

# Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira  
Paula Guerra

# Artes femininas na Europa dos séculos XVI e XVII

Embora o foco deste trabalho sejam as artes feministas e o ativismo no Sul Global, neste capítulo trataremos de algumas mulheres que atuaram no mundo das artes, como pintoras, na Itália dos séculos XVI e XVII, época em que a crueldade e o desamparo das mulheres aumentam à medida que a modernidade e o mercado se expandem e novas regiões são anexadas com a expansão colonial, reforçando uma política patriarcal permanentemente colonizadora. A pergunta que nos convoca é: como aquelas mulheres pintoras, sem autonomia como sujeitos, conseguiram criar uma linguagem própria — uma vez que, por mais bem posicionadas que estivessem nas hierarquias sociais [mulheres brancas, europeias e pertencentes a classes sociais privilegiadas], elas habitavam um mundo radicalmente desequilibrado, sendo as mulheres o Outro da norma?

No capítulo *Other renaissances*, do livro *Women, art and society* [2007], a historiadora da arte feminista Whitney Chadwick posiciona cronologicamente o Renascimento entre os séculos XVI e XVII. Seu foco é a análise de trajetórias e obras de pintoras que atuaram na Alta Renascença, período do maneirismo e do barroco, na Itália e no norte da Europa. A cronologia proposta por Chadwick é interessante em nossa discussão, na medida em que corresponde ao período da expansão colonial e da interrelação entre colonialidade e patriarcado e suas derivações, como o patriarcado colonial moderno e a colonialidade de gênero [Segato, 2012].

Chadwick afirma que a concepção de uma história da arte no Renascimento como um período histórico, geográfico e cultural é unicamente baseada nas vidas e conquistas de homens. Para a historiadora, as contribuições das artistas mulheres para uma compreensão sobre a cultura visual do período não necessariamente se encaixam nas categorias produzidas em torno das atividades artísticas produzidas pelos homens [Chadwick, 2007: 87].

O historiador da arte Fernando António Baptista Pereira [2012], em artigo em que analisa as especificidades das produções das pintoras italianas Sofonisba Anguisola e Lavinia Fontana, harmoniza-se com as historiadoras citadas acima ao afirmar que as pesquisas realizadas

nas últimas décadas no campo dos estudos de gênero, aplicadas às temáticas da arte e da história da arte feminista, indicam a existência de mulheres artistas que não podem ser identificadas porque muitas de suas obras foram assinadas por homens, em geral seus mestres<sup>40]</sup>. Ele acrescenta que os elogios escritos por homens, mesmo ao reconhecerem uma nova categoria entre as mulheres, a de artistas, “não deixam de sublinhar a superioridade masculina” nesse domínio, e, assim, atribuem à produção artística feminina “epítetos de afetação feminina” ou de “graça feminina” [Pereira, 2012:12]. Recorrendo às análises da historiadora Fredrika H. Jacobs, autora de *Defining the Renaissance “virtuosa”: Women artists and the language of art history and criticism*, Baptista Pereira explica que elogios poéticos, como *la donesca mano*, *capriccioso ingegno*, “diligência”, “sentimental”, “afetada”, na Itália do século XVI, indicam que “os termos mulher e artista não se usavam em conjunto”, uma vez que “habilmente, os críticos deixaram intacta uma estética que associava a *grazia* estilística ao domínio do meio” [Pereira, 2012:14].

40]

No mesmo trabalho, Baptista Pereira aponta para um movimento às avessas: “No inverso, houve também um caso de uma pintora Josefa de Óbidos – cuja fortuna crítica absorveu a obra de seu pai, Baltasar Gomes Figueira, e só há pouco a obra deste tem sido reconstituída nos últimos anos, graças, principalmente, ao trabalho de Vitor Serrão e Jorge Estrela” [2012:13].

Sabemos que muitas artistas mulheres, como Properza de Rossi, Sofonisba Anguisola, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Diana Mantuana, Artemisia Gentileschi, na Itália; e Clara Peeters, Judith Leysters, Susanna van Steenwijck-Gaspoel e Maria Sybilla Merian, no norte da Europa, citando as mais conhecidas, alcançaram um grau notável de visibilidade pública e renome durante suas vidas. O que lhes teria permitido tal notoriedade?

Vimos que a ampla maioria das mulheres perseguidas e assassinadas na Europa entre os séculos XV e XVII eram provenientes do campesinato e lhes possibilitava nenhuma ilustração tal qual a das mulheres das elites humanistas da época. Como vimos, o conhecimento das mulheres camponesas fazia parte de um saber tradicional partilhado entre a comunidade, não manejavam o saber das elites letradas, econômicas e religiosas. Em se tratando dos Outros nas colônias, entre os séculos XVI e XVIII, fossem brancas colonizadas, negras escravas ou de povos originários, em diferentes escalas hierárquicas, sequer eram sujeitos históricos.

Assim, restringimos nossa análise a um grupo de mulheres que, por serem brancas e pertencerem a grupos privilegiados da sociedade europeia, fossem estes econômicos ou artísticos, conseguiram criar na “diferença”<sup>41]</sup> e, a partir dela, obter conquistas, a despeito de seu gênero. Assim, o privilégio de classe e de raça parece determinante para a obtenção do êxito dessas mulheres. Contudo, afirmar seu privilégio de raça e de classe não significa minimizar conquistas e vitórias, uma vez que *la mano donesca* pode ser lida como uma forma de criação inovadora em um mundo marcado pela violência de gênero. Para a análise dessa questão, tomaremos como exemplo, dentre as pintoras citadas acima, apenas três pintoras italianas: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani e Artemisia Gentileschi. A escolha das três artistas está longe de reabilitar uma “estratégia de ‘acantonamento’” [Pereira, 2012:14] da produção artística das pintoras mulheres. Buscamos verificar, por meio de suas trajetórias, o modo como manobram suas vidas em um mundo organizado hierarquicamente sob o domínio patriarcal e, ainda assim, produziram a partir da “diferença”. Acreditamos que analisando esse grupo de mulheres artistas, através de lentes feministas, as quais buscam tensionar as manobras entre trajetórias de vida e criações artísticas, possamos contribuir para a compreensão do fenômeno em tela.

41]

O conceito de “diferença” usado em nossa discussão parte da elaboração de Griselda Pollock na obra *Differencing the canon: Feminism and desire in the writing of art’s histories*, cuja primeira edição é de 1999. “Diferença é sociologicamente definida como diferença de gênero, mais recentemente foi concebida como uma posição psíquica e linguística através da psicanálise, mostrando como a diferença sexual tem desempenhado um papel vital na teoria feminista. Diferença significa divisão entre ‘homens’ e ‘mulheres’, resultando em uma hierarquia em que aqueles colocados dentro da categoria social do sexo feminino ou atribuídos à posição psicolinguística como feminino são negativamente valorizados em relação ao masculino ou ‘homens’”. O filósofo francês Jacques Derrida criou um novo termo, *différance*, para extrair dois significados do verbo francês *différer*. Por um lado, [différer] indica

diferença como distinção, desigualdade ou discernibilidade; por outro, expressa a interposição do retardo, o intervalo de espaçamento e a temporalização que adia para 'mais tarde' o que atualmente é negado" [Pollock, 1999:50].

