

**MUSAS CRIADORAS NAS FRONTEIRAS ENTRE O MEDIEVO E A
MODERNIDADE, ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO:
MULHERES PINTORAS**

CRISTINE TEDESCO*

INTRODUÇÃO

A temática proposta pela pesquisa é norteada por uma análise histórica do contexto da arte pictórica, considerando as produções artísticas de três mulheres. O estudo privilegia a transição do século XVI para o XVII, na região da Península Itálica, utilizando principalmente as obras de *Sofonisba Anguissola*, *Lavinia Fontana* e *Artemisia Gentileschi*. A problemática central da pesquisa é compreender como se constroem os discursos que afastam as mulheres do cenário criador¹. Além disso, é preciso entender como se produziram os silêncios sobre elas, e de que maneira ingressaram no mundo da pintura, exercendo assim, papéis pensados majoritariamente pelos homens e para os homens. Outra questão relevante é explicar como se davam os conflitos de gênero no cotidiano renascentista e barroco, principalmente no que diz respeito aos ateliês de pintura.

O presente estudo, em fase inicial, aponta para interdisciplinaridade onde a história das mulheres pintoras evidencia um campo concreto de análise, tanto no que diz respeito à relevância artística das obras selecionadas para pesquisa como para encaminhar discussões associadas à construção das identidades de gênero e das relações sociais de poder entre o feminino e o masculino.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Orientação da Profa. Dra. Rejane Barreto Jardim.

¹ Na construção simbólica da diferença, a mulher é concebida como um ser ocioso e passivo, enquanto o homem é o criador. Os papéis delimitados para os sexos são desiguais e esta questão vai se refletir em diferentes contextos históricos.

A PRESENÇA DAS MULHERES NOS OFÍCIOS ARTÍSTICOS

Na perspectiva da História da Arte, o arquiteto e pintor renascentista, Giorgio Vasari² (1511-1574) realizou um estudo de perfil biográfico, de pintores, escultores e arquitetos, desde Cimabue³ (1240/50-1302) até ele. Foi aluno de Michelangelo Buonarroti, produziu, sobretudo em Florença e Roma. Trabalhou como artista oficial de Cosme I; idealizou e pensou a organização dos museus e a restauração e decoração do Palazzo Vecchio.

A obra, *Lê vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*, que reúne parte dos estudos de Vasari, é uma fonte importante também para os estudos acerca da presença das mulheres no cenário artístico. Ainda que privilegie espaço e discussões em torno das obras dos homens, é possível encontrar indícios substanciais de mulheres que realizavam trabalhos no campo das artes. A este respeito, Le Goff indica que é necessário nos questionarmos sobre as lacunas, as amnésias e os espaços em branco da história. Para ele, “[...] devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e da ausência de documentos” (LE GOFF, 1996, p. 109).

Quanto às mulheres que foram contemporâneas de seu tempo, Giorgio Vasari, dedicou algumas páginas para registrar sua presença nas produções artísticas.

Ma certo in nessun'altra età s'è aò meglio potuto conoscere che nella nostra; dove le donne hanno acquistato grandissima fama, non solamente nello studio delle lettere, com'há fatto la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambarra, la signora Caterina Anguisola, la Schioppa, la Nugarola, Madona Laura Battiferra e cent'altre, si nella volgare, come nella latina e nella greca lingua, dottissime; ma eziandio in tutte l'altre facultà. Né si som vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mane nelle cose mecaniche e fra la ruvidezza dè marmi e l'asprezza del ferro, per conseguir il desiderio loro e riportarsene fama, come fece ne nostri dè Properzia dè Rosi da Bologna, giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze che non che le donne, ma tutti gli uomini gl'ebbero invidia⁴. (VASARI, 1991, p. 722).

² VASARI, Giorgio (1511-1574). *Lê vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*. Ed. Integrale. Orsa Maggiore: Torriana, 1991.

³ Bencivieni di Pepo, veio a se chamar posteriormente, Cimabue. Nasceu e estudou em Florença, foi um artista da tradição bizantina que indica sinais de transição entre o medieval e a renascença por meio da pintura: *A Virgem no Trono*.

