

Maria João Gonçalves Reis Leitão Galvão Santos

As Mulheres nas Pinturas de
Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi:

A Nudez, o Vestuário e os Tecidos
como Instrumentos da Sensualidade Barroca

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS SOBRE AS MULHERES.
REALIZADA SOB ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA
ANABELA GALHARDO BOLOTA VALÉRIO DO COUTO

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E POLÍTICAS

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	5
Introdução	7

CAPITULO I COORDENADAS CULTURAIS

1. O Barroco	11
1.1. Um conceito de época	11
1.2. A pintura barroca em Itália	18
1.3. A pintura barroca em Portugal	27
2. Um olhar sobre as mulheres de seiscentos	41
2.1. O corpo feminino e a nudez	41
2.2. A moda e o vestuário	62
2.3. Tecidos, panejamentos e sedução	87

CAPITULO II

VIDA E OBRA DE JOSEFA DE AYALA E ARTEMISIA GENTILESCHI

1. Josefa de Ayala: vida e obra	114
1.1. Josefa e os Ayala	114
1.2. A obra de Josefa de Ayala	124
1.2.1. Influências na pintura de Josefa de Ayala	137
1.3. Mitos e recepção crítica	143
2. Artemisia Gentileschi: vida e obra	167
2.1. Artemisia e os Gentileschi	167
2.1.1. Roma, os primeiros anos	167
2.1.2. O processo em tribunal	170
2.1.3. O recomeço em Florença (c.1613-c.1620)	175
2.1.4. O retorno a Roma. Viagens a Génova e a Veneza (c.1620-c.1630)	180
2.1.5. Nápoles com interregno em Londres (c.1630-1652)	183
2.2. A obra de Artemisia Gentileschi	189
2.2.1. As Susanas	191

2.2.2. As Judites	195
2.2.3. As Lucrécias	199
2.2.4. As Cleópatras	202
2.2.5. Outras temáticas na obra de Artemisia Gentileschi	204
2.2.6. Influências na pintura de Artemisia Gentileschi	211
2.3. Recepção crítica de Artemisia	213

CAPITULO III

JOSEFA E ARTEMISIA: DUAS EXPRESSÕES DA SENSUALIDADE BARROCA

1. Definição de uma problemática	224
2. Delimitação do <i>corpus</i> de trabalho	227
3. As Virgens e as Santas de Josefa de Ayala	230
3.1. A representação do corpo	230
3.2. O vestuário	237
3.3. Os tecidos	242
4. As heroínas de Artemisia Gentileschi	255
4.1. A representação do corpo	255
4.2. O vestuário	265
4.3. Os tecidos	269
5. Josefa e Artemisia: duas expressões da sensualidade barroca	283
Conclusões	290
Bibliografia	302
Índice de figuras	314

Agradecimentos

Este trabalho só se tornou possível devido ao apoio de várias pessoas, a quem quero expressar o meu profundo reconhecimento.

Em primeiro lugar, à minha orientadora a Professora Doutora Anabela Galhardo, pelo empenho que demonstrou em relação a esta dissertação e por todas as leituras e críticas que fez e que muito contribuíram para a evolução deste trabalho.

À Professora Doutora Teresa Joaquim, coordenadora do Mestrado, pelo empenho e solidariedade.

Ao Dr. Howell W. Perkins do Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. The Adolph D. and Wilkins C. Williams Foundation, pelo envio das imagens da Artemisia Gentileschi.

Ao Técnico de Museografia do Victoria and Albert Museum, pela simpatia, pelas informações e por ter facilitado o acesso às peças de tecidos do século XVII, fotografados e incluídos nesta dissertação.

À Professora Doutora Aldina Gonçalves e à Dr^a Maria José de Freitas por terem criado as condições necessárias à concretização deste trabalho.

À Celeste Figueiredo pela amizade e cooperação.

Ao Dr. Pellegrino Ciampi, pela ajuda em todos os momentos.

À Isabel Ventura pela amizade, pelo auxílio e pelas longas conversas.

À Maria do Carmo Sousa pela amizade e disponibilidade.

Finalmente, ao meu marido pela paciência, generosidade, e carinho.

Resumo

Esta Dissertação tem por objectivo proceder ao estudo da representação das mulheres e da sensualidade feminina num conjunto de obras pictóricas da autoria de duas pintoras do século XVII: Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi. Trata-se de analisar e comparar o tratamento conferido e imprimido pelas pintoras aos corpos, ao vestuário e aos tecidos patentes num conjunto bem delimitado de obras pictóricas.

O século XVII é marcado pelo reforço e endurecimento do papel da Igreja saída do Concílio de Trento, que recorreu abundantemente à arte a fim de catequizar os fiéis. Se por um lado se condenava como indecorosa a representação de corpos nus e sensuais, por outro lado autorizava-se a utilização de instrumentos que permitissem que as pinturas ficassem mais apelativas, comovendo, emocionando e seduzindo os observadores. A pintura recorria frequentemente ao nu, ao vestuário rico e atractivo – ou em alguns casos desconstruído – e à criação de texturas sedutoras através da representação dos tecidos plenos de quebras e pregueados.

Neste contexto geral europeu, surgem duas mulheres artistas que se irão destacar como pintoras profissionais, conceituadas em universos artísticos dominados por homens.

Josefa de Ayala, também conhecida como Josefa d'Obidos é uma pintora portuguesa (1630-1684), filha do pintor português, Baltazar Gomes Figueira e de uma nobre espanhola Catarina d'Ayala. Josefa nasceu em Sevilha, porém regressou a Portugal com apenas cinco anos de idade onde viveu até ao final dos seus dias, radicada na corte provincial de Óbidos, de onde lhe vem o epíteto.

Artemisia Gentileschi, (1593-1652) nasceu em Itália, Roma, no berço do estilo barroco. Também ela é filha de um pintor, Orazio Gentileschi. Ainda jovem, foi violada pelo professor de perspectiva António Tassi, ao qual se seguiu um longo e traumático processo em tribunal.

Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi absorveram a gramática barroca e seduzem-nos pelas suas telas recorrendo a temáticas distintas: Josefa repetiu frequentemente a temática das Virgens e das Santas, enquanto que Artemisia ficou conhecida pelas suas Heroínas. Cada uma delas interpretou os instrumentos de sedução de uma forma carismática, gerindo as respectivas condicionantes sociais, culturais, vivenciais e políticas.

As Virgens de Josefa de cabelos ondulantes, peito sedutor desnudado e envoltas em tecidos ricamente bordados, seduzem o observador de uma forma subtil, enquanto que Artemisia recorre a uma expressão mais carnal e arrebatadora, enfatizando a beleza do corpo feminino envolto em tecidos como que exposto para deleite dos observadores.

De uma forma ou de outra ambas absorveram a iconografia barroca interpretando-a e exprimindo-a de forma pessoal.

Palavras chave: mulheres, pintura barroca, corpo, vestuário, tecidos, sensualidade

Abstract

The aim of this work is to analyse how women and feminine sensuality's are represented within a group of paintings of two women painters of the XVII century: Josefa de Ayala and Artemisia Gentileschi. We intend to study and compare how the two painters have represented the bodies, the fabrics and the draperies by analysing a defined group of pictorial oeuvres.

During the XVII century the Catholic Church – after the Trent's Concillium - has reinforced its role in society and has used the arts to gain more support within its followers. If, on the one hand, the nudity and sensuality were considered shameful and unacceptable, on the other hand the use of methods that give attractiveness to paintings in order to seduce and touch the feelings of its observers were allowed. Painters frequently exploited the nudity and recurred to rich and attractive clothing – or, as in some cases, disarranged – as also seductive textures by representing fabrics with full dramatic drapery falls

It is in this European context that two women artists will appear and become famous as professional painters. They achieved fame and were recognized among the artistic universe which was dominated by men.

Josefa de Ayala, also known as Josefa d'Óbidos, is a Portuguese painter (1630-1684). Her father was Baltazar Gomes, a Portuguese painter and her mother – Catarina d'Ayala – was a Spanish noble. Josefa was born in Seville but returned to Portugal when she was five. She settled down in the small provincial court of Óbidos – from where she got her epithet – where she has remained until her death.

Artemisia Gentileschi, (1593-1652), was born in Italy, in the Baroque's style city cradle: Rome. As Josefa, her father was also a painter – Orazio Gentileschi. During her youth she was raped by her Perspective teacher: Antonio Tassi. The teacher was taken to court in a crime-process that was quite long and traumatic to Artemisia.

Both women have absorbed the Baroque grammar and seduced with their canvases which have different themes: Josefa has insisted in the Virgin and Saints representations while Artemisia was known by her Heroines. Each one has charismatically interpreted the seduction elements and methods and at the same time successfully managed social, cultural, daily and political restraints.

Josefa painted seductive Virgins with long and waving hair. She evolved the one bare breast of the Virgin in rich embroidery fabrics which subtly tempted the eye of the observer. Artemisia recurred to a carnal and ravishing expression empathising the beauty of the feminine body which was painted involved in fabrics to the delight of the viewers.

In a way or other both absorbed the Baroque iconography and expressed and interpreted in a very personal way.

Key Words: women, baroque painting, nude, clothing, fabrics, sensuality.

Introdução

A presente Dissertação teve como ponto de partida remoto uma admiração pessoal pela pintura barroca, aspecto que contribuiu para definir o domínio de investigação e o período histórico a investigar. A frequência do «Mestrado de Estudos sobre as Mulheres» ajudou a afunilar o objecto de estudo, circunscrevendo-o ao domínio da vida e obra das mulheres. Por outro lado, a ainda parca investigação sobre a história das mulheres em geral e sobre as mulheres artistas em particular, mostrou-se um desafio, levando-nos a querer conhecer mais de perto a condição das mulheres artistas neste período. Os nomes de Josefa de Ayala e o de Artemisia Gentileschi impuseram-se como o de duas pintoras, uma portuguesa e outra italiana, notáveis representantes das diversas formas de que o barroco europeu se revestiu, que, ao arrepio das práticas mais comuns da sua época, conseguiram fazer da pintura uma profissão, mantendo uma carreira de sucesso.

Dada a nossa formação de base em moda, optámos por nos debruçar sobre a forte presença dos tecidos e do vestuário nas obras destas duas artistas, procurando observar a sua função nas telas. Foi a partir dessa óptica que nos interessou articular a questão da representação das mulheres nas telas com a questão da sedução e da sensualidade.

Embora utilize pinturas, este trabalho de investigação não se centra na qualidade artística de cada pintora. Não importa saber se Artemisia e Josefa têm dificuldades no desenho, ou se tecnicamente são pintoras de maior ou menor qualidade, comparativamente aos seus pares em Itália e em Portugal; importa apenas saber como representaram as suas mulheres, sob que temáticas e como utilizaram a moda, os tecidos e a nudez como instrumentos de sedução.

Sem quaisquer intenções de fazer crítica de arte, pretendemos simplesmente olhar para as obras de Josefa de Ayala e de Artemisia Gentileschi sob uma nova perspectiva. Colocando em destaque a sensualidade feminina e dissecando os instrumentos de sedução utilizados pelas artistas, pretendemos vislumbrar alguns aspectos do misterioso mundo da expressividade artística destas duas mulheres pintoras.

Neste sentido procurámos responder às questões que se seguem: Que retrato ofereceram das mulheres as duas pintoras? De que modo procederam à representação dos corpos femininos? Nas suas obras os corpos eram idealizados ou retratados realisticamente? Qual a importância que conferiram à nudez na suas telas? Que instrumentos de sedução e de expressão da sensualidade exploraram? Qual o papel desempenhado pelo vestuário e os tecidos?

Trata-se esta uma pesquisa interdisciplinar que aborda a pintura a partir do ponto de vista da História das Mulheres e da História da Cultura - Moda e Tecidos - inscrevendo-se numa linha de estudos recentemente consolidados, entre outros, por Anne Hollander, que veio dar relevo ao estudo dos tecidos na arte.

A metodologia de trabalho utilizada divide-se em duas vertentes: por um lado procedeu-se à pesquisa e consulta das fontes bibliográficas e documentais que disponibilizem informação, não apenas sobre as duas pintoras, mas também sobre a cultura barroca em geral e sobre a história da moda, do corpo e da beleza. O material recolhido foi apreciado criticamente e os resultados das várias investigações confrontados. Por outro lado, procedeu-se à análise, exaustiva e sistemática tanto quanto possível, de um *corpus* de pinturas seleccionadas das pintoras. Sempre que possível, o acervo iconográfico de Josefa de Ayala e de Artemisia Gentileschi foi observado *in loco*.

O trabalho encontra-se estruturado da seguinte forma:

No Capítulo I traçam-se as coordenadas fundamentais que caracterizam o contexto cultural em que Josefa Ayala e Artemisia Gentileschi se inscrevem. Assim, num primeiro momento aborda-se o Barroco enquanto conceito de época e enquanto estilo de pintura no contexto italiano e no contexto português. O conhecimento das particularidades políticas, sociais e estéticas que informaram a mentalidade e a arte barrocas em Portugal e Itália, as escolas de pintura dominantes, as vicissitudes que marcaram o mercado da arte, revelar-se-ão como elementos vitais para se poder averiguar até que ponto, enquanto artistas, Josefa e Artemisia foram mulheres do seu tempo.

Num segundo momento, dirigimos o olhar sobre alguns dos aspectos do universo das mulheres de seiscentos. Neste ponto são abordados separadamente: o corpo feminino e a nudez, a moda e o vestuário, os tecidos os panejamentos e a sedução.¹

São brevemente caracterizados os discursos dominantes sobre o corpo, a relação das mulheres com o seu próprio corpo e as práticas de higiene e embelezamento, num período em que convivem o puritanismo e a permissividade, e as imagens sensuais e nudez na pintura serviam os propósitos da Igreja. Estes aspectos serão vitais para se poder compreender o alcance do modo como Josefa e Artemisia procedem à representação dos corpos femininos nas suas telas, o que constituirá objecto do Capítulo III.

O mesmo se verifica relativamente à representação e à função do vestuário feminino e tecidos nas suas telas. Considerando que, para além de uma função prática, o vestuário e a moda assumem funções morais, estéticas, sociais, económicas, psicológicas e sexuais e que através deles se revelam ou ocultam pudores e se enfatizam os encantos do corpo, procura-se ainda explicitar de que forma se difundia a moda na Europa e quais as tendências da moda feminina em circulação no período de seiscentos.

Quanto aos tecidos, assumem uma importância especial na pintura do século XVII, razão pela qual serão abordados como um instrumento de sedução. Se por um lado constituem o material por excelência do vestuário, por outro assumem o papel de protagonistas a partir do momento em que adquirem *anima* no contexto da pintura barroca, através das suas representações em volumetrias esvoaçantes e suspensas. Procurámos resumir porque razão os tecidos ganharam tamanha importância, qual a sua função na pintura de figuras femininas, para adiante podermos perceber de que forma as duas artistas em análise os utilizaram e com que finalidade.

O Capítulo II centra-se nas biografias de Josefa de Ayala e de Artemisia Gentileschi. O percurso biográfico e artístico das duas pintoras reveste-se de particular interesse neste estudo para se poder averiguar o lugar e a importância das autoras cujas obras se irão analisar. Nesta perspectiva,

¹ Neste ponto onde se aborda o corpo, o vestuário e a nudez, as imagens são de origem variada e meramente ilustrativas. Dada a dificuldade na obtenção das fichas completas de algumas imagens e por uma questão de critério, optamos por não incluir a informação relativa à localização da obra.

exploramos os seus universos pessoais e familiares, as condições em que exerceram a sua criatividade, bem como o percurso das suas carreiras profissionais. Procurámos saber quais os apoios no início de carreira e quais as influências e as temáticas recorrentes numa breve panorâmica das suas obras. O conhecimento destes aspectos revelar-se-á fecundo em pistas para examinar com mais eficácia as obras que irão ser objecto de estudo no Capítulo III.

O Capítulo III corresponde à análise de uma série de obras de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi, seleccionadas de acordo com um conjunto de critérios explicitamente definidos para o efeito. Após a definição da problemática de base e da delimitação do *corpus* do trabalho é analisada uma mostra de obras segundo uma perspectiva centrada na representação do corpo, do vestuário e dos tecidos. As obras de cada pintora são analisadas individualmente, sendo seguidamente objecto de uma visão conjunta, que visa estabelecer os pontos em comum nos seus percursos profissionais e nas suas abordagens à sensualidade, enquanto pintoras que partilham o mesmo estilo artístico. A análise conduzirá, por fim, à percepção individualizada das obras das duas pintoras como duas expressões originais da sensualidade barroca.

Com esta Dissertação pretendemos pois, dar visibilidade a duas pintoras, que apesar da vitalidade das suas obras e carreiras, sofrem ainda do estigma de menoridade no discurso da historiografia dominante.

Olhando as pintoras e suas obras a uma nova luz, pensamos dar um contributo válido para a história da pintura feminina e para a história das mulheres artistas e das condições e expressões da criatividade feminina.

Por outro lado, ao eleger o vestuário, a moda e os tecidos para fulcro do nosso estudo, visamos trazer para primeiro plano temáticas que têm sido negligenciadas pelos historiadores, como bem reconhece Michael Wilson, o Director de Exposições da *National Gallery*, Londres, que organizou uma exposição sobre “Vestuário e Panejamento”, quando admite que aspectos como o vestuário, ou os tecidos, são ainda, por vezes, olhados com desconfiança pelos intelectuais.

CAPÍTULO I

COORDENADAS CULTURAIS

1. O Barroco

1.1. Um conceito de época

Iniciaremos a contextualização do período ao qual foi atribuído o nome de Barroco no século XIX, acercando, de uma forma sintética, três diferentes abordagens. Uma vez que este trabalho de investigação não se debruça especificamente sobre os conceitos e as teorias do Barroco, dos muitos teóricos existentes, seleccionamos apenas três: Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach e António Maravall. A escolha destes três autores prende-se acima de tudo por serem sobejamente reconhecidos e pelo contributo dado na delimitação deste conceito.

Wölfflin identifica o Barroco como um estilo pictórico, analisando-o através das formas e volumes, em contraste e oposição ao Renascimento; Weisbach defende que o Barroco surge como uma arte dependente do poder eclesiástico sendo assim a arte da Contra-Reforma e António Maravall vê no Barroco um conceito de época, radicado na questão da crise económica, do controlo político e do dirigismo cultural.

Wölfflin foi um reconhecido crítico e historiador de arte que nasceu em 1864. Toma como ponto de partida o Renascimento e através dele e num exercício de incessante comparação, vai definindo por oposição o estilo Barroco. Contrariando a opinião vigente, para ele o Barroco não é a decadência do estilo anterior mas um novo estilo evoluído a partir da Renascença. Define temporalmente o Barroco num período de duzentos anos e desde o seu início até ao seu fim reconhece que não existem muitas semelhanças. Encaixado entre o Renascimento e o Neoclassicismo, o estilo Barroco ter-se-á exprimido de três diferentes formas ao longo destes duzentos anos, começando como um estilo severo e maciço, depois mais leve e cheio de alegria e terminando como

uma “dissolução brincalhona de todas as formas tectónicas a que chamamos Rococó”². O autor considera que a sua forma mais pura é atingida por volta de 1630.

Para Wölfflin o estilo Barroco não é homogéneo, uma vez que difere conforme as regiões e regionalismos europeus. É, acima de tudo, uma expressão de uma época e de um sentimento nacional que se exprime através de um repertório de imagens predeterminadas. Neste sentido, reconhece que o papel do artista criador está de certa forma relativizado. Ele encontra-se vinculado a essas imagens, que enquadram desta forma a sua personalidade artística individual. O mesmo autor considera que o único e puro Barroco é o romano por três ordens de razões: primeiro, porque foi em Roma que se deu a depuração suprema da Renascença e onde a dissolução da forma rigorosa se fez de maneira mais consciente; segundo, porque foram os grandes mestres da Renascença que introduziram o Barroco, por isso a arte barroca surge tão cedo em Roma, colocando a cidade na vanguarda da arte; por último, o Barroco romano surge em todas as suas características como oposição ao estilo da Renascença.

Para este autor, clássico e Barroco são conceitos opostos e sequenciais na história da arte, sendo as sequências quebradas através da acção de factores externos. Wölfflin utiliza cinco pares de conceitos opostos para definir o Barroco: 1. Clássico e linear vs pictórico, onde as luzes e sombras conferem movimento. 2. Plano característico da linha vs a sobreposição de planos, conferindo profundidade. 3. Forma fechada clássica vs forma aberta da obra barroca. 4. Multiplicidade clássica vs a unidade barroca 5. Clareza clássica vs clareza relativa do Barroco.

Da Renascença onde a beleza é tranquila e libertadora surge o Barroco como uma poderosa força emocional e dominadora que arrebatava a emoção de uma forma avassaladora. A intensa excitação e o êxtase do momento conduzem a um segundo instante onde se experimenta “uma espécie de náusea.”³ O Barroco é o que ainda está por acontecer, é a insatisfação e a instabilidade efeito conseguido através do resultado de massa e movimento.

² Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, p.28.

³ *Idem, ibidem*, p. 48.

Nos interiores tudo parece convergir para uma unidade, única, imponente e poderosa. O Barroco é o estilo das grandes obras e do colosso; o Barroco é megalómano.

Muito centrado nas formas arquitectónicas e nos seus volumes, Wölfflin assinala algumas características das novas proporções barrocas: As proporções esguias desaparecem dando lugar a edifícios e massas grandes e pesadas; suprimem-se as linhas verticais nos palácios e igrejas, embora nestas últimas não houvesse uma renúncia mas sim um alargamento conseguido através de fortes contrapesos e cornijas salientes; evita-se totalmente o ângulo recto e as linhas esguias, leves e esbeltas; rebaixam-se os frontões para acentuar o carácter pesado e carregado da arquitectura; as escadarias são amplas e largas com degraus baixos; as paredes podem ter linhas ondulantes e curvadas para suavizar os ângulos; e a coluna é substituída pelo pilar assumindo claramente sem rodeios a sua função de suporte.

O Barroco surgiu sem um nome definido mas com inúmeros adjectivos *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante* e outros ⁴ e por isso se designava por estilo moderno, contudo tal como afirma Wölfflin, também significa “um retorno a um estado informal.”⁵

No seu livro *O Barroco – Arte da Contra-Reforma*, Werner Weisbach, define o Barroco como o estilo expressivo dessa era seiscentista e da Contra Reforma. Referindo-se genericamente à arte, Weisbach afirma que: “(...) toda a arte pode considerar-se como uma representação intuitiva de várias categorias: de uma cultura em que se dão ao mesmo tempo motivações religiosas, éticas e sociológicas, e de um impulso estético imanente.” ⁶

Uma arte ao serviço de uma corrente espiritual, irá naturalmente espelhar, no seu conteúdo e forma, essa mesma força religiosa que a gerou.

A este autor parecem insuficientes as definições demasiado lineares para definir o Barroco como um estilo que prefere o rebuscado em vez do simples, o dinâmico ao invés do parado, o real e não o ideal, chegando mesmo a criticar a teoria de Wölfflin por esta lhe parecer incompleta. Weisbach

⁴ Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, 1968, p. 34.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 65.

⁶ Werner Weisbach, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, p. 14.

defende que a gesta do Barroco reside numa conjuntura histórica em que a luta contra o protestantismo é o estandarte que culmina na Contra-Reforma e que move toda a acção católica. Este período é balizado entre meados do século XVI até meados do século XVII.

Weisbach esclarece que na génese do Barroco está um humanismo nascido em Florença, terreno equilibrado, apolíneo, idealista e classizante que correspondeu à Renascença. Na sua perspectiva, a Europa vivia deslumbrada com o ideal humanista, reinado da medida certa, feita à medida do homem, até este ser abalado por guerras, perseguições e desentendimentos religiosos que rapidamente contaminaram toda a Europa.

As facções tradicionais católicas juntaram-se em torno do movimento da Contra-Reforma, e espalharam-se pelo continente. Os limites do estilo barroco parecem ser definidos pelas fronteiras do mundo católico e contra-reformista. Frente a um protestantismo seco e parco de imagens religiosas, defensor da fé espiritual íntima, a Igreja contra-reformista avança para uma luta sem tréguas, em que a arte é transformada numa poderosa arma. Colocada ao serviço da nova igreja reformada, a arte torna-se assim o melhor e mais eficaz veículo de expansão, comoção e divulgação da fé católica.

Um outro forte instrumento ao serviço da nova igreja católica reformada avançado por Weisbach, é a acção da Companhia de Jesus, com o seu carácter militar e católico cujo líder era Santo Inácio de Loyola. Esta acção permite-lhe agir em duas frentes: no sentido militarista de divulgação e preservação da fé e na acção catequizadora e educadora da fé cristã, enriquecida com místicos como Santa Teresa de Ávila, que trazem ao movimento um cunho sentimental e santificador.

Apesar da acção jesuíta a partir de Espanha, será de Roma – cidade principal do catolicismo – que o movimento contra-reformista se alargará para a restante Europa, acompanhado pela nova iconografia barroca. Por toda a Europa, a arte reflectirá esta revolução religiosa onde as preocupações essenciais do momento são a acepção da fé e a vida eterna da alma. Tentará ainda traduzir e exprimir sensibilidades e sensações sobrenaturais, em termos naturalistas, inspirados nos dramas reais.

Para Weisbach o Barroco não corta em definitivo com todas as orientações da Renascença: a esta, a Contra-Reforma vai buscar uma certa atitude heróica, envolvendo-a com uma nova roupagem, mais barroca e por isso também mais ascética, mais mística, e por vezes erótica.

O tema ascético/místico é dos favoritos dos pintores, especialmente dos espanhóis. Esta tendência, dentro do espírito contra-reformista, amalgamada com o renascimento católico e a acção de entidades como a Companhia de Jesus e seus Santos militantes, como o próprio Inácio, gera uma nova classe de heróis, não os puramente guerreiros ou semi-deuses da primeira Renascença, mas uma espécie de herói introspectivo, destacado por feitos sagrados e místicos, tendo como estandarte a religião e a acção católica.

Também a acção dos místicos como Santa Teresa, que emocionam as gentes pelos seus êxtases e fé fervorosa, e as heroínas bíblicas mensageiras de um ideal de religiosidade profética fazem parte desta nova iconografia. O Barroco de Weisbach parte de um pessimismo que sucedeu ao optimismo do Renascimento e que culminou numa crise de valores religiosos. A arte como arma de combate serviu para exorcizar as angústias e os medos do Homem deste período. O Barroco é a expressão do estado da alma dos povos católicos.

A tese de António Maravall associa aquilo que define como cultura do Barroco à crise social e económica que assolou toda a Europa (e em particular a Península Ibérica) no período que decorre de 1590 até aproximadamente 1660.

Na sua raiz, a crise encontrou “terreno fértil” na ruína dos pequenos proprietários, aumentando o êxodo para as cidades onde se acumularam massas de carenciados. Os flagelos da fome, da guerra e das epidemias fazem insurgir atitudes de protesto, de apelo à violência, conduzindo à multiplicação de crimes e relaxação moral.

Ao desenraizar as populações dos seus grupos sociais, dos seus costumes, das suas crenças e festividades, o êxodo deixou grande parte da população sem referências culturais, factor que se revelará crucial na modelação da cultura barroca, como se verá.

Os grupos privilegiados que beneficiavam da protecção oficial apoiavam o governo autoritário, monárquico-aristocrático. Segundo a opinião de Maravall a burguesia perdera força, não por ter entrado em crise como classe, mas em contraponto ao fortalecimento da nobreza, particularmente pela associação desta com uma monarquia absolutista.

No ambiente citadino, onde a monarquia e as elites aristocráticas tinham a sua própria cultura erudita, os restantes extractos sociais, desenraizados da sua cultura popular e descobrindo o ócio urbano, exigiam alimento para o espírito à sua medida. Surge então o comércio cultural do *kitsch* que veio preencher o espaço deixado vazio pela ausência da cultura rural. Como explica o mesmo autor, forma-se uma sociedade de consumo cultural ecléctica, onde conviviam uma cultura erudita e outra popular, partilhada pela grande maioria dos grupos sociais. Maravall refere-se ao *kitsch* como um subproduto da cultura erudita⁷.