42]

Segundo Guyda Armstrong, resenhista da tradução para o inglês da obra *De claris mulieribus*, por Virginia Brow e publicada pela Harvard University Press como parte de série I Tatti Renaissance Library [2006], *De claris mulieribus* obteve sucesso imediatamente após sua publicação, tendo sido reeditada em várias línguas. Só no século XV foi traduzida e editada até aproximadamente 1449.

Ver: *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*, Vol. 1 [2003], Iss. 1, Art. 5. *Heliotropia* 1.1 [2003]. [https://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/heliotropia/](https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/) acessado em 10/11/2021.

Witney Chadwick aponta que o reconhecimento de certas mulheres artistas foi possibilitado pela ideologia das “mulheres exemplares”, que vigorou no Renascimento, na esteira da obra de Giovanni Boccaccio *De claris mulieribus*<sup>42]</sup>, também conhecida como *De mulieribus* [do latim: “Sobre mulheres famosas”], escrita entre 1360-74, após seu encontro com Francesco Petrarca, que escrevera *De viris illustribus*, biografias de homens ilustres. As 106 biografadas de Boccaccio eram mulheres que o autor nominava como “exemplares”, “heroínas” ou “notáveis”, embora muitas delas fossem classificadas como feiticeiras ou deusas mitológicas, tais como Ceres, Circe, Minerva, Isis, Europa, Medeia, Jocasta, dentre outras. *De claris mulieribus* é obra de caráter moralizante e, claramente, o autor pretendia que o livro proporcionasse às suas leitoras modelos de vidas femininas. Porém, no Renascimento, muitos escritores seguidores de Boccaccio afirmavam que somente algumas mulheres na história teriam sido “exemplares”, porque teriam possuído qualidades “divinas”, ou ainda, teriam sido “heroínas” e, por isso, somente algumas mulheres, possuidoras dessas “qualidades”, puderam obter êxito. Vemos que, na compreensão masculina, tais “qualidades” não pertenciam ao gênero feminino, mas a algumas mulheres “ilustres”, “excepcionais”, “exemplares”. Assim sendo, essas mulheres deveriam servir de modelo para as demais. Percebemos, então, a construção de um julgamento masculino que não posiciona a mulher na transcendência, mas na “excepcionalidade”.

Do mesmo modo, o renascentista Giorgio Vasari, pintor, arquiteto e conhecido como o primeiro historiador da arte, também incluiu algumas biografias de mulheres em sua obra *Vidas dos mais excelentes pintores*,



Fig.32 Penthesilea, em *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio. Xilogravura

Fonte: <https://www.alamy.it/fotos-immagini/de-mulieribus-claris.html>

escultores e arquitetos, 1550-1568, livro que igualmente coloca as mulheres artistas na exemplaridade. Contudo, ao lermos as descrições biográficas de Boccaccio e de Vasari parece que os termos “mais excelentes” e “excepcionais” referem-se a julgamentos vinculados à ideia de virtude recorrente desde a Idade Média e reforçada no Renascimento. Nesse caso, à primeira vista, parece que ambos os gêneros seriam dotados dessas virtudes. Porém, como ressalta Baptista Pereira:

As virtudes femininas da primeira {a mulher} eram exatamente o oposto das virtudes masculinas do segundo [o homem], o que levou os primeiros escritores que se debruçavam sobre produção artística de mulheres a encontrarem um remédio duplo para resolver esse dilema: por um lado, dividiram o virtuosismo em masculino e feminino; por Outro, definiram a virtuosa como uma categoria distinta e excepcional de uma classe alargada de mulheres. Estas estratégias permitiram continuar a manter a posição de superioridade do masculino ao mesmo tempo que reconheciam o que não se podia negar: que algumas mulheres eram artistas [Pereira, 2012:13].

Outro aspecto levantado por Chadwick [2007] no estudo dessas artistas é o facto de serem, na maioria, filhas de artistas homens. Essa condição, a nosso ver, reforça o argumento do privilégio de classe, uma vez que se vincula ao capital hereditário e cultural adquirido, tal como postulado pelo sociólogo Pierre Bourdieu [1999]. Lendo as biografias dessas artistas, confirmamos que em ampla maioria elas eram progêntas de pintores renomados, condição que, certamente, possibilitou-lhes a entrada nos círculos artísticos humanistas. Como observa Pierre Bourdieu, o capital hereditário e/ou o capital cultural previamente investidos pela família sobre o sujeito, posteriormente é colocado a serviço do próprio sujeito e, ainda que seja um trabalho de inculcação que leve tempo, é investido pessoalmente pelo sujeito investidor. Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do sujeito sobre si mesmo. “O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e torna-se parte integrante da ‘pessoa’” [Bourdieu, 1999:77]. Porém, o que se torna realmente relevante e instigante é o modo como esse grupo de mulheres tomou para si esse investimento e o reverteu em suas obras, usando de la donesca mano para obter ganhos espetaculares em suas trajetórias de vida.

Entre os séculos XV e XVII, no contexto bolonhês, a maioria dessas artistas fazia parte de uma geração intelectual e artística que floresceu em torno da Universidade de Bolonha [Chadwick, 2007:89]. Assim, para as que frequentaram a Universidade de Bolonha [não sabemos precisar quantas delas], a condição de serem filhas de artista certamente possibilitou a algumas investirem na aquisição de conhecimento escolar e acadêmico.

A Universidade de Bolonha foi fundada em 1088 e por lá passaram intelectuais, escritores, pintores, alquimistas, médicos, todos expoentes homens e brancos, desde a Idade Média e durante todo o Renascimento, sendo conhecida por ser uma Escola de Artes Liberais. Foi a única, dentre as universidades italianas, a admitir mulheres ainda na Idade Média. Segundo Chadwick, a cidade orgulhava-se das mulheres que tinham acesso aos cursos de Filosofia e de Direito, como Bettisia Gozzadini, Novella d'Andrea, Bettina Calderini, Melanzia dali Ospedale, Dorotea Bocchi,

Madalena Bonsignori, Barbara Ariento e Giovanna Banchetti [Chadwick, 2007:90]. Além dessas, a historiadora da arte Julia K. Dabbs, na obra *Life stories of women artists: 1550-1800* [2010:28] lista vinte e três mulheres pintoras que estudaram na Universidade de Bolonha entre os séculos XVI e XVII. Facto que também é ressaltado por Chadwick [2007:90].