⁴ Mas é certo que em nenhuma outra época foi possível conhecer melhor, que nessa relação, aonde as mulheres adquiriram grandíssima fama, não somente no estudo das letras, como fez a senhora Vitoria de Vasto, a senhora Veronica Gambarra, a senhora Catarina Anguisola, a Schioppa, a Nugarola, a senhora Laura Battiferra e cem outras, seja na vulgar, como na latina e na língua grega, letradíssimas

Ao analisar o significado da “inveja”, que *Properzia* causa nos homens de seu tempo, e à que Vasari se refere no trecho, é possível sugerir que representa o *temor* dos homens diante das mulheres. Segundo Michelle Perrot (2003), a invisibilidade e o silêncio impostos às mulheres podem ser entendidos como símbolos “[...] do perigo que se crê que elas representam” (PERROT, 2003, p. 21). Este perigo, que a mulher significa para o homem, é descrito também no Gênesis onde Eva é culpada por trazer a dor e o sofrimento ao mundo, além de ser associada ao pecado à tentação, sendo necessário então, criar defesas para sociedade, velando sua participação no cotidiano.

Num cenário marcado por inquietações culturais, religiosas e sociais, estas mulheres atuaram de maneira significativa na produção artística da pintura. Entretanto é essencial esclarecer que muito antes do século XVI, as mulheres já haviam conquistado espaço na História da Arte.

Quanto a isto, Plínio, o Velho⁵ (23/24-79), em sua obra *Storia Naturale*, escreveu, dentre a vastidão dos elementos da sociedade⁶ e cultura latinas do século I, a respeito das mulheres pintoras. De acordo com seu testemunho:

Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatores Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua uirgo, M. Varronia iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum máxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum. Nec ullius uelocior in pictura manus fuit, artis uero tantum, ut multum manipretis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent. Pinxit at quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Acetobulum⁷. (GAIO, livro XXXVII, p. 466).

expressavam-se, também, em outras capacidades. Nessas capacidades não ficavam envergonhadas, pelas afrontas, a vantagem de sua superioridade, de se colocar com as macias e branquíssimas mãos nas coisas mecânicas. E entre a aspereza dos mármore e a aspereza dos ferros, para conseguir seus desejos e adquirirem fama, como fez aos nossos Properzia de Rosi de Bologna, jovem virtuosa, não somente nas coisas caseiras, como em outras, mas em infinita ciência que não as mulheres, mas todos os homens lhe tiveram inveja. (VASARI, 1991, p. 722).

⁵ Produziu uma enciclopédia a pedido do imperador Tito, durante o I século d.C. Boa parte deste material se perdeu durante o decorrer da História. Conhecemos 37 de seus livros onde o autor indica o uso de fontes da Idade Antiga mesclando experiências pessoais e notícias sobre os conhecimentos do período. Era considerado sábio e historiador.

⁶ A enciclopédia de Plínio, o Velho reúne uma dedicatória a Tito, que administrava o império junto ao pai Vespasiano, um índice e as referências das fontes utilizadas (livro I); um tratado sobre Astronomia e Geografia (livros II ao VI); estudo a cerca do Homem e os Outros Animais (livros VII ao XI); a Botânica (livros XII ao XIX); Mineralogia e História da Arte (livro XXXIII ao XXXVII).

⁷ Mulheres pintoras: Timarte filha de Miconis, pintou uma Diana, quadro que se encontra em Efeso, é uma pintura muito antiga; Irene filha e aluna do pintor Cratino, pintou “a menina” que se encontra em

As pesquisas desenvolvidas por Plínio nos indicam que a arte pictórica era um ofício realizado, também pelas mulheres durante o século I. Isto demonstra uma presença feminina ativa nas áreas tanto da criação artística, como do ensino dos conhecimentos técnicos de pintura. É o caso de *Olimpiade*, que teria vivido no período helenístico e além de ser uma pintora de significativa expressão, possuía um discípulo, *Autobolo*. Outra mulher estudada por Plínio, foi Iaia de Cízico. Ela era especialista em pintar retratos, em alguns momentos de sua vida profissional recebeu pagamentos mais altos pelas suas obras do que os homens pintores de seu tempo.

