



ARTIGO

UMA HISTORIOGRAFIA FANTASMÁTICA

É possível que os casos mais interessantes de artistas fantasmáticas tenham como protagonistas pintoras das quais se conhece uma única obra autêntica, embora as fontes contemporâneas registrem mais dados a esse respeito

**ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO**

Ao adentrar o pórtico da igreja florentina de Santa Felicita, o visitante depara-se com um monumento fúnebre encimado pelo busto de uma jovem mulher e ladeado por dois baixos relevos com as alegorias da Pintura e da Música. A leitura do epitáfio esclarece que o túmulo acolhe os despojos de Arcangela Paladini, morta aos 23 anos, em 18 de outubro de 1622, a qual “igualou Palas com a agulha, Apeles com as cores e com o canto as Musas”. Tais dados pouco significam para o visitante contemporâneo, pois da artista só se conhece o “Autorretrato” executado em 1621. Neste, ela se representa de maneira austera, trajando um vestido preto e ornando o pescoço com um colar de pérolas que cria uma zona luminosa numa composição dominada por tons sombrios. Um olhar decidido e penetrante é a característica principal do rosto, emoldurado por uma basta cabeleira negra que se destaca do fundo da tela, trazendo a figura para o primeiro plano.

O fato de apenas uma obra poder ser atribuída a ela não impediu que seu nome fosse lembrado por diversos



Fig. 1: Arcangela Paladini. Autorretrato, 1621. Galeria dos Uffizi, Florença.

autores, que criaram verdadeiros panegíricos louvando seu “gênio inato” e seus “raros talentos”. Paladini, na realidade, faz parte de um grupo de artistas fantasmáticas, evocadas ao longo dos séculos por suas contribuições artísticas, embora nada ou quase nada tenha sobrado para a posteridade. Essa condição peculiar remonta às lendárias artistas da antiguidade mencionadas por Plínio o

Velho, cuja memória foi posteriormente perpetuada por Giovanni Boccaccio, Christine de Pisan e por inúmeros tratadistas a partir do Renascimento. Plínio o Velho cita seis pintoras que se destacaram na antiguidade: Timarete (século V a. C.), autora de uma “pintura muito antiga” de Diana conservada em Éfeso; Irene (séculos III-II a. C.), que pintou “uma jovem” que se encontra em Eleusis; Calipso[1], autora de um velho, do ilusionista Teodoro e do dançarino Alcistene; Aristarete (século IV a. C.), que realizou um retrato de Esculápio; “certa Olímpia”, da qual só se sabe que foi mestra de Autobulus. Dentre elas, avulta Iaia de Cízico (século I a. C.), “perpetua virgo”, que viveu em Roma. Distinguiu-se por pintar com o pincel e trabalhar com o buril em marfim, pela rapidez de execução e pelo virtuosismo que a levou a alcançar preços mais elevados que os pintores mais reputados daquele momento. Fez sobretudo retratos de mulheres e pintou a própria imagem com um espelho. Embora não mencione o nome de Cora, também conhecida como Calírooe (século VII a. C.), Plínio a

apresenta como a criadora involuntária do mito fundador das artes plásticas. O autor, de fato, reporta a anedota de que a modelagem do retrato em argila foi inventada por seu pai Butades a partir do perfil do amado que ela havia traçado na parede. Plínio não menciona outras duas artistas destacadas por autores posteriores: Helena e Anaxandra. Filha de Tímon, a primeira viveu no século IV a. C.; foi citada por Fócio I e incluída por Pellegrino Antonio Orlandi no livro “L’abecedario pittorico” (1704), na qualidade de autora da “Batalha de Issus”, que “Vespasiano colocou no Templo da Paz”. Lembrada por Clemente de Alexandria e Orlandi, da segunda só se sabe que atuou como pintora no século III a. C.

AS TRÊS FIGURAS TÊM UM TRAÇO EM COMUM: O DESPREZO PELOS “EXERCÍCIOS FEMININOS” EM PROL DA PRÁTICA ARTÍSTICA

O colapso do mundo antigo e a consequente destruição de boa parte de seu legado artístico não impedem a perpetuação da memória de algumas

dessas figuras. Entre fins do século XIV e começo do XV, Boccaccio e de Pisan recuperam os nomes de Irene, Tamíris/Tamara (Timarete) e Márcia (Iaia). Em “De mulieribus claris” (1374), o escritor toscano acrescenta alguns dados às informações fornecidas por Plínio. As três figuras têm um traço em comum: o desprezo pelos “exercícios femininos” em prol da prática artística. Se bem que aplicada a Irene, outra observação pode ser estendida a Tamíris e Márcia: sua memória deveria ser preservada, pois ela se distinguira “num ofício bastante distante dos exercícios das mulheres, [...] com muitíssima presteza e excelência”. Dotada de “engenho divino e artifício digno de memória”, Irene superou o pai, que é lembrado por sua causa. Boccaccio amplia o leque das obras de sua autoria, atribuindo-lhe os retratos de uma jovem, do velho Calipso, do gladiador Teodoro e do saltador Antístene. “Nobre pintora”, aquinhoada com um “engenho maravilhoso”, Tamíris, tal como Irene, dedicou-se à mesma profissão do pai. É lembrada pelo quadro dedicado a Diana, “coisa singular e rara”. Assim