A arte bolonesa dos séculos XVI e XVII, segundo Chadwick [2007:95], era muito elegante e sensível e produzida, sobretudo, para patronos eruditos. As obras produzidas por essas pintoras parecem, num primeiro olhar, acompanhar o padrão pictórico de seus colegas homens. Porém, lidas a partir do conceito de “diferença”, podemos identificar manobras, uma vez que suas criações dialogavam com seus pares masculinos, através da utilização de temáticas e, mesmo, padrões pictóricos, mas introduziam “diferenças”, a partir de sua condição de gênero. Acreditamos que essas manobras foram conscientes para manterem-se estáveis em um mundo artístico onde as relações de gênero eram desequilibradas.

Por outro lado, ainda tomando os conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu [1999], a transmissão doméstica do capital cultural rompe com a noção de “aptidão” [ability] ou “dom”. Assim, a construção patriarcal em torno das “mulheres heroínas” parece ocultar a posição do sujeito/mulher na estrutura de distribuição do capital cultural, uma vez que o mesmo era somente concedido às mulheres com valor de raridade, segundo o modelo patriarcal.

Por outro lado, tomar o compartilhamento das práticas de ensino advindas do pai artista ou mesmo da Universidade de Bolonha, cujo modelo era o masculino, pode reforçar a ideia de que as mulheres reproduziam passivamente os padrões masculinos no campo da arte. Mas, analisando suas trajetórias e, especialmente, suas obras, como veremos a seguir, observamos outro movimento: a reapropriação ou reinterpretção do padrão masculino.

De modo que, tanto as trajetórias quanto as obras podem ser vistas como um enfrentamento a um sistema impedor do acesso de mulheres ao conhecimento e impossibilitador do posicionamento da mulher no lugar de criadora. Porém, a ideologia “mulheres exemplares”, “notáveis” ou “heroínas”, tal como construída por Boccaccio, por Vasari e pelo mundo da arte masculino, parece ter-se tornado um padrão reproduzido pelo cânone, pelos críticos, historiadores e espectadores, ao longo dos séculos, quando se deparam com obras produzidas por mulheres, especialmente, as que foram produzidas no passado. Pois, como vimos, ao tomarmos os conceitos de capital hereditário e cultural de Pierre Boudieu e aplicá-los às trajetórias das pintoras em tela, a ideologia das “mulheres heroínas” não se sustenta e, ainda, reforça a percepção da historiadora Joan Scott, que, no texto *Women’s history* [1988] afirma não terem havido mulheres heroínas no passado. Eram, na verdade, mulheres que sinalizaram para padrões de comportamento diferenciados no seu tempo.

A historiadora da arte Griselda Pollock diz que insistir na “ladainha feminina de uma arte de heroínas” [Pollock, 1999:6, tradução das autoras] é alimentar o discurso do cânone artístico, que insiste na narrativa do artista/herói masculino dotado de genialidade. Para Pollock, o cânone deve se diversificar, a partir dos “sinais da “diferença”, os quais podem “falar” mais

sobre a criação de uma artista mulher, uma vez que a “diferença” não se encontra no simplório par binário e patriarcal homem/mulher, mas nas hierarquias sociais racistas e coloniais da modernidade [Pollock, 1999:6, tradução das autoras].

Pollock diz que o cânone tradicional posiciona o artista homem e branco como um objeto heroico, cuja fantasia é narcisista. O artista herói cultua outros artistas homens que o precederam. Tal mecanismo explica, para a historiadora, o forte interesse pela biografia e/ou psicobiografia. A história da arte tradicional escolhe artistas homens, cuja jornada é heróica porque, tendo atravessado e superado provações, ao final conquistam um lugar no cânone. Essa adoração teológica narcísica constrói o artista herói idealizado [Pollock, 1999:24, tradução das autoras].

Por outro lado, as pensadoras feministas, em suas análises, ao verificarem que as criações das mulheres artistas são posicionadas no cânone como “estranhas”, criam “heroínas” para substituir ou complementar a narrativa canônica sobre os heróis. Pollock faz, então, a seguinte indagação: qual o interesse, enquanto feministas, de construir artistas heroínas, uma vez que tais construções só alimentam a estrutura binária e patriarcal do cânone? Tais leituras, narrativas ou análises, ao enfatizarem os traumas ou experiências especificamente femininas, abrem espaço para compreensões que muito subjetivas, insuficientes do ponto de vista da objetividade [Pollock, 1999:24, tradução das autoras].

Qual o ganho em investir em um narcisismo feminino? Por que fabular narrativas que reforçam trajetórias de artistas que, por terem enfrentado o sexismo rigoroso da arte de seu tempo, devam tornar-se heroínas idealizadas e canonizadas? Para a historiadora, os estudos feministas devem demonstrar a qualidade das obras, em conjunto com as trajetórias das artistas, a partir da diferença sexual, ou seja, análises críticas que apontem para a “diferença”: a representação da sexualidade, do desejo, do prazer, da dor, dos traumas e ansiedades femininas. Partindo da “diferença”, as feministas podem mostrar dentro do espaço da criação, feminino e masculino, os desejos conflitantes que permanecem encapsulados na imagem idealizada do artista herói canônico. Não interessa ao feminismo uma disputa entre o par binário Homem/Mulher na conquista de um lugar no cânone, porque é perpetuar uma disputa que reforça a reprodução da ideologia patriarcal [Pollock, 1999:25].

A artista italiana Lavinia Santana nasceu em Bolonha em 1552 e tornou-se reconhecida no mundo das artes da época. Começou a pintar por volta de 1570, no estilo de seu pai Prospero Fontana, pintor e professor da Universidade de Bolonha. Lavinia inicia sua carreira produzindo peças devocionais, sob a influência do pai e, também, do naturalismo de Rafael e da elegância de Correggio e Parmigianino [Chadwick, 2007:91]. Tornou-se, também, “conhecida por realizar retratos de personalidades do seu tempo e, ainda, composições de temática feminina, destinada a uma exigente clientela de mulheres nobres de Bolonha que desejava ser retratada pela pintora” [Pereira, 2012:18].

Suas primeiras habilidades já são notadas na obra *Autorretrato* na espineta com aia [1577] [Fig.33], realizado para comemorar seu casamento com o

pintor Gian Paolo Zappi, no mesmo ano. Segundo Baptista Pereira [2012] e Juliana Ferrari Guide [2019], a artista desejava ascender socialmente pelo casamento. A tela, muito provavelmente, foi produzida para ser enviada aos Zappi durante as negociações do casamento, uma vez que as dimensões são diminutas, o que facilitaria seu transporte [Guide, 2019].