MULHERES E IMAGENS: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL

A análise das fontes imagéticas, abordada nesta investigação, busca nas reflexões Walter Benjamin⁸ uma maneira de pensar através das imagens. Ao estudar obras de arte pictóricas, Benjamin as procura interpretar “[...] numa relação com o pensamento, compreendendo a imagem para além da visão” (PERNISA; LANDIM, 2008, p. 29). Assim, por meio da *imagem do pensamento* presente nas pinturas seria possível, por exemplo, mostrar a configuração histórica e cultural de determinado lugar, “Capturar uma época, descrevendo-a e compondo a visualidade do seu pensamento, é o objetivo máximo do autor em *Imagens do pensamento*, usando a arte e a criação artística como meio” (PERNISA; LANDIM, 2008, p. 30).

A metodologia de Walter Benjamin apresentada no texto de Pernisa e Landim (2008) também contribui para pensarmos nas pinturas de Sofonisba Anguissola, Lavínia Fontana e Artemisia Gentileschi, enquanto representações de suas formas de ler no mundo. A partir disso, podemos pensar nas obras como partes de um conjunto de indício que podem nos responder afinal, quem foram essas mulheres e como suas

Eleusi, Calypso, um velho adivinho (de nome) Teodoro e o bailarino Alcistene; Aristarete filha e aluna de Nearco (pintou) Esculapio. Iaia de Cizico permaneceu solteira, foi a Roma quando Marco Varrone era jovem e lá pintou com tempera e com espátula (e cera) sobre mármore, retratos especialmente de mulheres, em Nápoles pintou o quadro de uma velha num grande formato e também o seu auto-retrato no espelho. Nenhuma outra mão mais rápida que a sua para pintar. E o fez com tanta arte que superou em muito nos preços de venda os dois mais famosos retratistas daquela época, Sopolí e Dionisio, de cujos quadros estão cheias as pinacotecas. Foi pintora também uma certa Olimpiade, da qual soube-se apenas que teve como discípulo, Autobolo. (GAIO, 1988, op. cit., p. 466)

⁸ Questões problematizadas na obra de: PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

relações sociais ou ainda familiares se constituíram elementos catalisadores de sua inserção num contexto masculino. O legado artístico dessas mulheres, que pintavam *como homens*, compõem partes significativas do pensamento de uma época.

Ao mesmo tempo, esta metodologia de análise filia-se as considerações de Chartier (1990), de acordo com o pesquisador, é desta forma que:

“[...] pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objetivo a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. (CHARTIER, 1990, p. 19).

Um levantamento bibliográfico preliminar apontou algumas publicações referentes às mulheres que foram selecionadas para esta pesquisa. Vejamos brevemente algumas considerações sobre elas.

Os estudos desenvolvidos por Daniela Pizzagalli (2003) nos trazem indícios significativos da importância de Sofonisba Anguissola para a pintura:

Anche se il padre, con la torsione del busto verso il figlio maschio, indica una predilezione di natura dinastica, no si deve temere che nella famiglia Anguissola l'importanza delle femmine fosse sottovalutata: anzi, i due uomini passeranno tutta la vita all'ombra del prestigio di Sofonisba – la prima donna italiana a conquistare fama internazionale con la pittura – e in parte anche delle sorelle, avviate sulla sua scia.⁹ (PIZZAGALLI, 2003, p. 15)

Segundo a mesma autora, Sofonisba Anguissola (1531-1621), pintou diversos retratos e auto-retratos. Obteve sucesso no período renascentista, juntamente com Lavínia Fontana. Nascida em Cremona, foi uma importante retratista em Gênova e Palermo. Foi pintora na corte espanhola e amiga do pintor Antonio van Dyck que pintou um seu retrato quando já idosa.