Esta cultura popular, que abraça todas as áreas incluindo a pintura, permite aos grandes pintores barrocos aceitarem a reorganização do trabalho manufactureiro e iniciarem as produções em série das suas obras. É desta prática que derivam as estampas que circulavam por toda a Europa e que foram muito usadas pelos pintores portugueses de seiscentos, nomeadamente por Josefa de Ayala.

Maravall afirma “O que no Barroco há de *kitsch* é o que nele há de técnica de manipulação”.⁸

Para este autor teatro, vestuário, moda, pintura, escultura, literatura e tantas outras formas de arte são instrumentos de uma cultura dirigida, manipuladora em que se captavam as necessidades da sociedade para a partir daí se conduzirem os comportamentos e se prepararem as mentalidades. Esta cultura dirigida tinha como objectivo a unificação das massas, criando referências e uma identificação social, cultural e nacional comuns.

Manifestações exuberantes como as procissões e as mortificações nas festas religiosas, e as touradas nas festas pagãs, eram as mais apreciadas pelo derrame de sangue que a estas estava inerente.

⁷ José António Maravall, *A Cultura do Barroco*, 1997, p. 125.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 131.

Através do comportamento dirigido mantinha-se o controlo das massas tornando mais fácil conduzir os indivíduos a agirem em conjunto em situação de guerra. Os palcos da cultura (dirigista) do Barroco são as grandes cidades onde a concentração populacional é maior e onde habitam os mais poderosos. Por outro lado, o Barroco também se exprime fora “das portas” das grandes urbes, exercendo a sua influência e estimulando a vida económica.

O objectivo das monarquias absolutas do século XVII era “excitar as paixões”⁹. Numa atitude conservadora pretendem manter a ordem das coisas segundo um padrão que aspira a conservar o poder e os privilégios nas mãos dos mais poderosos.

O dirigismo e o apelo à emoção estão patentes de uma maneira geral na pintura barroca, onde se retrata a violência, a paixão, o exagero, o realismo dos corpos sem disfarces e sem idealismos. Pode representar-se uma beleza sensual numa atitude violenta ou uma figura rude e agreste com um olhar profundamente terno. O objectivo é sempre causar a comoção do espectador, provocar emoções e tensões.

Ao mesmo tempo Maravall nota que arte barroca é plena de contradições, uma vez que oscila entre um lado exuberante e arrebatador e outro profundamente sóbrio e ascético.

Em resumo, o Barroco de Wölfflin surge em oposição ao Renascimento, com uma estrutura e expressão próprias que se manifestam na força poderosa e dominadora dos espaços e no movimento imponente das massas; para Weisbach, o Barroco surge como uma poderosa arma em favor dos ideais da Contra-Reforma, encontrando-se assim ao serviço de uma força espiritual que actua numa frente militar e numa frente iconográfica, da qual os artistas não podem escapar; e finalmente para Maravall o Barroco surge da crise que desenraíza as populações conduzindo-as ao êxodo para as cidades. É no ambiente urbano que se forja uma cultura dirigida onde convivem uma cultura *kitsch* e uma cultura conservadora onde se pretendem excitar as paixões, o exagero e o realismo que se verão espelhados em todas as manifestações culturais.

⁹ José António Maravall, *A Cultura do Barroco*, p. 221.

1.2. A pintura barroca em Itália

Foi nos círculos artísticos de Roma e Bolonha que um novo estilo começou a ser forjado no decorrer dos últimos anos do século XVI atravessando todo o século XVII até se desvanecer com o início do século XVIII. Esta nova estética, designada no século XIX por Barroco, desenvolveu -se a partir de Roma, de onde se espalhou por toda a Europa, criando uma universalidade que a caracteriza, admitindo porém regionalismos de várias ordens. “A arte barroca, diversifica-se segundo os diferentes países e esferas culturais.”¹⁰ Este estilo viveu, como atrás se viu, sob a tutela do espírito contra-reformista e dos estados absolutistas instalados na maioria dos países europeus.

Os príncipes da Igreja deram apoio ao crescimento da arte barroca e foram conhecidos mais pelo esplendor mundano do que pelo seu fervor religioso. A Igreja neste período subordina os seus interesses espirituais aos do Estado, tendendo cada vez mais a tornar-se protocolar e cortesã. Política e socialmente é uma época dominada pelo absolutismo, tanto eclesiástico como estatal, na qual os altos dignitários da Igreja planeiam a reconstrução de Roma, dentro da nova estética barroca, espelhando e dignificando a nova Igreja renovada.

Depois do triunfo da Contra-Reforma, os dignitários máximos da Santa Sé (...) sentiam-se herdeiros dos imperadores romanos e tencionavam fazer ressurgir a grandeza da Roma antiga. A eleição de Paolo Borghese (Paulo V, 1605-21) para papa significou desde logo uma mudança radical para a vida cultural de Roma. (...) o desejo de representação e uma certa tendência para o luxo foram de importância capital. (...) ¹¹

Foi em Itália, especificamente em Roma que o estilo germinou tornando esta cidade num importante centro artístico, onde o dogma católico e o poder do estado absolutista eram glorificados pela arte. Através das pinturas recordava-se ao povo os artigos da fé e instruía-se as mentes cristãs para a imitação dos modelos de gratidão, virtude, obediência, santidade e adoração a Deus. Essa era a tarefa dos pintores – comover, instruir e emocionar os fiéis. “(...) sua tarefa era afirmar a grandeza da Igreja Católica mediante a produção

¹⁰ Joan Jesus Insa Rufach, M.ª Llum Peirón Pena e Angelina Solá Toà, *Método para a Interpretação de Obras de Arte*, p. 125.

¹¹ Karin Hellwig, *O Barroco*, p. 374.

de monumentos esplêndidos – mas também, por todos os recursos que estão ao alcance das artes figurativas, atestar a verdade da Fé.”¹²

Apesar de associado ao poder católico o Barroco surge também com esplendor na Europa protestante conforme nota Joan Jesus Rufach “Na Holanda, o espírito burguês permite uma arte barroca tão esplendorosa como nas monarquias absolutas.”¹³

No Barroco a vida artística concentrava-se nas grandes cidades europeias, contribuindo assim para a glorificação da Igreja e do enaltecimento das cortes absolutistas. Ao contrário do que acontecera no Renascimento, Florença e Veneza perderam a primazia em benefício de Roma, Nápoles, Madrid, Sevilha, e Paris.

Durante o século XVII nascia na cidade de Roma mais um novo palácio, igreja ou *villa*. A construção abria um novo mercado de trabalho para os artistas, arquitectos, pintores, escultores, douradores e muitos outros ofícios ligados à decoração dos interiores. Esta grande expectativa de trabalho conduziu a Roma autênticas peregrinações de artistas vindos quer da própria Itália quer de outros países europeus. Os mecenas e o seu colecionismo de arte também contribuíram para a atracção de artistas à metrópole papal na expectativa de encomendas bem remuneradas, bem como de possibilidade de ascensão social.

Por volta de 1600, Roma tornou-se a fonte principal do Barroco, tal como o fora do Renascimento Pleno um século atrás, chamando a si artistas de outras regiões (...). O Papado patrocinava a arte em larga escala, com vista a fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão, “para maior glória de Deus e da Igreja”.¹⁴

Este é um período de intenso intercâmbio de artistas embora a maioria rumasse em direcção a Roma. “É certo que os pintores italianos desta época também viajam, mudando com frequência o local onde exercem a sua actividade, mas a verdade é que a maior parte deles permanece na sua terra natal.”¹⁵

¹² Germain Bazin, *Barroco e Rococó*, p. 10.

¹³ Joan Jesus Insa Rufach, M.^a Llum Peirón Pena e Angelina Solá Toà, *Método para a Interpretação de Obras de Arte*, p. 126.

¹⁴ H. W. Janson, *História da Arte*, p. 500.

¹⁵ Karin Hellwig elucida-nos sobre outros aspectos relativos ao relacionamento entre os pintores e os seus encomendadores O relacionamento entre pintores e mecenas era muito variado. Em muitos casos, um artista era regularmente contratado por um determinado cliente, vivia no seu palácio e recebia, para além dos seus honorários (...) uma remuneração mensal. (...) era “mais comum que o pintor fosse independente e tivesse o seu próprio *atelier*. Quando um artista era encarregado de um trabalho

Na intensa produção pictórica do período, predominam os temas religiosos impostos por uma Igreja dominadora e severa e as representações mitológicas, onde regra geral não se fazem alusões ao presente. Ainda constantes no período estão o retrato, a paisagem, as cenas de género e as naturezas mortas. A pintura barroca pretende captar o momento em acção, o arrebatamento e o êxtase, sempre com o objectivo de emocionar e reconduzir as mentes para a fé cristã.

Uma outra técnica utilizada neste período para envolver o observador é a utilização da obra aberta. A criação de uma profundidade no campo visual e de um espaço compositivo, organizado de dentro para fora, envolve o observador, fazendo-o sentir como parte envolvida na cena representada.

As obras barrocas transcendem os limites espaciais, mostram espaços abertos tendendo para o indeterminado e sugerem uma continuidade sem fim. A ruptura dos limites nos quadros faz com que o espectador participe do drama representado. Associada à ideia de vontade expansiva, a figura humana é fixada num instante de arrebatamento místico e metafórico.¹⁶

As obras barrocas têm como principal característica um novo naturalismo e as fortes concentrações de luz e sombra. Nos quadros a luz rasante e descontínua passa a ser protagonista. A luz na pintura barroca serve de guia, conduzindo o olhar do espectador e orientando-o na leitura do quadro.

A técnica que ficou conhecida como claro-escuro imprime carácter ao quadro e permite definir os principais elementos da composição. A sombra tem também a função de delinear os contornos daquilo que se pretende iluminar.

Os efeitos de luz e sombra e a sensação de pintura inacabada criam uma atmosfera de suspensão do momento e constituem técnicas de interrupção e intervalo que pretendem abrir espaço para fluírem as emoções do espectador. Algo inacabado e em *suspense* retém mais a atenção, causando dúvida e especulação: abre espaço na mente e ao mesmo tempo conduz subtilmente o pensamento à fantasia. “A obra barroca parece indiciar algo que

importante, assinava-se normalmente um contrato, no qual se fixavam por escrito a dimensão, o local para o qual o trabalho se destinava, o tema, o prazo de execução e os honorários. (...). O preço do quadro dependia frequentemente do número de figuras principais nele constantes, para as quais muitos pintores tinham preços fixos. Além disso, o grau de celebridade do pintor desempenhava um papel importante, (...). Além dos trabalhos e das encomendas que recebiam, os pintores tinham ainda um pequeno número de quadros incompletos que mostravam aos visitantes dos seus ateliers e que completavam então rapidamente caso lhes interessassem. Na verdade, na sua maioria, os pintores não eram ricos.” Karin Hellwig, *O Barroco*, pp. 372-375.

¹⁶ Joan Jesus Insa Rufach, M.ª Llum Peirón Pena e Angelina Solà Toà, *Método para a Interpretação de Obras de Arte*, p. 134.

demora para lá de si mesma, como se ela mesma mais não fosse que uma preparação.”¹⁷

A arte pictórica do século XVII ficou marcada pela chegada de dois pintores a Roma, oriundos do norte de Itália e que rompendo as fatigadas fórmulas maneiristas marcaram as duas liturgias diametralmente opostas na pintura barroca. Um era Annibale Carracci (1560-1609), oriundo de Bolonha, representa uma tendência clássica; o outro Miguel Ângelo da Caravaggio (1573-1610), oriundo de um lugarejo nos arredores de Milão, marca uma tendência naturalista. As suas obras foram inspiradoras não só em Itália como além fronteiras, particularmente em “Espanha, Países Baixos e França.”¹⁸

Nos últimos anos do século XVI e nos primeiros do século seguinte, surgiram em Roma duas grandes obras de arte que, sem exagero, podem ser consideradas os dois pilares nos quais assenta a pintura europeia seiscentista: os frescos do tecto da Galeria Farnese, no Palazzo Farnese, pintados por Annibale Carracci entre 1597 e 1604 e as grandes telas sobre a vida e o martírio de São Mateus elaboradas por Caravaggio entre 1597 e 1601 para a Capela Contarelli na Igreja de San Luigi dei Francesi.¹⁹

Annibale Carracci era membro de uma família de pintores e tinha estudado arte em Veneza e a obra de Correggio e fora chamado a Roma em 1595 pelo Cardeal Odoardo Farnese para aí trabalhar na decoração do Palazzo Farnese. Em estreita colaboração com o seu irmão, executou as obras do Palazzo, num estilo académico e leve, pintando em cores alegres e luminosas as histórias de deuses e deusas da *Metamorfoses* de Ovídeo. “Pode-se dizer com certeza que essa galeria no Palazzo Farnese foi a fonte de toda a pintura decorativa que se espalharia pelas paredes dos palácios de Roma (...).”²⁰ (figs. 1 e 2)

Os irmãos Carracci adoptaram o estilo clássico da escola italiana, característico dos adeptos do maneirismo, reanimando assim a arte de Rafael. O seu academismo reformado colocou-os numa posição de destaque, marcando oficialmente uma das tendências do período barroco em Roma.

Esse academismo tinha por objectivo atingir a beleza clássica e o equilíbrio harmónico renascentista.

¹⁷ José António Maravall, *A Cultura do Barroco*, p. 294.

¹⁸ Joan Jesus Insa Rufach, M.ª Llum Peirón Pena e Angelina Solá Toà, *Método para a Interpretação de Obras de Arte*, p. 127.

¹⁹ Germain Bazin, *Barroco e Rococó*, p. 27.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 29.

Michelangelo Merisi chamado de Caravaggio, pelo local da Lombardia onde nasceu, estudou em Milão e por volta de 1590 foi para Roma, onde passou grande parte da vida e criou as suas principais obras. Em Roma é protegido do cardeal Francesco Maria del Monte, graças ao qual é incumbido de pintar a série de quadros de S. Luís dos Franceses (1599-1602).

Caravaggio foi um inovador. Cultivava um realismo extremo e trouxe o profano para a representação da vida sagrada. Enquanto os seus contemporâneos pintavam *Vénus* e *Madonnas*, com uma beleza idealizada, Caravaggio foi buscar à gente pobre e humilde da população romana, de rostos sujos e peles curtidas pelo sol, os seus modelos dos Santos e heróis. Ele procurou a realidade concreta do povo e representou-a com naturalismo. Segundo Janson, os seus quadros contêm um “Cristianismo laico” isento de dogmas teológicos, que atrai tanto os protestantes como os católicos.²¹ (figs. 3 e 4).

Essentially, however, Caravaggio created himself. He was antinomian, despising all laws of life and art. But his fatal propensity to break all the rules which turned his life into anarchy, then tragedy, also made him an artist of astonishing originality and creative power. He destroyed the old order and imposed a new one.²²

Enquanto os apóstolos na maioria dos quadros do mesmo período surgem envoltos em mantos classicamente tratados, de aspecto limpo e digno, nos quadros de Caravaggio, os seus heróis não são figuras belas. Eles aparecem inevitavelmente representados como trabalhadores comuns, de rostos enrugados, plantas dos pés sujas e roupagens usadas, velhas e demasiado amassadas.

Quando Caravaggio tinha de pintar cenas sacras, os papéis eram desempenhados por gente pobre. De certo modo ele voltou ao espírito dos Evangelhos, e esse populismo devoto, essa simplificação de que os humildes estão mais perto da verdade animariam uma parte (...) da pintura religiosa do século XVII. As pessoas nos quadros de Caravaggio estão unidas por relações dramáticas que suscitam todos os problemas da vida, do sofrimento e da morte. De sua pintura emerge uma impressão pessimista do destino humano e não surpreende que a arte de Caravaggio abrisse caminho para essa ansiosa exploração da alma que atraiu muitos pintores do século XVII.²³

Nos seus quadros dominam as cores escuras, de onde irrompem figuras e objectos destacados através de feixes luminosos claros.

²¹ H. W. Janson, *História da Arte*, p. 500.

²² Paul Johnson, *Art a New History*, p. 310.

²³ Germain Bazin, *Barroco e Rococó*, p. 29.

De Caravaggio não se conhecem desenhos preparatórios ou esboços, por essa razão a maioria dos autores, nomeadamente Paul Johnson, acredita que o seu génio lhe permitia pintar directamente sobre a tela.²⁴ No entanto, ele estudava cuidadosamente a luz, preparando-a nos estúdios em que pintava, assim afirma o mesmo autor “Normally, however, he made studio arrangements to get the light exactly as he wanted it (...) he would put up a studio stage-set and light it with elaborate care, both naturally and artificially.”²⁵

Pelo seu génio, pela sua forte personalidade e pela inovação e naturalismo que trouxe à pintura, Caravaggio, ainda em vida e particularmente depois da sua morte, teve uma legião de admiradores e seguidores por toda a Europa. Em Itália, “excepto Bolonha”,²⁶ eram designados por *caravaggistas* ou *i tenebrosi*.

O *caravaggismo* explora a arte do seu mentor, o prazer da cor e a profundidade psicológica e profundamente dramática das telas pintadas pelo mestre, ao longo de 20 anos.

Quattro anni più tardi, all'epoca della morte del Merisi, tanto Gentileschi quanto Borgianni e Manfredi eseguivano dipinti caravaggeschi, seguiti ben presto da Carlo Saraceni. Questi quattro pittori formarono la ristretta cerchia, potremmo dire la prima ondata, dei seguaci italiani di Caravaggio a Roma.²⁷

Desta geração faz parte Artemisia Gentileschi, a qual teve a oportunidade de observar a obra do grande mestre em Roma. Apesar de ser muito jovem, é possível que Artemisia ainda tenha contactado com Caravaggio em resultado da amizade que o seu pai, Orazio Gentileschi, manteve com o pintor, pelo menos até 1603, data em que, segundo aponta Alfred Moir, os dois se incompatibilizaram.²⁸ Quando as capacidades artísticas de Artemisia se começaram a revelar, ela teve a oportunidade para ver a sua obra, patente nas igrejas em Roma, e deixar-se envolver e inspirar pela mestria e extremo realismo que o pintor imprimia nas suas telas.

Várias escolas seguiram o estilo de Caravaggio, estivessem elas em Itália ou em qualquer parte da Europa. Em Veneza, seguindo aliás uma

²⁴ Paul Johnson, *Art a New History*, pp. 313-314.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 313.

²⁶ Germain Bazin, *Barroco e Rococó*, p. 34.

²⁷ Alfred Moir, “Itália”, in AAVV, *Caravaggisti*, p. 6.

²⁸ *Idem, ibidem, Caravaggisti*, p. 4.

tradição da própria cidade, foi explorada essencialmente a luminosidade e sensualidade da cor. Mas foi na escola de Nápoles, cidade onde o mestre vivera, que a produção foi mais prolífera. “Essa escola produziu inúmeros pintores de cenas históricas, naturezas-mortas, batalhas, paisagens e cenas de género.”²⁹

Como movimento internacional, o *caravaggismo* não encontrou fronteiras; em França, nos Países Baixos e em Espanha, que ficou marcado por Francisco de Zurbarán, Francisco Ribalta, Diégo Rodríguez, Velásquez, Jusepe de Ribera e Juan Bautista Mayno.

Em Portugal, a influência do mestre Caravaggio chegou de forma ténue e filtrada, através dos *caravaggistas* espanhóis acima referidos, possível graças ao constante intercâmbio entre pintores ibéricos.

Pela sua admirável capacidade de absorver a intensidade e a emoção do momento que captava para as suas telas, Caravaggio foi sem dúvida uma referência para muitos pintores italianos e europeus. Contudo, na Europa, a sua influência fez-se sentir em diferentes intensidades, em função do nível de permissividade das directrizes ideológicas da Igreja.

Dello stile di Caravaggio (...) la sua capacità di penetrazione psicologica e l'autenticità con cui rappresentava l'umanità dei suoi personaggi erano al di là della capacità di comprensione dei suoi seguaci. La storia del caravaggismo italiano, dunque, consiste più in un adattamento dei tratti caratteristici dello stile del maestro che nella riproposta dello spirito della sua arte.³⁰

Em conclusão, o classicismo dos Carracci e o naturalismo realista de Caravaggio manifestaram-se nos pintores seiscentistas por toda a Europa; Alguns adoptaram claramente uma só liturgia outros demonstraram ao longo das suas obras uma influência mais clássica ou uma mais realista.

²⁹ Germain Bazin, *Barroco e Rococó*, p. 44.

³⁰ Alfred Moir, "Italia", in *Caravaggisti*, pp. 15-16.



Figura 1 – Agostino Carracci,
(1595-1597),
O Triunfo de Baco e Ariana.
Palácio Farnese, Roma.

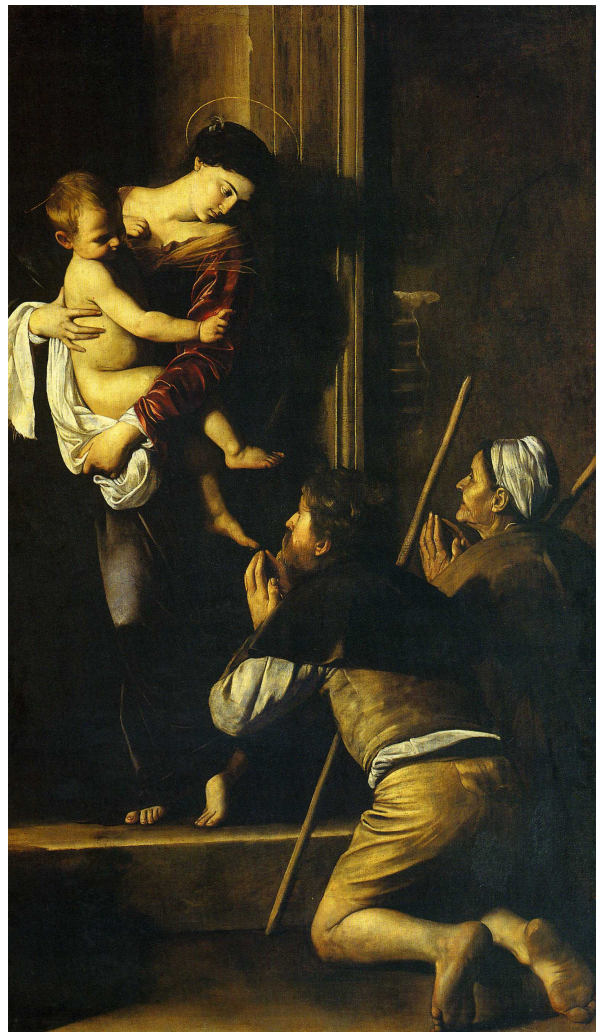


Figura 2 – Annibale Carracci,
(1595-1597),
Pan e Diana,
Palácio Farnese, Roma.

Figura 3 – Caravaggio, (1602-1604),
Deposição de Cristo.
Museu do Vaticano, Roma.



Figura 4 – Caravaggio, (1603-1605),
A Madonna do Loreto.
Igreja de Santo Agostinho, Roma.



1.3. A pintura barroca em Portugal

O século XVII em Portugal corresponde a um período de conturbada crise interna, com efeitos na estabilidade sociopolítica do país, reflectindo-se naturalmente na produção artística.

Filipe I de Portugal, II de Espanha, completa a ambição do seu pai, o rei D. Carlos I de Espanha, também Imperador Carlos V do Sacro Império Romano-Germanico e Senhor da maior parte da Itália e Holanda que afirmara *Se fosse Rei de Lisboa, seria em breve Rei do Mundo*.

É em 1580 que se consuma a união ibérica quando Filipe II de Espanha entra em Portugal “não como conquistador, mas como rei legítimo”.³¹

Uma das preocupações de Filipe I no nosso território foi a de satisfazer e conciliar os vários interesses: do clero em derrotar os protestantes, da nobreza na aquisição de mais territórios na Europa, e da burguesia em eliminar a concorrência e a pirataria dos ingleses e holandeses.

(...) para começar, busca e alcança o apoio da formidável Companhia de Jesus e de outras ordens religiosas. Entretanto, a nobreza portuguesa ainda existente (...) seria presa fácil, se não de convencer, pelo menos de comprar. O apoio dos grandes mercadores estava garantido à partida: a prata americana era indispensável para o comércio português na Índia e os homens de negócio portugueses podiam esperar que a união lhes viesse a permitir o comércio directo e legal com as Índias de Castela. As vantagens que os portugueses podiam obter eram grandes (...)³²

Durante o reinado de Filipe II, vivia-se uma semi-independência do governo espanhol, contudo essa situação iria mudar durante o reinado de Filipe III. Conforme nota José Mattoso, o rei passou a nomear oficiais castelhanos para os cargos administrativos portugueses, assumiu o governo em matérias financeiras e retirou os privilégios aos nobres portugueses. Para além disso ainda recrutava a nobreza para servir nas guerras de Espanha.³³

Foi a partir deste momento que ‘feridos’ nos seus maiores interesses, os nobres em conjunto com os letrados iniciaram uma verdadeira conspiração contra o jugo espanhol, conduzindo assim à Revolta de 1640. Porém, o restabelecimento da independência não imunizou os efeitos da crise há muito

³¹ José Mattoso, *História de Portugal, No alvorecer da Modernidade*, p 565.

³² *Idem, ibidem*, p. 565.

³³ *Idem, ibidem*, pp. 571-573.

instalada no território, resultando em doenças endémicas agravadas pela fome, pelos maus anos agrícolas, pelas guerras e escassez de recursos económicos.

É neste processo de crise generalizada que brotam os «levantamentos da fome», que aliás não se esgotam com o 1º de Dezembro de 1640 pois perdurarão até cerca de 1673 a ritmo constante, o que faz mais sentir a força repressiva do sistema contra-reformista dominante, através de armas poderosas como o Tribunal do Santo Ofício, mais que nunca vigilante e interveniente.³⁴

Tal como já foi visto no ponto anterior, António Maravall defende que o Barroco nasce como uma manifestação da crise, e em Portugal foi o que pareceu acontecer, na medida em que os portugueses de seiscentos se sentiam desacreditados dos seus valores nacionais com a perda da independência. Portugal vive um período conturbado politicamente, como se pode ver reflectido na pintura deste período naquilo que Luís de Moura Sobral chamou de um “Século de terrível melancolia pois, o século em que pintaram Reinoso, Gomes Figueira e Marcos da Cruz.”³⁵

A acompanhar as imposições da política filipina que se fez sentir ao longo de sessenta anos, Portugal viveu ainda um período de franco controlo e opressão social e religiosa levados a cabo por uma igreja repressiva, saída do Concílio de Trento e reforçada graças aos ‘tentáculos’ da inquisição.

Vítor Serrão chama a atenção para o facto de em Portugal a arte ter conhecido uma renovação, em consequência do cansaço das velhas fórmulas maneiristas, particularmente por parte da Igreja, que considerava a sua função esgotada nos seus intentos catecistas. A nova Igreja da Contra-Reforma necessitava de um volte face inovativo, para uma vez mais se legitimar, e reforçar uma iconografia eficaz. Os censores, saídos dos concílios provinciais (ao todo 36 só no reino português), condenavam artistas e encomendadores por todo e qualquer atrevimento iconográfico nas pinturas. Os prevaricadores eram condenados e as suas obras enterradas ou mutiladas com o “repinte” das partes consideradas obscenas. Tal foi o caso da Nossa Senhora do Leite, cujo seio foi tapado por ser considerado vergonhoso. Condenava-se a lascívia, a desonestidade e o falso dogma. O rigor em Portugal chegava a ser maior que em Espanha.³⁶

³⁴ Vítor Serrão, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, pp. 189-190.

³⁵ Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII*, p. 33.

³⁶ Vítor Serrão, *A Pintura ProtoBarroca em Portugal 1612-1657*, pp. 130-143.