A obra dá a ver ao espectador uma composição complexa. A artista se utiliza do uso de metáforas e figuras de estilo, opulência, rebuscamento da linguagem e um contraste entre luz e sombra que acentua a figura, renunciando o realismo. Em seu autorretrato, Lavinia apresenta ao espectador não só sua beleza física, mas também transforma elementos da tela em metáforas que aludem a sua castidade, ao se posicionar tocando uma espineta<sup>43</sup>; em segundo plano sua criada porta uma partitura e, ao fundo, vemos seu cavalete de pintura. Todos esses elementos, em conjunto com a inscrição na qual se define como virgo e filha de Prospero Fontana, manifestam “um claro orgulho nas suas origens no meio artístico, indicando, ainda, que o retrato foi realizado a partir de um espelho [...] outra referência explícita aos seus dotes artísticos” [Pereira, 2012:18].

Seu olhar é dirigido diretamente ao espectador e transmite sua confiança como artista e como mulher de fortuna, que porta um “vestido vermelho, com uma blusa branca de gola volumosa ornada com uma profusão de rendas delicadas e joias de ouro e coral” [Guide, 2012]. A indumentária alude a sua opulência.

Após o casamento, embora assinasse algumas telas com o sobrenome de casada, Zappi, foi o marido que passou a dedicar-se às tarefas domésticas e à educação dos 11 filhos que o casal teve, tornando-se seu assistente e agente, para que Lavinia prosseguisse a carreira de pintora.

Em Bolonha, Lavinia não pode se unir à academia dos Carracci, pois não lhe foi permitido o acesso às aulas de desenho de modelo nu [Chadwick, 2007:98]. Em 1603 ela se mudou para Roma, a convite do papa Clemente VIII e tornou-se a primeira artista mulher aceita na Academia de San Luca. Vemos que a posição conquistada por Lavinia resultou da acumulação de prestígio, fruto do capital hereditário, cultural e social, acumulados através do casamento e do investimento no trabalho artístico. Tal posição de prestígio reverberou entre seus pares homens e no universo competitivo do



Fig.33 Autorretrato na espineta com aia. Lavinia Fontana. Óleo sobre tela, 27 x 24 cm.

Fonte: Five female artists to know in the Renaissance and Baroque | The Brooklyn Art Historian. Disponível em <https://thebrooklynarthistorian.com/>, acessado em 10/11/2021.



Fig.34 Minerva se vestindo, Lavinia Fontana, 1613  
Fonte: Galleria Borghese - Roma

mundo das artes. Tal posição também lhe possibilitou tornar-se uma pintora muito rica.

Lavinia pintou dezenas de telas com motivos históricos e mitológicos e conquistou a liberdade de, como pintora mulher, pintar nus femininos e masculinos.

Observemos o modo como na tela *Minerva se vestindo* [1613] [Fig. 34], Lavinia apresenta o corpo nu de Minerva de perfil e não de frente. Portanto, não é um nu frontal, em que a mulher é representada se dando a ver ao espectador como as Vênus executadas pelos pintores homens - o que denota que Lavinia teve a sutileza de operar a exposição do corpo feminino, criando uma atmosfera de sugestão aos olhos que miram o corpo nu da mulher.

Nessa tela, a pintora usa a temática mitológica. Minerva era, para os romanos, o que Athena Pallas era para os gregos, deusa da sabedoria e protetora dos guerreiros. Ao representar Minerva se vestindo, a artista parece reforçar a sugestão de um corpo nu feminino que está em um entre-lugar: a meio caminho de vestir seu manto. Junto ao corpo nu, estão dispostos a armadura no chão, um escudo, uma couraça e uma lança - elementos masculinos. O corpo nu, de perfil, tendo ao lado os instrumentos de guerra, enfatiza a mulher que toma para si elementos viris, mas, ao mesmo tempo, oculta a frontalidade de seu corpo ao observador. Simultaneamente, seu corpo apresenta uma brancura que alude à graciosidade, e que contrasta com as cores ricas do cenário, onde predominam os tons de vermelho e dourado, com cortinas magnificamente drapeadas, que emolduram duas posições: a determinação com que Minerva veste o manto - decidida, porque se veste para a guerra; porém uma mulher cuja aparência é terna e delicada. Há, ainda, um putti no segundo plano, erguendo o capacete da deusa, introduzindo na composição uma leveza e certo divertimento.

Lavinia tornou-se uma artista respeitadíssima em seu tempo por sua erudição e seu comportamento. Pintou inúmeras telas cuja temática era religiosa, o que fez com que conquistasse as graças da Igreja, especialmente levando-se em conta a importância que as imagens passaram a ter após o Concílio de Trento, entre 1545 e 1563. Conquistou uma posição social de respeito entre seus pares homens e, também, entre os patrocinadores. Observamos que, embora filha de pintor, Lavinia construiu seu sucesso como pintora a partir de seu investimento no conhecimento artístico, o que a fez inverter sua posição na hierarquia de gênero. Foi ela, como mãe e mulher, que passou a ser a provedora do lar, do marido, dos 11 filhos e dos pais, graças a uma sólida carreira. Suas telas

introduzem uma perspectiva nova na representação da mulher e seu corpo para o olhar do espectador masculino, ao construírem uma narrativa que se diferencia das de seus pares homens. Lavinia Fontana morreu em 1614, aos 62 anos de idade.

Elisabetta Sirani nasceu em Bolonha em 1638, e faleceu em 1665 de causas misteriosas, aos 27 anos de idade. Assim como Fontana, reutilizou-se dos padrões pictóricos de seus pares homens, sobretudo, de Michelangelo Merisi da Caravaggio e Guido Reni [Chadwick, 2007:93]. Suas telas são bem iluminadas, contra um fundo escuro misterioso.

Sirani também era filha de artista, o pintor Giovanni Andrea, que, por sua vez, era presidente da Academia de desenho vivo e a treinou. Assim, Elisabetta teve uma base sólida em pintura, desenho, gravura e teoria da arte. Em seu autorretrato [Fig.35], a artista se representa como uma pintora bem-sucedida, inclusive financeiramente: segura seus pincéis e sua paleta, veste uma indumentária luxuosa, onde estão aplicados broches de ouro, usa ainda colar de pérolas e um par de brincos de ouro. Coloca-se em primeiro plano contra um fundo escuro, ressaltando as cores e tons de pele e dos elementos que a ornam. Figura e elementos pictóricos reforçam sua posição de mulher e pintora bem-sucedida.

Elisabetta Sirani viveu toda sua vida em Bolonha, onde construiu sua carreira artística, sendo conhecida pela habilidade em pintar telas muito bem-acabadas. Tornou-se financeiramente independente aos 19 anos, quando passou a dirigir a oficina de sua família, pois seu pai ficou incapacitado por sofrer de gota. Sirani, então, passou a sustentar os pais, três irmãs e a si mesma, através de sua arte.

Suas pinturas também foram adquiridas por patronos da alta burguesia e nobres bolonheses, e até por membros da realeza, como o grão-duque Cosimo III de Medici. O percurso de sua vida, como mulher e artista, mostra que Sirani dividiu o mundo dos homens e o campo artístico masculino, não só obtendo respeito como pintora entre seus pares homens e seus patronos, mas também, por sua capacidade de gerir o negócio da família.