Lavínia Fontana (1552 -1614), de acordo com Manguel (2001), nasceu em Bolonha, foi discípula do pai – Próspero Fontana – estudou anatomia no ateliê do mesmo. Casou-se com Giovan Paolo Zappi, um dos discípulos de seu pai, que não teria colocado obstáculos ao seu trabalho como pintora. Produziu telas e retábulos, retratos e nus. Em 1600 trabalhou em Roma para o papa Clemente VIII. Alberto Manguel, ainda

⁹ Ainda se o pai, com a torção do busto pro filho homem [aqui se trata de uma expressão, que pode ser entendida como se inclinar, ou dar mais atenção ao filho homem], indica uma predileção de natureza dinástica, não deveria se espantar que, na família Anguissola, a importância das mulheres fosse diminuída: mas pelo contrário, os dois homens passarão toda a vida à sombra do prestígio de Sofonisba - a *primeira* mulher italiana a conquistar fama internacional com a pintura -, e em parte também das duas irmãs, seguidoras de seu exemplo (PIZZAGALLI, 2003, p. 15).

ressalta que Lavínia Fontana, “[...] estabeleceu relações intelectuais no exterior e, por intermédio de recomendações de vários notáveis de Roma, foi nomeada pintora de Gregório XIII e sua família, os Boncompagni” (MANGUEL, 2001, p. 135).

Quanto a notável participação de Lavínia Fontana no cenário artístico, Golzio (1950), destaca sua participação, também, nas pinturas de capelas:

Fra il 1611 e il 1614 veniva costruita coi disegni del Moderno la capella Maggiore di Santa Maria della Pace, e l’Albani fu chiamato a decorare una parte, mentre il resto veniva dipinto da Lavinia Fontana e da Domenico Passignano. L’ Albani vi fece negli angoli dell’arcone lè figure dei profeti nella volta l’Assunzione della Vergine, sulle finestre alcuni putti, nei quattro angoli della volta degli angeli musicanti e finalmente nella lunetta sopra l’altare l’Eterno Padre. Quest’opera fu dai contemporanei lodatissima perchè condotta com grande perfezione, tanto nel disegno che nel colorido¹⁰ (GOLZIO, 1950, p. 470).

Artemisia Gentileschi (1593-1652), nas pesquisas realizadas por Bourdignon (2000), é mencionada como discípula do pai Orazio Gentileschi. Ela é um modelo de mulher combativa e independente também no âmbito estilístico. Nela a conquista do sucesso profissional corresponde a uma nova imagem da artista-mulher. Estudou arte e pintou no ateliê do pai, com o caravagismo romano, estilo florentino e o classicismo napolitano, com Rubens e van Dyck.

Em 1616, Artemísia, tornou-se a *primeira* mulher, de que se tem conhecimento, a ingressar na Academia de Desenho de Florença. Era independente, fazia e discutia o preço de suas obras, inclusive trabalhou para as cortes européias. Soube como construir com habilidade a própria carreira e obteve o reconhecimento sem precedentes para uma mulher pintora dessa época. Viveu em Roma, Florença, Nápoles, Veneza e Londres. Quando morreu em Nápoles (1652) já havia sido reconhecida como uma grande artista. Ainda assim raramente foi citada nos livros de História da Arte. A este respeito, Agnatti e Torres (1998) enfatizam que, assim como outras suas excelentes colegas, Artemísia foi esquecida e ignorada por séculos, porque enquanto mulher caiu sobre ela o silêncio de uma História da Arte toda ao masculino.

10 Entre 1611 e 1614, era construída com desenhos da Modernidade a Capela Maior de Santa Maria da Paz, e Albani foi chamado para decorar uma parte, enquanto o resto era pintado por Lavínia Fontana e Domenico Passignano. Albani fez nos ângulos do arco a figura dos profetas em volta da Assunção da Virgem, nas janelas alguns anjos, nos quatros ângulos em volta dos anjos, músicos, e finalmente, no espaço debaixo do altar, o Pai Eterno. Esta obra foi elogiadíssima pelos contemporâneos porque foi feita com grande perfeição, tanto no desenho como no colorido. (GOLZIO, 1950, p. 470).

UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Ao fazer uso do conceito de gênero, é preciso considerar os ensinamentos de Joan Scott (1990). Uma vez destacado que as relações de poder são ensaiadas primariamente desde as relações entre homens e mulheres, é importante escrever a história das mulheres através de uma análise onde as representações de gênero são construídas socialmente, como por exemplo, por meio do estudo dos papéis destinados aos homens e às mulheres. Scott (1990) indica que os historiadores debruçados aos estudos de gênero, possuem um compromisso teórico bastante relevante, de explicar as razões pelas quais as relações de poder são construídas na sociedade, como funcionam e como mudam.

