deixando-o bêbado e cortando fora sua cabeça com sua própria espada. Na versão bíblica, Judite e sua aia cruzaram

tranquilamente a linha inimiga, carregando a cabeça do general em uma cesta (Figura 19). Elas expuseram seu prêmio sangrento no dia seguinte, fazendo os inimigos fugirem aterrorizados.

A história de Judith foi tratada por vários artistas italianos, mas nunca de forma tão convincente (HELLER, 1987 p. 30). Outras versões da cena tipicamente mostram o momento logo após o golpe da espada. A Judite de Fede Galizia (Figura 20), por exemplo, aparece quieta, com uma expressão de curiosidade no rosto, segurando uma arma em uma das mãos e a cabeça decapitada na outra, enquanto sua empregada, mais velha, recomenda que ela se apresse. No final do século XVII, Elisabetta Sirani pintou uma Judite plácida, cuja roupagem fluídica e limpa parecem impraticáveis, dadas as circunstâncias (Figura 21). Sua face doce olha para longe da cabeça de Holofernes, a qual ela agarra pelos cabelos com as duas mãos, como se ela a estivesse lavando. Mesmo a versão de Caravaggio desta cena que mostra Judite arrancando a cabeça do general é pouco convincente porque sua heroína parece excessivamente frágil e infantil (Figura 22).

Apenas uma das obras de Gentileschi, *Judite degolando Holofernes* (Figura 23) conta uma história realista. Nesta grande tela, quase em tamanho real, Judite aparece como uma mulher poderosa e determinada, amplamente dotada de força física e emocional suficiente para separar a cabeça do musculoso general de seu corpo. Judith estava realmente mostrando um grande esforço evidenciado por seus cotovelos fechados e suas sobrancelhas franzidas. Holofernes, que acima de tudo, parecia estar bêbado, mas não inconsciente, luta, como demonstrado pela posição de suas pernas e seu braço direito levantado. Ele luta tão violentamente que a aia de Judite, uma mulher mais velha, precisa ajudar a mantê-lo no colchão. Essa é uma tarefa difícil e Gentileschi mostra isso através do sangue que jorra para todos os lados respingando por todo lençol, adicionando uma nota de realismo e dramaticidade à cena.

Quando Gentileschi atingiu seus quarenta anos, seu estilo caravaggiano estava fora de moda. Afim de sobreviver no mundo da pintura, foi compelida a alterar sua abordagem, mudando para composições mais calmas e clássicas. Suas últimas pinturas religiosas como *Betsabé* de 1640-45 (Figura 24), são consideradas pelos críticos mais interessantes que seus primeiros trabalhos (HELLER, 1987 p. 32).

Elisabetta Sirani

Como Gentileschi, Elisabetta Sirani (1638-1665) foi o foco de um julgamento notório, porém o de Sirani aconteceu postumamente. Quando ela morreu repentinamente aos vinte e sete anos, depois de sofrer severas dores de estômago, o pai da célebre pintora suspeitou de conspiração, acusando uma serva da família de ter envenenado sua ama. Após um longo julgamento, a serva foi absolvida, mas muitas dúvidas permaneceram, de forma que foi feita uma autópsia. Nenhuma causa específica de morte foi determinada, mas uma testemunha ocular relatou inúmeros buracos no estômago de Sirani. Recentes opiniões sugerem uma úlcera hemorrágica exacerbada pelo excesso de trabalho.

Apesar das circunstâncias da morte de Sirani permanecerem obscuras, sua juventude foi bem documentada. Carlo Cesar Malvasia, um escritor influente e colecionador de arte foi um amigo próximo da família que exaltou Sirani em sua história sobre os pintores de Bolonha publicada em 1678 (HELLER, 1987 p. 32).

Sirani nasceu em Bolonha, uma cidade cuja lista de pintoras mulheres de sucesso incluía Catarina del Vigri, Lavinia Fontana e Properzia de' Rossi. Seu pai era um famoso pintor que trabalhava no mesmo estilo de seu professor, Guido Reni. Como a maior parte das meninas, Elisabetta, a mais velha de quatro filhos, estudava canto, harpa, poesia, mitologia e também a Bíblia. Ela apresentou grandes habilidades em desenho, e isso demandou um grande esforço de persuasão de Malvasia para convencer seu pai a deixá-la tornar-se sua pupila. Seus próprios registros meticulosos mostram que ela já estava produzindo alguns trabalhos aos dezessete anos. A lista mostra cerca de cem trabalhos até a sua morte dez anos depois.