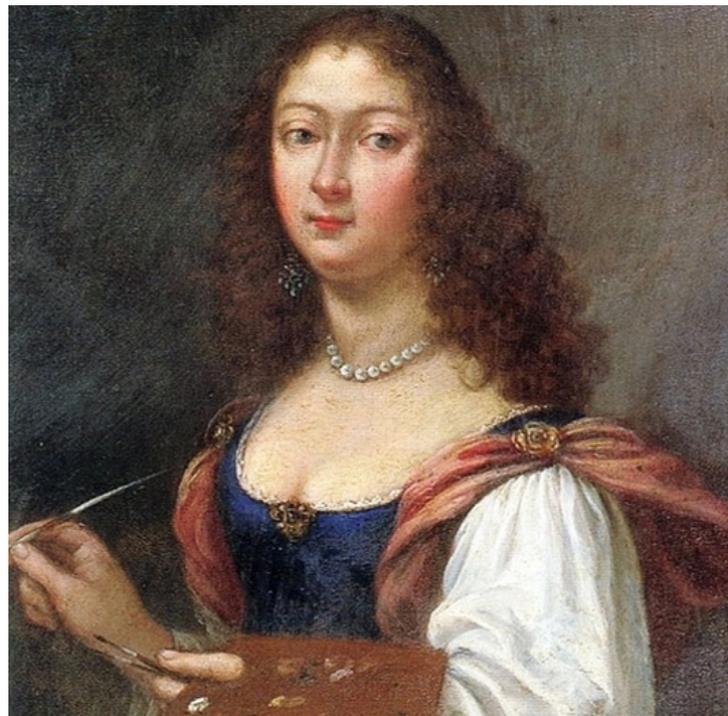


Fig. 35 Autorretrato, Elisabetta Sirani, c.1660

Fonte: Soprintenza P.S.A.E di Bologna-Archivio Pinacoteca Nazionale

Embora Sirani tenha pintado muitas “heroínas femininas” dos círculos humanistas, como Judite e Madalena, ou seja, a mulher heroica que triunfa através de sua virtude, a tela Judite com a cabeça de Holofernes, pintada na segunda metade do século XVII [Fig. 36], está, segundo Chadwick, perfeitamente de acordo com a graça, a elegância e o refinamento pictóricos que secularizou o tema entre a elite bolonhesa.

A representação de tais heroínas históricas não significa que Sirani tenha compartilhado da ideologia das “mulheres exemplares”, uma vez que tais temáticas eram extremamente comuns em seu tempo e solicitadas pelos patronos, tanto aos pintores quanto às pintoras. Vemos, então, que Sirani, assim como seus colegas homens, manobra dentro do mercado artístico para obter patrocinadores.

Já na tela Portia ferindo sua coxa [1664] [Fig.37], podemos ver como a pintora se utiliza dos elementos pictóricos para representar a sexualidade, o corpo e o desejo, de modo muito particular. Nessa composição, Sirani narra a história romana de Portia Catonis, esposa de Brutus. Alguns historiadores sustentam que Portia poderia estar envolvida na conspiração para matar Júlio César ou, pelo menos, teria sido a única mulher a ter conhecimento prévio do que iria acontecer. A cena representada por Sirani é proveniente da versão de Plutarco, que narra a história de que Portia encontrou o marido pensando no assassinato mas Brutus não lhe confidenciou nada, por medo de que ela revelasse o complô sob tortura. Para provar sua capacidade de suportar a dor física, Portia feriu a própria coxa, sofreu em silêncio e, então, retornou ao marido com a prova de que podia manter seus segredos.

Sirani apresenta uma pose feminina poderosa, com pinceladas fortes e claras e cores intensas. Portia é representada em posição de poder; sua pose transmite força e resolução. O sangue na coxa contrasta com sua pele pálida, mas combina com o vestido vermelho [a indumentária é da época de Sirani, não de Portia]. Portia está separada das outras mulheres por sua decisão. A pose de Portia induz o olhar do espectador ao ato da mulher ferindo-se e extraindo seu próprio sangue – uma atitude



Fig. 36 Judite com a cabeça de Holofernes, Elisabetta Sirani, segunda metade do século XVII. Óleo sobre tela. Fonte: Museu de Artes e Ciências, Lake View, Peoria

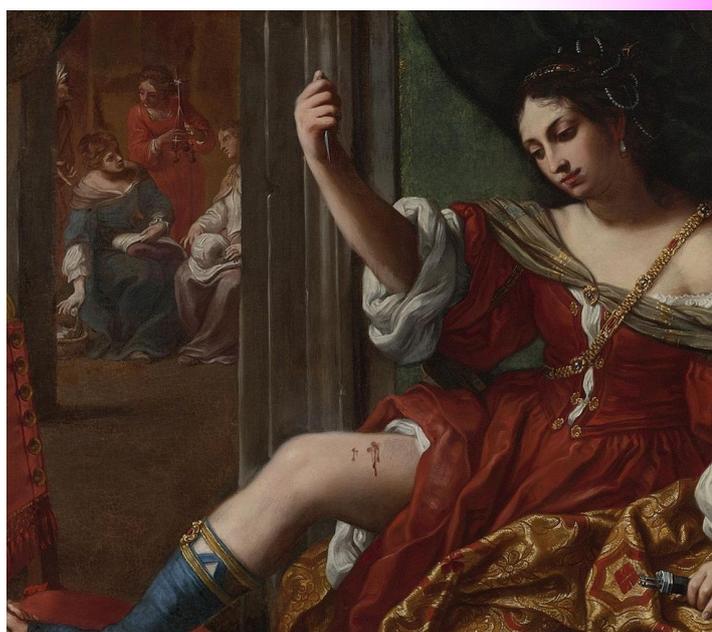


Fig.37 Portia ferindo sua coxa, Elisabetta Sirani, 1664. Fonte: Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio, Bologna

que remete a virilidade. A pintura parece falar sobre Portia e Sirani simultaneamente, mostrando a determinação e a inteligência das duas mulheres.

Sirani escolheu o momento em que Portia se feriu para mostrar sua força de caráter, antes de pedir a Brutus que confiasse nela. Pose e conteúdo, para Chadwick, são sexualizados e evocam, através da imagem estimulante da ferida feminina e as figuras voluptuosas em desordem, significados que remetem à maneira como a diferença sexual é produzida e reforçada na tela. A ênfase na carne desnuda e automutilada erotiza o ato. Os sinais de sexualidade são reconfigurados dentro das convenções de representação da *femme fatale* ameaçadora, projetada para apelar ao gosto dos colecionadores privados [Chadwick, 2007:101].