Além de pensar nos papéis sociais de homens e mulheres, o conceito de gênero apropriado por Scott, questiona existir uma identidade fixa para homens e mulheres, tendo em vista os discursos que operam para definir o que é homem e o que é a mulher em um dado momento histórico. Esses conceitos, portanto, são transitórios. A autora ainda nos esclarece esta questão da seguinte maneira:

O pós-estruturalismo insiste em que as palavras e os textos não possuem um significado fixo nem intrínseco; em que não há uma relação transparente nem evidente entre eles, sejam coisas ou ideias, nem tampouco uma correspondência básica ou última entre a linguagem e o mundo. Portanto, as perguntas que são respondidas por estas análises são: como e em quais contextos específicos, entre quais comunidades específicas de pessoas e mediante que processos sociais ou textuais se adquirem o sentido? Como mudam os significados? Como emergiram certos significados considerados normativos e outros foram ocultados até, às vezes, desaparecer por completo? O que estes processos revelam sobre a forma como se constrói e opera o poder? (SCOTT, 1994, p. 01)

O gênero enquanto um campo de pesquisa histórica carece de uma abordagem que não limite o conceito à esfera da família ou da divisão sexual do trabalho. Torna-se indispensável pensar também, que as estruturas de poder estão baseadas em generalizações que naturalizam diferenças entre o masculino e o feminino. Ao sugerir que as significações de gênero e poder se constroem reciprocamente, Scott (1990), afirma que para escrever história fazendo uso do gênero, enquanto categoria, é necessário reconhecer que “[...] ‘homem’ e ‘mulher’, são categorias *vazias* e

*transbordantes*¹¹ pois que, quando parecem fixadas, elas recebem, apesar de tudo, definições alternativas, negadas ou reprimidas” (SCOTT, 1990, p. 19).

Para realizar a análise das relações de gênero no cotidiano da vida pública e privada que se refere aos séculos XVI e XVII, é necessário utilizar os estudos de Rejane Barreto Jardim (2009), de acordo com ela:

O desafio dos historiadores, que utilizam a categoria gênero como instrumento de análise histórica é, pois superar os limites de uma história das mulheres, pois, embora possam parecer sinônimos, não o são. Já não é suficiente demonstrar que as mulheres tiveram história e que elas estão presentes nos principais momentos da história da humanidade; trata-se de compreender o significado das hierarquias sexuadas. (JARDIM, 2009, p. 228).

As pesquisas desenvolvidas à luz do conceito de gênero, enquanto uma categoria, constituem um suporte teórico que nos permite olhar para o passado compreendendo a construção dos discursos a respeito das mulheres. Segundo Carla Casagrande, “As interpretações de Aristóteles ratificam a necessidade de que a débil mulher se submeta ao homem, forte, estável e racional. Ambos os sexos podem colaborar, mas sempre sob direção masculina” (1990, p. 117). As reflexões de Casagrande (1990) sugerem ainda, que a vigilância a qual a mulher foi frequentemente exposta, caracteriza uma ordem social administrar pelo homem. A investigação da historiadora elucida uma situação que no decorrer do tempo pronunciou:

Castidade, humildade, modéstia, sobriedade, silêncio, trabalho, misericórdia, custódia: as mulheres ouviram repetir estas palavras durante séculos. Ouviram-nas ditas pelos pregadores nas igrejas, ouviram-nas ditas pelos familiares nas suas casas, reencontraram-nas nos livros para elas escritos. [...] A duração dessas palavras no léxico da literatura pastoral de didática dirigida às mulheres dos finais do século XIII ao final do século XV testemunha a duração substancial do modelo feminino. (CASAGRANDE, 1990, p. 138).