A imagem passou a ser uma forte arma de propaganda de maneira a atrair a devoção de mais cristãos, e a induzir à meditação sobre os seus sentimentos de piedade, e de comoção. Sacrifício e penitências eram frequentemente pedidos aos crentes, que inspirados pelas representações nas pinturas se juntavam nessa experiência de união com Deus. Num país onde a arte raramente desafiava o poder instituído, as novas orientações não provocaram grande choque no que diz respeito à forma de representação das imagens religiosas, como realçou Luís de Moura Sobral:

O Decreto de 1563 define um programa que na realidade não podia ter grande repercussão em Portugal, um país onde nunca tinha havido movimentos iconoclastas, onde a pintura sempre se ocupara com respeito das figuras de Jesus, da Virgem e dos santos e onde o nu só se haveria de começar a estudar muito mais tarde, já nos finais do século XVIII, depois de muito apedrejamento público aos primeiros e tímidos prevaricadores (...).³⁷

Toda a nudez era condenada porque tentava os olhares dos crentes. Nem mesmo a visão dos pés da Virgem era autorizada. Em resumo, toda a iconografia devocional seiscentista era condicionada pelo decoro e por essa razão se escusa a representar a nudez. As únicas excepções são as representações do Purgatório, as de Santa Maria Madalena e as dos Martírios dos Santos. Vítor Serrão refere ainda, que apesar de tudo, a Igreja continua a ser o maior cliente de arte em Portugal.³⁸

Por outro lado, foi também um período onde proliferou o gosto pelo coleccionismo e pelas pinturas destinadas ao culto doméstico, manifestado pela aristocracia, pelo clero e pela burguesia, acautelando assim a subsistência do mercado de arte. Josefa de Ayala soube aproveitar este impulso do mercado artístico devocional, dedicando-se a obras destinadas ao culto doméstico de uma aristocracia e de uma burguesia endinheiradas. Exemplos disto são as séries de Meninos Jesus.

Perfeitamente integrado nas tendências europeias e acatando as orientações conciliares, Portugal mantinha uma pintura subsidiária da instituição eclesiástica. Tal como por toda a Europa, a sua função era antes de tudo didáctica, de comoção e de elevação do espírito para Deus. O ideário

³⁷ Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII*, p. 13.

³⁸ Vítor Serrão, *A Pintura ProtoBarroca em Portugal 1612-1657*, p. 443.

tridentino avançou sobre a arte da pintura estabelecendo limites e impondo a sua vontade.

A arte portuguesa do século XVII decorre sob o duplo impulso da lição tridentina a propósito do valor, significado e utilidade das imagens e tem como pano de fundo (político, cultural e social) a Restauração e as guerras que se lhe seguiram.³⁹

A propaganda da fé cristã foi a razão que motivou a construção de novos mosteiros, de novos conventos e a renovação dos interiores das igrejas dentro dos modelos barrocos. Foram essas novas obras que garantiram o sustento da maioria dos pintores desta época.

Apesar do ambiente de decadência económica, das imposições imagéticas controladas pelo poder da Inquisição e do atrofiante meio artístico, os artistas portugueses de seiscentos renunciaram às velhas fórmulas maneiristas, introduzindo um novo receituário artístico vindo de novas correntes europeias e que satisfaziam as novas necessidades propagandísticas da igreja:

O forte intercâmbio de artistas portugueses e espanhóis foi a principal razão que fez do Barroco o único género artístico nacional que se desenvolveu em simultâneo com o resto da Europa. A assiduidade dos pintores portugueses nas escolas de pintura espanholas e particularmente sevilhanas foi mais um factor que contribuiu para o abandono das velhas fórmulas maneiristas, permitindo a introdução da nova gramática barroca.

Uma outra via de aprendizagem dos novos modelos, fez-se através de encomendas satisfeitas em Portugal por artistas espanhóis como é o caso do Convento de S. Domingos de Benfica realizado por Vicente Carducho. A oficina sevilhana de Francisco de Zurbarán pinta em 1633, um celebrado ciclo de telas com o *Apostolado* para o Real Mosteiro de São Vicente de Fora. Estas obras vão ter uma influência preponderante na difusão do gosto naturalista-penumbriista, mais luminoso e mais quente. Conforme afirma Vítor Serrão “Foram obras como estas, entradas no reino por encomenda de mecenas esclarecidos, que contribuiriam para difundir um novo gosto naturalista, de raiz italianizante, que marca o carácter dos bons pintores portugueses de seiscentos.”⁴⁰

³⁹ José Fernando Pereira, *História de Arte Portuguesa*, 3º volume, pp. 11-12.

⁴⁰ Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal, O Barroco*, p.16.

Também o caso inverso ocorreu uma vez que a corte madrilena, capital ibérica, também empregava artistas portugueses para executarem obras em Espanha, dentro do novo gosto tenebrista. Exemplos disso são Domingos Vieira Serrão e Miguel de Paiva que em cerca de 1625, laboram a mando de Felipe IV (III), no Palácio do Retiro. O Marquês de Montebelo, Félix Machado de Castro Silva e Vasconcelos também trabalhou em Madrid como retratista fazendo parte do círculo de amigos de Velázquez.

Por essa razão muitos foram os artistas portugueses que privaram de perto com Vicente Carducho, pintor régio de Filipe IV, Eugénio Caxès, Velázquez e *Francisco Zurbarán*, sabendo-se que Domingos da Cunha, o *Cabrinha*, chegou a ser discípulo de Caxès.

Entretanto, e se é lícito falar-se de grandes influências madrilenas (sobretudo de Vicente Carducho, Eugénio Caxès e, em certa medida, de Juan Bautista Maino) na nossa pintura de Seiscentos – lembremos que Caxès foi mestre do Cabrinha, e que Carducho chegou a trabalhar para Lisboa - (...); os pintores portugueses conheceram Madrid, sensibilizaram-se com os aspectos do «tenebrismo» zurbaranesco, colheram ecos dos toscanos «reformados» (Passinano, Pietro Sorri, Cigoli), (...).⁴¹

As gravuras são uma outra fonte de assimilação da nova estética barroca, particularmente as gravuras flamengas, que circulavam pela Europa, numa prática de produção em série que já Maravall tinha apontado.⁴² Se em alguns casos estas serviam apenas de fonte de inspiração, era igualmente prática frequente a sua cópia ao nível compositivo.

A actualização da nova estética aprovada e estimulada pelo novo ideário tridentino, fez surgir em Portugal uma primeira geração de pintores entre 1580 e 1640 dos quais fazem parte: André Reinoso, Domingos Vieira, o *Escuro*, Domingos da Cunha, o *Cabrinha*, José de Avelar Rebelo, Diogo Pereira e, sobretudo, Baltazar Gomes Figueira (o pai de Josefa de Ayala). (figs. 5 a 9)

São eles que desenvolvem uma pintura Barroca em Lisboa e noutras localidades portuguesas, formando uma geração de ruptura, que faz a viragem para um naturalismo proto-barroco.

Foi desta forma que o gosto naturalista tenebrista foi captado pelas nossas oficinas: por via espanhola nomeadamente através dos mestres

⁴¹ Vítor Serrão, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, p. 21.

⁴² Ver ponto 1.1. O Conceito do Barroco.

espanhóis do *Siglo d'Oro*, facilitado pela união dos reinos ibéricos, assimilando de forma indirecta o *caravaggismo* italiano e a escola bolonhesa dos Carracci.

Note-se no entanto, que o radicalismo das novas tendências levadas a cabo por Caravaggio e por Velásquez não terão eco em Portugal com a mesma intensidade que se fez sentir pela Europa. Na pintura portuguesa as cenas *notturni* são as que, de certa forma, mais se aproximam do género artístico destes mestres; não obstante termos aceite o receituário barroco, os rigores impostos pela Igreja neste período não permitiram a evolução do mercado da arte, quer na completa importação da intensidade realista de Caravaggio, quer no arrojo do gosto dos mecenas.

Vítor Serrão esclarece assim a realidade portuguesa: “(...) mas não lhes seria possível, na intranquilidade austera e rígida da sua interna situação tridentina – como de resto sucedeu na Espanha do *Siglo d'Oro* – captar as novidades revolucionárias do Caravaggio, de facto tão afastadas da sensibilidade dos nossos artistas, mecenas e coleccionadores.”⁴³

As características que distinguem a nova pintura tenebrista ibérica barroca são: a preponderância aos tons de contraste formando espaços de luz e penumbra nas composições, o contraste do claro-escuro e a representação de figuras mais realistas e mais naturalistas.

Êxtases, olhares para o vazio e visões, acompanhados de uma hábil utilização da luz, são instrumentos utilizados pela pintura barroca, para assim sugerir a fusão do amor e erotismo sensual com o amor Divino, resultando em composições onde se presencia o mistério e a experiência de união com Deus.

Luís de Moura Sobral⁴⁴ inúmera as orientações que em Portugal se seguiram de acordo com os intuítos contra reformistas

Com a expressão “*pintar ao moderno*” queria dizer-se de acordo com o novo ideário estético de experiências claro-escuristas respeitando um desenho naturalista e manifestando movimento e agitação dos espaços e dos fundos.

⁴³ Vítor Serrão, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, p. 21.

⁴⁴ Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII*, p. 13.

No “*pintar ao natural*”, procurava-se o mais possível o realismo, em oposição ao ideário de uma pintura baseada nos valores da Antiguidade. Através da observação do objecto pretendia-se a assimilação da sua realidade singular.

“*pintar com clareza*” significava acima de tudo uma arte imagética em consonância com os ideais propagandísticos e de um catecismo defendido pela Igreja. No discurso da Contra-Reforma, a luta contra a heresia fazia-se através da clareza da pintura que não poderia nunca representar falsos dogmas, belezas hereges e tentadoras que apelassem às mundanidades. Assim os retratos e as naturezas mortas eram aconselhados aos artistas por apelarem à alegoria moral e à piedade.

O “*pintar com inflamação do espírito*” apela a um discurso nacionalista, onde se exprime o orgulho de ser português, apesar da perda da independência. Através da pintura despertam-se sentimentos histórico-nacionalistas que se exprimem em temáticas de pintura comemorativa retratando temas de batalhas como a de Ourique, a conquista de Lisboa aos mouros, entre outras. Também as temáticas representando os Santos nacionais são muito apreciadas.

Por fim, no “*pintar em liberalidade*” fazia-se o apelo à luta dos pintores a óleo pelo reconhecimento da sua actividade e do seu estatuto de artistas.

Talvez pela grande interdependência entre a Igreja e a pintura e pelo facto desta passar a ter um papel preponderante na atracção do público cristão é que os pintores conquistaram o poder de se fazer ouvir. Desde 1570 que dentro do ciclo de maneiristas se faziam reivindicações no que respeita ao seu estatuto profissional. Mas foi por volta de 1612 que, em prol da liberdade da arte da Pintura, os pintores se libertaram dos vínculos que os mantinham presos aos grémios e à categoria de mecânicos, conquistando finalmente o estatuto de artistas, momento a partir do qual a pintura passa a ser uma prática liberal e nobilitada.

Queremos crer que, de uma forma geral, o pintor a óleo passou a usufruir, no seio da sociedade portuguesa, e sobretudo a partir dos primeiros decénios do século XVII,(...)[de uma] melhoria significativa do seu estatuto social, através do reconhecimento da sua “liberalidade”, (...) o acesso a lugares de destaque, um ambiente de vida mais condigno (senão “imaculado” se comparado com o dos mecânicos), e uma atitude mais “respeitável”, face à sociedade em que se insere e

labora. (...) permite-se agora sair a cavalo, pode possuir escravos de cor, andar de espada, discutir questões de “liberalidade”, mostra os contornos de certo *orgulho de artista criador* (...)”⁴⁵

Não seria por casualidade que o pai de Josefa de Ayala possuísse criados negros e que no inventário aquando da sua morte fossem detectados sinais de alguma prosperidade financeira, conforme afirma Vítor Serrão ao referir-se a Baltazar Gomes Figueira: “De certa maneira, ele encarna bem esta concepção do artista-pintor do *Siglo d’Oro*, que é independente e rebelde, criativo e orgulhoso, eivado de signos de estabilidade e bem estar.”⁴⁶

Apesar de terem conquistado a liberalidade, os pintores não gozavam todos do mesmo estatuto. Este era-lhes conferido também pelas temáticas que escolhiam. A pintura estava sujeita a uma hierarquia que era estabelecida em função da figura humana. Por essa razão, na base dessa ordenação se encontravam os géneros nos quais esta estava ausente, como é o caso das naturezas mortas, das alegorias e das paisagens. Em progressão surge o retrato e no topo da hierarquia, os grupos humanos com as cenas evangélicas, que narravam verdadeiros contos para atrair a atenção do público.

A natureza morta foi um género que não sendo o mais nobre no que se refere à hierarquia da pintura, foi pelo menos um dos mais populares durante o *Siglo d’Oro* espanhol. Naturezas Mortas, *bodegones*, *floreros*, *almuerzos*, *fruteros*, *cazas*, *ramilleteros*, *guirnaldas*, *vanitas*, são muitas designações para um só tipo de pintura. O *bodegón* peninsular tinha um papel pedagógico-moralizante e muitas vezes enigmático e rico na sua cultura simbólica, cheia de signos, alegorias e significados obscuros. Talvez por essa razão fosse um género tão querido dos pintores fortemente vigiados pela Igreja. “cedo em seiscentos o gosto pelo *bodegón* alastra ao coleccionismo burguês e ao mercado religioso das confrarias, irmandades e casas monacais. (...)”⁴⁷. Este é o género pictórico em que Josefa de Ayala mais se distinguiu.

O retrato foi um dos géneros mais prestigiados durante o período proto-barroco. O retrato português segue uma linha estética espanhola, embora neste caso seja mais interiorizado, e intimista, e de certa forma contido na sua

⁴⁵ Vítor Serrão, *A Pintura Protobarroca em Portugal -1612-1657*, p. 223.

⁴⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 237.

⁴⁷ Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal, O Barroco*, p. 24.

expressão de um “nostálgico misticismo”⁴⁸. Em Portugal o retrato perpetua uma iconografia associada à nacionalidade, à corte e ao rei como figura mecénática perdida nas guerras da Restauração.

Nobres e burgueses encomendavam retratos aparecendo em poses decorosas, olhares inflamados e nostálgicos, e faces sinceras. No retrato régio, sempre em fundos negros, ostentam-se fatos de alta-costura e fartas cabeleiras. As damas apareciam em trajés escuros e luxuosas rendas com olhares melancólicos e vagos. O retrato português exprime um saudosismo e um nacionalismo orgulhoso que irrompe do tenebrismo da pintura. As poses são duras e severas como uma afirmação de dignidade. Nos rostos de olhares melancólicos está espelhada uma época de crise e o prenúncio da guerra e de carestias. “Luzes e sombras, disto parece pois feita grande parte da pintura portuguesa do século XVII em Portugal. Mas para além de sombriamente contrastada, ela é austera, grave e sisuda. (...) não há sorrisos nesta pintura.”⁴⁹

Vítor Serrão faz notar uma categoria dentro do retrato: o auto-retrato. Apesar de raro em Portugal também foi praticado por alguns pintores portugueses, onde podiam surgir sozinhos ou integrados em composições religiosas.⁵⁰ “Também o hábito de inserir o auto-retrato nas obras mostra uma das facetas desta nova atitude de orgulho e de quase imodéstia perante o produto que a ideia do pintor criou”⁵¹

A questão da imodéstia é reafirmada por Luís de Moura Sobral que confirma a associação do auto-retrato à afirmação pessoal e artística dos pintores, alertando para o facto de existir uma outra dimensão, mais prática, para a sua execução e que tinha a haver com um pedido feito pela família do pintor.⁵²

As pinturas de grupos humanos e os ciclos de devoção católica como as hagiografias são as temáticas que se encontram no topo da hierarquia da pintura sendo acima de tudo fortemente apoiadas pela Igreja já que constituem

⁴⁸ Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal, O Barroco*, p. 37.

⁴⁹ Luís Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII*, p. 31.

⁵⁰ Vítor Serrão, *A Pintura Protobarroca em Portugal -1612-1657*, p. 202.

⁵¹ Vítor Serrão, *A Pintura Protobarroca em Portugal -1612-1657*, p. 202.

⁵² Luís Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII*, p. 205.

um dos mais fortes instrumentos de devoção propagandística da Igreja e da Inquisição.

Considerava-se que esta pintura de grupo, onde frequentemente se viam representadas grandes cruzes e cenas impressionantes da Paixão de Cristo, dava nobreza à pintura e por isso era considerada o género mais prestigiado pela sua função didático-pedagógica. Por outro lado também permitia ao artista mostrar a sua mestria enquanto pintor. Nessas composições poderiam aparecer além das figuras, também as paisagens, os objectos e os adereços. De certa forma as composições de grupo reúnem todos os géneros numa só tela.

Para os pintores da época esta classificação era de uma evidência total e absoluta, pois ela mais não fazia do que dar uma forma teórica a uma prática multi-secular, uma prática determinada pelas necessidades do mercado artístico.⁵³

Conforme aponta Luís de Moura Sobral, existe no Portugal seiscentista um gosto na pintura pelas temáticas narrativas religiosas das quais se destacam: a vida de Jesus, da Virgem, temas de devoção católica, e da já referida hagiografia. Nesse sentido a pintura organiza-se em ciclos ou séries muitas vezes de grandes dimensões. Encailhadas em pesadas molduras de talha dourada decoram o interior das igrejas, conventos, e mosteiros por todo o país. Eles constituem a nova gramática decorativa do século.

Os diferentes ciclos narrativos sejam azulejares, em pintura retabular ou em escultura comunicam entre si num discurso que unifica os espaços, concordante com o decorativismo barroco. Paredes e tectos enchem-se de pinturas separadas por largos pedaços de talha dourada, trabalhada dando uma nova personalidade aos interiores.

O século XVII português conheceu o alinhamento com o *figurino protobarroco*, de sinal italianizante, graças à estreita relação entre pintores portugueses e os seus contemporâneos espanhóis, especialmente os sevillhanos. A nova estética naturalista tenebrista entrou facilmente no Portugal dominado, graças à união ibérica e à facilidade de intercâmbio entre artistas portugueses e espanhóis. Apesar das circunstâncias políticas não serem

⁵³ Mafalda Ferrin, *Reforma e Contra-Reforma*, p. 117.

fáceis, as consequências criativas da maior proximidade cultural tiveram os seus frutos.

A pintura portuguesa do século XVII reflecte as tendências naturalistas e tenebristas próprias do receituário europeu da época embora com particularismos visível nos olhares e rostos melancólicos, que revelam um estado de alma dilacerado por uma crise política, económica, e de valores patrióticos e sociais.

Figura 5 – André Reinoso,
(1630),
Cristo com a Cruz às Costas.



Figura 6 – Domingos Vieira, (1635),
*Retrato de Lopo Furtado de
Mendonça.*



Figura 7 – Domingos da Cunha, o Cabrinha, (c.1630),
São Francisco de Borja.



Figura 8 – José do Avelar Rebelo, meados do século XVII,
Martírio de S. Bartolomeu,
Palmela, Igreja de São Pedro.



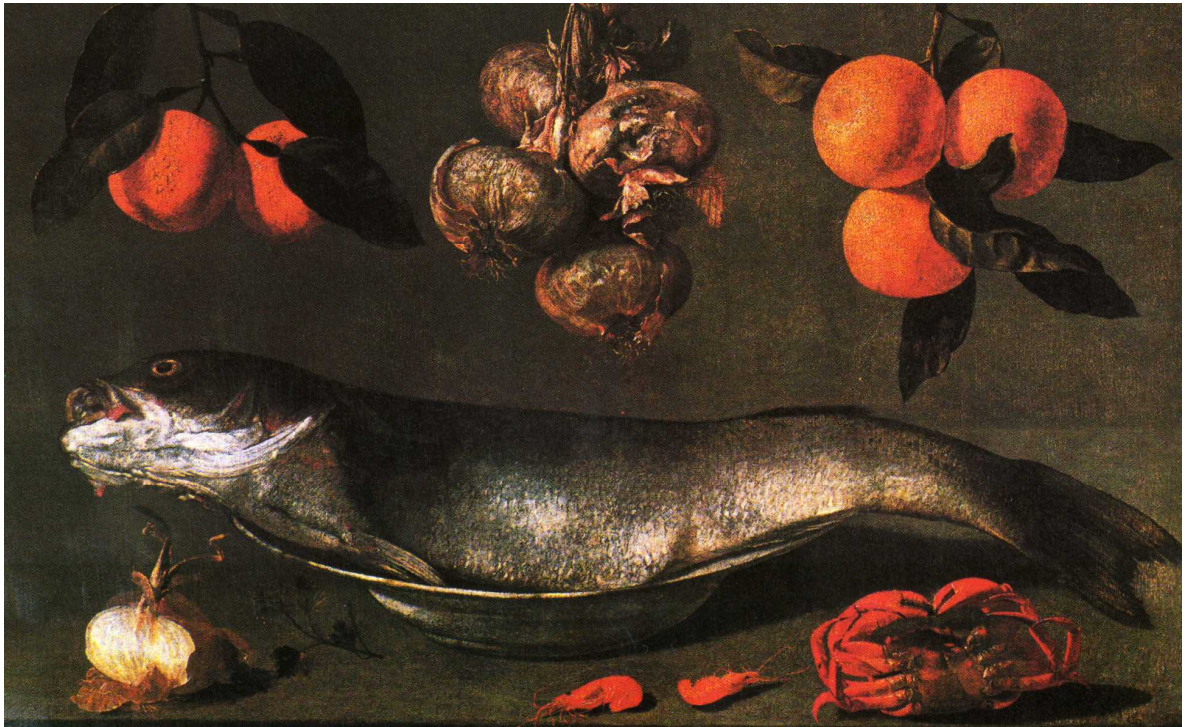


Figura 6 – Baltazar Gomes Figueira, (1645), *Natureza Morta com laranjas, cebolas, peixe e caranguejo*, Paris, colecção particular.

2. Um olhar sobre as mulheres de seiscentos

2.1. O corpo feminino e a nudez

Não é com facilidade que se abordam questões relacionadas com as mulheres, com o seu corpo, e com a sua sensualidade, particularmente no período que corresponde ao século XVII. As dificuldades devem-se à invisibilidade das mulheres na história e em consequência disso, à parca bibliografia disponível, continuando a ser uma barreira para os trabalhos de investigação.

O universo dos discursos que, nesse período, envolve as mulheres é frequentemente ambíguo. Se por vezes são consideradas belas, submissas e inofensivas, com mais frequência são apelidadas de calculistas e perigosas; situações onde as palavras crueldade e sexualidade andam juntas. Verifica-se também que estes adjectivos percorrem transversalmente todas as classes sociais, desde a mais humilde mulher à mais conhecida rainha.

Mas a ambiguidade não se esgota aqui, uma vez que no período barroco coexistem duas atitudes face ao corpo: uma predominantemente puritana e outra que faz o elogio da beleza e do corpo nu, conforme chama a atenção Sara Grieco.⁵⁴

Esta atitude mais puritana relativamente ao corpo e à castidade, partirá da Igreja e estender-se-á pela sociedade, atingindo essencialmente as mulheres, que desde sempre tiveram o corpo mais exposto, tornando-se por isso num alvo mais fácil no que se refere a críticas. Como nota Anne Hollander, para os cristãos o corpo era por si só considerado vergonhoso e facilmente versado para o pecado.

For Christians corruptibility of the body, dressed or undressed, lies in its fragile susceptibility to decay and sin, but the special corruptibility of nakedness among naturally clothed humans lies in its readiness to seem not only erotic but weak, ugly, or ridiculous.⁵⁵

A principal preocupação da Igreja reformada consistia em proteger os cristãos de comportamentos dissolutos mantendo-os numa base de castidade,

⁵⁴ Sara Grieco, "O corpo, aparência e sexualidade", in *História das Mulheres, do Renascimento à Idade Moderna*, p. 71.

⁵⁵ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p.84.

recato e decoro. Para isso foi instaurada uma forte vigilância sobre os comportamentos sociais e particularmente sobre os de cariz sexual. “Entre 1500 e 1700, novas atitudes em relação ao corpo e novas regras de comportamento deram origem a uma promoção radical da castidade e do pudor em todas as áreas da vida quotidiana.”⁵⁶

Mas se por um lado a Igreja se preocupava com a manutenção de uma moral impoluta dos seus fiéis, por outro lado pretendia mantê-los afastados da ameaça Protestante. É a partir deste momento que a Igreja entra em contradição ao tomar uma atitude oposta à puritana, permitindo a nudez e o elogio da beleza e do corpo femininos, pelo menos nas pinturas. Por toda a Europa o recurso a imagens figurativas, a maioria das vezes femininas, sensualmente representadas, e recorrendo ao nu mais ou menos explícito, mostra-se indispensável para atrair mais público aos rituais cristãos e para estimular a devoção e a emoção cristã no povo. (figs. 10 e 11)

Tal como nota Erika Bornay, “a arte siguió siendo un arma importante del discurso de la Iglesia, su función ya no era sólo la de instruir de modo edificante, sino también la de deleitar.”⁵⁷

Este antagonismo de posições da Igreja face ao cariz sensual, patente nas imagens que decoram as igrejas conduz a diferentes posições junto dos paroquianos: uns sentem-se mais impelidos à religiosidade, outros sentem-se chocados, conforme aponta Jean Bologne: “Uma paroquiana queixa-se, nomeadamente, de ter que ouvir a missa sob o olhar «lascivo» de um pastor que, na tapeçaria, brinca com as pastoras.”⁵⁸

O antagonismo das pretensões da Igreja ao impor uma moral rígida, ao mesmo tempo que permitia a associação das histórias bíblicas à sensualidade, confundia os fiéis. Estavam assim criadas as condições para que as castas heroínas bíblicas passassem a mulheres sedutoras que levavam os homens ao pecado. Ainda que movidas pelos mais nobres sentimentos, o facto de terem despertado o desejo sexual dos homens, seja pela sua simples nudez seja pela sedução, transformou-as em mulheres pecadoras. Este foi o caso das histórias

⁵⁶ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, do Renascimento à Idade Moderna*, p. 92.

⁵⁷ Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, p. 21.

⁵⁸ Jean-Claude Bologne, *História do Pudor*, p. 217.

de Judite, de Susana e os Velhos, e de Lucrecia, amplamente representadas na pintura barroca.

Desde luego no se pretendía que estas figuras femeninas pudieran ser interpretadas como pecadoras, pero se incluían porque en su historia con el varón aparecía la traición y el deseo sexual. (...)Y así pasó de ser una santa, (...), a una de aquellas mujeres que con su astucia provocó la caída del hombre, una *femme fatale*.⁵⁹

Apesar de tudo, e para defender algumas temáticas religiosas, existiam algumas diferenças que distinguiam a forma como a nudez se apresentava. A nudez de ambos os seios estava directamente ligada ao apelo sexual. Em ultima instância, uma prostituta era sempre representada com os dois seios descobertos e identificada com um véu amarelo. Quando apenas um seio se encontrava descoberto podia ter uma conotação sagrada (fig. 12), conforme refere Marilyn Yalom, uma vez que se associava à Virgem e ao alimento sagrado.⁶⁰

One bare breast signifies maternity, but it also seems appropriate to other forms of unselfconscious exposure. (...). It certainly became an erotic signal in art, but as such, after the sixteenth century, it still tended to appeal to the voyeurism of the spectator.⁶¹

Sob o pretexto de comover e emocionar o povo exibindo os fluidos sagrados, davam-se largas à imaginação expondo os seios das Virgens lactantes. Na maioria das vezes estes eram representados exactamente da mesma maneira aos de qualquer mulher de seios desnudados; muitas vezes os seios das Virgens tinham uma carga mais sensual, pelo facto de esta ser a única parte do corpo exposta, e onde a brancura da pele contrastava com o rosado mamilo. “Ao longo de toda a Idade Média, o leite do seio – e outros fluidos, como o sangue de Cristo ou as lágrimas da Virgem Maria – sempre tiveram conotações místicas”⁶²

A atitude da Igreja face ao que acima foi exposto difere um pouco no que concerne a Espanha. As sujeições morais e a restrição face ao nu foram impostas pela Inquisição de uma forma implacável. Esta atitude não se circunscrevia apenas às obras de arte acabadas, abarcava também a utilização de modelos nus nas academias de ensino, assim confirma Erika Bornay⁶³.

⁵⁹ Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, p. 46.

⁶⁰ Marilyn Yalom, *História do Seio*, p. 77.

⁶¹ Anne Hollander, *Seeing Trough Clothes*, p.187.

⁶² Marilyn Yalom, *História do Seio*, p. 61.

⁶³ Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, p. 34.