Por volta de 1652, Sirani abriu uma escola para mulheres artistas em Bolonha. Treinou um certo número de mulheres mais jovens que, pela primeira vez, não eram provenientes exclusivamente de famílias de pintores. Quando Sirani morreu, em 14 de novembro de 1665, teve um grande funeral público. O anúncio do funeral incluía a informação: “pittrice [pintora] famosissima”. A cerimônia teve decoração luxuosa, supervisionada pelo artista Matteo Borbone; e envolveu orações formais, poesia e música, e um enorme palanque decorado exibia uma escultura em tamanho natural representando Sirani. Além de sua obra substancial, a artista deixou um importante legado por meio de seu ensino de pintoras mulheres que se profissionalizaram [Chadwick, 2007:102].

A fama de Sirani em Bolonha, durante seu tempo de vida, foi rivalizada apenas por outra artista mulher italiana: Artemisia Gentileschi, uma pintora cuja vida e obra são um desafio para as noções humanistas em torno da educação feminina [Chadwick, 2007:104]. Gentileschi tornou-se um ícone entre as feministas contemporâneas, como afirmou Letizia Treves, a curadora da exposição Artemisia na tradicional National Gallery de Londres, em janeiro de 2021.

A jornalista e crítica de arte inglesa Helen Lewis escreveu em seu blog *The Atlantic* uma resenha sobre a exposição Artemisia, intitulada *Isn't she good – For a woman?*, na qual ressaltava o facto de que, em seus 197 anos de existência, a National Gallery de Londres pela primeira vez dedicava uma exposição individual a uma pintora mulher [Fig. 38]. O que nos leva a afirmar que Artemisia Gentileschi, após quatro séculos, atingiu sua consagração máxima,



Fig.38 A mão de Artemisia Gentileschi segurando o pincel, Pierre Dumoustier Le Neveu, 1625. Giz preto e vermelho com carvão, 21,9 x 18 cm. Londres, Trustees of the British Museum.

Fonte: Pollock, 1999

ao ser a primeira pintora mulher a ter uma exposição individual na tradicional instituição britânica. Na sequência, Lewis escreve: “Artemisia Gentileschi é uma pintora que faz você se sentir um leitor de mentes. Mesmo para os altos padrões da Europa do século 17, seu trabalho é impressionantemente sensual, dinâmico e psicologicamente agudo” [Lewis, 2021:s/p]. O texto que anuncia a exposição no site da National Gallery diz:

Vou-lhes mostrar o que uma mulher pode fazer.

Na Europa do século XVII, numa época em que as mulheres artistas não eram facilmente aceitas, Artemisia era excepcional. Ela desafiou convenções e desafiou as expectativas para se tornar uma artista de sucesso e uma das maiores contadoras de histórias da sua época.

Artemisia pintava sujeitos que eram tradicionalmente reservados aos artistas masculinos e para o olhar masculino; transformava humildes criadas em corajosos conspiradores e vítimas em sobreviventes.

Nesta primeira grande exposição do trabalho de Artemisia no Reino Unido, veja as suas pinturas mais conhecidas, incluindo duas versões da sua icônica e visceralmente violenta "Judite decapitando Holofernes"; assim como os seus autorretratos, heroínas da história e da Bíblia e cartas pessoais recentemente descobertas, vistas no Reino Unido pela primeira vez.

Siga os passos de Artemisia de Roma a Florença, Veneza, Nápoles e Londres. Ouça a sua voz a partir das suas cartas, e veja o mundo através dos seus olhos. [Lewis, 2021: s/p, tradução das autoras].

Lewis conta que um objeto da exposição incomodava a curadora Letizia Treves: um livro pesado, de finas páginas em papel de seda, que mostrava um registro do processo judicial pelo qual Gentileschi passou, após ser estuprada pelo pintor Agostino Tassi, em maio de 1611. Tassi havia sido contratado pelo pai da pintora, Orazio Gentileschi, para dar aulas de desenho à filha. As páginas contam a história de Artemisia: uma adolescente que fora estuprada por seu professor, o qual não quis se casar com ela por reparação, comportamento esperado à época porque tirar a virgindade reduzia o valor da mulher no mercado matrimonial. Orazio o processou em março de 1612. As páginas de papel de seda do livro revelavam que Artemisia teve que testemunhar sob



Fig.39 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021

Fonte: National Gallery, Londres, 2021



Fig. 40 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021  
Fonte: National Gallery, Londres, 2021

tortura, prática destinada a desencorajar falsas acusações. , Laços de barbante enrolados em seus dedos foram apertados até que ela gritou: "è vero è vero, è vero." [...]. Lewis, então, acrescenta um trecho da entrevista com Trevis, que destaca: "Segura, ela então olhou para seu estuprador e, referindo-se aos laços do barbante, disse: 'Este é o anel que você me deu e estas são suas promessas'". [Lewis, 2021:s/p].

O incômodo da curadora referia-se justamente ao equilíbrio das narrativas. Diz ela sobre Artemisia: "Não há dúvida de que suas experiências pessoais, como a experiência pessoal de qualquer artista, moldam a feitura de sua arte, mas também acho que apenas olhar para essas pinturas nesse sentido não é útil. Isso diminui sua realização artística". [Lewis, 2021:s/p].

A resenha crítica de Helen Lewis põe em relevo o risco de a paixão feminista pela história de vida de Artemisia Gentileschi esmagar o talento artístico da pintora. Daí o título da resenha: *Isn't she good – For a woman?* [Lewis,2021:s/p].

A história intensa, movimentada e mesmo dramática, de Gentileschi, sem dúvida, faz sua vida fascinante para a/o/s historiadora/es feministas que escreveram sobre a pintora, dentre essas/esses as citadas Griselda Pollock e Witney Chadwick, mais Germaine Greer [1979] e Mary Garrard [1989]. Todas as narrativas, com exceção do longo capítulo de Griselda Pollock sobre Artemisia, tendem a conjugar vida e obra de modo que ambas estão inteiramente entrelaçadas. Assim, duas de suas telas principais, *Susana e os velhos* [1610] [Fig. 41] e as duas versões de *Judite decapitando Holofernes* [1612 e 1620] [Fig. 42] são lidas como resultado dos traumas da artista. *Susana e os velhos* parece indicar a fragilidade da jovem, ainda adolescente, estudando e trabalhando na oficina do pai, e, ao mesmo tempo exposta aos homens que, ao entrarem e saírem da oficina, muito provavelmente a molestavam. Já *Judite decapitando Holofernes* é possivelmente representação do trauma, da vingança e da revanche de Artemisia após ter sido violada por Tassi.