Sirani pintou uma vasta gama de temas, entre eles retratos, alegorias e religião. E pintava tão rápido que as pessoas duvidavam que ela mesmo havia criado as obras. Dignitários incrédulos vinham de todas as partes da Itália para vê-la trabalhar e verificar se seu pai ou outra pessoa estava ajudando-a. No dia 13 de maio de 1664, Sirani convidou seus acusadores a visitar seu ateliê e assisti-la pintando um retrato. Sua velocidade parece ter sido desenvolvida pela pressão do pai, que tinha sido descrito por alguns escritores como um tirano que tomava todos os ganhos da filha até que ela passou da idade de casar. Quando um tipo de gota tão violenta aleijou suas mãos de forma que ele não podia mais pintar, Elisabetta passou a ser o arrimo de família. Também importante como professora, ela abriu uma escola para mulheres e treinou um número notável de pupilas, incluindo suas duas irmãs Ana Maria e Bárbara, que tornaram-se artistas profissionais (HELLER, 1987 p. 34).

Talvez pela rapidez com que ela trabalhava ou porque ela pode ter compartilhado as telas com suas estudantes, o trabalho de Sirani varia em qualidade. Mas *Portia Ferindo sua Coxa* (Figura 25) é interessante por diversos motivos. Primeiramente, é um tema incomum. Inspirado na obra de Plutarco *A Vida de Brutus*, a obra representa o momento em que a esposa de Brutus levanta uma adaga para esfaquear-se, demonstrando a seu perturbado marido, por sua habilidade de suportar a dor, que ela poderia guardar um segredo – neste caso o enredo era o assassinato de Júlio César. Em termos de estilo, este foi um dos trabalhos mais impressionantes de Sirani. A calma de Portia, a expressão serena e a firme luz em seu rosto, perna e colo contrasta dramaticamente com a escuridão que emoldura seu corpo. Uma cadeira aparentemente cortada descansa em uma extremidade da pintura enquanto do lado oposto uma porta aberta revela a visão de pessoas conversando com expressões alarmadas.

Devido ao restante de seu trabalho ter saído da moda, Sirani recebeu pouca atenção da crítica nos últimos séculos. Mas a ostentação com que seu funeral foi conduzido indica o quanto ela era estimada por seus contemporâneos. Nos seus breves vinte e sete anos Sirani tornou-se uma das poucas mulheres artistas a atingir o status de celebridade internacional, juntamente com Anguissola, Teerlinck e Fontana (HELLER, 1987 p. 34).

Enquanto Gentileschi e Sirani conquistaram a fama como intérpretes de temas religiosos e históricos, muitas de suas contemporâneas estabeleceram sua reputação pintando principalmente natureza morta, que havia se tornado enormemente popular em várias partes da Europa Ocidental a partir do final do século XVI. Na Holanda, a demanda por natureza morta era tão grande no século XVII que artistas conseguiram uma boa renda especializando-se em subcategorias específicas como peças de café da manhã, pinturas de flores e frutas etc. Obras notáveis retratando natureza morta também foram produzidas durante este período por artistas da Itália, Alemanha e França. Um número impressionante de bem sucedidos pintores barrocos de natureza morta eram do sexo feminino, presumidamente porque a natureza morta depende mais do olho agudo e preciso do artista e em fortes habilidades técnicas que outros gêneros que expostos à educação acadêmica tradicional (HELLER, 1987 p. 34).

Considerações finais

Por que, mesmo em meio a fortes debates de cunho feminista em diferentes esferas da sociedade, ainda não há, hoje em dia, menção equivalente a seus contemporâneos homens dessas

mulheres artistas, inseridas nos movimentos artísticos europeus entre os séculos XVI e XVII, na investigação e estudo da História da Arte? É curioso, de uma forma desconcertante, o fato da não propagação de seus nomes e obras.