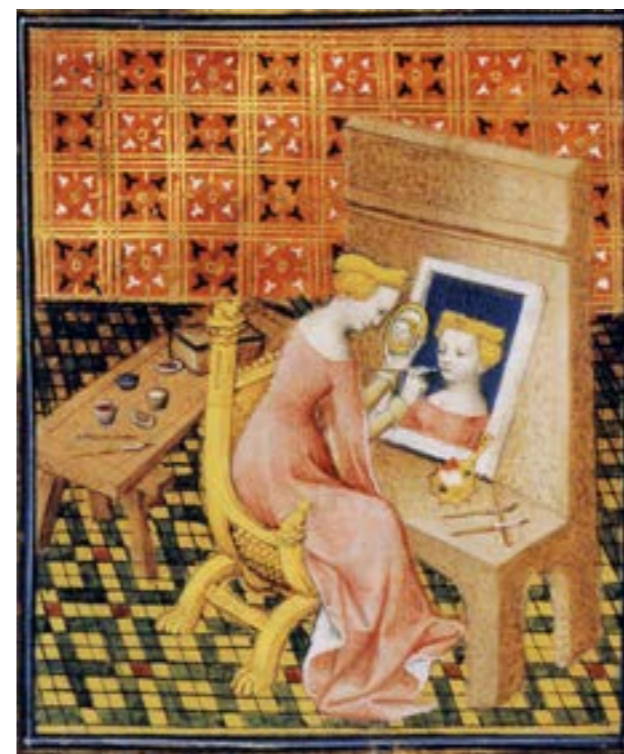


Fig. 2: Anônimo. Márcia pintando seu autorretrato com a ajuda de um espelho, século XV.

como Plínio, Boccaccio traça um perfil mais alentado de Márcia, “perpetua virgo” por designio próprio, que se destaca “pela virtude de seu engenho e pelo artifício da mão”. Usou não apenas o pincel, mas também o cinzel para realizar retratos femininos, superando os mestres do momento e

alcançando preços mais elevados do que eles. Seu próprio retrato no espelho foi pintado com tamanha maestria que é difícil determinar se a imagem “era viva ou fingida”. O escritor encontra uma explicação para o fato de Márcia não ter representado figuras masculinas: ela traiu a própria condição de virgem ao retratar homens nus, faltando com o pudor e pondo em xeque a própria honra.

De Pisan, por sua vez, fornece notícias sucintas sobre as três artistas em seu “Livre de la cité des dames” (1405). Lembra que Tamara fez um quadro da deusa Diana; que Irene foi homenageada com uma estátua que a representava no ato de pintar; e que Márcia superou todos os homens e pintou seu próprio retrato “com tal perfeição que se tinha impressão de que ela estava viva”. A recuperação dos nomes de Irene, Tamíris/Tamara e Márcia não se limita ao campo das letras. No século XV circulam imagens dessas figuras em trajes contemporâneos empenhadas em pintar e esculpir temas em consonância com o imaginário cristão no interior de ateliês góticos. Numa das imagens,

Tamíris vem acompanhada de um auxiliar encarregado de moer um pigmento azul. Em outras, Irene é representada pintando um afresco ou colorindo uma pequena estátua devocional da Virgem. De Márcia é sublinhada a versatilidade na pintura e na escultura e a prática do autorretrato.

A QUESTÃO DA CRIATIVIDADE FEMININA POSTERIOR À ANTIGUIDADE É INTRODUZIDA POR DE PISAN ATRAVÉS DA FIGURA DE ANASTAISE, QUE PINTAVA COMO NINGUÉM “MOTIVOS FLORAIS E MINIATURAS”

A atribuição da descoberta da arte a mãos femininas tem em Cora/Calírooe uma protagonista emblemática, embora seu nome nem sempre seja mencionado. É possível que a única exceção seja a aguada de Marià Fortuny “Cora, filha de Dibutades de Sicião, desenhando o perfil de seu amante” (c. 1856-1858). Em 1791, Joseph-Benoît Suvée havia retomado a lenda em “A invenção da arte do desenho”, mas a maior parte das obras dedicadas a ela intitula-se “A origem da pintura” (David Allan, 1775; George Romney, c. 1775-1780; Louis Ducis, 1808; Heinrich Eddelien, 1831;