Vimos que as repetições em torno das construções "mulheres extraordinárias" e "mulheres heroínas" não esclarecem e ainda não

sinalizam para o modo como essas pintoras trataram temas a partir de um estilo artístico criado pelos homens, porém utilizando a perspectiva de uma mulher, da “diferença” – ou seja, o modo como representaram o desejo, a sexualidade, o corpo da mulher, a nudez, e, também, o trauma, a revanche, a vingança, a partir de seu gênero. Essa perspectiva possibilita compreender e posicionar a mulher na transcendência, como criadora - deslocando-a de uma narrativa patriarcal e apontando para a destreza e a habilidade da artista, de modo a reposicioná-la no cânone masculino

Artemisia Gentileschi nasceu em Roma, em 1593 e faleceu em Nápoles, em 1653. Assim como outras artistas de seu tempo desenvolveu suas habilidades como pintora na oficina de seu pai. Trabalhou junto ao seu pai em Roma e, posteriormente, tornou-se uma pintora renomada e viveu em Florença, Gênova, Veneza, Londres e Nápoles. [...] Em Roma, Gentileschi combinou a maneira florentina original de seu pai, com tons e formas fortes e utilizou-se da simplificação dramática de Caravaggio [Pollock, 1999:103–105, tradução das autoras].

A tela *Susana e os velhos* [1610], anterior ao estupro que a artista sofreu, já exibe sua precocidade como pintora. Artemisia foi a única dos filhos de Orazio – havia mais três filhos homens - que mostrou talento artístico. A tela foi produzida quando a pintora tinha 17 anos.

A história apócrifa bíblica narra a tentativa de sedução de Susana, jovem judia que vivia na Babilônia e era esposa de Daniel, por dois velhos lascivos. Ao banhar-se em seu jardim, Susana pede à criada que vá buscar óleos aromáticos para seu banho. Nesse momento, dois velhos da comunidade a espionam, conspirando para forçá-la a se submeter sexualmente aos dois. Eles a ameaçam dizendo que, se ela se recusasse, iriam denunciá-la por adultério. O adultério, de acordo com a antiga lei judaica, era um crime capital para as mulheres. Susana se recusa, preferindo o destino da morte ao pecado que eles propõem. Ela é acusada pelos velhos e condenada à morte. Daniel, seu marido, apela por sua inocência junto aos tribunais e consegue demonstrar a falsidade da acusação. Interrogando os velhos separadamente, Daniel pergunta a cada um sob que árvore Susana teria cometido o adultério. Cada um nomeia um tipo diferente de árvore. Os velhos são, então, executados por falso testemunho.

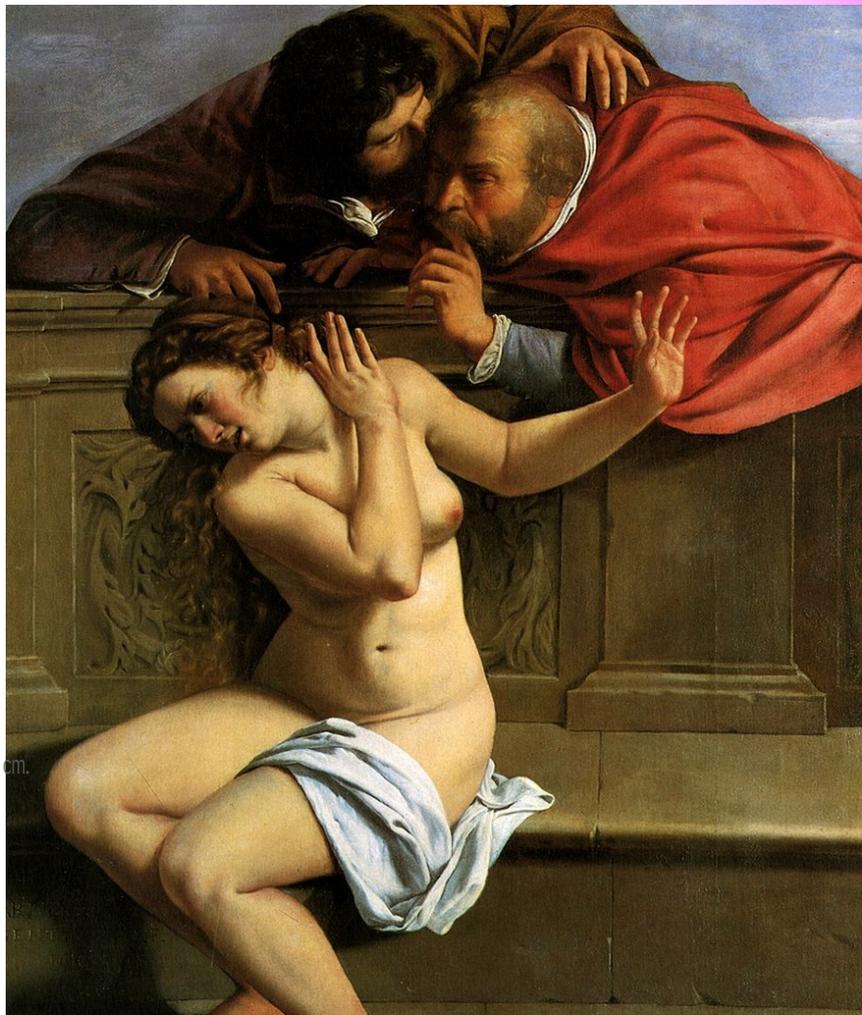


Fig. 41 Susana e os velhos, Artemisia Gentileschi, 1610. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen Graf von Schönborn.  
Fonte: Pollock, 1999:104.

A história e o tema de Susana e os velhos eram muito populares na Itália no fim do século XVI, tendo sido utilizados também por Tintoretto [1555-56]. Na época, Susana simbolizava a Igreja e os velhos representavam os pagãos e outros oponentes da Igreja. Também significava libertação [Daniel limpou seu nome e salvou-lhe a vida] ou uma castidade feminina que prefere morrer a desonrar o marido [Chadwick, 2007:112, tradução das autoras].

Esse tema também foi usado na pintura como representação do nu erótico. Segundo Chadwick [2007], o drama religioso é retirado e, em seu lugar, é introduzida uma dinâmica sexual do olhar, que une a agressão masculina e a resistência feminina. A posse masculina sobre o corpo feminino ocorre a partir da criação de um olhar que surpreende a mulher desprevenida e indefesa em seu banho. O apelo do nu superdimensionado é, ao mesmo tempo, iconograficamente justificado e pornograficamente eficaz. O que aponta, segundo Chadwick, para o reforço das ideologias sociais de dominação masculina e subordinação feminina.

Para Pollock [1999], a história é uma narrativa visual muito complexa que envolve desejo sexual, castidade feminina e autoridade/lei masculina. Durante o Renascimento, o apelo erótico visual incidia sobre a nudez da mulher exposta enquanto banhava-se, reforçado, no caso, pela conspiração lasciva, a qual enfatiza os aspectos sexuais voyeurísticos. Fornecia-se, assim, uma justificativa bíblica e até teológica para a exibição de um nu feminino erótico. [Pollock, 1999:106].