Porém, nota-se o início de uma possível reviravolta despontando mundo afora. Além de grupos contestadores que reivindicam uma maior representatividade feminina no universo da arte – como o coletivo *Guerrilla Girls*, ativo desde 1985 e denunciando uma série de dados injustos de instituições culturais até os dias de hoje –, dois museus europeus contribuíram imensamente para o debate nos últimos dois anos. Pela primeira vez em seus 200 anos de história, o Museu do Prado, em Madrid, inaugurou em 2016 uma exposição temática sobre uma mulher. Clara Peeters, natural de Flandres, pioneira em natureza morta e ativa durante o século XVII ganhou sua primeira exposição individual 395 anos após sua morte. Já a Galleria degli Uffizi, em Florença, presenteou a cidade, entre março e junho de 2017, com a primeira exposição individual da artista Plautilla Nelli, a primeira mulher reconhecida como pintora do Renascimento, 429 anos após seu falecimento.

Além dos exemplos anteriores, há outro museu muito importante que corrobora com a busca da equidade de gênero nas artes: o *National Museum of Women in the Arts*, em Washington, nos Estados Unidos. Fundado em 1980 pelos historiadores e colecionadores de obras de arte Wilhelmina Cole Holladay and Wallace F. Holladay, o museu é dedicado à exposição de um largo acervo de obras produzidas exclusivamente por artistas mulheres. O início das aquisições que compõem a coleção remonta a década de 1960, época em que estes acadêmicos introduziram discussões sobre a sub-representação de mulheres e vários outros grupos raciais e étnicos em coleções de museus e grandes exposições de arte. Dentre os primeiros a aplicarem essa abordagem revisionista aos acervos da época, os Holliday se comprometeram por mais de 20 anos com a busca, coleta e pesquisa de obras de arte realizadas por mulheres.

No Brasil não há registros de exposições individuais, ou mesmo em grupos, de artistas mulheres operantes entre os séculos XVI e XVII, porém observa-se que o debate está adentrando intuições culturais e de ensino. Atualmente, constatam-se algumas amostras da disseminação do discurso acerca da igualdade de gênero no campo das artes como, por exemplo, no Museu de Arte de São Paulo onde encontra-se em exibição uma coleção de cartazes do grupo americano *Guerrilla Girls* que protesta pelo fim do tendencionismo masculino no universo artístico. Ou através da disciplina optativa *Gênero, Arte e Sociedade*, lecionada no Instituto de Estudos

Brasileiros da Universidade de São Paulo, pela professora Dr^a. Ana Paula Simioni, onde os alunos podem entrar em contato com materiais bibliográficos, como o texto de Linda Nochlin mencionado anteriormente, que dissociam-se das consagradas obras tidas como principais referências didáticas citadas no início deste tópico.

Não há um discurso monolítico e inabalável sobre a arte, imune a fraturas, resistências, deslocamentos (LOPONTE, 2008 p. 156). Se faz necessário questionar uma característica que ainda é intrínseca à disciplina História da Arte: a inércia. Não há sentido na exposição unilateral da produção artística humana, porque a história é constituída de multiplicidades.

Ora, se a arte está em constantes transformações e ressignificações, por que sua investigação e ensino encontram-se ainda engessados e estagnados nos mesmos parâmetros didáticos? Cabe a nós, pesquisadores, conferir se estamos sendo sinceros e justos com a verdade historiográfica da nossa humanidade.

Referências bibliográficas

CHADWICK, W. *Women, Art and Society*. New York: Thames and Hudson, 1990.

FORTUNE, J. *Invisible Women: Forgotten Artists of Florence*. Florença: The Florentine Press, 2010.

GADOL, J. K. *Did women have a Renaissance?* em *Becoming visible: Women in European History*. Boston: Houghton-Mifflin, 1977.

HARRIS, A. S., NOCHLIN, L. *Women Artists: 1550-1950*. Los Angeles County Museum of Art. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

HELLER, N. G. *Women Artists, an illustrated history*. New York: Abbeville Press Publishers, 1987.

HOLLADAY, W. C. *A Museum of Their Own: National Museum of Women in the Arts*. Washington: Abbeville Press, 2008.

LINCOLN, E. *Making a Good Impression: Diana Mantuana's Printmaking Career*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

LOPONTE, L. G. *Gênero, educação e docência nas artes visuais*. Educação e Realidade, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005.

NOCHLIN, L. *Women, art and power*. In:_____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989.