Fig. 3: Johann Georg Hiltensperger. A lenda da filha do poteiro coríntio Butades, 1845-1848. Museu Hermitage, São Petersburgo.

o retrato de seu pastor”, 1785) e de Jeanne-Élisabeth Chaudet (“Dibutades vindo visitar o retrato do amado”, 1810). Existem ainda representações em que a origem da arte é apresentada sob os títulos de “A virgem coríntia” (Joseph Wright of Derby, 1783-1784) e “A lenda da filha do poteiro coríntio Butades” (Johann Georg Hiltensperger, 1845-1848).

A questão da criatividade feminina posterior à antiguidade é introduzida por de Pisan através da figura de Anastaise, que pintava como ninguém “motivos florais e miniaturas. O seu trabalho era tão apreciado que se lhe atribui o acabamento das obras mais ricas e luxuosas”. Embora iluminuras de Anastaise, “tidas por todos de uma beleza incomparável”, fizessem parte da coleção da autora, nada mais se sabe a seu respeito. Figura fantasmática, a iluminadora partilha esse destino incerto com Bourgot, filha de Jean Le Noir, citada em alguns documentos, mas cuja obra se confunde com a do pai, sem que seja possível discriminar nenhuma contribuição pessoal à arte da miniatura. Outra provável miniaturista foi Margriete

van Eyck, apresentada por Karel van Mander (1604) como irmã de Jan e Hubert[2]. A afirmação de que ela “praticou a pintura com muito talento” não foi corroborada posteriormente por autores como Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, que detectam em alguns quadros atribuídos a ela defeitos comuns aos miniaturistas: cuidado singular e paciência, acompanhados de um tom frio e de uma fatura sem vigor. Os dois historiadores acreditam que algumas miniaturas do “Livro de horas do duque de Bedford” (c. 1423) possam ser creditadas a ela, mas atualmente nenhuma obra é considerada de sua autoria. Além disso, alguns autores afirmam que ela foi esposa de Jan van Eyck, tendo assumido a direção do ateliê da família junto com o cunhado Lambert a partir de 1441.

Outro caso interessante de artista fantasmática é representado por Antonia Uccello, de quem existem duas evidências documentais: o atestado de óbito (1491), no qual é definida “pittorressa”; e o registro de Giorgio Vasari de que Paolo Uccello tinha “uma filha que sabia desenhar”. Apontada

como autora de obras devocionais produzidas no ateliê paterno, teve todas as atribuições questionadas, sendo considerada atualmente uma colaboradora que realizou desenhos de pequenas figuras, de detalhes de vestimentas e de animais para as arcas que Uccello concebeu nos últimos anos de vida. Existem também evidências documentais sobre Irene di Spilimbergo, mas, tal como Antonia Uccello, nenhuma obra de sua autoria chegou até nós. Sabe-se que estudou com a pintora Campaspe Giancarli em 1556, mas a informação de que foi discípula de Ticiano é considerada duvidosa hoje em dia. Avalizada por autores como Vasari, Dionigi Atanagi e Francioni Vespoli, dentre outros, tal informação encontra um ponto alto no livro “Storia delle belle arti friulane” (1819; 1823), do conde Fabio di Maniago. O historiador lembra que a jovem, depois de aprender com uma amiga “os primeiros elementos do desenho, passou a colorir sob a direção de Ticiano”, obtendo “tamanho progresso em pouco tempo, que o próprio mestre ficou maravilhado”. Descendente de um ramo da família

Spilimbergo, di Maniago possuía três pequenos quadros de temática bíblica, nos quais era possível vislumbrar a que alturas ela teria elevado a pintura se não tivesse morrido aos vinte e um anos (1559). Tratava-se de “composições ricas em figuras, realizadas com desenvoltura de pincel, inteligência de desenho, gosto e força de colorido, que pareciam ter saído das mãos de um artista consumado, e não daquelas de uma jovem donzela que lidava há poucos meses com a paleta”. Esse panegírico é atenuado posteriormente pela admissão de que devia tratar-se de cópias, embora não de Ticiano[3], como escrevia Atanagi, pois ela estava pintando há pouco tempo e um exame atento revelava “algumas incorreções nas partes mais difíceis”. A proximidade entre o mestre veneziano e Irene teria como resultado o retrato póstumo da jovem, caracterizado pela presença de dois motivos simbólicos que remetiam à cultura do canto, da poesia e da pintura (coroa de louros) e à sua “ilibada virgindade” (unicórnio)[4]. A motivação do pintor é descrita por di Maniago com tons emocionais: “pungido

pela desventura de tão ilustre discípula, [...] quis deixar para a mais remota posteridade a memória de suas belas feições e da acerbidade de sua morte”.