Y es que en España, la idea de que la visión del cuerpo desnudo de la mujer incitaba al pecado – incluso contemplado en comunidad, en el aula de una escuela de arte..⁶⁴ El artista español tenía necesariamente que autocensurarse y descartar el uso de desnudos femeninos del natural, pues la trasgresión de esta regla venía castigada con la excomunió.⁶⁵

Assim, a maioria dos artistas que por questões anatómicas necessitavam de um modelo nu, tinham que recorrer aos membros da família, amantes ou prostitutas para posarem, quer fosse para obras de cariz profano quer para as de cariz religioso.

A mesma censura face ao nu era vivida em Portugal, manifestada no diminuto número de nus femininos na pintura deste período. Este rigor moral face às imagens na arte não reflecte necessariamente a realidade moral do quotidiano social e mesmo conventual. Fernando Castelo-Branco, refere que o ambiente social e moral português passava por uma vivência conventual onde o comportamento do clero estava longe de ser o mais adequado. No entanto, comparativamente ao universo europeu bastante mais dissoluto, não deixava de ser um tanto mais discreto e recatado. Em Portugal era frequente que homens e mulheres fossem enviados para os conventos, não por vocação, mas por necessidade social, o que faz adivinhar uma vivência conventual pouco devota.⁶⁶

Saindo um pouco da esfera religiosa para entrar no mundo do poder social e económico, constatamos que o corpo, a beleza, e a sexualidade fazem parte de uma trilogia eficaz para a conquista do poder político e social. Esta trilogia constitui um poderoso instrumento de sedução e ascensão. A forma como as mulheres se apresentam visualmente, e a maneira como mostram tratar do seu corpo é um forte indicador da sua origem social e consequentemente da riqueza do seu marido.

As mãos, o rosto, a maquilhagem, o vestuário, os tecidos e os adornos fazem parte de um conjunto que facilmente revela a história pessoal, familiar e económica da mulher que os enverga. (fig.13). Sara Grieco chega mesmo a afirmar que a aparência feminina pouco tem a ver com a própria mulher, conquanto com questões mais vastas de bastidores que envolvem conflitos

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁶⁵ Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, p. 38.

⁶⁶ Fernando Castelo-Branco, *Lisboa Seiscentista*, 1956, pp.214-222.

políticos, religiosos e sociais: “ (...), mais do que meras mudanças na concepção do corpo e da aparência femininos (...) reflectiam também preocupações (...) que tinham a ver com uma instabilidade social crónica e com conflitos políticos e religiosos ”⁶⁷

A nudez do corpo feminino estava muito próxima da representação do desejo sexual, da falta de pudor e de vergonha. No Ocidente, “a diferença entre estar vestido e sem roupa foi sempre crucial, assim o afirma Anne Hollander.⁶⁸ Por essa razão, no século XVII o nu era uma forma de deleite e fantasia sexual e essencialmente uma afirmação de poder e de posse de algo precioso. Uma obra feita por encomenda era um luxo. Monarcas e aristocratas por toda a Europa deixaram-se seduzir pelos encantos do nu, criando uma verdadeira “indústria” para seu próprio deleite e prazer institucional, mas também pessoal. O simples olhar para uma obra de arte com conteúdo erótico coloca-os na posição de *voyeurs*. “The essence of the *voyeurs* position is his removal from action. He watches and participates in fantasy.”⁶⁹

Os homens de poder encomendavam obras de pintura onde se viam representadas figuras femininas nuas, camufladas sob a tutela das temáticas bíblicas, com fundo moralista ou mitológicas. É também verdade que a maioria dos encomendadores deste tipo de pintura são do sexo masculino.⁷⁰ Só um homem de poder poderia num período com as condicionantes morais da época expor no seu salão um corpo nu feminino. A sua atitude de *voyeur* é evidente.

A nudez, é um sinal da sua submissão aos sentimentos e exigências do proprietário (de ambas: tela e modelo). O quadro, quando o rei o mostrava, era uma prova dessa submissão e os convidados invejavam-no⁷¹

Um nu é por si só uma afirmação de poder social, político e moral e, particularmente sobre as mulheres, ali apresentadas, como um objecto de deleite. “Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem

⁶⁷ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 72.

⁶⁸ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p.83.

⁶⁹ Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, p. 171.

⁷⁰ Não quer com isto dizer-se que não existiam mulheres mecenas, contudo e tal como refere Alberto Cottino, estas preferiam obras devocionais para o culto doméstico.

“ (...) non emergono episodi di vero e próprio mecenatismo artistico al femminile, sostenuto da particolari interessi, o passioni, o ampia cultura, al di là di qualche caso. Si nota piuttosto, in genere, un accostamento alla pittura da parte di queste committenti di carattere molto privato e intimista, legato alla própria devozione religiosa o a situazioni personali.” Alberto Cottino, *La Donna*, p. 24.

⁷¹Jonh Berger, *Modos de Ver*, p. 56.

vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias”⁷²

O Velho Testamento contém um sem número de histórias que se articulam com o *voyeurismo*, das quais as mais conhecidas são *David e Bathsheba* e o *Encontro de Susana com os Velhos*. (figs. 14 e 15). Através destas histórias, os artistas tinham a oportunidade de pintar nus femininos e talvez o mais excitante fosse o facto de as personagens femininas estarem disponíveis para serem observadas.

Uma das temáticas bíblicas mais representadas neste período, conta a história de *Judite*, que utiliza a sua beleza para atingir os seus objectivos, conforme relata o texto bíblico:

[Judite] Lavou-se, ungiu-se com um unguento precioso, arranjou o cabelo e pôs um diadema. Vestiu-se com os seus vestidos de gala, calçou as sandálias, pôs os braceletes, o colar, os brincos, os anéis e todos os seus enfeites”(jdt. 9.10)

Anne Hollander, explica que em seiscentos, tal como ainda hoje, as preferências masculinas no que concerne à representação do corpo feminino mantêm-se as mesmas: “breasts and buttocks have become (and remained) far more acutely erotic than bellies”⁷³ (figs. 16 e 17)

Se por um lado os homens se deleitavam a olhar um nu feminino, por outro lado, a mulher tem também o desejo de ser vista e admirada pelo pintor que a representa, pelo patrono que a admira e por todos os que fazem parte do círculo de poder. As outras mulheres sentem também a admiração e o desejo de alcançar aquela beleza figurada na pintura. “Así, por un lado está la tendencia al mirar activo, que parte del propio cuerpo el objeto de su mirada; por otro lado, de la misma raíz erótica procede el deseo de ser visto, (...)”⁷⁴

A pintura reflecte as fantasias masculinas sobre os ideais de beleza feminina, fixando um cânone. Assim os nus femininos passam a ser o modelo de beleza a seguir por todas as outras mulheres, que pretendam atrair a atenção do sexo oposto.

⁷²Jonh Berger, *Modos de Ver*, p. 51.

⁷³ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p.98.

⁷⁴ Renè König, *La Moda en el proceso de la civilización*, p. 97-98.

Podemos estabelecer um paralelo entre estas figuras femininas representadas nas pinturas e as fotografias das *top models* de hoje: belas, perfeitas e desejáveis, envoltas em acessórios, tecidos e vestuário que realçam a sua sensualidade. Até mesmo os retoques muito utilizados hoje no *photoshop* têm também paralelo na pintura dado que os pintores omitiam igualmente detalhes menos agradáveis como era o caso dos pêlos.⁷⁵ (figs. 18 e 19)

A pintura seiscentista reflectia dois tipos ideais de beleza feminina: um que diz respeito ao corpo e que se alterou em relação ao século anterior, outro que reflectia um conjunto de características femininas impermeáveis ao passar do tempo e que se centram essencialmente no rosto.

Em relação ao primeiro tipo, as ancas estreitas e seios pequenos deram lugar a ancas largas e seios generosos. Esta alteração do corpo é apontada por Sara Grieco como estando relacionada com alterações gastronómicas e com a introdução da manteiga, das natas e dos doces na alimentação. Os seios tornaram-se mais volumosos e as mulheres que não os tinham naturalmente, recorriam a todo o tipo de práticas com a esperança de os obter.⁷⁶ “Mas quando os seios maiores ocuparam o seu lugar, como aconteceu durante o reinado de Carlos I de Inglaterra (que reinou entre 1625-49), os vendedores ambulantes tinham outro tipo de loções, pomadas e cremes para fazê-los crescer.”⁷⁷

Se a nova estética adoptou um corpo com diferentes proporções, as características gerais de uma mulher considerada bela mantiveram-se durante muito tempo, podendo mesmo dizer-se que esta idealização não estará muito longe da realidade contemporânea, apesar do ecletismo no mundo da estética.

Em Itália, França, Espanha, Alemanha e Inglaterra, o conceito de estética defendido era o mesmo: pele clara, cabelo loiro, lábios vermelhos, face rosada, sobrancelhas pretas. O pescoço e as mãos deviam ser compridos e esguios, os pés pequenos e a cintura flexível. Os seios deveriam ser firmes, redondos e brancos, com mamilos róseos. A cor dos olhos podia variar (os Franceses gostavam dos olhos verdes, os Italianos preferiam os pretos ou os castanhos) e quanto ao cabelo concessões ocasionais podiam ser feitas ao cabelo escuro, mas o cânone da aparência feminina manteve-se basicamente o mesmo durante cerca de trezentos anos.⁷⁸

⁷⁵ Actualmente para se vender um produto, quer seja um café quer seja uma peça de vestuário, é necessário recorrer à sensualidade, o que nos faz regressar de novo ao poder de possuir.

⁷⁶ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 82.

⁷⁷ Marilyn Yalom, *História do Seio*, p. 198.

⁷⁸ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 84-85.

Condicionadas pelas sedutoras imagens femininas, exibidas na arte da pintura, e de forma a atingirem aquele modelo de beleza, as mulheres de seiscentos utilizavam inúmeras práticas de embelezamento do corpo.

No que se refere às práticas de higiene pessoal durante o século XVII, eram três as motivações femininas: o medo da doença, a beleza, e a manutenção de uma aparência saudável.

A partir das erradas crenças ligadas ao banho, motivadas pela proliferação da sífilis durante o século anterior, desenvolveram-se várias alternativas de higiene corporal. Acreditava-se que a limpeza com água abria o corpo a toda a espécie de maleitas, deixando-o assim vulnerável. Por essa mesma razão foram encerrados os banhos públicos onde se conciliavam a higiene e o prazer.

Acreditava-se que os poros dilatados permitiam a saída dos humores do corpo, causando a perda das forças vitais, a fraqueza e outras doenças ainda mais graves, como a hidropisia, a imbecilidade e o aborto. Entre as precauções a ter depois do banho constava geralmente um descanso na cama, que em alguns casos poderia durar vários dias.⁷⁹

É na sequência da hidrofobia que surgem a maquiagem excessiva, o empoamento do cabelo e o perfume e o uso de camisas brancas como vestuário interior. Antes de serem uma prerrogativa de sedução foram uma necessidade de protecção.

A maquiagem surge na sequência do medo da doença e da preocupação de manter uma aparência saudável. Uma mulher pálida, mesmo que saudável, poderia parecer doente e assim ser rejeitada socialmente. O empoamento da pele além de substituir o banho e absorver oleosidades, no caso do *rouge* permitia uma aparência saudável. O “*rouge* nas maçãs do rosto, ouvidos, queixo, mamilos (quando exibidos) e pontas dos dedos destinavam-se a dar uma impressão saudável e atrair a vista.”⁸⁰ (figs. 20 e 21)

Se é verdade que os cosméticos davam um aspecto sadio, é também verdade que, por constituírem um atractivo sexual e um engodo para os homens, ficaram conotados negativamente: “os cosméticos femininos foram completamente desacreditados pelos seus estranhos poderes de sedução,

⁷⁹ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 73.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 90.

que, de acordo com moralistas e teólogos, atraíam os homens à sua perdição na doce agonia da luxúria.”⁸¹

Relativamente aos cabelos deve realçar-se a importância que estes tinham para as mulheres, pois eram um forte instrumento de sedução na tradição europeia e tal como lembra John Berger, “O cabelo está associado ao poder sexual, à paixão.”⁸² (figs. 22, 23 e 24)

Uma vez que raramente lavavam o cabelo com água, as mulheres empoavam-no à noite, com pó de arroz, para de manhã o eliminar com um pente, limpando assim todas as impurezas e oleosidades, assim nos esclarece Sara Grieco.⁸³

O sedutor perfume, que tem na sua origem a tentativa de camuflar os cheiros corporais, e a imaculada roupa branca usada como uma segunda pele, asseguravam as novas práticas de higiene, protecção e embelezamento do corpo. De acordo com a autora Sara Grieco a camisa que se usava junto ao corpo funcionava como uma segunda pele que absorvia oleosidades corporais. Neste sentido tornava-se importante para a higiene pessoal que esta fosse mudada senão diariamente pelo menos entre três a sete dias. (fig. 25) A prosperidade financeira está intimamente relacionada com a higiene e a renovação da camisa interior.⁸⁴

Em conclusão, o mundo cristão encontra o mundo pagão quando ao mesmo tempo que se instruem as mentes para uma vocação devocional, se recorre a expedientes do mundo pagão como a “sensualização” do corpo, usando para isso vários instrumentos: a beleza do corpo feminino, envolto em adornos, tecidos e vestuário que acentuam as zonas erógenas.⁸⁵ (figs. 26 e 27)

Uma aparente harmonia coexistirá entre os dois mundos permitindo uma arte profundamente erótica e sensual, tendo como patronos a Igreja e os grandes aristocratas, além de uma burguesia endinheirada.

⁸¹ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 92.

⁸² John Berger, *Modos de Ver*, p. 59.

⁸³ Sara Grieco, “O corpo, aparência e sexualidade”, in *História das Mulheres, Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 76.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, pp. 77-78.

⁸⁵ “La línea entre el éxtasis sagrado y el profano, finamente trazada en todos los periodos de autentico fervor religioso, se redujo al mínimo. Y lo divino, a base de toda a clase de artificios y recursos naturalistas, se hizo más y más humano.” Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, p. 21.

Os atributos do corpo feminino ficaram imortalizados ao longo da história através da pintura, e concordamos com John Berger quando afirma “O nu é uma forma de vestuário”⁸⁶. As fortes associações do nu e da beleza feminina, representados na pintura europeia, ao poder masculino e às Instituições, traçam trajetórias em diversos sentidos não ficando confinados à arte e ao seu poder de seduzir.

A sedução do nu feminino não envolve apenas os homens mas também as mulheres na medida em que se criam modelos de beleza a seguir. É na pegada dessa beleza celebrada na pintura que se adaptam novas práticas de higiene que contornam as novas fobias do século. Um conjunto, de novas práticas substitui a água e correspondem às novas prerrogativas de higiene e beleza. Maquilhagem e uma aparência saudável são as principais preocupações das mulheres. Em seiscentos as práticas de “asseio” por serem prerrogativa dos ricos tornam-se igualmente símbolo de estatuto e distinção social.

Apesar das polémicas e das contradições que caracterizam este período, pode dizer-se que de uma maneira geral no que concerne à Europa Ocidental “o nu mantém os seus direitos no século XVII.”⁸⁷.

⁸⁶ John Berger, *Modos de ver*, p. 58.

⁸⁷ Jean-Claude Bologne, *História do Pudor*, p. 218.

Figura 10 – Simon Vouet,
(1633),
Lot e suas Filhas.



Figura 11 – Rembrandt, (1654),
*O Banho de Betsebé
com a Carta do Rei David*.





Figura 12 – Guercino, (1623), *Madalena*.



Figura 13 – Rubens, (1625), *Retrato de Susane Fourment*.

Figura 14 – Anthony Van Dyck, (1621-22),
Susana e os Anciãos.



Figura 15 – Guercino, (1617),
Susana e os Velhos.



Figura 16 – Artemisia
Gentileschi,
(1640),
David e Betsabé.



Figura 17 – Peter Paul
Rubens,
(1610-1612),
Susana e os Velhos.



Figura 18 – Página de revista de moda da actualidade.



Figura 19 – Artemisia Gentileschi, (1621-1622), Cleópatra.





Figura 20 – Bernardo Strozzi, (1620), *Nossa Senhora com Menino*.



Figura 21 – Gerrit van Honthorst, (1632-35), *Artemisia*.



(em cima, à esquerda)
Figura 22 – Rubens, (1615), *Vénus ao espelho*.



(em cima, à direita))
Figura 23 – Juan Bautista Maíno, (1611-1613),
Adoração dos Pastores.

(ao lado)
Figura 24 – Artemisia Gentileschi, (1615-1616),
Madalena Penitente.





Figura 25 – Rembrandt, (1643), *O Banho de Betsebé.*

Figura 26 – Johann Liss, (c. 1626-1627),
A Descoberta de Moisés.

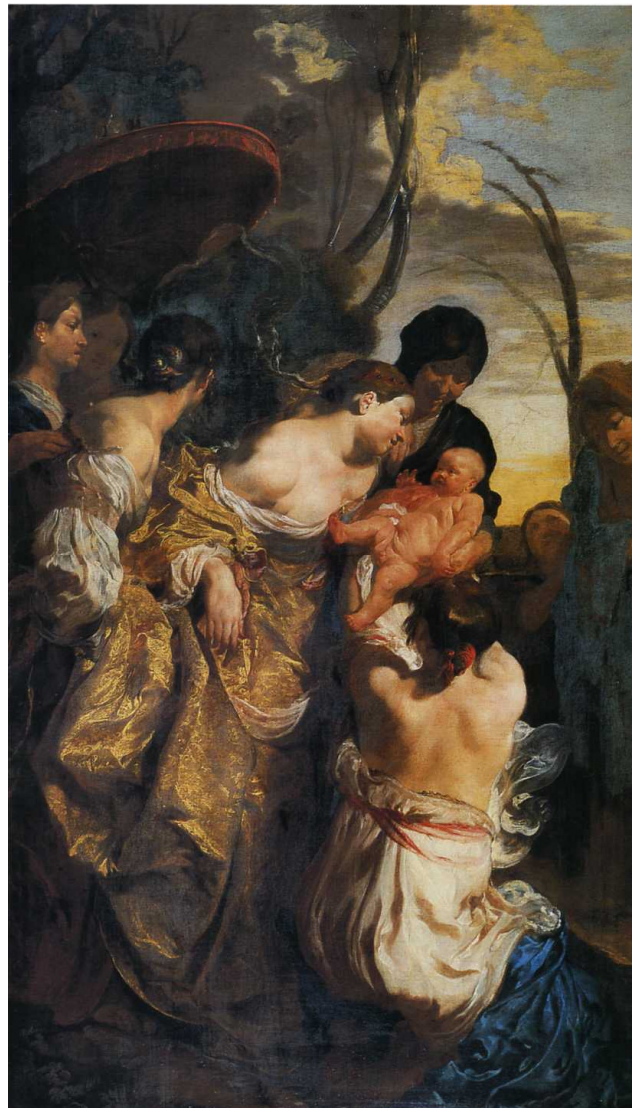


Figura 27 – Rubens, (1600),
Sansão e Dalila.



2.2. A moda e o vestuário

A moda e o vestuário constituem importantes instrumentos de sedução no quotidiano de seiscentos que podemos encontrar retratados na pintura barroca, espelhando – umas vezes mais realisticamente outras com mais fantasia – a realidade da época.

Neste sentido pareceu-nos importante reunir alguma informação a esse respeito, para posteriormente podermos analisar a sua presença nas pinturas de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi. Do vestuário que constitui a moda do século XVII seleccionámos apenas as peças e acessórios suficientes para “ilustrar” o período.

Dado que o nosso objectivo último é analisar o vestuário das mulheres das pinturas de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi, parece-nos importante referir que na ausência de informações específicas relativas à moda portuguesa e italiana, utilizamos bibliografia cujo conteúdo se refere à moda europeia.

De acordo com uma investigação levada a cabo por Massimo Baldini⁸⁸, a palavra moda tem origem no século XVII. Foi em Itália que duas novas palavras surgiram no vocabulário: *moda* e *modanti* (seguidores de moda). Das duas apenas a primeira ainda subsiste com o significado que hoje o lhe atribuímos.

Como é comumente aceite, a moda, ou seja, a alteração sucessiva de estilos, remete-nos para o século XIV, quando se define a distinção do vestuário feminino do masculino.

A moda (...) não vê a luz antes de meados do século XIV. Data que se impõe em primeiro lugar e essencialmente devido ao aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e cingido para o homem, comprido e justo ao corpo para a mulher.⁸⁹

Foi no século XVII, aproximadamente em 1672, que foi publicado o primeiro jornal de moda, o *Le Mercure Galant*, (fig. 28), no qual se divulgavam as últimas tendências. Antes desta data, as modas atravessavam fronteiras graças a umas bonecas de madeira, que mais se assemelhavam a manequins

⁸⁸ Massimo Baldini, *A Invenção da Moda*, p. 27.

⁸⁹ Francois Boucher, *Histoire du Costume*, pp. 191-198.

por serem praticamente de tamanho natural, e que completamente ataviadas faziam circular as últimas modas. “Saídas da Rue Saint-Honoré, estas Pandoras (assim eram chamadas) foram as únicas a ultrapassar as barreiras erguidas pela guerra entre a França e a Inglaterra, para levar à corte inglesa as últimas novidades da moda.”⁹⁰ (fig. 29)

Antes de passarmos a apresentar as tendências da moda do século XVII, pareceu importante fazer um breve apontamento relativamente às teorias da moda. Vários foram os autores que se questionaram relativamente à existência da moda e às suas constantes alterações. Elisabeth Rose⁹¹, na sua obra *Understanding Fashion*, destaca duas teorias de moda: a de James Laver (teoria das zonas erógenas) e a de George Simmel (teoria do status). O primeiro autor defende que a moda se altera periodicamente pela sua ligação ao corpo e à sexualidade, e pela necessidade de fazer oscilar as zonas erógenas, destacadas com o auxílio do vestuário. Neste movimento onde se sucedem os estilos, alternam-se os centros das atenções, umas vezes destacam o pescoço, outras o peito, outras ainda os braços, as pernas e finalmente as ancas.

O segundo autor afirma que a moda é uma construção dos mais favorecidos: corte, aristocratas e monarquia, e que a sua área de influência sobre o resto da população se faz de uma forma vertical, de cima para baixo na hierarquia social. A moda é um símbolo de exclusividade e distinção socio-económica e neste sentido as constantes alterações resultam da fuga à vulgarização resultante da imitação por parte das classes inferiores. Ao perderem o interesse naquela moda, os privilegiados renovam o ciclo, sendo o seguinte ainda mais extravagante.

Reconhecendo a pertinência de ambas as teorias, por não serem incompatíveis entre si, é talvez necessário acrescentar que na maioria das vezes, a ligação da moda à erotização do corpo e o constante jogo de sedução, não implica necessariamente a passagem ao acto sexual, conforme afirma René König. A moda no sentido mais erótico apenas conduz a um jogo de sedução entre quem observa e quem está a ser observado.

⁹⁰ Mila Contini, *A Moda, 5000 Anos de Elegância*, pp.153-156.

⁹¹ Elisabeth Rouse, *Understanding Fashion*, p. 85.

(...) a pesar del condicionamiento claramente erótico del comportamiento moda, no hay que incluir en él necesariamente la satisfacción del instinto sexual (...). Al contrario: se podría incluso decir que no hay nada que desvíe tanto el instinto sexual de su objeto real, la unión sexual, como el juego erótico de la moda, que a su vez a menudo se expresa mediante el mecanismo de “desplazamiento”, justamente donde, desde el punto de vista puramente sexual, no hay nada que hacer.⁹²

Lipovetsky afirma mesmo que “A moda, com as suas variações e os jogos subtis de cambiantes, deve ser considerada a continuação desta nova poética de sedução”.⁹³

Independentemente das teorias expostas, é certo que a moda se constitui como apanágio dos ricos que se exibiam em público com os seus atavios para reforçarem a sua afirmação de poder económico, social e muitas vezes político.

Para Anne Hollander, mais importante do que o corte das roupas que se envergam é o que está subentendido, ou melhor, o que elas transmitem ao resto da sociedade.⁹⁴ Assim, não é de estranhar que o modelo da estética dominante partisse sempre da corte e da família real, pois apenas eles poderiam com o seu vestuário e comportamento fazer afirmações não verbais, espalhando assim os novos modelos de civilidade no vestuário, nos acessórios e nos comportamentos. (fig. 30)

A ordem da aparência tornou-se mais complexa, impondo novas personagens como modelos estéticos: passeantes das cidades, heroínas das cortes, todas elas revelam quanto a sociedade do séc. XVII se pôde teatralizar, todas elas revelam quanto a beleza, longe das simples geometrias físicas, é também gesto e comportamento.⁹⁵

Como em quase todas as artes ligadas à estética, o importante é o ver e o ser visto. Uns tinham de se dar a ver e outros tinham de os admirar, criando autênticas teatralizações em que o vestuário, acessórios, comportamentos e linguagem verbal e corporal faziam parte de um todo identificando um grupo e uma moda. A afirmação de poder económico e de sedução estava entre as prerrogativas da moda: neste início do século XVII, a moda e a sedução andam ligadas às acusações de luxúria e aos riscos de uma postura demasiado sedutora, daí o aparecimento das leis sumptuárias como forma de refrear tanto no nível social, moral e económico os modismos do período.

⁹² René König, *La Moda en el Proceso de la Civilización*, p. 98.

⁹³ Gilles Lipovetsky, *O Império do Efêmero*, p. 87.

⁹⁴ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p. 311.

⁹⁵ George Vigarello, *História da Beleza*, p. 63.

Apesar das sucessivas mudanças na moda, estas não se precipitavam com a actual frequência, conforme esclarece Gilles Lipovetsky. As renovações mais rápidas são as que dizem respeito aos acessórios, aos penteados e à maquilhagem e não à estrutura do vestuário.

A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito sobretudo aos adornos e acessórios, às subtilezas dos ornamentos e das amplitudes ao passo que a estrutura do traço e as formas gerais são muito mais estáveis.⁹⁶

A moda é um símbolo do poder e da vaidade de ver e ser-se visto. Ajuda a identificar a pertença a um grupo específico. Mas em termos criativos demonstra também o tédio e o aborrecimento pelos elementos estéticos já existentes, uma energia criativa e a vontade de auto-renovação.

A moda e a sua regeneração são também símbolos de uma sociedade aberta e altamente comercial, assim concorda Massimo Baldini, “Enquanto nas *sociedades fechadas* predomina o *traje*, isto é, o vestuário tradicional, nas *sociedades abertas* pode nascer e reinar a *moda*.”⁹⁷ (fig. 31)

Até meados do século XVII, por toda a Europa e debaixo de uma política inquisitória, mantém-se uma moda à imagem dos intentos contra-reformistas, dura, vestida de um negro de luto e parte integral da vida ascética. É uma moda que oculta o corpo para assim fugir a qualquer tentação; o vestuário feminino assemelha-se a uma armadura. Mas o negro também significa elegância e poder: “El color negro predominó en la corte Española; ya no sólo significa luto y vida ascética, sino también elegancia y poder.”⁹⁸

Em Portugal, a dominante espanhola na moda de corte⁹⁹ teve uma rígida ascendência, comparativamente aos restantes países europeus, provavelmente pela proximidade geográfica e por influências políticas, como por exemplo, os sucessivos casamentos de D. Manuel com princesas de Espanha, do casamento de Carlos V com a Infanta D. Isabel de Portugal.

O traço português, (...), na composição, no talho e na côr, foi sempre fortemente inspirado no gosto estrangeiro, para cá trazido pela côrte das Rainhas que vinham de

⁹⁶ Gilles Lipovetsky, *O Império do Efêmero*, p. 42.

⁹⁷ Massimo Baldini, *A Invenção da Moda*, p. 33.

⁹⁸ Carmen L. Peyri, *A Moda, Imagen de la Historia*, p. 37.

⁹⁹ “Spanish taste, originating in the Burgundian style that influenced all Europe, and later Dutch taste, in imitation and adaptation of Spanish modes, were both very receptive to the morbid beauty of black; but they stuck to black relieved by a little white around the neck.” Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p. 367.