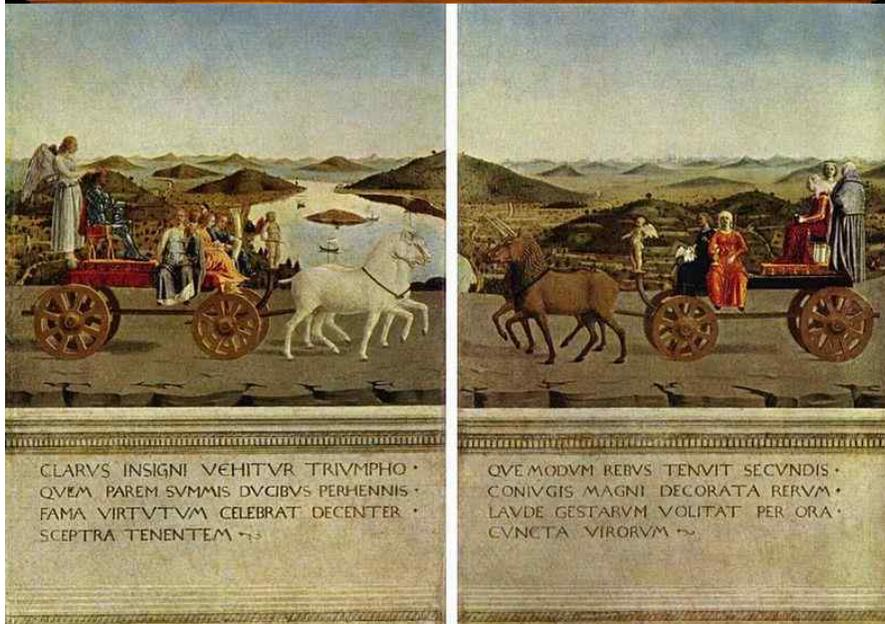
_____. *Why have there been no great women artists?*. In:_____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1971.

STRONG, Roy. *The English Renaissance Miniature*. Thames and Hudson: Londres, 1983.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. Edição de Lorenzo Torrentino (1550). Organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Tradução de Ivone Castilho Banedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Anexos

Figura 1:



Duplo Retrato dos Duques de Urbino (1570 – Galleria degli Uffizi). Neste retrato, Piero della Francesca retrata os nobres Federico da Montefeltro e, sua esposa, Battista Sforza. Na frente são colocados seus perfis e no verso, suas maiores virtudes: as do esposo, o triunfo da força e do poder político. A da esposa, a pureza da castidade.

Figura 2:



A Última Ceia (1570) encontra-se na Basílica de Santa Maria Novella, em Florença, e é o único trabalho assinado por Plautilla Nelli que sobreviveu ao tempo. Há outros quadros atribuídos à ela, porém sem assinatura. Nelli teve sua primeira exposição solo 429 anos depois de sua morte, na Galleria degli Uffizi, de março a junho de 2017.

Figura 3:



Bernardino Campi pintando Sofonisba Anguissola (Sofonisba Anguissola, ca. 1559 – óleo sobre tela, Pinacoteca Nazionale, Siena). Nesta pintura, ao retratar seu professor a pintando, Sofonisba apresenta uma postura de caráter subversivo, questionando o papel da mulher no universo artístico como sempre sendo a retratada e nunca a retratista.

Figura 4:



Retrato das irmãs da artista jogando xadrez (1555 – óleo sobre tela, Museu Nacional em Poznan)

Figura 5:



Retrato de Bianca Ponzoni, mãe da artista (1557)

Figura 6:



Minerva Anguissola, (ca. 1564 – óleo sobre tela, Layton Art Collection Inc., Milwaukee)

Figura 7:



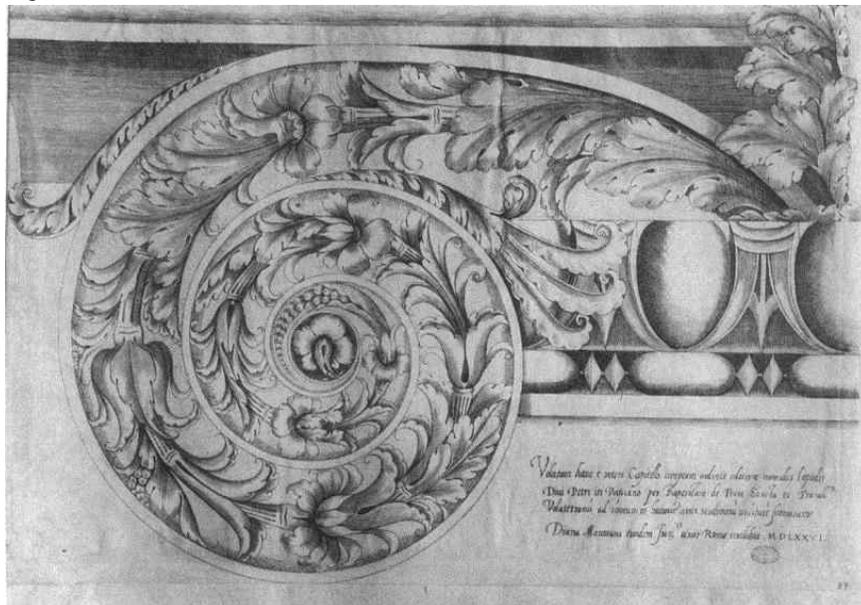
Pietro Manna, médico de Cremona (Lucia Anguissola, 1557 – óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid)