AINDA MAIS FANTASMÁTICAS SÃO AS FIGURAS DE ARTISTAS CUJA EXISTÊNCIA NÃO FOI COMPROVADA E CUJO NOME FOI CONFUNDIDO COM O DA DOADORA OU DA PROPRIETÁRIA DA OBRA

A francesa Anne-Renée Strésor, que se tornou conhecida com o nome de Anne-Marie, assumido quando se tomou freira no mosteiro da Visitação de Chaillot (1687), é outro caso de artista sem obra. Não se conhece o paradeiro do retrato em miniatura da princesa Marie-Anne-Christine de Baviera, elogiado por Luís XIV, e do pequeno quadro representando a aparição de Cristo a Paulo no caminho de Damasco, com o qual foi recebida na Academia Real de Pintura e Escultura em 24 de julho de 1676. Desconhece-se igualmente o paradeiro de dois quadros que participaram de uma exposição no palácio de Sennecterre em 1683: atribuídos à Senhorita

Cetrésor, inspiravam-se em obras de Charles Lebrun (“A família de Dario”, 1661) e Bertollet (“O sacrifício de Hércules”) e foram mencionados posteriormente num documento de fins do século XVIII. Para ser aceita sem dote pela congregação das visitandinas, a artista concorda em aprender a técnica da pintura a óleo para realizar um conjunto de quadros para o convento. Por um inventário conservado na prefeitura de Paris, sabe-se que ela pintou alguns quadros de grandes dimensões - “Imaculada Conceição”, “O casamento de São José” e “O nascimento de Cristo” - e uma cópia de “Os sete sacramentos”, de Nicolas Poussin[5], todos destruídos quando da explosão do paiol de Grenelle em 31 de agosto de 1794.

Ainda mais fantasmáticas são as figuras de artistas cuja existência não foi comprovada e cujo nome foi confundido com o da doadora ou da proprietária da obra. O primeiro caso pode ser condensado na escultora Sabina von Steinbach, apontada como filha do arquiteto Erwin, que teria realizado duas estátuas para a catedral de Nossa Senhora de

Estrasburgo (c. 1225). Registros relativos ao suposto pai demonstram que von Steinbach concebeu o projeto da fachada em 1277 e trabalhou nas obras da catedral até 1318, ano de sua morte. Ao que tudo indica, Sabina foi provavelmente a doadora que tornou possível a realização das esculturas[6]. A confusão entre artista e proprietária envolve a figura de Barbara Ragnoni, de quem se conhece uma única obra, “A adoração dos pastores”, datada de c. 1500 por Walter Shaw Sparrow. Admitindo não dispor de nenhuma notícia sobre a religiosa, o autor admira o modo como ela agrupa e coordena as figuras e não esconde o encanto provocado pela paisagem que se vislumbra no fundo da obra. Tendo como fonte o livro de Sparrow, Ann Sutherland Harris escreve que Ragnoni era a única artista italiana do século XV sobre a qual existiam algumas evidências e define o quadro um “exemplo encantador” da escola de Siena num momento em que a tradição local não era tão inventiva como no passado. Karen Petersen e J. J. Wilson, por sua vez, consideram que o quadro poderia ter sido pintado

por uma artista formada num convento. A escrita “Suor Barbara Ragnoni” deve estar na base da confusão. Ela é considerada apócrifa pela Pinacoteca Nacional de Siena, à qual a obra pertence, indicando sua proprietária e não sua autora. O museu atribui a autoria do quadro a Pietro di Francesco Orioli, falecido em 1496 e considerado o melhor pintor local do período, que se caracterizava pelos diálogos mantidos com Piero della Francesca e Francesco di Giorgio Martini.

FORMADA NO ATELIÊ DO PAI, MARIETTA COPIOU, A PRINCÍPIO, QUADROS DESTES, DISTINGUINDO-SE PELA “DILIGENTE IMITAÇÃO DO CROMATISMO”. NÃO PÔDE DEDICAR-SE A TEMAS HISTÓRICOS PORQUE, COMO ESCREVE MOÛCKE, O PAI NÃO LHE PERMITIU ESTUDAR O NU, ACONSELHANDO-A A PRATICAR A ARTE DO RETRATO...