Aragão, de Castella, de Leão, de França, de Inglaterra, da Alemanha e da Austria, pela volta das nossas embaixadas, (...).¹⁰⁰

Antes de avançarmos para a descrição da indumentária é necessário explicar que o vestuário e a moda têm uma linguagem específica que é passível de ser “traduzida”. Existem para o efeito vários glossários de moda, que podem ter variações de nomes consoante o país editor da obra, mas que servem para nos orientar na imensidão das designações e dos vários detalhes ao longo da história da moda europeia. Num estudo aprofundado sobre moda, esses glossários são muito úteis na medida em que uma palavra pode ser atribuída a diferentes peças de vestuário, ou ao contrário, a mesma peça de vestuário pode ter diferentes designações, variando conforme a região ou o país.

Apesar deste estudo da moda do século XVII não ser exaustivo parece-nos necessário – antes de se entrar nas descrições da indumentária da época – estabelecer desde já as designações que dizem respeito ao vestuário base seiscentista nos diferentes países Europeus. Assim as duas peças base que marcam a silhueta do período são o *verdugal* e o *corset*.

Verdugal e *farthingale* têm exactamente o mesmo significado, saio cónico de estrutura rígida. A palavra *farthingale* começou a ser utilizada pelos ingleses por estes não conseguirem verbalizar a palavra *verdugal*. Assim *farthingale* é uma tentativa inglesa de ler *verdugal*.

Também o corpete, espartilho, *corset*, ou *busc* são diferentes designações para a mesma peça de roupa.¹⁰¹ Norah Waugh explica que as duas peças de vestuário-base seiscentista foram criadas no sul da Europa Enquanto o primeiro suporte artificial do corpo, o corpete ou *busc*, foi uma invenção italiana, o primeiro saio estruturado, o *verdugal* ou *farthingale*, têm origem espanhola.¹⁰²

De início, ainda sob a influência da moda espanhola, a silhueta feminina era composta de saia campaniforme sobre estrutura metálica em cone, que

¹⁰⁰ Livraria Chardron, *História do Trajo em Portugal*, p. 5.

¹⁰¹ Norah Waugh acrescenta ainda uma explicação sobre as palavras das quais derivam outras e que designam diferentes peças de vestuário. “Such an undergarment was called a “cote”, an early French word for any close-fitting garment (Fr. *côte* – rib) – various names for dress are derived from it, e. g. petticoat, waistcoat, etc. The word “corset” when found in mediaeval texts applies to an outer garment and was not used in the modern sense.” Norah Waugh, *Corsets and Crinolines*, p. 17.

¹⁰² *Idem*, *Ididem*.

herdou o designativo de *verdugo* (do francês *vertugadin* ou *farthingale* em inglês). (fig. 32)

O *verdugal* tornou-se o símbolo da elegância, sobriedade e austeridade da moda filipina. À estrutura que podia ser suportada por vime verde, era cosido um corpete tornado rígido pela aplicação de varetas metálicas na sua estrutura.

Durante praticamente todo o séc. XVII usou-se em Portugal o *vertugadin*. Este formato cónico de saia, marcou o que se costuma designar como *moda espanhola*, a qual prevaleceu nas cortes de Madrid, Lisboa, Paris Londres (...) ¹⁰³

No princípio de seiscentos, sobre esta combinação de duas peças envergavam ainda o vestido deixado aberto para se ver uma subsaia. Muitas vezes usavam ainda um avental de renda ou seda bordada. (fig. 33)

Na maioria do vestuário existiam duas ordens de mangas. “As mangas da sobreveste, encimadas por ombreiras e abas, eram totalmente abertas na frente, e abotoadas somente no punho. Para sair de casa as damas usavam uma mantilha semelhante a uma capa curta de seda preta.”¹⁰⁴ Para terminar a *toilette* e de forma a iluminar o rosto, no pescoço usavam ainda a gorgeeira branca, uma espécie de gola engomada e plissada. Esta deveria estar sempre branca e impecavelmente formada. (fig. 34)

Usou-se igualmente um véu ou manto de renda que cobria a cabeça e envolvia o rosto, mas com o tempo até mesmo as toucas que cobriam o cabelo deram origem a um penteado comum, isto é o cabelo simplesmente apanhado atrás.

O cabelo, agora mais baixo, ainda era penteado para trás. Na frente e dos lados era enrolado para trás, enquanto o restante era trançado e reunido na nuca, sendo preso por fitas, grampos e botões ornamentais. Outra forma muito comum de ornamento para os cabelos eram as correntes de pérolas e as penas de avestruz.¹⁰⁵

Apesar de todas as restrições, “Tanto os fidalgos como as damas elegantes seiscentistas, luxaram desabaladamente.”¹⁰⁶ Por essa razão as leis sumptuárias que proliferaram por toda a Europa também foram promulgadas em Espanha.

¹⁰³ Roteiro, *Museu Nacional do Traje*, p. 59.

¹⁰⁴ Carl Köhler, *História do Vestuário*, p. 352.

¹⁰⁵ *Idem, Ibidem*.

¹⁰⁶ Livraria Chardron, *História do Trajo em Portugal*, p. 42.

(...) el rey restableció las antiguas leyes suntuarias, y muy particularmente las referentes a los trajes, a cuyo fin publicó en 2 Junio 1600, una pragmática con tendencias morales que, entre otras cosas, decía: «Manda el rey nuestro señor que ninguna mujer, de cualquier estado y calidad que sea, no pueda traer ni traiga guarda-infante, por ser traje custoso y superfluo, penoso y pesado, feo y desproporcionado, lascivo, deshonesto y ocasionado a pecar, así las que lo usan como los hombres, por causa de ellas, etc.»¹⁰⁷

Portugal não foi também alheio a estas leis que restringiam os exageros de um vestuário de luxo. Contudo, apesar da discricção dos cortes, a sofisticação e o fausto permaneceram nos tecidos ricos, como os veludos e brocados, e por essa razão foram também eles “vitimas” das pragmáticas. (fig. 35)

Com as mulheres foi igualmente rigorosa a Pragmatica, proibindo-lhes o desperdício de telas de ouro e prata nas mangas armadas, o excesso de fitas nos cabelos e outros atavios exaggerados.¹⁰⁸ “...lei feroz de 1698, rigorosa como uma sentença da inquisição. Eram por ella prohibidos os «guarda-infantes» e todos os atavios do traje feminino. (...). Tudo quanto era estrangeiro, foi prohibido.¹⁰⁹

Ao longo do século a moda modificou-se ligeiramente. No vestuário feminino, à excepção de Espanha, não se usava mais o *vertugado* e sim uma sobreposição de anáguas (saiotes) sob uma saia mais arredondada. “O *alçacuello* castelhano desencanudou-se e passou a usar-se liso, (...),”¹¹⁰ (fig. 36)

As saias deixaram de ser cónicas e passaram a ter muita roda, onde o abundante tecido caía naturalmente. (fig. 37)

Contudo, para o final do século o *panier* (uma espécie de armação de saia em forma de cesto), surgiu em substituição do *verdugal*, para voltar a levantar as saias e retirar o peso das pernas provocado pela sobreposição dos tecidos. (fig. 38)

Em meados do século a saia complicou-se ainda mais, adornada com laços, fitas, e outros efeitos decorativos, passando a usar-se uma saia dupla apanhada à frente.

Apesar disso o vestido continuou com um busto bastante cingido sobre os espartilhos. “Às vezes o corpo do vestido prolongava-se, depois da cinta, os sobre quadris abrindo-se à frente, como os *gilets* dos homens.”¹¹¹

¹⁰⁷ J. Natividad de Diego, Africa León Salmerón, *Indumentaria Española*, p. 130.

¹⁰⁸ Livraria Chardron, *História do Trajo em Portugal*, p. 43.

¹⁰⁹ *Idem, Ibidem*, p. 44.

¹¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 41.

¹¹¹ *Idem, Ibidem*.

Os decotes passaram a quadrados embora estes fossem mais frequentes em ocasiões mais solenes. (fig. 39)

A gorgeira caiu sobre os ombros já sem goma, em forma de renda, e a acompanhar os decotes em forma de «v» ou quadrados. (fig. 39)

Relativamente às mangas do início de seiscentos “foram ainda golpeadas e tufadas, usaram-se depois com menos capricho na forma, mas ainda com muito pano, embora sem armação.”¹¹² (fig. 40)

O preto foi perdendo o seu reinado, abrindo espaço para outras cores.

No resto da Europa, onde se inclui a Itália, o vestuário seguiu igualmente a moda Espanhola, conquanto com algumas variações regionalistas. As diferenças essenciais no que respeita à forma notam-se mais em relação aos decotes e às cores usadas. O negro integral tinha um «reinado» de exclusividade nos guarda-roupas femininos, mas usavam-se também padrões e cores claras.

Assim podemos verificar, como já foi referido, que as afinidades na moda europeia são grandes, embora com algumas modificações que provavelmente se prendem com questões políticas, religiosas e até mesmo do temperamento característico de um povo.

Em linhas gerais, o trajar feminino era ainda mais sóbrio que o masculino. Da silhueta europeia faziam parte uma camisa com decote acentuado e de mangas até aos cotovelos, uma cintura fina marcada pelo uso de um corpete rijo e apertado, cuja ponta, a *busquière* ultrapassava o topo da saia. Este era forrado de tecido rico, e um *corps de jupe*, (um corpete pequeno) com a sustentação da saia, esta em ripas de madeira envernizada de início e *balainé* depois, isto é, armada com barbas de baleia. As mangas eram mantidas tufadas através de um coxim ou almofadinha acolchoada feita em junco do mar. O vestido com mangas fendidas e atadas nos cotovelos sobre a manga do corpete, cai aberto sobre uma *cotte* (saia) que por sua vez é arregaçada para deixar ver a outra *cotte* de baixo. Estas três saias sobrepostas eram pitorescamente denominadas, conforme descreve Mila Contini ¹¹³ como, la

¹¹² Livraria Chardron, *História do Trajo em Portugal*, p. 41.

¹¹³ Mila Contini, *A Moda, 5000 Anos de Elegância*, pp. 152-153.

fidèle, la friponne, la modeste, ou la secrète. Francois Boucher¹¹⁴ acrescenta ainda às peças já descritas, a *hongreline*, uma espécie de casaca de abas, sem armação de baleia, mais curta do que a dos homens e ainda o *justaucorps*, um gibão apertado, designado como «á *la Christine*». (fig. 41)

De uma maneira geral os tecidos eram luxuosos, onde predominavam o vermelho escarlate, o vermelho cereja e o azul-escuro; e também cores claras como o rosa, o azul céu e o amarelo pálido, não faltando os padrões figurativos.

As tintas da moda foram chamadas folha ou ventre de gazela, verde-mar, verde-rebento, verde-moreno, verde-gaio, verde-prado, rato ou sal queimado, macaco que ri ou beija-me minha linda, do tempo perdido ou do pecado mortal. Certas tintas tiveram denominações macabras, como espanhol moribundo ou morto que ressuscita; gastronómicas, como presunto ou vaca defumada; poéticas, como aurora ou desejo de amor; vulgares, *merde d'oie* ou prisão de ventre.¹¹⁵

O vestuário de corte de finais de seiscentos foi crescendo em cor e alegria, rico em textura e cuidadosamente adornado.

Seja qual for a moda em vigor, existe pelo menos um traço forte comum a todas, o *Espartilho*, o *Corset*, o *Bust*. (figs. 42 a 45)

É através deles que se definem as silhuetas e também as condições sociais e económicas das mulheres. Usado para apertar o corpo e manter as formas desejadas do modelo de beleza vigente, cintura muito fina e ancas largas, com o peito em destaque, o *corset* aperta muito mais que um corpete vulgar. Vincula as posturas físicas e morais das mulheres, limita os movimentos definindo assim a condição social de cada mulher. Uma mulher que trabalhe não poderá nunca movimentar-se com um *corset* apertado. “(...) o busto das damas de qualidade é cada vez mais afuselado na geometria dos espartilhos, enquanto o das outras mulheres pode conservar a sua liberdade.”¹¹⁶

O *corset* imprime uma condição decorativa à mulher. Com ele, a mulher não se pode movimentar livremente e muitas vezes nem mesmo falar, por estrangular as costelas e provocar asfixia. Através dele mantiveram-se as mulheres sobre um controlo mais ou menos rígido por lhes tolher parte da expressão corporal e verbal. É com certeza representativo da moralidade

¹¹⁴ Francois Boucher, *Histoire du Costume*, p. 255.

¹¹⁵ Mila Contini, *A Moda, 5000 Anos de Elegância*, p. 149.

¹¹⁶ George Vigarello, *História da Beleza*, pp. 89-90.

vigente na sociedade da época. “(...), el corsé se puede ver como algo más que una prenda de vestir, como algo vinculado a la moralidad y a la opresión social de las mujeres.”¹¹⁷

Apesar de tudo, por realçar, exagerar e forçar as formas ideais do corpo feminino exalta sentimentos de erotismo, e torna-se numa peça muito sensual. Colocando os seios em evidencia, “el corsé es una prenda con fuertes connotaciones sexuales y eróticas, tanto en el pasado como en el presente.”¹¹⁸

Os seios eram destacados na moda real seiscentista mas também na sua representação na pintura; estes sempre aludiram aos mais carnis pensamentos, símbolo de erotismo mas também de maternidade.

Quando o corpete foi abandonado, deixando de fazer subir o peito, o decote desceu para se passar a evidenciar os ombros, o pescoço e as costas “Por volta de 1621, as mulheres começaram a abandonar o corpete fechado. (...) À parte a introdução do decote baixo, o feitio das sobrevestes manteve-se inalterado.”¹¹⁹ (fig. 46)

O vestuário e a moda não fazem parte apenas de um processo simples de cobrir o corpo com alguns rasgos de criatividade. Eles fazem parte de um complexo sistema de comunicação não verbal que integra social e economicamente os indivíduos num sistema cultural e político. “Dressing the body includes many acts and products that serve as a nonverbal communication system (...)”¹²⁰ Porque homens e mulheres pretendiam ficar mais atraentes, a moda brincando ao cobre e descobre fazia realçar os atractivos corporais e sexuais de cada um.

Nas sociedades onde a tradição judaico-cristã impera através de um forte poder da igreja sobre as mentalidades e comportamentos humanos, é natural que a moda tenha sido a sua principal rival.

Ainda assim, a moda não é completamente alheia aos moralismos da época, e oscilou entre o pudor e o despudor. Desde que existe o vestuário que a sua função primordial esteve na ocultação dos órgãos sexuais; contudo,

¹¹⁷ Joanne Entwistle, *El Cuerpo y la Moda*, pp. 35-36.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 236.

¹¹⁹ Carl Köhler, *História do Vestuário*, p. 352.

¹²⁰ Kim K. P. Jonhson, Susan J. Torntore and Joanne B. Eicher, *Fashion Foundations*, p. 1.

apesar de ocultos, estes encontram-se representados simbolicamente no vestuário e noutros adornos, através da utilização de arcos e pontas, como assim o refere René König:

Como la barrera del pudor se hace cada vez más intensa, pierde cada vez más terreno el adorno o la representación directa de los genitales de hombres y mujeres; sin embargo, esto va acompañado de toda una inflación de representaciones simbólicas de las señales sexuales, como, por ejemplo en forma de aros y puntas.¹²¹

Assim o adorno tinha uma função importante ora como complemento do vestuário ora como protagonista, ele embeleza a figura e chama a atenção para um pormenor específico do corpo. “el adorno tiene un doble significado: por una parte sirve para la transformación y la elevación de la propia persona ante sí misma, y por otra es una “distinción” ante los demás.”¹²²

O desenho de moda e o vestuário sempre estiveram aliados à pintura pois através dela exaltava-se a beleza das mulheres, e se eternizavam os luxuosos trajes de moda com os seus volumes teatralizados, que na maioria das vezes não tinham paralelo com a moda do quotidiano. Por essa razão Anne Hollander aponta para o facto de o traje barroco se desdobrar em várias categorias: “Baroque dress, however, was divided into artistic, theatrical, and fashionable, each distinct. Certain creators of fashionable clothes were well known among the rich and mighty but not considered artists.”¹²³

Em conclusão, a moda barroca abandonou os enchimentos formais e o longo e confinante *corset*, e começou a enfatizar formas volumosas e fluidamente inchadas, tanto nas carnes como nos tecidos.

O vestuário cuja função também é social e indicadora do *status*, pode servir como alavanca social, mas também põe em prática jogos de sedução embora estes raramente conduzirão ao acto sexual. Joan Entwistle explica que a roupa por ser uma segunda pele oculta a nudez ao mesmo tempo que enfatiza o corpo num jogo de modéstia e exibicionismo característico na cultura ocidental.¹²⁴

¹²¹ René König, *La Moda en el proceso de la civilización*, p. 115.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 101.

¹²³ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p. 261.

¹²⁴ Joanne Entwistle, *El Cuerpo y la Moda*, p. 183.

De uma maneira geral as sedutoras linhas ondulantes e a sensação do movimento vêm-se reflectidos na moda e na pintura embora também estejam patentes em outras formas de arte como manifestações do estilo barroco; porém é na pintura que a moda e o vestuário encontraram o seu maior aliado por exaltar a sua beleza com mestria: “La indumentaria, al igual que la pintura, elige el movimiento, la curva, la asimetría; frente a cierta contención renacentista, el barroco pondrá de moda el desbordamiento, la grandilocuencia.”¹²⁵.

¹²⁵ Cármen L. Peyri, *La Moda, Imagen de la Historia*, p. 40.

Figura 28 – Exempar do Le Mercure Galant.

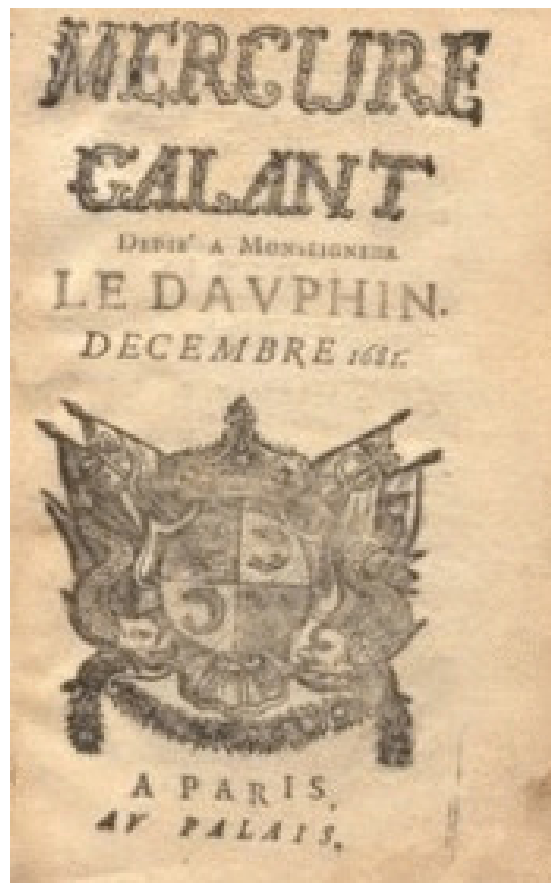


Figura 29 – Exemplo de Pandora.



Figura 30 – Trajo de alfaiate, gravura do século XVII.



Figura 31 – Casa de modas e de rendas, Berain, Paris, 1679.

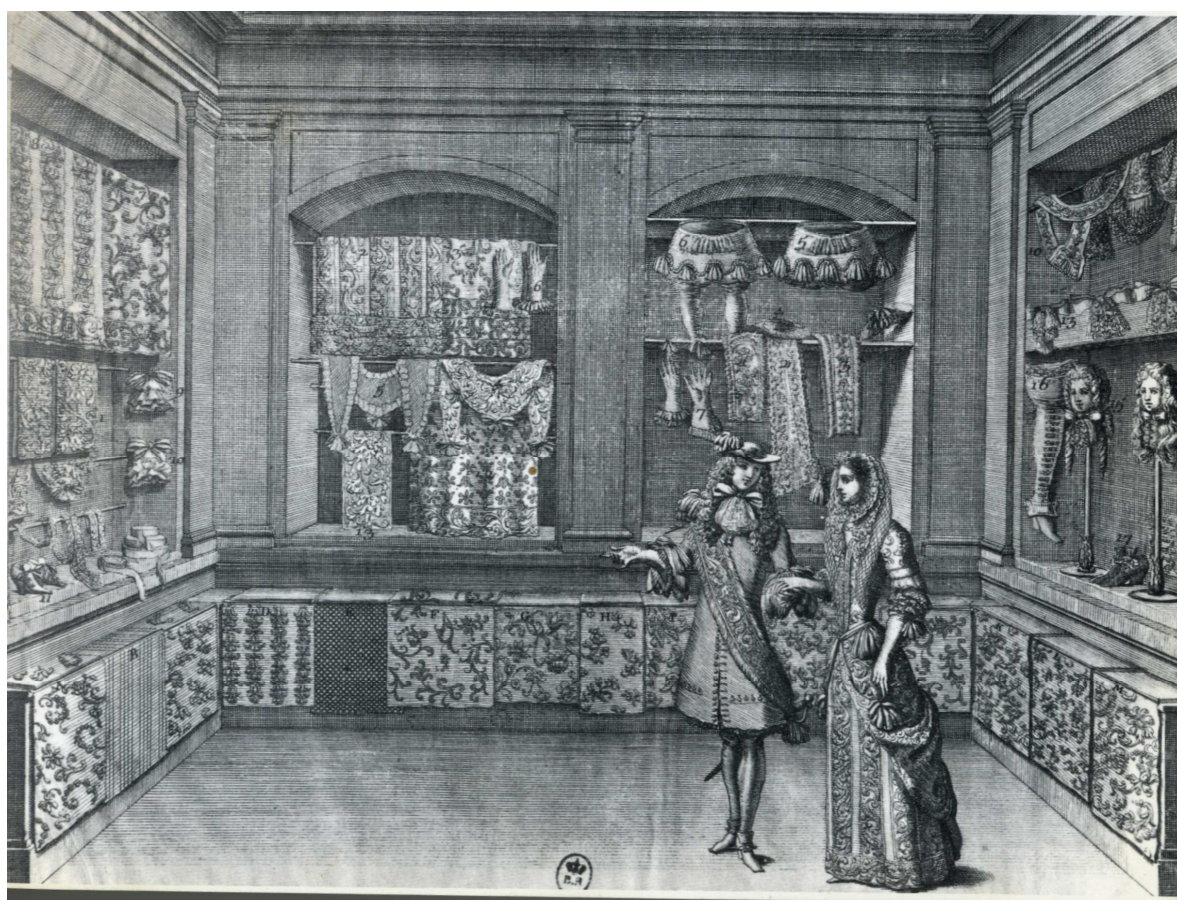




Figura 32 – Vários tipos de *verdugal* ou *farthingale*.



Figura 33 – Trajo feminino inglês, c.1690, com avental.



Figura 34 – Atribuído a W. Larkin, (1615), *Frances Howard, Condessa de Somerset*.



Figura 35 – Avelar Rebelo, (act. 1637-1657), Évora, Museu de Évora.



Figura 36 – Caricatura holandesa, (c.1600), onde se vê o *verdugal* francês, ou espécie de rolo usado por mulheres que não usavam um *verdugal* tradicional.

Figura 37 – Exemplo de saia sem armação fixa, (c.1680), Inglaterra.



Figura 38 - Exemplos de *paniers*.

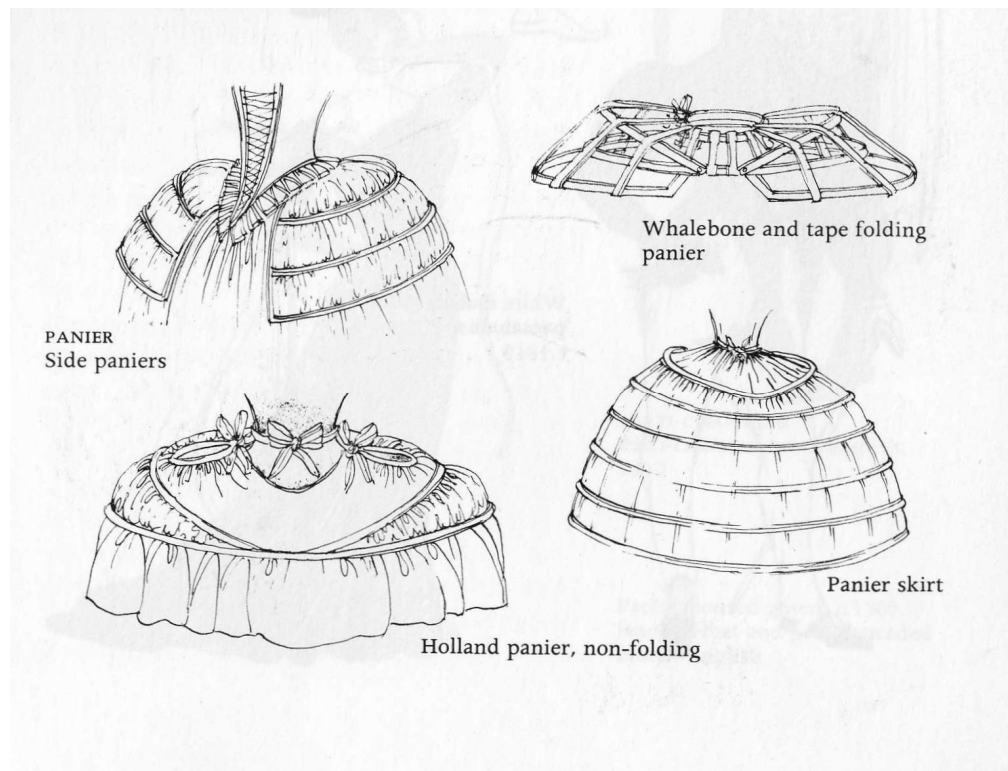


Figura 39 – Diego Velázquez,
(c.1641),
Rapariga Cosendo.

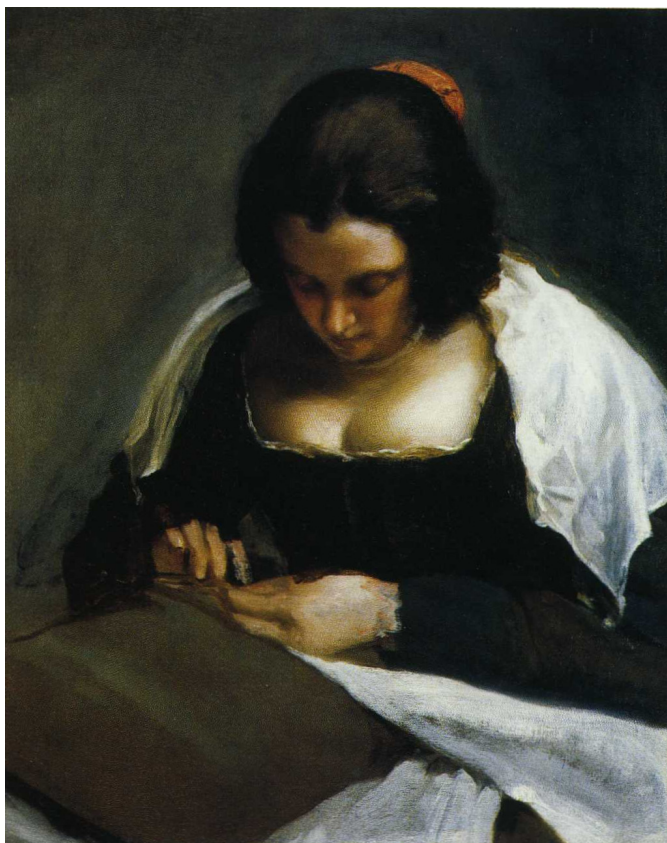


Figura 40 – A. Bosse,
A Galeria do Palácio.





Figura 41 – Anthony van Dyck, (c.1630), *Retrato de Maria Luísa de Tassis*.

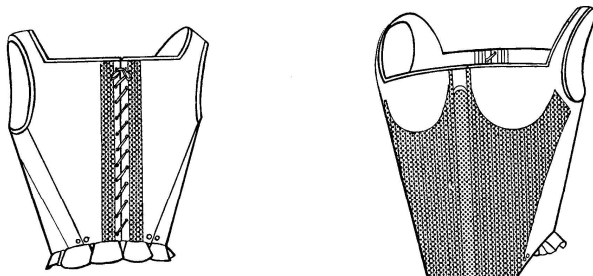


Figura 42 – Esquiço e molde de corpete, princípios do século XVII.