Figura 8:



Retrato de Ginevra Aldrovandi Hercolani como viúva (1595-1600 – óleo sobre tela, Walters Art Museum, Baltimore)

Figura 9:



Voluta de uma capital composta (1576 – gravura, Biblioteca Alessandrina, Roma)

Figura 10:



Cristo e a Mulher Adulterada (1575 – gravura, National Museum of Women in the Arts, Washington)

Figura 11:



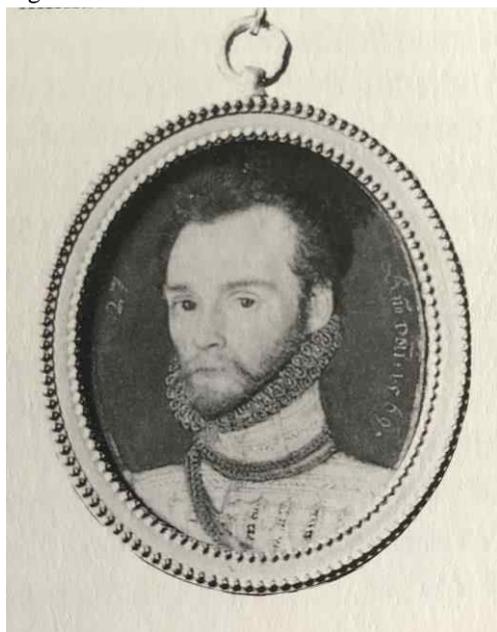
Latona dando a luz a Apolo e Diana na Ilha de Delos (ca. 1570–1580 – gravura, não está em exposição)

Figura 12:



São Jerônimo (1575 – gravura, Galleria degli Uffizi, Florença)

Figura 13:



Homem desconhecido (1569 – a miniatura ovalada mais antiga)

Figura 14:



Lady Catherine Grey e seu filho Lord Beauchamp (1569 – miniatura)

Figura 15:



Lady Catherine Grey (ca. 1555-1560 – miniatura, Victoria and Albert Museum, Londres)

Figura 16:



Provavelmente Elizabeth I, ainda princesa aos 18 anos (1550 – miniatura, Yale Center for British Art, Connecticut)

Figura 17:



Homem desconhecido (1569 – a mais antiga miniatura alegórica)

Figura 18:



Susana e os anciãos (1610 – óleo sobre tela, Pommersfelden). Diferentemente de outras representações pictóricas da história de Susana, em especial as feitas por pintores homens, Artemisia deixa explícita a repulsa aos agressores na expressão de Susana.

Figura 19:



Judite e sua serva (1614-20 – óleo sobre tela, Galleria Palatina/Palazzo Pitti, Florença)

Figura 20:

Submetido em Dezembro de 2017, Aprovado em Janeiro de 2018, Publicado em Maio 2018



Judite com a cabeça de Holofernes (1596 – óleo sobre tela, Ringling Museum of Art, Sarasota)

Figura 21:



Judite com a cabeça de Holofernes (1596 – óleo sobre tela, Lakeview Museum of Arts and Science, Peoria)

Figura 22:



Judite degolando Holofernes (1598 – óleo sobre tela, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Roma)

Figura 23:



Judite degolando Holofernes (1611-12 – óleo sobre tela, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles)

Figura 24:

Submetido em Dezembro de 2017, Aprovado em Janeiro de 2018, Publicado em Maio 2018



Betsabé (1640-1645 – óleo sobre tela, Neues Palais, Potsdam)

Figura 25:



Porcia ferindo a coxa (1664 – óleo sobre tela, Stephen Warren Miles and Marilyn Ross Miles Foundation, Houston)