É possível que os casos mais interessantes de artistas fantasmáticas tenham como protagonistas pintoras das quais se conhece uma única obra autêntica, embora as fontes

contemporâneas registrem mais dados a esse respeito. À Marietta Robusti, conhecida como Tintoretta, é atribuído apenas o “Autorretrato com madrigal” (c. 1578), pertencente à Galeria dos Uffizi, mas diversos autores põem em dúvida essa informação. A opção de se representar não como pintora, mas em associação com a música, deve ser reportada ao fato de que ela recebeu uma educação musical, documentada por autores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Raffaello Borghini registra que ela sabia “tocar o cravo, o alaúde e outros instrumentos” (1584). Carlo Ridolfi sublinha que ela foi educada “no canto e no som” por Giulio Zacchino (1648). Francesco Moücke assevera que Tintoretto, ao ver que a filha gostava do canto, ensinou-lhe os primeiros preceitos dessa arte; depois contratou os melhores mestres para instruí-la na música e “adestrar-se no som de vários instrumentos” (1754). Formada no ateliê do pai, Marietta copiou, a princípio, quadros deste, distinguindo-se pela “diligente imitação do cromatismo”. Não pôde dedicar-se a temas históricos porque, como escreve Moücke, o pai não lhe



Fig. 4: Marietta Robusti. Autorretrato com madrigal, c. 1578. Galeria dos Uffizi, Florença.

permitiu estudar o nu, aconselhando-a a praticar a arte do retrato. Muito reputada nesse gênero, pintou inúmeros retratos de fidalgos e de damas de Veneza, acompanhando as sessões de pose com o canto e com o som de algum instrumento. Além de um autorretrato, os biógrafos citam nominalmente mais três obras de sua autoria: o retrato de Jacopo Strada e os de Marco dei Vescovi e do filho Pietro. Mesmo estas provocaram um grande debate

entre os historiadores. Alguns acreditam que Tintoretta foi autora do “Retrato de Ottavio Strada” (1567-1568), pertencente ao Rijksmuseum de Amsterdã, enquanto o de Jacopo Strada deve ser atribuído a Ticiano. Outros perguntam-se se os retratos de Marco e Pietro dei Vescovi não seriam, na realidade, o “Retrato de um velho e de um jovem” (c. 1585) do vienense Museu de História da Arte. Há ainda a hipótese de que ela tenha pintado o “Retrato duplo” de Dresden, numa multiplicação de conjecturas que continuam a manter a artista num limbo peculiar.

Se Spilimbergo e Tintoretta se destacam pelo talento poliédrico, Arcangela Paladini as supera de longe, se for tomado como parâmetro seu primeiro perfil biográfico, de autoria de Moücke (1756). O autor, com efeito, atribui a uma “disposição natural” os “maravilhosos talentos” da artista, que se manifestam na primeira infância, quando tentava reproduzir sobre papel o que o pai fazia nas telas. Ao perceber sua inclinação artística, o pai ministra-lhe as primeiras aulas de desenho, seguidas

por experiências com os pincéis. Ao mesmo tempo, a pequena Arcangela começa a inventar arabescos “belos e bizarros” para bordados e resolve aprender a bordar, arte na qual se distinguiu com “trabalhos muito apreciados”. Além disso, interessa-se pela música, pelo som e pela poesia, conseguindo resultados igualmente apreciáveis. Todos esses talentos são admirados não só pelos habitantes de Pisa, mas igualmente por forasteiros, que viajam para a cidade “pelo desejo de ver e ouvir trabalhar a virtuosa jovem e também de levar algum bordado ou a efígie do próprio retrato”. Sua fama chega até a grã-duquesa Maria Madalena de Habsburgo, que a traz para Florença, obtendo do marido Cosme II de’ Medici um patrocínio substancial para que ela pudesse prosseguir em “suas agradáveis obrigações”. Muito apreciada pela família grã-ducal, Arcangela dá mostras de seus talentos múltiplos: retrata diversos personagens na tela, realiza com a agulha elegantes bordados, deleita seus patronos e seus hóspedes com o canto e com o som. O casamento com Jan Broomans (1616), um mestre

bordador de Antuérpia, é fonte de “vantagens recíprocas”, pois o casal trocava experiências sobre os respectivos trabalhos. Em 1621, a grã-duquesa pede que a artista pinte seu autorretrato, muito considerado por todos que o viram. Ao morrer inesperadamente no ano seguinte, é homenageada pela grã-duquesa com um funeral solene na igreja de Santa Felicita e com a construção de um sepulcro em mármore.