Podemos afirmar que as problemáticas cotidianas vividas pelas mulheres pintoras não foram muito diferentes das enfrentadas pelas mulheres em geral. Ao propósito disto, Casagrande ainda argumenta que, “A capacidade do modelo da mulher sob custódia de absorver no seu interior uma série de variantes sem por isso mudar de natureza foi, sem qualquer dúvida, um dos motivos principais de sua durabilidade” (1990, p. 139),

¹¹ Vazias porque não possuem significado definitivo e transcendente. Transbordantes porque mesmo quando estão aparentemente determinadas, elas contém definições alternativas negadas ou reprimidas. (Ibidem, p. 19).

As produções pictóricas dos séculos XVI e XVII, realizadas pelas artistas: *Sofonisba Anguissola, Lavínia Fontana e Artemísia Gentileschi*, são entendidas e marcadas pelas fronteiras culturais do medievo e da modernidade. Eis, que, uma pintura, de acordo com Jacqueline Lichtenstein (2005) se apresenta ao mesmo tempo:

“[...] como signo e como figura a interpretar, e, sendo ela mesma imagem cifrada, já pressupõe uma interpretação do mundo. Codificação de signos, descrição de figuras e interpretações procedem assim de um único movimento. Nesse sentido, da época medieval até o século XVII, a pintura pôde ser uma espécie de linguagem na qual o prazer da decifração frequentemente prevalecia sobre a fruição das qualidades pictóricas”. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 23).

Em síntese, esta investigação se caracteriza pela interdisciplinaridade de conceitos e práxis entre áreas do conhecimento como, história, antropologia e artes, permeadas pelas categorias de gênero e identidade. O controle sobre os corpos das mulheres, sua condenação enquanto personagens malignas e, no caso das mulheres pintoras, tratadas como aberrações – foi o caso de Lavínia Fontana, são questões que delimitam um movimento onde as mulheres tendem a ser sistematicamente distanciadas da sociedade. Esta é uma questão que ainda precisa ser discutida já que, mesmo com toda uma lógica social pautada pelos homens, encontramos a presença das mulheres, nesse caso nas questões da criação artística.

Este estudo, que envolve a análise dos discursos que tendiam ao silenciamento das mulheres e sua subordinação ao homem, tratadas enquanto condições naturais, é também marcado pelas considerações de Joan Scott, quando ressalta que:

Os historiadores da arte abrem novas perspectivas no momento em que decifram as implicações sociais das representações pictóricas dos homens e das mulheres. Estas interpretações estão fundamentadas na ideia de que as linguagens conceituais empregam a diferenciação para estabelecer o sentido e que a diferença sexual é um modo principal de dar significado à diferenciação. O gênero é então um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. (SCOTT, 1990, p. 16)

Assim, a pesquisa dialoga também com a noção de Identidade de Gênero, que se demonstra como um importante instrumento teórico metodológico. A propósito disto, as contribuições de Joan Scott se tornam fundamentais, por darem conta das relações de poder que se estabelecem entre os sexos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as possibilidades de análise das estruturas do passado, a serem investigadas pelos historiadores, alargadas nos últimos tempos deparamo-nos com algumas questões ainda por discutir. Para Janotti, as abordagens mais recentes da história “[...] conservam diversos conteúdos das anteriores, alguns são vitalizados por releituras, outros permanecem cristalizados na produção de grupos resistentes às novas ideias” (JANOTTI, 2005, p. 16).

O estudo iniciado recentemente se depara com uma série de problemáticas. Em primeiro lugar é necessário desenvolver questões que possam analisar as fronteiras de gênero presentes no cotidiano dos ateliês, ressaltando de que forma se relacionam os universos masculinos e femininos. Já que as pinturas de *Sofonisba Anguissola*, *Lavínia Fontana* e *Artemisia Gentileschi*, não se apresentam apenas como imagens artísticas, mas sim como meios de comunicação carregados de significado próprio, que não podem ser excluídos da interpretação, é necessário estabelecer uma relação entre as fontes escritas e as pinturas.

Diante disso, Costa (2005, p. 202) indica que as perguntas direcionadas aos objetos de pesquisa precisam buscar caminhos “[...] mais encarnados nas dores do mundo”. É possível sugerir que a História, além de ser movida pelos questionamentos de seu tempo, pelas dores de seu tempo, é escrita também pelos “[...] conflitos, tensões, angústias que nos atravessam – que, finalmente, é o solo, não ousa dizer sólido, pois por definição ele é minado, perigoso, o solo sobre o qual eu me desloco” (FOUCAULT, 2003, p. 230).