A tela pintada por Gentileschi levanta muitas questões entre as feministas porque foi executada por uma adolescente. Por que uma jovem teria pintado tal história? Para a curadora Letizia Treves, a tela narra a fragilidade de Artemisia frente às investidas dos homens que frequentavam a oficina de seu pai, o que aponta para o desconforto da jovem em face das situações de constrangimento viva ainda adolescente. Artemisia teria se identificado com o sentimento de Susana, que é espiada, observada, sem nada poder fazer. Artemisia, então, cria uma narrativa em que ela e a personagem são uma única mulher, mostrando, assim, a impotência feminina frente ao assédio masculino. Sofrer e calar-se. Artemisia se coloca no lugar da protagonista, imaginando, então, o que teria sido para Susana ser olhada pelos velhos lascivos. É o que podemos observar pela torção de seu corpo e por seu olhar assustado diante da ameaça física que vivencia. Ameaça que também era vivida e sentida por Artemisia na oficina do pai.

Já para Pollock, a tela é local de produção de vários significados. Artemisia teria se utilizado de materiais e convenções existentes, remodelando-os para permitir certas inflexões, porém sem controle sobre a gama de significados, uma vez que seu trabalho entrou nos contextos sociais de consumo [Pollock, 1999:112, tradução das autoras]. Artemisia cria alguns efeitos singulares; o mais atraente, para Pollock, é dado por sua compreensão do espaço dentro da pintura. Perspectiva foi o que Artemisia Gentileschi estudou com Agostino Tassi, o professor que a violou. A perspectiva, mais que uma habilidade útil, representa não apenas uma tecnologia para a produção da ilusão de espaço em superfícies bidimensionais; é também uma construção discursiva de um mundo e uma forma de estabelecer uma relação com aquele mundo medido, dominado, exibido, legível, racional, matematicamente calculável, onde há muito pouco

espaço para Susana na tela. Provavelmente essa pouca noção de espaço seria resultado de uma falta de domínio por parte de Artemisia, em se tratando da complexidade no estabelecimento do espaço de acordo com a perspectiva. Essa falta, no entanto, cria um limite afetivo na pintura, criando um efeito dramático e de intensidade que sugere uma profunda ambivalência [Pollock, 1999:113].

É dada ao espectador uma posição de visualização em que, teoricamente, o observador está dentro do poço onde Susana se banha. Ou seja, o espectador não pode ter nenhuma relação racional com aquele espaço, porque está muito próximo da cena. Essa proximidade excessiva se repete no posicionamento dos velhos, que são muito grandes e pairam sobre a pedra, o que acentua sua proximidade, de modo que eles quase tocam em Susana. Eles estão à espreita e a pouca distância, conspirando em sussurros, enquanto observam a moça.

Artemisia posiciona o homem e a mulher em zonas radicalmente diferentes. Os velhos são pintados como uma unidade, bloqueados sobre a balaustrada, conspirando um com o Outro. O céu forma o plano de fundo, onde estão as árvores tão cruciais para o desfecho da narrativa - apresentadas com uma simplicidade que indica a imaturidade artística da jovem pintora. Porém, o drama da situação é revisado para representar uma masculinidade dupla - um velho/um mais jovem - contra uma feminilidade angustiada: a jovem mulher nua [Pollock, 1999:114].

Já as duas versões de *Judite decapitando Holofernes* [1610-1612], as mais icônicas de Gentileschi<sup>44</sup>, são uma variação sobre o tema popular apócrifo do Antigo Testamento, que narra a história do assassinato do general assírio Holofernes pela viúva judia Judite, que seduziu o inimigo para, em seguida, decapitá-lo enquanto dormia. As duas composições são monumentais, naturalistas, com fortes contrastes de luz e sombra, e os modelos indicam ser contemporâneos de Artemisia [Chadwick, 2007:114]. Entre o Renascimento e o Barroco, a imagem de Judite passa por transformações. A iconografia dessa personagem bíblica foi gradualmente modificada durante os séculos XVI e XVII. As versões de Artemisia mostram um reforço considerável na construção da heroína feminina, que transcende a norma feminina, exibindo uma capacidade de comportamento moral no âmbito público que é normalmente negado às mulheres [Chadwick, 2007:114].

<sup>44</sup>

Artemisia Gentileschi pintou duas versões ou variações sobre o tema da decapitação de Holofernes. A primeira foi feita em Roma, logo após a sua violação; a outra, quando já estava em Florença, muito provavelmente para um patrono florentino.

Para Treves, as composições mostram uma cena de terror, e é surpreendente que uma mulher tenha pintado quadro tão violento e brutal. Artemisia retrata a cena em detalhes<sup>45</sup>. Ao olharmos a obra, partimos do pressuposto da arte como resistência feminina. A tela é a imaginação de uma mulher dominando um homem enorme, um general, e que, com a ajuda de sua serva, consegue cortar-lhe a cabeça, de onde jorra o sangue.

<sup>45</sup>

<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia>, acessado em 22/11/2021.

Para Pollock, o tema bíblico de Judite e Holofernes não é, no entanto, um tema de vingança. A história é uma execução política realizada por uma viúva. Na versão de 1612, Artemisia cria uma pose com características específicas, através da proximidade espacial dos personagens entre si e entre a cena e o espectador. O fundo escuro representa a tenda, mostrando sua competência no uso de um estilo de iluminação caravaggista, o que desperta, ainda mais, o interesse na narrativa visual [Pollock, 1999:119].



Fig. 42 Judite decapitando Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1612-13, óleo sobre tela, 168 x 128 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte, à esq.; Artemisia Gentileschi, Judite decapitando Holofernes, c. 1620, óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Florença, Galleria degli Uffizi, à dir.  
Fonte: Pollock, 1999:118

Os temas de Judite e de Susana mostram o homem sendo ameaçado com a violência que é tipicamente masculina e, metaforicamente, encenada contra as mulheres, em uma cultura que recusa e refuta sua participação intelectual criativa. As imagens das artistas aqui analisadas mostram graficamente como tal violência ocorre no universo desequilibrado nas relações de gênero. Essas telas tornam essa violência visível, ao inverter as expectativas de gênero de algozes e vítimas. Nesse choque, nessa desordem radical, nesse mundo de cabeça para baixo, fascínio e ameaça são o próprio topos, mas o tratamento dramático e ousado que as pintoras dão ao temas em suas telas torna-se psicologicamente vívido, e deixam a voz ser ouvida a voz de uma mulher. Elas tomam de empréstimo os temas míticos e transformam o tópos, permitindo que a mulher, seus desejos, sexualidade, traumas, ansiedades e, sobretudo, suas impossibilidades nesse mundo patriarcal, se façam visíveis. Talvez, por isso mesmo, foram esquecidas pelo cânone e posicionadas na excepcionalidade.