REPRESENTANTES DE UMA MODALIDADE PARADOXAL DE HISTÓRIA DA ARTE – A DAS AUTORAS SEM OBRAS – MUITAS DAS ARTISTAS MENCIONADAS NÃO DEIXAM DE PARTICIPAR DE UMA TRADIÇÃO QUE REMONTA À ANTIGUIDADE GREGA

Em fins do século XVIII, Averardo de’ Medici usa o nome de Arcangela Paladini para valorizar Artemisia Gentileschi, mas, assim mesmo, fornece uma nova informação: “monumento eterno de seu valor”, o autorretrato havia sido transferido pelo cardeal Leopoldo de’ Medici para a Câmara dos Retratos. O fato de o quadro estar exposto na Real Galeria de Florença “entre aqueles

dos pintores ilustres” e continuar naquele local em fins do século XVIII representa para Luigi Lanzi um “não equívoco índice de seu mérito”, pois era habitual que muitas obras dessa coleção específica fossem retiradas para dar lugar a “novos hóspedes”. Lanzi engana-se ao escrever que o autorretrato de Paladini estava na Real Galeria desde 1621, pois a coleção do cardeal Leopoldo, filho da grã-duquesa Maria Madalena, tem início em 1650, quando este cria a Câmara dos Pintores, guiada pelo objetivo de recolher obras realizadas pelos próprios modelos. O autorretrato de Paladini, que estava nos aposentos da grã-duquesa, está documentado na coleção do cardeal a partir de 1676, juntando-se aos de Lavinia Fontana (1579) e de Tintoretta (c. 1578), este adquirido em 1675. Celebrada por Alessandro da Morrone e Ferdinando Grassini na qualidade de ilustre filha de Pisa, a artista é também lembrada no século XIX por Defendente Sacchi e Agostino Verona. O primeiro exalta seu talento multiforme, mas é atraído particularmente pela modéstia de Paladini, que não quis publicar

seus versos, e pela preferência dada ao bordado, com o qual, “quase por vezo feminino”, pintava com fios de seda coloridos e com agulhas. O segundo traça uma espécie de retrato ideal, ao escrever que a artista era “pela suavidade de maneiras o amor da arquiduquesa, pelo engenho culto a admiração de Florença, pois, quer desenhando, quer cantando, quer compondo versos, mostrava igual valor, sendo difícil dizer qual das três artes era para ela mais familiar”.

O perfil biográfico elaborado por Lisa Goldenberg Stoppato permite rever vários dados relativos à artista, a começar pelo local e pela data de nascimento. Ela nasceu em Pistoia em setembro de 1596, e não em Pisa no ano de 1599. Deve ter vivido em Pisa entre 1603 e 1610, pois há um registro relativo a seu ingresso no convento florentino de Santa Ágata em 5 de dezembro de 1610. Protegida da grã-duquesa Cristina de Lorena, viúva de Ferdinando I de’ Medici, é discípula do pintor de corte Jacopo Ligozzi, de quem teria copiado uma “Matança dos inocentes” em 1615. Um ano antes, teria realizado um quadro grande com

uma Virgem, por encomenda de sua protetora. Além do “Autorretrato” de 1621, num inventário de 1623 há o registro de um retrato do grão-duque Cosme II de’ Medici, feito a bico de pena. Denominada em alguns documentos “bordadeira”, Paladini ficou mais conhecida por suas atividades musicais. Graças a diversos registros sabe-se que se exibiu perante a corte em muitas ocasiões, às vezes na companhia da cantora e compositora Francesca Caccini, outras com Muzio Effrem, que compôs para ela uma ária dedicada a Santa Úrsula. O casamento com Jan Broomans contou com o beneplácito da grã-duquesa Maria Madalena, encomendante do autorretrato de 1621 e do túmulo em sua homenagem no ano seguinte. Tendo em vista que sua atividade foi antes de tudo musical, não admira que ela tenha sido registrada como “Cantora da Sereníssima” no “Livro dos mortos, festas e ofícios” da igreja de Santa Felicita, onde foi sepultada em 19 de outubro de 1622.

Representantes de uma modalidade paradoxal de história da arte - a das autoras sem obras - muitas das

artistas mencionadas não deixam de participar de uma tradição que remonta à antiguidade grega. A valorização do nome do criador a partir do século VI a. C. acaba garantindo sua fama futura, capaz de sobreviver à inexistência física de seu legado, como comprovam o relato enciclopédico de Plínio o Velho e as retomadas sucessivas das informações, desde Boccaccio, por ele divulgadas. Dessa tradição provêm ainda dois temas associados indissolúvelmente ao mito do artista: a ideia da arte como mimese, cuja origem remonta ao século IV a. C., e o virtuosismo, que se confunde, não raro, com a velocidade de execução da obra. Os dois temas acabam encontrando um ponto de confluência na conceituação de que a velocidade não é apenas resultado da prática e do grau de competência do artífice, mas também do domínio soberano que este tem sobre o universo representado em suas obras. É a partir de tais pressupostos que Plínio, Boccaccio e de Pisan enaltecem a figura de Iaia/Márcia e sua capacidade de criar, com notável presteza, confusão entre o referente exterior e sua