A compreensão das formas de construção e legitimação do lugar a que é destinada a mulher, no período entre os séculos XVI e XVII, compõe uma série de indagações relativamente inquietantes diante da documentação disponível. Quando o historiador compreende a imagem como um documento histórico e sendo ela própria um conjunto de signos, é possível gerar conhecimento e construir uma narrativa visual com base num entendimento do passado que nem sempre está presente nas palavras.

Entender como se constrói o silenciamento das produções femininas no campo da pintura, como é legitimado na sociedade do período entre os séculos XVI e XVII, são questões ainda não respondidas pela pesquisa. Ao analisarmos a existência de fronteiras

que delimitam o espaço do masculino e do feminino na produção da arte é possível refletir a respeito de como, tais fronteiras imaginárias foram cruzadas pelas mulheres, através da pintura. O desenvolvimento deste estudo preliminar acerca da participação das mulheres na história das produções pictóricas, gerou novas indagações que buscam não apenas constatar as ações das mulheres no período, mas, sobretudo explicar como homens e mulheres atribuíram sentidos às suas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGNATI, Tiziana. **Artemisia Gentilesch, in Art Dossier 172**. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2001.
- BERTINI, Ferruccio. **La mujer medieval**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. **O poder simbólico**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIGNON, Celso. **Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma**. Roma: Ordine dei Frati Minori Cappuccini, 2000.
- BURKE, Peter. (Org.). **A Escrita da História**. São Paulo: Novas Perspectivas. Editora da UNESP, 1992.
- CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. **Histoire des péchés capitaux au Moyen Age**. Paris: Éditions Flammarion, 2003.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 2002.
- COSTA, Maria Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- DAVIS, Natalie Zemon. **Nas Margens: três mulheres do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DONATI, Angela. **Roma Pictura: la pittura romana dalle origini all' età bizantina**. Veneza: Electa, 1998.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Historia das mulheres no Ocidente**. A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.
- _____; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: Do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamento, 1991.
- ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. **História da feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: MOTTA, M. B. **Estratégia, Poder-Saber.** Tradução de Vera Lúcia Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2003.

GAIO, Plínio Secondo. **Storia Naturale:** mineralogia e storia dell'arte. Libri XXXIII - XXXVII. Trad. Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi, 1988.

GARRARD, Mary D. **Artemisia Gentileschi:** the image of the female hero in italian Baroque art. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Gênero e História. **Cadernos de História Departamento de História da UFPE.** Recife: n.1, ano I, set. 2002.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JARDIM, Rejane Barreto. **Ave Maria, ave senhoras de todas as graças!** : Um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela do século XIII. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. Corpo, Gênero e História. In.: PEREIRA, Nilton Mullet; ALMEIDA, Cybele Crossetti de; TEIXEIRA Igor Salomão (Orgs.). **Reflexões sobre o Medievalo.** São Leopoldo: Oikos, 2009, pp. 225-246.

KING, Margaret L. **Mujeres renascentistas.** La búsqueda de um espacio. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Unicamp, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura:** O belo. São Paulo: Ed. 34, 2004. 4 v.

_____. (Org.). **A pintura:** Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005. 8 v.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F.; ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin:** imagens. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: EDUSC, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2005.

PIZZAGALLI, Daniela. **La signora della pittura.** Vita di Sofonisba Anguissola gentildonna e artista nel Rinascimento. Milano: Rizzoli, 2003.

SCHMITT-Pantel, Pauline. A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In.: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 129-156.

SCOTT, Joan. Desconstruir igualdad versus diferencia: usos de la teoria posestructuralista para el feminismo. **Revista Feminaria**, Ano VII, n. 13, Buenos Aires, 1994.

_____. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v 16, n. 2, p. 05-22, jul./dez. 1990.

VASARI, Giorgio (1511-1574). **Lê vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti**. Torriana: Orsa Maggiore: Ed. Integrale, 1991.