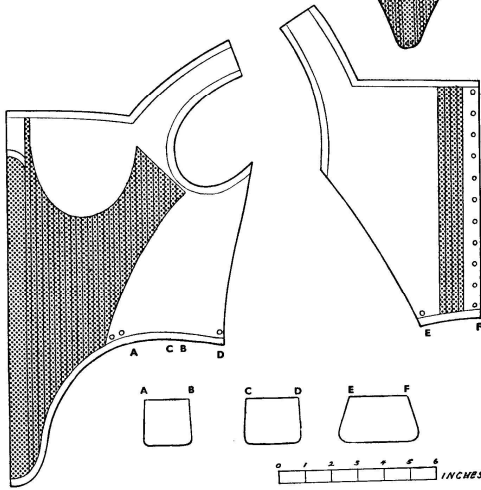
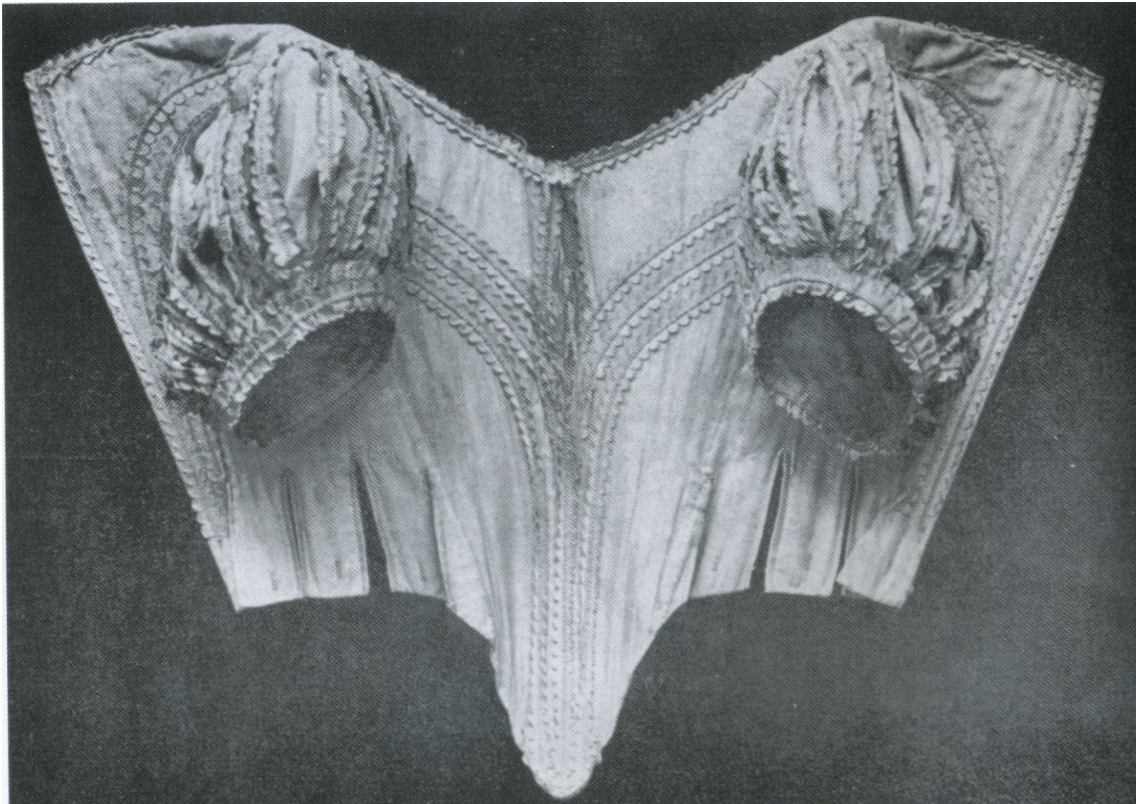


Figura 43 – Corpete de seda marfim, 1660-1665.



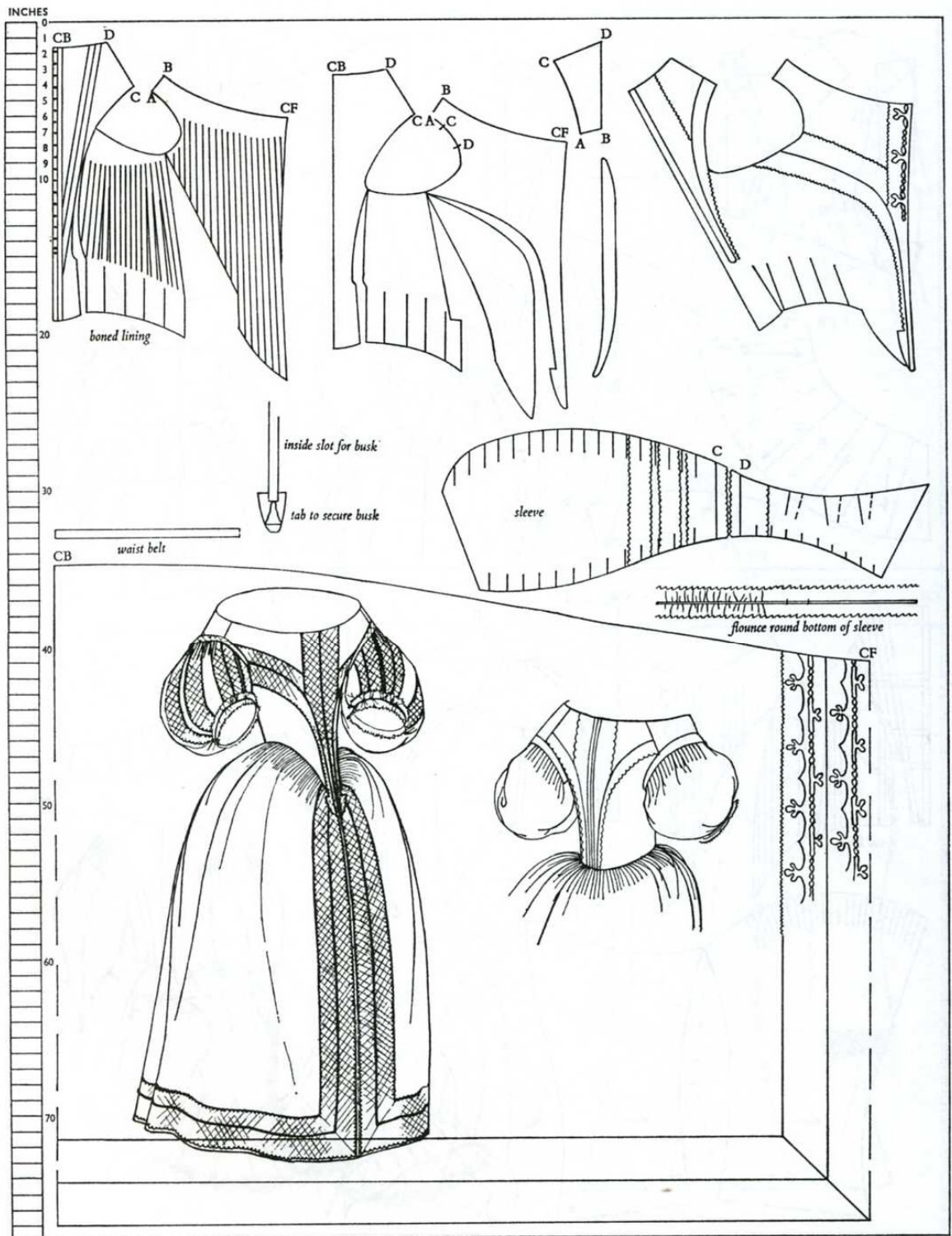
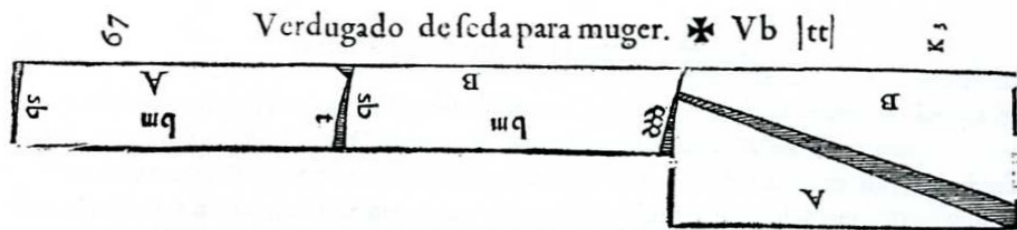


DIAGRAM VI

Figura 44 – Moldes de vestido, século XVII.

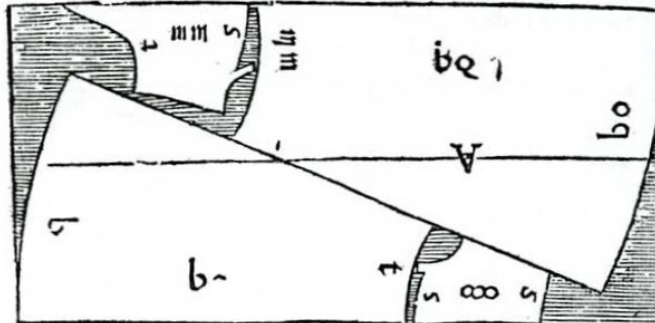


PARA Cortar este verdugado de seda, sera necessario doblar la tela la mitad sobre la otra mitad, haziendo lomo por la vna parte, y del lado de nuestra mano izquierda se cortara la delantera deste verdugado, y luego se cortara la trasera, todo a seda doblada, y la seda que resta se desdoblara a lo ancho, poniendo la mitad de las baras sobre la otra mitad, y cortarse han los cuchillos pica cabeza. Ha se de advertir, que los cuchillos delanteros han de yr hilo con hilo, y los cuchillos traseros han de yr sesgo con hilo, y asi no aura en los costados deste verdugado sesgo ninguno, ni dara de si por ningun cabo. Y la delantera deste verdugado lleva mas ruedo que la trasera, y de la seda que sobra se podra echar vn ruedo. Lleua de largo este verdugado vara y media, y de ruedo poco mas de treze palmos, lo qual me parece que es bastante ruedo para este verdugado: y si le quisieren echar mas ruedo, se puede echar por esta traça.

1. *Libro de Geometrica Practica y Traca* Juan de Alcega. 1589

A Farthingale 'To cut this silk fathingale one half of the material must be folded over the other half making a fold on one side; from the left side the front and then the back of the fathingale are cut out in the double silk; the remainder of the silk should be spread out and doubled full width and then the gores cut with the widest part of the one alongside the narrowest part of the other. It should be noted that the front gores go straight to straight and the back gores a cross to straight, so that on the sides there will be no cross and it will not drop. The front will have more fullness than the back; with the silk left over a valance can be added. The length of the fathingale is a 'vara' and a half, and the width round the bottom slightly more than thirteen handspans, which in my opinion is full enough for the fathingale, if more fullness is wanted it can be added to the pattern'

60 Vasquina y cuerpo baxo de raxa para muger. ✕ bb |bb|



PARA cortar esta vasquina, y cuerpo baxo de raxa, sera necesario desdoblarse la tela a lo ancho, y luego se doblara de suerte q̄ por el vn cabo y por el otro aya lomo, y por medio del paño esté las orillas de suerte q̄ por medio deste paño por donde esta vna raya, estan las orillas del paño, y luego se cortara la delantera desta vasquina; y encima la cadera de la delátera, sale la espalda del cuerpo baxo y de nra mano derecha se cortara la trasera, y encima el quarto delantero. Y lleua esta vasquina solos dos cuchillos, el vno en la delátera, y el otro en la trasera, y en los medios ay recado de ribete para esta vasquina por esta traça: y si le quisierẽ echar otros dos cuchillos, se cortaran como los otros, y se coseran. Y asi tendra esta vasquina quatro cuchillos. Lleua de largo esta vasquina vara y quarta, y de ruedo lleua catorze palmos, como parece figurado.

2. *Libro de Geometrica Practica y Traca* Juan de Alcega. 1589

A woman's dress, with a 'low body' made of 'raxa', a coarse type of cloth

Figura 45 – Folha de risco para verdugado e vasquina, século XVII.



Figura 46 – Peter Paul Rubens, (1638), detalhe de *O Jardim do Amor*.

2.3. Tecidos, panejamentos e sedução

Por mais antigas que sejam as descobertas arqueológicas de pedaços de tecidos, encontrar pessoas que falem deles não é uma tarefa fácil. Restam-nos apenas alguns (poucos) livros e alas de museus onde se encontram catalogações de têxteis por períodos históricos ou por estilos. (figs. 47 e 48)

São ainda poucos os historiadores que se dedicam a esta temática e poucos foram os investigadores que arriscaram falar sobre ela com todo o protagonismo que lhe é merecido. Apesar disso, é inegável que durante séculos os tecidos fizeram – e continuam a fazer as delícias de quem os enverga e de quem os afaga, fascinando toda a sociedade.

Além da sua função mais básica, no sentido de dar corpo a uma forma de vestuário, serviram para identificar personalidades, posições sociais e políticas, para dar conforto e calor às casas, aos corpos e às almas pelo prazer sensorial que transmitem. Pelo fascínio que criaram ao longo da história foram também representados pelos artistas quer na pintura quer na escultura e graças a essa representação conseguimos fazer a sua história.

Os tecidos estão patentes no nosso quotidiano como uma presença silenciosa. Olhamos à nossa volta e lá estão eles a dar-nos boas sensações tácteis e visuais. Dão-nos conforto, aquecem-nos, vestem-nos e envolvem-nos. Eles existem nas decorações dos nossos interiores, no nosso vestuário, no nosso calçado e ainda nos refrescam protegendo-nos do sol e da chuva. Eles são uma presença constante.

Tanto quanto nos foi possível saber após uma exaustiva pesquisa, Anne Hollander quebrou o “tabu” e escreveu várias obras sobre os tecidos e a sua importância na história. Percorremos, com o precioso auxílio desta autora, um caminho algo solitário, na esperança que este seja mais um contributo, para a construção de uma história só deles; a História dos Tecidos, na arte, na moda e na vida quotidiana.

Se continua a ser verdade que a moda é uma prerrogativa dos mais abastados, a partir do século XVII já não é verdade que ela seja apenas apanágio da aristocracia. É verdade que durante muitos séculos existiram

interdições que impediam o uso de alguns tecidos a algumas classes sociais. Alguns tipos e cores de tecidos estavam destinados a determinadas classes: o povo e a burguesia tinham tecidos diferenciados entre si, e também distintos em relação ao clero, à monarquia e à aristocracia. Por exemplo, a sarja castanha e preta era envergada pelos primeiros burgueses. Os ricos, por outro lado, deveriam envergarem brocados, *musselines*, veludos e rendas, para se destacarem e para fazerem uma afirmação de poder: económico, social e político. Os pobres apenas se podiam vestir com estopas.

Foi graças às novas actividades do comércio de têxteis e outros produtos, que surgiram as fortunas burguesas. Estes, embora abastados, tinham que conviver com o atribuído estigma de “dinheiro novo”; contudo, conseguiram conquistar o seu espaço na sociedade, sendo-lhes permitido envergarem tecidos luxuosos e de qualidade.

Esta nova sociedade, fascinada pelas possibilidades de teatralização da moda, desfrutava do eterno jogo de ver e de ser visto. Uma vez que as pragmáticas haviam feito limitações ao excesso de acessórios e aos exuberantes modelos lançados pela moda, como já foi visto no ponto anterior, em alternativa surgiram os tecidos luxuosos. Desta forma toda a sociedade com poder económico continuou a desfilarem nas ruas exibindo o seu *status*, envergando um vestuário de corte mais discreto mas feito de luxuosos tecidos bordados. (fig. 49)

Para esta “feira de vaidades”, as artes plásticas, e especificamente a pintura deram um grande contributo pelo menos no que respeita ao desejo de ser reconhecido e admirado socialmente. Por essa razão é frequente na sociedade de seiscentos verem-se nobres e burgueses na qualidade de encomendadores ou de mecenas, representados em pinturas, envoltos nos seus melhores fatos e tecidos (fig. 50). No entanto e porque estamos a falar de um período da história em que os tecidos ganham protagonismo é igualmente comum que nessas mesmas pinturas, os tecidos adquiram personalidade dominando assim totalmente a composição.

Apesar da “liberalização” social relativamente ao uso de alguns tecidos utilizados na indumentária, estes continuavam a demarcar a posição social e financeira da sua proprietária. Porque mais tarde as pragmáticas também

visaram os tecidos, algumas mulheres tiveram que restringir o número de saias que compunham a indumentária de moda seiscentista por ser demasiado dispendioso. Nora Waugh faz-nos notar a importância que tinham os tecidos no orçamento familiar, assinalando que era normal os vestidos serem desmanchados e aproveitados para novas confecções, passando assim de geração em geração. “Silks, velvets, damasks, etc., were always very expensive, so dresses, especially skirts, were remade, retrimmed, or cut up for the younger members of the family.”¹²⁶

Estes vestidos das mulheres de classes mais favorecidas eram raramente doados a empregados para que estes não pudessem enganar sobre a sua verdadeira condição social.

As artes pictóricas sempre viveram sob o fascínio da mobilidade reveladora dos tecidos: fossem eles suaves ou grosseiros, o importante era a forma como se insinuavam, descaíam, como flutuavam ou pendiam em braçadas de pregas, e de como eram trabalhados de acordo com as circunstâncias pretendidas. (fig. 51) Através das representações e idealizações feitas de tecidos pelos artistas, o público foi treinando o olhar para deles retirar prazer e desejo, assim o afirma Anne Hollander¹²⁷.

Não será por isso de estranhar que a arte seja um meio favorável para que os tecidos conquistem uma nova vida. É necessário chamar a atenção para o facto de que em seiscentos, tal como ainda hoje, o tecido tipo tela/canvas é a base de suporte de inúmeras obras de arte pictóricas, emergindo subtilmente numa presença silenciosa. Se olharmos cuidadosamente uma obra pictórica seiscentista, verificamos como os tecidos preenchem uma boa parte dos fundos decorativos, sendo também frequente que os mesmos desçam da decoração num movimento espiralado de cima para baixo e envolvam os ilustres representados. Os tecidos são ainda uma excelente fonte de informação e um precioso auxiliar para o observador que pretenda caracterizar o protagonista representado. Identificam por exemplo quem é o personagem principal, quem são os anjos, os soldados, os pobres e

¹²⁶ Nora Waugh, *The Cut of Women's Clothes*, p. 42.

¹²⁷ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, pp. 1-2.

os ricos que ali se afiguram; e quais são as mulheres virtuosas e as adúlteras.

(fig. 52)

Clothing appears in all traditions of figurative painting, often filling two thirds of the frame without seeming to be there. Even when monopolising the space, dress seems to make no separate claim, assimilating itself to the person wearing it, so that clothes serve chiefly for quick identification, to show who's king or angel, slave or soldier, man or woman, just as in the theatre.¹²⁸

Por toda a Europa homens e mulheres foram imortalizados em quadros envergando orgulhosamente os seus atavios, onde os tecidos conferem uma segunda pele ao protagonista. A sua forte presença demarca a força do indivíduo representado, assinalando aspectos da sua personalidade que podem ou não existir. (fig. 53) Da mesma forma que eles também conferem “brilho” quando emolduram objectos, ou comida, tal como é observável nas naturezas mortas. (fig. 54)

Painters might use drapery to infuse their canvases with extra vitality and raw beauty, whether to suggest human power or truth divinity, to enhance the tailored clothing they were scrupulously recording, or to improve the look of fruit on a plate.¹²⁹

Na moda, podemos encontrar os tecidos nas estruturas da construção do vestuário. Também aqui, tal como nas telas das pinturas já referidas anteriormente, os tecidos estão na base da construção de uma obra artística e por isso pode dizer-se que são o primeiro elemento base que faz a moda. É no entanto no vestuário que melhor se exprimem por serem base de construção e ao mesmo tempo protagonistas. Eles podem ser esticados, pregueados, encorpados, acolchoados e estruturados de todas as formas imaginadas pelos alfaiates de então, que tinham a função dos estilistas, *designers* e criadores actuais.

Acreditamos que muitas vezes determinados tecidos tenham subjogado a forma do vestuário, seja pelos belos padrões seja pela sua própria estrutura “corporal”. (fig. 55) No vestuário seiscentista, como já foi visto no ponto anterior, os tecidos pesados e encorpados ajudaram a criar volumes, pregas, e panejamentos. Desses volumes surgiram umas vezes estruturas geométricas outras vezes estruturas ondulantes e acreditamos que alguns cortes de vestuário, tenham sido criados por inspiração na própria modelagem e moldagem do tecido. Queremos com isto dizer que os tecidos são inspiradores

¹²⁸ Anne Hollander, *Fabric of Vision*, p. 9.

¹²⁹ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p.11.

no desenho do vestuário. Se não existissem tecidos encorpados, nunca seria possível a existência da moda dos corpetes e do *verdugal*. Mesmo sabendo que as primeiras estruturas eram de vime e ferro, estas jamais poderiam ser cobertas apenas com uma *musseline*. Neste sentido, uma vez mais reafirmamos, que os tecidos não estão apenas na base de construção do vestuário, mas também concorreram como fonte de inspiração para a criação de um tipo de indumentária que se fez moda.

Na arte, os tecidos foram representados no desenho, na pintura, na gravura, na escultura, na arquitectura e até nas tapeçarias. (fig. 56) Mais recentemente na fotografia e na publicidade audiovisual. (fig. 57) Os grandes artistas representaram com rigor a volumetria das pregas e panejamentos em cantarias e mármores, madeira, barro e bronze da mesma forma que o pintor o fez com o seu pincel.

Se a maioria do que foi dito se aplica a várias épocas, foi durante o período barroco que os tecidos se assomaram de um protagonismo muito próprio. Do natural quebrar das pregas do vestuário passaram a possuir outros requebros e volumes nunca antes vistos. Essa irrealidade na representação dos tecidos surge em todas as formas de arte: eles aparecem suspensos não se sabe de onde e esvoaçam sozinhos sem qualquer razão aparente. Os tecidos parecem estar vivos, tomam uma vida própria e comportam-se como se fossem um personagem na obra. (fig. 58).

Na pintura de seiscentista como nota Anne Hollander, os tecidos são representados como nuvens ou chamas, e frequentemente não se limitam aos cenários passando a envolver também a figura representada, escorrendo pelo seu ombro, e passando pelo seu colo.

A mesma autora considera a existência de duas fases distintas na expressividade dos tecidos na pintura barroca ao longo dos séculos XVII e XVIII¹³⁰. Se num primeiro momento os tecidos são usados de uma forma apenas dramática, numa segunda fase, que correspondente ao século XVIII, tornam-se teatrais evocando o artifício. (figs. 59 e 60) Os seus envolventes panejamentos convidam o espectador a um desejo suspenso e incrédulo.

¹³⁰ Anne Hollander, *Fabric of Vision*, p. 80.

“Quando no próprio corpo o peso não se manifesta suficientemente, o barroco usa massas imponentes de roupas para insistir no contraste entre o movimento irrequieto e a queda surda.”¹³¹

Uma das principais funções dos tecidos na pintura deste período é enfatizar o corpo, tornando-o mais belo e mais sensual. Envolvido em pregueados de pano, este fica mais sensual porque se encontra emoldurado. Melhor dizendo, o corpo embrulhado em tecidos é oferecido na pintura como um presente, e muitas vezes como um petisco pronto para ser “beliscado” (fig. 61).

Na Renascença o fascínio estava no corpo nu ou no corpo cuidadosamente vestido; foram no entanto os artistas barrocos que aumentaram a carga erótica do corpo, enfatizando-o com a envolvimento dos tecidos. As quebras dos tecidos ajudam a fixar a atenção nas áreas do corpo postas a descoberto. A representação do corpo nu em conjunto com deslizantes e encorpadas pregas de tecidos funcionam como um foco de luz, aglutinando a atenção e permitindo o despertar de sensações tácteis que impelem subtilmente ao desejo no observador. “Caravaggio seems to have been the first painter to show a naked shoulder thrusting itself into the light, as if eager to be bitten like an apple.”¹³² (fig. 62).

É fundamental notar que a aparente casualidade colocada nas representações de panejamentos, não passa exactamente de uma ilusão. A maioria das vezes toda a composição que envolve tecidos é cuidadosamente estudada e arranjada com grande detalhe e minúcia. É sabido que Caravaggio não desenhava na tela, nem tão pouco fazia esboços dos seus quadros, no entanto preparava com grande rigor o cenário e a luz no atelier onde pintava. Assim é natural que tendo os tecidos ganho protagonismo na pintura barroca, ganharam-no também nas prioridades e atenções que lhes foram conferidas pelos pintores.

A preocupação dos pintores consistia em dar carácter aos tecidos e através deles ampliar a carga erótica do corpo, por essa razão não se inquietavam com a realidade das formas das roupas nas suas pinturas. A estrutura tradicional do vestuário não era importante. Em alguns casos era

¹³¹ Henrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, p. 94.

¹³² Anne Hollander, *Fabric of Vision*, p. 61.

apenas necessário que os tecidos simulassem um vestido ou uma camisa mas em outros casos, nem mesmo isso era indispensável. As roupas na grande maioria das pinturas aparecem desconsertadas, revolvidas, usadas, amachucadas, mas sempre possuídas uma volumetria quase sempre irreal. (fig. 63). O vestuário ou aquilo que aparentavam ser peças de roupa eram apenas um instrumento de sedução e criação de volumetrias e expressividade nos quadros barrocos. Um tecido fino drapeado e descaído nos ombros pode facilmente aludir à camisa interior normalmente envergada pelas mulheres, e um tecido mais denso colocado de uma forma particular pode também criar o efeito de um verdadeiro vestido. “A poderosa sugestão de roupa despida, a qual dá ao nu a sua força erótica, é obviamente intensificada quando o artista inclui alguma roupa na pintura”.¹³³

Os tecidos enfatizam o corpo mostrando uma nova perspectiva, mais sedutora e mais apetecível. Dão força vital ao protagonista e muitas vezes indicam a divindade. Tecidos, colares e todos os acessórios quando envergados por um corpo nu enfatizam a sua beleza, a sua brancura e o poder da sua sedução. (fig. 64) “Another factor which influences our reaction is the matter of adornment. (...) [but] Mere drapery will do the job just as efficiently as a rich jewels and fashionable hats¹³⁴.”

Os pintores barrocos souberam pintar nus femininos como ninguém o tinha feito até então. Nas temáticas do nu, os tecidos partilham protagonismo com a figura feminina representada, envolvendo o corpo e enfatizando o erotismo num diálogo equilibrado. No nu, os tecidos envolvem o espaço cénico e de forma muitas vezes ondulante envolvem o corpo da mulher. (fig. 65) As suas quebras, volumes e pregueados colocados de acordo com a imaginação do artista, envolvem o corpo que seduz e se deixa seduzir neste cenário envolvente. Os corpos emergem, como aparições, dos tecidos tufados ou irrompendo de peças de vestuários desconstruídas para parecerem mais sedutoras e também para obter o maior número de pregas. Todos entram na fantasia do despertar dos sentidos; o artista que a cria, a modelo que posa, e o público. “Delicious arms and shoulders or backs and breasts could be revealed

¹³³ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p. 158.

¹³⁴ Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, p.178.

by slippery drapery that was really just modern clothing momentarily undone, as if by its own lust for the model.”¹³⁵

Na história da representação dos tecidos, existem ainda duas outras formas da sua exibição exactamente opostas às mencionadas até aqui. São elas as “borradelas de pudor”¹³⁶; (fig. 66) e os tecidos envergados pelos personagens de cenas bíblicas, Santos, e pobres

As “borradelas de pudor”, inventadas no século XVII, são discretas dobras de tecido que se acrescentaram nas pinturas para esconder os sítios idóneos. A sua função não é enfatizar e erotizar o corpo, mas pelo contrario a de o esconder e de o recatar. A presença destes paninhos acrescentados nas pinturas, por imposição, tem exactamente o efeito oposto ao pretendido. Ao invés de recatar erotizam, porque chamam à atenção e emolduram o que se pretende ocultar.