representação. A fama lendária da artista romana transforma-a em pedra de toque da rapidez de concepção e execução de uma pintora do século XVII, Elisabetta Sirani. Na oração fúnebre, proferida em 14 de novembro de 1665, Giovanni Luigi Picinardi não se furta a estabelecer um paralelo entre as duas pintoras. Se a rapidez exibida por Lala de Cízico sobrepujava a dos demais artistas, “mais notável, sem comparação, foi a velocidade [...] de Elisabetta no trabalho das telas”, dando a impressão de que brincava graciosamente com os pincéis. A ideia de virtuosismo como marca da completude do artista abarca também a questão da cópia das obras dos grandes mestres. Se copiar significa demonstrar a habilidade para imitar o trabalho dos outros e adotar qualquer estilo escolhido pelo artista, não admira que as biografias de Spilimbergo, Tintoretta e Paladini deem realce aos exercícios feitos a partir das realizações dos mestres, sejam eles professores, pais, ou outros criadores. No caso de Strésor, essa questão fica evidenciada no rol de obras de sua autoria, na qual

não se nota nenhuma distinção entre criações originais e releituras de trabalhos de outros pintores.

A “fórmula biográfica” do Renascimento, que tem seu ponto de partida na figura de Giotto, é igualmente mobilizada nessa historiografia singular. O mito da “criança-prodígio”, aplicável a Spilimbergo, Tintoretta e, sobretudo, a Paladini, tem como motivo condutor a ideia de que o talento artístico é inato, procurando sua expressão já na infância e atraindo a atenção dos contemporâneos. As três artistas possuem outra característica em comum: um talento multidisciplinar, que nada tem a ver com o prodigioso e o sobrenatural, como escreve Germaine Greer. Trata-se, ao contrário, de um modelo de comportamento codificado por Baldassarre Castiglione em “O cortesão” (1528), que extrapola o “palácio” e se torna um ponto de referência para as artistas. Além de partilhar com o cortesão virtudes como a prudência, a magnanimidade e o autocontrole, a mulher de corte devia ser bela, discreta, honesta, naturalmente graciosa e afável; saber entreter seus hóspedes com “raciocínios

agradáveis e honestos”; ter “notícias de letras, de música, de pintura”, sem qualquer afetação ou atitude em contraste com a “suave mansuetude” que convinha ao comportamento feminino. Ser capaz de compor versos, pintar, bordar, cantar, tocar instrumentos de teclado fazia parte de um quadro de referências sociais e de um sistema de autopromoção pelo qual a artista se apresentava ou era apresentada sob uma dupla perspectiva: como profissional competente e como uma mulher de educação refinada. Esse perfil intelectual parece estar na base da fama paradoxal de que muitas artistas foram investidas ao longo dos séculos. A falta de obras ou a existência de um ou outro exemplar nem sempre de autoria segura não constituem obstáculos à perpetuação de seus nomes porque esta se inscreve na dimensão do mito e é nessa qualidade que eles chegaram até nós.

NOTAS:

[1] Não está claro se se trata de uma obra de Irene ou do nome de uma artista do século III a. C. É lembrada no livro “L’abecedario pittorico” (1704), de Pellegrino Antonio Orlandi, como Calipso ou Callissa, pintora citada por Plínio. É possível que sua menção como artista seja decorrência de um erro de transcrição do texto pliniano.

[2] Segundo o autor, ela seguiu o exemplo de Minerva e manteve-se solteira até o fim da vida.

[3] Di Maniago assevera que não se conheciam quadros e desenhos de Ticiano com esse tipo de temática, mas que havia obras do século XVI e uma gravura de um conhecido artista flamengo, cujas composições eram semelhantes às da jovem.

[4] Realizado por volta de 1560 e pertencente à Galeria Nacional de Arte de Washington, o quadro é atribuído a Ticiano e ao discípulo Gian Paolo Pace.

[5] Deveria tratar-se de um episódio das séries realizadas pelo pintor entre 1636 e 1642 e entre 1644 e

1648.

[6] Em 1844, o pintor alemão Moritz von Schwind realizou o quadro “Sabina von Steinbach”, em que a representava esculpindo a estátua “Sinagoga”.

REFERÊNCIAS:

Anne Strésor. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Stresor>.

Antonia di Paolo di Dono. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antonia_di_Paolo_di_Dono>.

Atanagi, Dionigi. The life story of Irene di Spilimbergo. In: Dabbs, Julia K. (org.) “Life stories of women artists, 1550-1850: an anthology”. Milton Park: Routledge, 2016.

Boccaccio, Giovanni. “Libro delle donne illustri”. Venezia: Piero de Nicolini da Sabbio, 1547.

Borghini, Raffaello. “Il riposo”. Firenze: Giorgio Mascotti, 1584.

Calado, Luciana Eleonora de Freitas. “A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan”. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

Castiglione, Baldassarre. “Il libro del cortegiano”. Disponível em: <https://liberliber.it/mediateca/libri/c/castiglione/il_libro_del_cortegiano/pdf/il_lib_p.pdf>.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista. “Les anciens peintres flamands”. Bruxelles: F. Heussner Libraire, 1862, t. I.

D’Ovidio, Antonella. Artiste virtuose gentildonne: musica e universo femminile tra Cinquecento e Seicento. In: Donati, Laura (org.). “Con dolce forza: donne nell’universo musicale del Cinque e Seicento”. Firenze: Edizioni Polistampa, 2018.

Da Morrone, Alessandro. “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Livorno: Giovanni Marenigh, 1812, t. II.

De’ Medici, Averardo. Artemisia Gentileschi. In: FABRONI, Angelo (org.). “Memorie storiche di più uomini illustri pisani”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1792, t. IV.

Di Maniago, Fabio. “Storia delle belle arti friulane”. Venezia: Giuseppe Picotti, 1819.

_____. “Storia delle belle arti friulane”. Udine: Fratelli Mattiuzzi, 1823.

Ernst, Kris; Otto, Kurz. “Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica”. Lisboa: Presença, 1988.

Grassini, Ferdinando. “Biografie dei pisani illustri”. Pisa: Niccolò Capurro, 1828.

Greer, Germaine. “The obstacle race: the fortunes of women artists and their work”. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Harris, Ann Sutherland. Introduction. In: Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda. “Women artists: 1550-1950”. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Haveice, Christine. Women and the production of art in the Middle Ages. In: Bluestone, Natalie Harris (org.). “Double vision: perspectives on gender and the visual arts”. London/Toronto: Associated University Presses, 1995.

Lanzi, Luigi. “Storia pittorica dell’Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII

secolo”. Milano: Società Tipografia de’ Classici Italiani, 1825, v. 3.

Le Gray, Gisèle. Les oubliées: Anne Strésor, Dorothee Massée et Catherine Perrot (15 set. 2020). Disponível em: <<https://gallica.bn.fr/blog/15092020/les-oubliees-anne-stresor-dorothee-massee-et-catherine-perrot>>.

Miranda, Walter. Mulheres nas artes plásticas através dos tempos - Antiguidade. “Arte e Crítica”, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020.

Moücke, Francesco. “Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell’Imperial Galleria di Firenze. Colle vite in compendio de’ moderni”. Firenze: Stamperia Mouckiana, 1754, v. II; 1756, v. III.

“Natività del Quattrocento del territorio senese”. Disponível em: <www.verniceprogetti.it/wp-content/uploads/2016/12/impaginato_DICEMBRE.pdf>.

Orlandi, Pellegrino Antonio. “L’abecedario pittorico”. Venezia: Giambattista Pasquali, 1733.

Petersen, Karen; Wilson, J. J. “Women

artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century”. New York: Harper Colophon, 1976.

Picinardi, Giovanni Luigi. Orazione. In: _____ (org.). “Il pennello lagrimato: orazione”. Bologna: Giacomo Monti, 1665.

Pline L’Ancien. “Histoire naturelle Livre XXXV: la peinture”. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

Ridolfi, Carlo. “Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli’illustri pittori veneti e dello Stato”. Padova: Castellier, 1837, v. 2

Ross, Leslie. “Artists of the Middle Ages”. Westport/London: Greenwood Press, 2003.

Sacchi, Defendente. “Uomini utili e benefattori del genere umano”. Milano: Giovanni Silvestri, 1840, v. II.

Savage, Alicia Jeane. “Marietta Robusti, La Tintoretta, a critical discussion of a Venetian pittrice”. Fort Worth: Texas Christian University, 2018.

Sparrow, Walter Shaw. Women painters

in Italy since the fifteenth century. In: _____ (org.). “Women painters of the world: from the time of Caterina Vigri 1413-1463 to Rosa Bonheur and the present day”. London: Hodder & Stoughton, 1905.

Stoppato, Lisa Goldenberg. Paladini, Arcangela (2014). Disponível em: <[www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_\(Dizionario-biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-biografico)>).

Szanto, Michaël. “Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV”. Genève: Librairie Droz, 2008.

Van Mander, Karel. “Le livre des peintres”. Paris: Imprimerie de l’Art, 1884, t. I.

Vasari, Giorgio. “Le opere di Giorgio Vasari”. Firenze: Sansoni, 1973, v. II e VII.

Verona, Agostino. “Le donne illustri d’Italia”. Milano: Francesco Colombo, 1864.

Vespoli, Francioni. “Delle donne”. Napoli: Tipografia di Partenope, 1825.