Se é verdade que o século XVII descobre os tecidos como fonte de sedução e erotização do corpo, é também neste século que estes têm uma função exactamente contrária. As roupas envergadas por pessoas humildes e sem poder económico encontram-se numa linha de pintura realista, característica da pintura espanhola e também da portuguesa. Envergando hábitos feitos em tecidos de lã que pendem em pesadas pregas de austeros castanhos, brancos quentes e cinzentos profundos, têm a função de substituir o corpo, dando-lhe uma dimensão espiritual. (fig. 67) Estes são geralmente realisticamente representados e tal como refere Anne Hollander,¹³⁷ o seu objectivo não é aludir a roupas verdadeiras com pregas falsas, mas a de substituir a sua presença física por um sopro espiritual e um êxtase divino. Os hábitos parecem estar cheios de matéria espiritual ao invés de matéria corpórea. Nas roupagens de gentes pobres, onde muitas vezes são também representados os tecidos desgastados, podem observar-se frequentemente corpos magros e musculados pelo trabalho físico. (fig. 68) Embora as vestes sejam menos volumosas comparativamente aos hábitos dos Santos ou de personagens bíblicos, mostram os seus poucos recursos através dos tecidos

¹³⁵ Anne Hollander, *Fabric of Vision*, pp. 59-60.

¹³⁶ Jean-Claude Bologne, *História do Pudor*, p. 219.

¹³⁷ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, p. 42.

esgaçados. Mostrando de uma diferente forma que a única coisa que lhes resta é o seu espírito.

O gosto pelas roupagens esvoaçantes e volumosas e o amor pelos drapeados soltos e decorativos mostram como, durante o século XVII, o vestuário está mais perto da estética da decoração de interiores do que da moda quotidiana. No que respeita ao tratamento dos tecidos, parece dar-se uma fusão entre a arte da moda e a arte da decoração. É na decoração que os tecidos podem cair das janelas em cascatas ou até mesmo das camas de dossel, dando um efeito quente, sedutor, confortável, teatral e luxuoso.

Não se sabe ao certo se nas representações teatrais de tecidos de decoração, a pintura se inspira no quotidiano ou se apenas são meras idealizações. Parece suspeito que na pintura de uma casa mais ou menos humilde possamos observar a representação de tecidos luxuosos e esvoaçantes. (fig. 69) No entanto nas casas mais abastadas esse ambiente já poderá estar mais próximo da realidade. Ao vermos uma pintura com estas características, sentimos de imediato a sensação táctil do conforto e da sedução do espaço representado, seja porque conhecemos a sensação, seja porque fantasiámos com ela no momento em que a vimos.

Ainda no universo privado da casa existem as representações das roupas de cama que estão fortemente associadas ao nu. Por essa razão nas cenas de interior é frequente existirem representações de nus reclinados. (fig. 70) Envolvidos em metros de tecido aparentemente desordenados, os corpos femininos e o cenário transmitem ao observador a sensação de estar a mergulhar num confortável erotismo.

Em resumo, os tecidos permitiram o contínuo jogo da teatralização da moda, identificando o poder económico de quem os envergava e iludindo durante algum tempo as leis pragmáticas. Na pintura, os tecidos surgem a ocupar a cena: no vestuário dos representados, identificam os pobres, os ricos, os virtuosos, os adúlteros e as figuras divinas. Particularmente no período barroco, tomaram conta das cenas, tornando-se protagonistas e recriando espaços cénicos. Em cortinas esvoaçantes e em serpenteados, eles emolduram e dão movimento e ritmo às pinturas. Nos nus reclinados estão presentes por todo o lado: nas roupas de cama, enrolados e quebrados

cuidadosamente num diálogo de beleza equilibrada, que oferece o corpo feminino para deleite do observador. Os tecidos criam cenários, modelam os espaços e apelam à fantasia e à sedução.

Figura 47 – Parte de vestido bordado, finais do século XVII, Victoria and Albert Museum, Londres.



Figura 48 - Brocado de seda italiano, c.1680, reprodução.



Figura 49 – Justus Sustermans,
(1623),
Maria Madalena de Áustria,
com o Filho, o Futuro
Fernando II.



Figura 50 - Anthony van Dyck
(1632),
Retrato de Nicolas Lanier.



Figura 51 - Anthony van Dyck, (1621),
Sir George Villiers e Lady Katherine
Vestidos de Adonis e Venus.



Figura 52 - Georges de La Tour, (c. 1620-1640),
O Trapaceiro com o Ás de Espadas.





Figura 53 – Peter Paul Rubens, (1606), *Maria Serra Pallavicino*.



Figura 54 - Josefa de Ayala, (c. 1660), *Cesto com Bolos e Toalhas*.



Figura 55 - Agnolo Bronzino, (c. 1545), *Eleanora de Toledo e Seu Filho*.



Figura 56 – Charles le Brun, (tapeçaria 'retecida' em 1729-34), *Luis XIV e Colbert Visitando as Oficinas de Gobelin em Outubro de 1667.*



Figura 57 – Sarah Jessica Parker, fotografada por Serge Normant.



Figura 58 – Orazio Gentileschi, (1626-1630), José e a *Mulher de Potiphar*.



Figura 59 – Jan Steen, (1665),
A Vida dos Homens.



Figura 60 – Caravaggio, (1607),
A Virgem do Rosário.

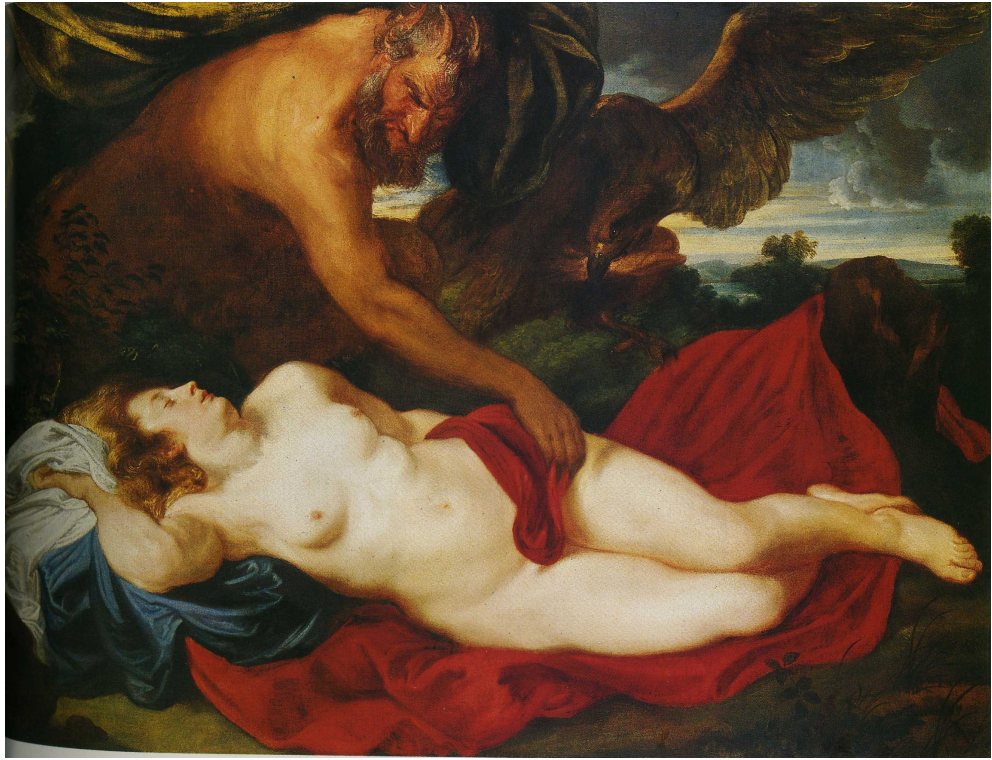


Figura 61 – Anthony van Dyck, (c. 1630), *Giove na Forma de Sátiro junto de Antiope*.



Figura 62 – Caravaggio, (c. 1600), *Rapaz Mordido por um Lagarto*.



Figura 63 - Johann Liss, (c. 1620), *Judite na Tenda de Holofernes*.

Figura 64 – Rembrandt, (1659),
Retrato de Hendrickje Stoffels.



Figura 65 - Simon Vouet, (1639),
A Toillete de Vénus.



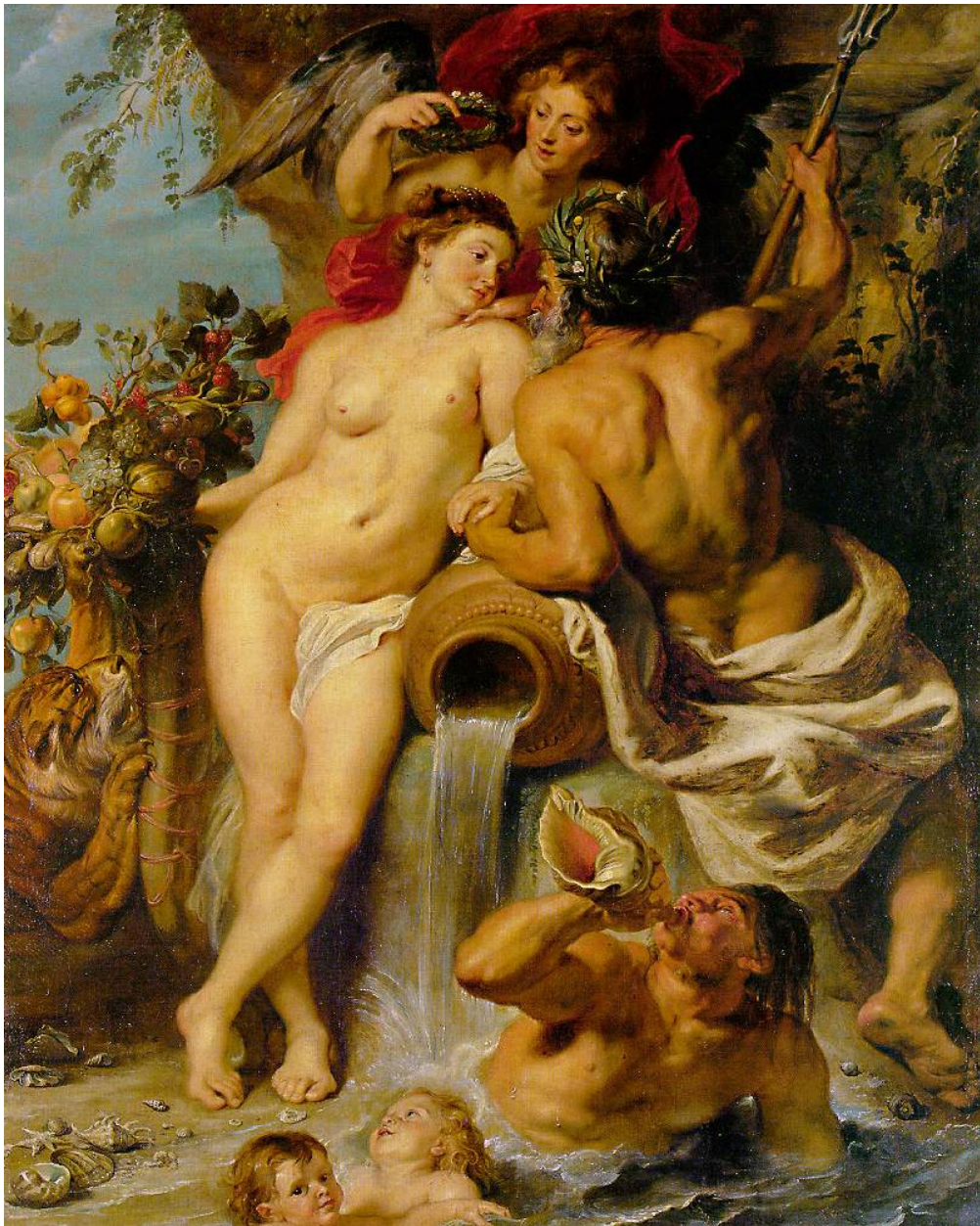


Figura 66 - Peter Paul Rubens, (c. 1618), *A União da Terra e da Água*.

Figura 67 – Francisco de Zurbarán,
(1628),
São Serapion.



Figura 68 – Jusepe de Ribera,
(c.1635),
Aesop.





Figura 69 – Jan Vermeer, (c.1657), *Rapariga Lendo uma Carta*.



Figura 70 - Rembrandt, (1636), *Danaë*.

CAPITULO II

VIDA E OBRA DE JOSEFA DE AYALA E ARTEMÍSIA GENTILESCHI

1. Josefa de Ayala: vida e obra

Pretende-se neste ponto coligir e articular um conjunto de informações que permitam esboçar o perfil humano e artístico de Josefa, para o que contámos, entre outros, com os contributos fundamentais dos estudiosos Vítor Serrão, Edward Sullivan, Luís Filipe Marques da Gama, Luís Moura Sobral, que, na medida do possível procederam ao confronto e exame crítico das principais fontes e estudos anteriores. Sempre que possível recorreremos também a fontes temporalmente mais próximas da artista, tais como, Damião de Froes Perim, Félix Costa Menseen e de Dom António da Costa.

1.1. Josefa e os Ayala

Josefa de Ayala nasceu em Sevilha, na paróquia de S. Vicente, em 20 de Fevereiro de 1630, filha de um pintor português, Baltazar Gomes Figueira, natural de Óbidos e de uma «nobre andaluza»¹³⁸, Dona Catarina Camacho Cabrera Romero. Na mesma paróquia foi baptizada com o nome de Josefa de Ayala e Cabrera tendo como padrinho o pintor sevilhano Francisco de Herrera, el Viejo.¹³⁹ Edward Sullivan sublinha a influência do padrinho sobre a afillhada:

This fact is an important indication of the closeness of the relationship between Josefa's family and one of the most significant painters of the early Sevillian Baroque. Herrera practiced a starkly realistic mode of painting with sharp light-and-dark contrasts. He was highly influential among many younger artists, and is likely to have been the first teacher of Diego Velázquez¹⁴⁰

O seu avô, João Ortiz de Ayala, era um poderoso mercador de Sevilha e a sua avó D. Juana Camacho permitiram que a sua filha, D. Catarina, desposasse o jovem pintor português de vinte e cinco anos de idade. Catarina

¹³⁸ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, p.15.

¹³⁹ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 19.

¹⁴⁰ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p. 65.

de Ayala e Cabrera Romero engravidou de Baltazar Gomes Figueira “então um modesto soldado da infantaria e aprendiz de pintor”.¹⁴¹ O casal contraiu matrimónio entre Outubro de 1629 e Fevereiro de 1630, deduzindo-se que Catarina se encontrava grávida de pelo menos 5 meses.

O casamento era um meio por excelência para consolidar estatutos e interesses sociais, políticos e económicos. É pois natural que à luz da época este casamento desigual e realizado à pressa tenha suscitado comentários escandalosos no meio social sevilhano de onde provinha a noiva.¹⁴²

Além de Josefa (1630), a primogénita, nasceram do casal Ayala, mais sete filhos: Luísa (1632), Francisco (1634), Basília (1635), José (1637), António (1639), Antónia (1641), José (1643).

Baltazar tinha saído de Portugal afim de prestar serviço militar em Cádiz, chegando a Sevilha em 1626, ano em que iniciou a sua aprendizagem na arte da pintura. Foi nessa altura que passou a frequentar “os círculos artísticos dos pintores Francisco Pacheco, Roelas e Juan del Castillo e também a oficina do grande mestre sevilhano Francisco de Herrera, el Viejo”¹⁴³. Em 1631 é examinado pelo Grémio dos Pintores de Sevilha e três anos mais tarde regressa a Portugal, embora também este facto se encontre envolto em especulações. D. António da Costa alega que Baltazar e a família terão regressado após um chamamento patriótico: “Avisado secretamente, por um creado fiel, de que os ânimos se dispunham a favor da independência nacional, conseguiu, invocando pretextos, regressar à sua Óbidos (...)”.¹⁴⁴ Mas existem autores que defendem outras teorias; Luís Filipe da Gama acredita que o regresso do casal a Portugal se deve a problemas com a Justiça: “No ano de 1634, Baltazar, viu-se envolvido com a justiça espanhola por causa de uma dívida que contraíra. (...) Tendo sido alvo de um processo-crime chegou a estar preso nos cárceres de Sevilha, donde só foi libertado sob fiança”¹⁴⁵.

¹⁴¹ Luís Filipe Marques da Gama, *Figueiras Ayalas e Avelares de Óbidos*, p.20.

¹⁴² Como se sabe (...) eram principalmente as considerações económicas que determinavam a escolha de um companheiro, embora isso não excluísse inteiramente considerações românticas. O casamento era entendido como uma instituição destinada a proporcionar apoio e sustento a ambas as partes e uma percepção clara dos imperativos económicos era fundamental à sobrevivência, George Duby; Michel Perrot, *História das Mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 47 .

¹⁴³ José Alberto Gomes Machado, *Josefa de Óbidos in Historia das Artes Plásticas*, p.21.

¹⁴⁴ Dom António da Costa, *A Mulher em Portugal*, p. 193.

¹⁴⁵ José Alberto Gomes Machado, *Josefa de Óbidos in Historia das Artes Plásticas*, p.23.

Alfonsa de la Torre¹⁴⁶ acreditava que a família se havia instalado em Óbidos, embora possivelmente Josefa de Ayala não tivesse regressado a Portugal com os pais em Abril de 1634. A investigadora acredita que Josefa tenha ficado à guarda dos avós maternos em estreito convívio com o avô João Ortiz, “(...) um amador de belas - artes que possuía uma vasta pinacoteca, e certamente no convívio com o padrinho, o pintor Francisco de Herrera el Viejo, podendo intuir-se neste ambiente o início da sua propensão artística”.¹⁴⁷ Vítor Serrão¹⁴⁸ difere da opinião de Alfonsa de la Torre relativamente ao ano de regresso a Portugal. Segundo este autor, “Josefa terá regressado a Portugal em 1635, com cinco anos de idade, na companhia de seus pais, onde viveu até ao fim dos seus dias radicada na vila de Óbidos, de onde seu pai era originário”¹⁴⁹. Edward Sullivan vai mais longe afirmando que a permanência de Josefa em Sevilha se prolonga até 1640. “Josefa apparently did not accompany them, remaining in Seville (perhaps in the household of her godfather) until the early 1640s”.¹⁵⁰

Apesar das várias teorias, existe apenas a certeza de que em 1640 Baltazar arrendara uma casa na rua Direita de Óbidos devido à existência de um registo notarial relativo ao pagamento da casa à Câmara de “um foro anual de 1600 rs”¹⁵¹, presumindo-se assim que lá residia com a sua família. (fig. 71)

Josefa recebeu uma educação acurada, tendo estudado em dois conventos apesar de não ter grande linhagem, pelo menos por via paterna. São vários os autores que assim o afirmam:

Consta haver sido esmerada a sua educação. (...) No ano de 1644 (tinha 14 anos) (...) internada no Convento de Santa Ana. Aí recebeu formação religiosa, contemplou as pinturas dos principais mestres de então e conviveu também com o seu pai (...) a pintar o grande retábulo da igreja de Nossa Senhora da Graça¹⁵².

O seu contemporâneo, Froes Perim, sublinha a sua dedicação aos estudos:

¹⁴⁶ Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 20.

¹⁴⁷ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 20.

¹⁴⁸ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.12.

¹⁴⁹ *Idem, Ibidem*.

¹⁵⁰ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p. 65.

¹⁵¹ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 12.

¹⁵² Luís Filipe Marques da Gama, *Figueiras Ayalas e Avelares de Óbidos*, p 28.

A maior parte do dia e noite gastava Dona Josefa na lição dos livros, a que era mais inclinada especialmente em obras espirituais, e devotas. Escrevia como se debuxara dando à letra uma primorosa e engraçada forma, (...).¹⁵³

No que concerne às viagens que realizou, uma vez mais as opiniões se dividem. Enquanto a investigadora Alfonsa de la Torre supõe que Josefa teria realizado uma viagem a Itália, já Vítor Serrão é da opinião que Josefa nunca saíra da sua vila de Óbidos excepto em pequenas viagens no território nacional, tais como, Coimbra, Cascais, Caldas, Alcobaça, entre outras localidades. A investigadora¹⁵⁴ baseia as suas conclusões numa assinatura encontrada no verso de um cobre, em posse de um particular, «Visão da Porciúncula», com a seguinte referência: «Em Roma 1658». Acrescente-se que já em 1894 o Padre António de Almeida escrevera num artigo para a revista *Occidente*, que o modo italiano da pintora se devia a: “uma demorada que fez em Roma, quando com seu pae foi correr Itália ahi por cerca de 30 anos de idade”¹⁵⁵. Qualquer uma das opiniões expressas não é partilhada por Vítor Serrão que justifica a sua posição definindo e situando Josefa num meio provinciano:

Esta pintora (...) devia ser pessoa de hábitos solitários e de sincera alma mística, com uma existência pautada por certa banalidade bucólica de usos e costumes – lembremos que designava as suas vacas do Casal da Capeleira por carinhosos epítetos: a Galante, a Cereja, a Formosa(...) limitando as suas deslocações ao aro de Peniche, do Bombarral e das Caldas, ou, mais excepcionalmente, à zona de Alcobaça, Coimbra e Buçaco, onde trabalhou, e é neste quadro provinciano que encontramos as raízes da sua arte, (...).¹⁵⁶

Apesar das poucas viagens nacionais e de não ter tido a oportunidade de conhecer outros países, se partilharmos da opinião de Vítor Serrão, o facto é que na pequena vila de Óbidos, pai e filha conseguiram prestígio e rendimentos na sequência dos vários trabalhos que executaram. Como prova do desafogo financeiro em que viviam estão os registos das propriedades que foram adquiridas tanto por Baltazar como pela filha Josefa antes, mas também depois da morte do pai. Em 1671 adquiriu o foro da Espinheira, na Serra do Bouro, no termo das Caldas da Rainha. Em 1674, no ano em que falece o seu pai, Josefa “firmou com o prior e beneficiados da igreja de Santa Maria de

¹⁵³ Damião de Froes Perym, *Theatro Heroino abecedário histórico e Catalogo das Mulheres Ilustres em armas, letras, acções heróicas e Artes Liberais*, 1736-1740, p. 495.

¹⁵⁴ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 21.

¹⁵⁵ *O Occidente* – Volume XVII-1894-nº 573 – p. 267, Ap. Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do Século XVII*, Josefa de Ayala, 1931, p.37.

¹⁵⁶ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.10.

Óbidos um novo «emprazamento» das suas «casas com lagar» sitas na Rua Nova de Óbidos. (fig. 72) ¹⁵⁷ Durante a sua vida assinou vários contratos de transacções, aforamentos e inventários de bens.

Depois de 1674 a pintora viveu entre a Rua Direita (fig. 73) e a sua propriedade – o Casal da Capeleira (fig. 74) - nos arrabaldes de Óbidos, com a mãe e as suas duas sobrinhas órfãs, Josefa Maria e Luísa, filhas de sua irmã Antónia d’Ayala e de José Pereira da Costa.¹⁵⁸

Em 1684 Josefa mandou redigir o seu testamento na sequência de uma enfermidade, falecendo a 22 de Julho do mesmo ano. “Morre a celebre pintora desta villa, a illustre D. Josefa de Ayala e Cabrera, na idade pouco mais ou menos de cinquenta anos (...)”¹⁵⁹. Por sua vontade foi sepultada em Óbidos junto ao altar de Nossa Senhora do Rosário, na igreja de S. Pedro de Óbidos. (fig. 75)

Josefa d’Ayala deixou os seus bens à idosa mãe, D. Catarina Cabrera e às suas duas sobrinhas. O seu testamento conforme nota Luís Filipe da Gama¹⁶⁰ encontra-se averbado no Livro de Notas do tabelião de Óbidos, Manuel de Oliveira Farto, do ano 1684, desconhecendo-se no entanto o seu paradeiro. Segundo afirmações do mesmo autor, encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa um manuscrito do testamento da pintora registado com o número 13.299 da autoria do investigador José Maria Cordeiro de Sousa e que se supõe ser cópia do original perdido. Embora só tenha sido publicado na íntegra em 1986, por Luís Filipe Marques da Gama, este documento já havia sido citado por Luís-Reis Santos – crítico de arte e antigo conservador do museu já supra mencionado – na sua obra «Josefa d’Óbidos».

O manuscrito permite-nos conhecer a desafogada situação financeira da pintora e alguns traços da sua personalidade, a partir dos bens que possuía e que deixou em testamento aos seus herdeiros.

O excerto seguinte revela-nos Josefa, mulher atenta aos seus empregados deixando-lhes pequenos bens em testamento, mas

¹⁵⁷ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 13.

¹⁵⁸ *Idem*, *Ibidem*, pp. 13-15.

¹⁵⁹ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 14.

¹⁶⁰ Luís Filipe Marques da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa de Óbidos*, pp. 4-6.

essencialmente mostra que era uma mulher preocupada em não deixar dívidas que pudessem pesar nos seus familiares ou manchar o seu nome.

Declaro que quero e sou contente que se paguem todas as dívidas que eu deverei aos criados que me servem supposto que não me lembra que deva a nenhum couza alguma atrasada e só a Clemente que me guarda as cabras lhe deixo para o São Miguel hum vestido de pano e varas com sua capa e lhe deixo meia dúzia de cabras do meu curral¹⁶¹

Terá deixado um património considerável, resultado de encomendas que recebeu ao longo da sua vida e que lhe possibilitaram comprar e arrendar imóveis além de possuir animais:

Deixou cinco moradas de casa na Vila de Óbidos, legando duas a cada uma das suas sobrinhas, Josefa Maria e Luísa e a quinta ao primo, o beneficiado Paulo Gomes Figueira. Recebia de foros um total de cento e cinquenta e dois alqueires e meio de trigo, num total aproximado de 304.000 rs (a 2.000 rs o alqueire). Possuía de dívida 75.000 rs através de dinheiros emprestados a juros. (...) Possuía seis vacas e três filhos, avaliadas em 23.500 rs, duas novilhas (6.500rs), três novilhos (8.500rs), uma “burra com seu filho” avaliada em 2000 rs, cinco ovelhas com cordeiros, etc, num total de sessenta e cinco rezes avaliadas no valor global de 52.350 rs. O valor total de bens deixados por Josefa ascendia a 988.980 rs. Sendo 460.109 rs de bens de raiz e 528.879 de bens imóveis. A artista deixou diversos objectos de ouro, no valor total de 27.650 rs (um anel, uma jóia de peito, uma memória, uma gargantilha, etc) e de prata, no valor de 44.660 rs.¹⁶²

Outro aspecto a salientar relativamente ao conteúdo do documento testamentário, é a forma como nele transparece a sua personalidade vincadamente religiosa de mulher casta e devota, particularmente a Santa Catarina que ao longo da sua obra representou inúmeras vezes.

Em nome da Santíssima Trindade Padre Filho e Spirito Santo três pessoas hum só Deos verdadeiro em que firmemente creyo e em cuja fee protesto viver e morrer como fiel e verdadeira chistam eu Josepha dayala Cabrera (...) e tomo por advogada à Virgem Maria Nossa senhora e ao Patriarcha São Jozeph para que com o Anjo da minha guarda e os mais Santos da Corte do Céu e em especial a Santa Catherina (...). E declaro que sendo mulher donzela emancipada com licença de meus pais (...).¹⁶³

Por ter beneficiado durante toda a sua vida de uma presença familiar muito próxima, não é surpreendente que no final da sua existência a artista tenha manifestado o desejo de assegurar o bem-estar de sua mãe e das suas sobrinhas, que foram o seu apoio, particularmente Josefa Maria. Aqui podemos intuir a personalidade de Josefa por reconhecer e gratificar quem a apoiou ao longo da sua vida:

¹⁶¹ Luís Filipe Marques da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa de Óbidos*, p.10.

¹⁶² Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, pp. 23-24.

¹⁶³ Luís Filipe Marques da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa de Óbidos*, pp. 7-8.

(...) a terça de meus bens que posso testar deixo a minha sobrinha Josepha d'ayala filha de minha irmã Antónia d'ayala (...) e porque me tem feito muitos serviços lhe deixo a ella e a sua irmã Luiza dayala que também esta em minha companhia há quatro annos todo o móvel que tenho em minha caza com declaração que Josepha levará duas partes e Luiza huma por entender em minha consciência que lhes devo remuneração de seus servissos por serem orfãs e pobres. "(...) declaro que a deixa que tenho feito dos moveis de minha caza a minha sobrinha Jozepha dayala a fasso por descargo de minha consciência e por dividas que lhe devo por me haver servido há onze annos com boa satisfação e amor. (...) nomeyo por meu testamento a meu primo Manoel dos Santos Correa e a meu primo o Beneficiado Paulo Gomes Figueira e lhes pesso (...) queirão tomar por trabalho aestirem a minha Mãy em suas necessidades por ser velha e estrangeira e a minhas sobrinhas por serem órfãs e pobres.¹⁶⁴

Apesar da abundância de documentação, conforme expõe Vítor Serrão, todas as questões que envolvem as suas obras continuam a estimular a nossa curiosidade, no que concerne às escolhas que fez e às mensagens que pretendeu transmitir, enquanto mulher e enquanto pintora. Apesar do controle apertado imposto às populações de seiscentos pelos vários poderes, o facto de Josefa residir em Óbidos, afastada da metrópole, talvez tenha proporcionado à artista uma vivência num ambiente mais tranquilo, mais criativo e menos rígido do que aquele que a capital do reino oferecia. Josefa de Ayala viveu, conforme afirma Vítor Serrão¹⁶⁵, no meio provinciano da corte de aldeia que era a Vila de Óbidos, onde produziu centenas de trabalhos entre tábuas, cobres, gravuras e telas, nomeadamente retábulos religiosos e pequenos painéis destinados ao culto doméstico. Reconhecendo as inúmeras encomendas do pai e da filha e considerando que Josefa foi a única mulher portuguesa da centúria de seiscentos que gozou de fama e prestígio – pelo menos conhecida até à data – é possível discordar de Vítor Serrão e dos autores que colocam Óbidos e a sua vivência intramuros reduzida a alguma pequenez. "(...) ficamos perante o quadro de uma certa "apagada e vil tristeza"; encafuada nas muralhas medievais da vila de Óbidos, ora meditando ao sopro marinho da Várzea obidense e à calma do Planalto da sua Quinta da Capeleira (...)".¹⁶⁶ Pelo contrário, parece-nos mais fácil de aceitar a opinião de Dom António da Costa¹⁶⁷ quando se refere a Óbidos da seguinte forma:

Óbidos não era então a abandonada villa que hoje vemos. Possuía cursos de humanidades, e de theologia, collegiadas, um vigário geral com prerrogativas episcopaes, recebia mercês dos Reis e Rainhas, que por vezes chegaram a residir ali. Tinha-se até apurado o gosto artístico em Óbidos, em resultado de obras

¹⁶⁴ Luís Filipe Marques da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa d'Óbidos*, pp. 8-10.

¹⁶⁵ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 29.

¹⁶⁶ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 24.

¹⁶⁷ Dom António da Costa, *A Mulher em Portugal*, p. 195.

architectónicas nos templos, indo artistas notáveis pintar frescos, que ainda existem na igreja de Santa Maria; e enfim, havia por lá professores de desenho.

Acreditamos que Josefa era uma mulher responsável e consciente das suas decisões. Se é verdade que os seus quadros nos transmitem uma imagem doce, romântica e ingénua, e neste sentido aceitamos que ela se enquadra na descrição feita por Vítor Serrão “pessoa de hábitos solitários e de sincera alma mística”¹⁶⁸, os documentos notariais evidenciam uma outra face da sua personalidade: racional, ponderada e justa nos seus reconhecimentos.

Josefa foi uma mulher de negócios que conseguiu sobreviver a um ambiente social que era hostil para a maioria das mulheres e a um momento particularmente difícil da história de Portugal e dos artistas. Parece digno de realçar o facto de ter conseguido – sobretudo depois da morte do pai - viver desafogadamente, compartilhando os seus rendimentos com todos os que com ela coabitavam. É certo que também terá herdado alguns imóveis e quadros, mas uma parte do património foi gerido e aumentado por ela após a morte do pai. “No ano seguinte (1675), fez-se inventário da fazenda e dos bens móveis e imóveis deixados pelo pintor, dele constando não só o rol das suas propriedades e a lista dos bens móveis existentes na casa da rua nova, em Óbidos (...). Por este inventário se constata que era “um homem medianamente abonado, embora de modo algum rico”.¹⁶⁹

Os tempos da fuga de Sevilha, por dívidas, estavam bem longe e Josefa soube gerir bem os rendimentos que lhe provinham das encomendas de quadros. Josefa exibia nas suas obras uma suavidade e ingenuidade que convivia com uma personalidade decidida que se revelava quando comprava e alugava propriedades, era possuidora de rebanhos e assalariava empregados. Desta forma conseguiu prover o sustento da sua família.

Alguns autores referem a qualidade inferior de algumas das suas obras, porém acreditamos que em certos casos ela se deve à pressa e à necessidade de realizar rapidamente as encomendas que se transformavam em proventos. As séries de meninos Jesus, que eram moda para culto doméstico, comprovam-no.

¹⁶⁸ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 24.

¹⁶⁹ Arquivo Municipal de Óbidos, *Livro dos Defuntos da Santa Casa da Misericórdia* fl.134 verso, in Luís Filipe Marques da Gama, *Figueiras Ayalas e Avelares de Óbidos*, p. 25.

Parece-nos difícil corroborar a opinião de alguns autores que adjectivam Josefa de ingénua. Nenhuma mulher ingénua vive solteira, com uma vida económica organizada, tomando resoluções e encargo pelos seus actos. Mesmo que possamos considerar que ela pudesse ter sido aconselhada nos negócios por algum amigo ou familiar, era dela própria que partiam as decisões e a realização das encomendas dos seus quadros. Não nos deixemos enganar pelos epítetos que dava às vacas da sua quinta da Capeleira, pois isso apenas traduz um aspecto da sua personalidade que revela a sua afectividade. Cremos no entanto, que se tenham menosprezado as suas capacidades enquanto mulher e pintora, por nunca se terem considerado as suas aptidões como uma verdadeira mulher de negócios, como acreditamos que ela o tenha sido. Evidentemente quando nos referimos a mulher de negócios fazemo-lo não à luz da actualidade, mas tendo em consideração um período da história em que as mulheres não podiam gerir os seus bens nem tão pouco ter uma actividade profissional constante e lucrativa, conforme se viu no Capítulo I. Lembre-se que relativamente ao posicionamento das mulheres face à vida familiar e ao casamento, o modelo difundido na Europa era o de mulheres dependentes de uma figura masculina, fosse o pai ou o marido, constituindo excepção, as mulheres de muito baixa condição social, e as viúvas.¹⁷⁰

Por aqui podemos concluir que Josefa de Ayala não era uma mulher comum; para além da sua arte, afirmou-se como uma mulher celibatária e capaz de viver confortavelmente num mundo estruturado por enredos masculinos. Edward Sullivan acredita que o facto de nunca ter casado e, por isso, não ter estado sujeita aos deveres de esposa e mãe lhe tenham possibilitado uma carreira sem interrupções, permitindo-lhe receber encomendas seculares e religiosas.¹⁷¹ Acerca deste mesmo assunto, já em 1931 Luiz Xavier da Costa referia:

(...) Se quisermos avaliar com rigor o sucesso de Josefa d' Ayala, quanto este se pressupõe de inteligência, aptidões, esforços e tenacidade da parte dela, para haver conseguido atrair e prender a atenção geral sobre si e sobre as suas obras, com simpatia e fama, numa época tão agitada por lutas, cheia de preconceitos e em que

¹⁷⁰ A este propósito refere-se : "(a mulher) era economicamente dependente do homem que controlasse a sua vida. O dever de um pai, (...) era sustentar a filha até ela casar, altura em que ele mesmo, ou alguém em seu nome negociava com o noivo o acordo de casamento de sua filha" George Duby; Michel Perrot, *História das Mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 23.

¹⁷¹ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, pp.66-67.

não era costume as mulheres exteriorizarem com tanta resolução prendas e capacidades, nem serem apreciada com justiça e proveito qualquer actividade que excedesse o cumprimento simples das virtudes e obrigações domésticas e religiosas.¹⁷²

Não se sabe ao certo os contornos da sua integração, aceitação na vida social e enquanto mulher pintora, no entanto, ao avaliar o número de encomendas que recebeu ao longo da vida parece não ter tido problemas de exclusão social. Fica contudo ainda a dúvida se a sua actividade profissional lhe condicionou o acesso ao casamento – já que este era uma das funções atribuídas às mulheres – ou se a sua condição de celibatária se deve a uma escolha pessoal.

¹⁷² Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do século XVII, Josefa de Ayala*, 1931, p. 56.

1.2. A obra de Josefa de Ayala

Neste apontamento sobre o percurso artístico de Josefa de Ayala, apenas serão referidas algumas das suas obras, uma vez que ao longo da sua vida foram muitas as encomendas que recebeu, como fez notar Edward Sullivan: “The relatively large number of commissions that she received for individual paintings as well as for altarpieces for churches in that city [Óbidos] and in other parts of the country indicate that her reputation as an artist was solidly established by this time”.¹⁷³

O objectivo não é fazer um levantamento exaustivo da sua obra, mas dar uma panorâmica geral, enfatizando alguns aspectos e géneros nos quais a pintora mais se destacou pelo seu virtuosismo técnico e expressividade artística. De notar que algumas das suas pinturas mais carismáticas como o Casamento Místico de Santa Catarina, a Maria Madalena e as Representações da Virgem não foram incluídas nesta panorâmica por constituírem tema de análise no capítulo terceiro.

Josefa de Ayala e Cabrera integra o grupo de personalidades que compõem a cultura artística do período de seiscentos em Portugal, ficando conhecida com a firma toponímica de Josefa em Óbidos, por ter residido nessa vila a maior parte sua vida.

Embora a pintora tenha tido várias formas de assinar os seus trabalhos, a maioria encontra-se autenticada com o nome de Josefa d’Ayala (fig. 76). O autor Luiz Xavier da Costa teceu considerações relativamente às assinaturas da pintora, defendendo que a grafia espanhola não contemplava a apóstrofe (d’Ayalla); assim a letra que parece um «d’» é segundo a sua opinião, um «f» ligado como parte integrante ao pequeno corpo do «d»¹⁷⁴ O «f» representava o “apelido (...) figueira, patronímico da signatária e por esta disfarçado nas assinaturas, certamente para evidenciar aquele que aí figura por extenso e que patenteava a fidalguia materna”.¹⁷⁵ Apesar de Josefa ter usado a sua assinatura com alguns cambiantes caligráficos, o mesmo autor conclui que em “todas se encontram elementos para ler o nome completo de «Josepha d[e] f

¹⁷³ Edward Sullivan, *Crowning Glory*, p. 65.

¹⁷⁴ Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do Século XVII*, Josefa de Ayala, 1931, p. 69.

¹⁷⁵ *Idem*, *Ibidem*, pp. 72-73.

[figueira] Ayalla», ou melhor «Josepha f [figueira] dAyalla» e não somente «Josepha d' Ayalla», como à primeira vista se julga.”¹⁷⁶

Apesar destas considerações gráficas, há que realçar o facto de o nome «Figueira» não constar do assento baptismal de Josefa. Uma das possíveis explicações encontra-se na descendência da família «Gomes Figueira», na sua grande maioria “exercendo na primeira metade de seiscentos ofícios mecânicos, próprios da classe popular”¹⁷⁷, anunciando assim uma origem paterna humilde em contraste com a fidalguia do nome Ayala de descendência materna. Partindo do pressuposto que Josefa assina um ‘f’ de Figueira, de forma abreviada, parece claro que a artista pretende realçar a origem sevilhana do seu nome, Ayala, que alude não só às suas nobres origens mas também ao poder que a corte Espanhola exercia sobre Portugal no período de domínio Filipino. Um nome com estas características sobressai no universo artístico português, onde dificilmente as mulheres conseguem marcar uma posição de destaque. É possível que tenha sido uma estratégia para ser aceite em sociedade. Na sequência do que foi explanado no ponto anterior, que se refere à vida da pintora numa vila provincial, é provável que o vínculo a uma origem espanhola lhe tivesse permitido viver de forma menos «encafuada», por poder ser considerada uma estrangeira.

Josefa de Ayala integra o grupo de pintores que farão a passagem de uma estética “tardo-Maneirista italianizante”¹⁷⁸ para uma estética barroca portuguesa. Absorveu o formulário naturalista do barroco internacional, instruído por uma sociedade onde imperavam os ditames tridentinos e todos os tumultos e dificuldades inerentes à perda da independência para Castela.

Apesar de arredada da capital, Josefa conseguiu produzir inúmeros trabalhos e uma não menos variedade de géneros, à semelhança dos seus pares de seiscentos, - Luís Alvares de Andrade, Domingos Vieira Serrão, António Pereira, Domingos da Cunha, Avelar Rebelo, Bento Coelho da Silveira, entre outros - cujas carreiras se desenvolveram no principal centro urbano português. Edward Sullivan refere que Josefa tinha a percepção das suas capacidades como artista e da forma como as suas obras eram recebidas pelo

¹⁷⁶ Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do século XVII*, Josefa de Ayala, p. 73.

¹⁷⁷ Luís Filipe Marques da Gama, *Figueiras Ayalas e Avelares de Óbidos*, p. 74.

¹⁷⁸ Vítor Serrão, Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade, p. 23.

público. “I believe that Josefa was very much aware of the communicative potential of the elements that she employed in her painting as she implemented them in a highly personal visual idiom.”¹⁷⁹

Depois de devidamente estudada e compreendida, a obra de Josefa d’Óbidos foi, desde o século passado, integrada nos acervos de obras de pintores seiscentistas que compunham o designado *Siglo d’Oro* espanhol. Evidenciou-se particularmente pelas suas naturezas mortas, género muito apreciado pela clientela burguesa portuguesa, e no qual Josefa pinta com todo o seu espírito de artista. Contudo, também se dedicou a outras temáticas tal como refere Dom António da Costa “Os assuntos do seu pincel são as virgens, os meninos, os cordeiros, as aves, as flores, o que há mais afável e mimoso. As flores, sobretudo, causam admiração, não só aos profanos, senão aos próprios especialistas.”¹⁸⁰

A sua pintura contém uma expressividade muito peculiar utilizando uma linguagem que muitos autores apelidaram de «decorativa» pelo cuidado que dedicou ao vestuário, às suas texturas e padrões, aos pormenores dos acessórios femininos e aos detalhes têxteis e decorativos dos espaços representados. Este tipo de representação muito ornamentada, onde se observa uma forte presença da estética de vestuário, percorreu todos os géneros a que se dedicou e nem mesmo a figura de Cristo em criança conseguiu ficar alheia aos vestidinhos translúcidos, às rendas, aos lacinhos e aos acessórios dos pés e dos cabelos. Esta característica foi igualmente notada por Edward Sullivan que observou: “There is a doll-like presence to these Christ figures. The ornamentation that characterizes their dress is not unlike that of the highly decorated clothing made for the statues of the Virgin and the Child in Portuguese (...) churches during this period.”¹⁸¹ Foi na “agitação naturalista dos acessórios e envolvimentos florais como ainda na modelação lumínica do claro-escuro e sobretudo na qualidade vibrante dos valores cromáticos”¹⁸² que Josefa exprimiu, à portuguesa e com um cariz próprio, a sua condição de artista de tendência barroca. Josefa deixou nas

¹⁷⁹ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p. 63.

¹⁸⁰ Dom António da Costa, *A Mulher em Portugal*, p. 200.

¹⁸¹ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p. 69.

¹⁸² Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.3.

suas telas marcas que a tornaram única no período de seiscentos. Os seus rostos são carismáticos pelo corte peculiar dos olhos (fig. 77), pelas pálpebras amendoadas e pelas grandes arcadas das sobrancelhas das figuras representadas. Os olhares são suaves e lânguidos, onde mesmo os sinais de tensão parecem ser controlados, como se pode observar em *Santa Maria Madalena*. Sobre estas características Edward Sullivan acrescenta:

No obstante, encontramos pruebas suficientes para atribuir a Josefa misma, a juzgar por la suavidad del cutis, la cara con los ojos grandes y pestañas altas y arcadas característicos; la atención cuidadosa a los detalles de la ropa bordada de la reina, la dulzura del rostro del querubín, tanto como los rasgos atenuados de los monjes que llevan cirios en el fondo del cuadro. Todos estos aspectos son típicos de la obra de Josefa.¹⁸³

Para além do rosto, Josefa também representou com particular cuidado as mãos e os pés das figuras (fig. 78) assim o assinala Armando de Lucena :

Josefa de Óbidos jamais fugiu às responsabilidades dos pontos difíceis, desenhando, por vezes, com bastante correcção as extremidades das figuras. Há nas suas telas religiosas escorços magníficos de pés e de mãos como pode ver-se na composição do «Casamento Místico de Santa Catarina», de 1661.¹⁸⁴

Como colorista, Josefa assimila na sua obra o claro-escuro de tendência tenebrista, adoptando a paleta dos pintores zurbaranescos ao mesmo tempo que integra a tendência caravagista internacional visível nos seus “*notturni*”, que correspondem às suas composições envoltas pela escuridão, onde podem existir ou não fontes de luz visíveis. Segundo observa Luís de Moura Sobral, “Josefa é um dos pintores que mais praticou a pintura ‘*notturni*’ entre nós (...)”¹⁸⁵ Ainda no que diz respeito à iluminação das composições, podem existir dois tipos distintos de luz: uma luz que provem de uma vela, uma janela ou uma candeia e uma Luz Divina que provém da representação de Jesus, da Virgem e dos Santos. A estes dois tipos distintos de luz, o teórico milanês Giampaolo Lomazzo¹⁸⁶, designou por «luz primária» a dos seres Divinos e «luz real», a produzida por uma chama. Acrescente-se que os dois tipos de iluminação podem coexistir na mesma composição onde o “*notturno*” de Josefa – *Natividade* (fig. 79) – constitui exemplo. Outras composições de “*notturni*” são a “*Madalena*” (fig. 80), o *Benedictus* e *O Casamento Místico de Santa Catarina* (fig. 81). Dois séculos mais tarde o teórico José da Cunha Taborda resumia as

¹⁸³ Archivo Español de Arte, nº 213-216, p. 92.

¹⁸⁴ Armando de Lucena, «Josefa de Óbidos» in Belas Artes, p. 50.

¹⁸⁵ Luís de Moura Sobral, Pintura Portuguesa do Século XVII, Histórias Lendas e Narrativas, p. 28.

¹⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 29.

regras da pintura de claro-escuro do período barroco observando que, “A luz principal deve ser uma só” e enumerava as regras gerais do claro-escuro, das quais se assinalam algumas:

Cada coisa deve receber o seu claro, e o seu escuro correspondente. Seria impróprio pintar um vestido branco com sombras inteiramente negras. A côr não pode mudar a sua natureza. (...)

Convêm que as roupagens tenham grandes massas de luz, e de sombras. (...)

Convém variar o Colorido, segundo o assumpto, segundo o tempo, e o lugar. Seria improprio pintar o Concilio de Deosos com o tom do Colorido de Caravaggio; assim como seria absurdo representar Eneas no Inferno com as tintas brilhantes de Baroccio. A côr azulada, por isso que he composta do mais puro, e do mais tenebroso, costuma produzir sensação lúgubre; e o verde sendo um mixto da côr mais clara, e mais escura será o mais gracioso a mover os órgãos dos olhos sem em nada os cansar. (...)

Para dar às carnes as suas competentes côres he necessario attender ao sexo, à idade, e à condição das pessoas.¹⁸⁷

Podemos dizer que Josefa obedeceu a estas regras quando pintou a tez da Virgem totalmente imaculada, com apenas um leve rubor na face, de acordo com o que deveriam ser os padrões estéticos de beleza feminina. A brancura do rosto em consonância com a pureza do espírito, a tez levemente rosada aludindo ao pudor e ao recato, a pele sem marcas da passagem do tempo apontando para a eternização e a divinização da figura de Maria. Pelo contrário, as figuras masculinas, com exceção de Cristo, têm já a pele marcada pela expressão.

Tal como referido na obra “Regras da Arte e da Pintura”, a cor é um precioso auxiliar na modelação dos panejamentos, dos tecidos e das texturas que envolvem as personagens. Há no entanto algo mais a acrescentar acerca da sua importância na obra desta artista. Josefa, apesar de resgatar os “valores comezinhos do imaginário provinciano e do decorativismo freirático”,¹⁸⁸ conseguiu romper com pelo menos um dos tabus associados à cor. Segundo a tradição quinhentista, o amarelo era considerado uma cor pouco digna pela sua associação à ausência de virtudes morais, sendo essa razão suficiente para não ser aplicada nas representações sagradas. Curiosamente, Josefa quebrou o tabu conforme destaca Matos Sequeira: “O amarelo era a cor infame, desde que as pragmáticas a escolheram para diferenciar as mulheres

¹⁸⁷ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, 1922, pp.16-21

¹⁸⁸ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, 1993, p.15.

«mundanais» e os pintores só de amarelo vestiam Maria de Magdala. Josefa de Ayala, não é fácil averiguar o porquê, libertou-se dessa preocupação.”¹⁸⁹

Apesar de não ter sido a primeira pintora a usar o claro-escuro, pois já havia sido introduzido por pintores da geração do seu pai, ela assume o cariz tenebrista, associando-o ao facto de ser uma excelente colorista, representando as cores dos objectos e das figuras humanas de uma forma muito natural, apelando aos sentidos tácteis e ao aspecto carnal e suculento. Josefa transmite a sua sensualidade através da paleta de cores que escolheu para as suas obras, seduzindo assim uma clientela burguesa, sem nunca contrariar os valores tridentinos fortemente vigiados pela inquisição. Vitor Serrão ajuda a definir o carácter colorístico da sua obra:

(...) liberdade extrema de *colorista*, numa visão carnal, vibrante de tactalidade, por vezes quase profana e para-erótica, dos objectos e das figuras, que se transmite às carnes dos santos e dos Cristos, às peças de frutas e doces, às grinaldas floridas, aos elegantes atavios e rendas dos seus *Meninos Jesus* sempre eivados de maternal sensualidade(...).¹⁹⁰

Independentemente da cor utilizada, a técnica da pintura em seiscentos em nada se assemelha à realizada contemporaneamente. Eram vários os problemas técnicos que os pintores tinham que enfrentar. As pastas empregues na execução das telas eram magras, pelo menos nas camadas inferiores dos quadros, quer isto dizer, que as tintas à base de têmperas mesmo enriquecidas com ovo ou colas não eram elásticas, secando rapidamente e tornando difícil a fusão das cores. Este problema era comum a vários pintores mesmo aos grandes mestres do barroco.

Até Velásquez, talvez possa dizer-se, a técnica deste ofício era ainda a *magra*. Fazia-se um esboço geral com uma cor neutra baseada na têmpera. Sobre ele, incidia, depois, a modelação, a cor, os pormenores, em suma, que formariam o trato final da obra. Era preciso muita destreza manual para aproveitar a humidade, aliás, fugidia dessa tinta e conseguir-se assim a desejada gradação das cores e dos valores. Alguns artistas antigos chegavam a fazer o esbatido com a polpa dos dedos. Outros, como Velásquez, Rembrandt e Franz-Hals serviam-se, ao que parece, de velaturas para dar suavidade ao conjunto e quebrar a dureza das arestas resultantes do processo. A gema de ovo, com a sua untuosidade própria, resolvia um tanto o embaraço (...).¹⁹¹

A consciência deste facto faz-nos pensar nos poucos recursos que os pintores dispunham para produzir as suas obras e sendo, apesar disso, exímios na sua

¹⁸⁹ Matos Sequeira, «Josefa de Ayala», Óbidos, *Colóquio*-Lisboa, p. 26.

¹⁹⁰ Vitor Serrão, «Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade», in *Artes e Letras*, pp. 20-21.

¹⁹¹ Armando de Lucena, «Josefa de Óbidos», in *Belas Artes*, pp. 50-51.

execução, leva-nos a considerar se não se deveria moderar o tom de algumas críticas dirigidas aos pintores portugueses deste período, incluindo a Josefa de Ayala.

De uma maneira geral a sua obra foi composta por Gravuras, Séries de Meninos Jesus, Vidas de Santos, Naturezas Mortas (Bodegones) e retratos, embora sobre estes apenas se destaquem dois exemplares.

No que respeita às gravuras que executou a água-forte, destacam-se três: *A Santa Catarina*, *A Sabedoria* e o *S. José*. É na gravura que Josefa dá os primeiros passos como artista, revelando, apesar da tenra idade, qualidade no desenho. O seu primeiro trabalho foi uma *Santa Catarina* (fig. 82), assim indica o título ao centro em capitais romanas. É um registo agiológico, rectangular sobre o alto, executado com a técnica da água-forte. Nesta gravura Josefa retrata o busto de jovem mulher a três quartos, vestida com brocados e rendas e de colo decotado. Os fartos cabelos em ondas caindo sobre os ombros, estão ornados com o diadema régio, com fiadas de pérolas que fazem resplandecer o rosto. Na mão direita segura a palma do martírio, apoiando a esquerda na roda de navalhas, da qual se vê pequena parte, e no copo de uma espada.

Em 1653, em colaboração com o seu pai, executou a gravura *A Sabedoria* (fig. 83) assim referida por Luís Xavier da Costa: “A referida estampa, de aspecto sugestivo e hábil técnica, ainda que mole de vigor”¹⁹². Salienta-se ainda o cunho que deu ao vestuário da figura feminina e que o mesmo autor acrescenta “Consegue-o de facto espectacularmente, sob um aspecto indumentário muito característico da época em que foi feito.”¹⁹³ Josefa representou a Sabedoria com a forma de uma mulher com ondulantes cabelos sentada num trono. Segundo Vitor Serrão é uma “obra segura da artista, bem desenhada e caracterizada dentro da sua ostentação barroco-profana (...)”¹⁹⁴

O *S. José* (fig. 84) é representado emoldurado por uma oval. É um busto representado quase de frente, cujo rosto revela barbas cuidadas com os cabelos curtos, penteados com risco ao meio, seguindo uma moda espanhola. Segura uma haste de açucenas na mão direita.

¹⁹² Luís Xavier da Costa, *Uma Aguafortista do Século XVII (Josefa d’Ayala)*, p. 12.

¹⁹³ *Idem, Ibidem*, p. 13.

¹⁹⁴ Vitor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 115.

Os *Meninos Jesus* (fig. 85 a 87) completam uma série na obra de Josefa de Ayala que fazia as delícias da clientela burguesa da época, a avaliar pelo número de encomendas que a artista recebeu. A moda desta temática é de origem flamenga, divulgada pela Europa através das estampas, entrando em Portugal muito provavelmente através de Espanha, onde também era apreciada. Estes quadros destinavam-se ao culto doméstico e talvez por isso se nota menor rigor no tratamento da figura humana, ou como observou Vitor Serrão “um menor cuidado de pincel”,¹⁹⁵ embora o mesmo não se possa dizer dos detalhes no vestuário, nos acessórios, nas grinaldas e nas cercaduras de flores que envolvem a maioria destas composições. De notar que mesmo nas representações dos *Meninos Jesus*, Josefa transmite, a par de uma delicada ingenuidade devocional, uma sensualidade latente e como nota Vitor Serrão “um calor sensual da representação cristã e a apetência naturalista para as molduras de flores, peanhas relevadas e outros acessórios”.¹⁹⁶ Nota-se todavia alguma dificuldade na representação da figura humana, onde existe «um menor à vontade da artista no desenho por vezes frouxo dos torsos», transmitindo porém «uma inequívoca carga de sensualidade»¹⁹⁷ Os contrastes entre a brancura da pele, o negrume do fundo e a explosão cromática das flores e dos mantos brocados, atestam o seu virtuosismo nestas composições que Rio de Carvalho tão bem caracterizou de «pintar os Meninos como bolos».¹⁹⁸

198

Nos *Meninos Jesus Salvador do Mundo* (figs. 85 e 87), a criança encontra-se em pé sobre uma almofada e uma peanha de madeira. Na mão esquerda segura a esfera do mundo sobrelevada com a Cruz. O braço apoia uma bandeira com os instrumentos da Paixão. O Menino enverga uma túnica de gaze transparente rematada com finas rendas, revelando a brancura da pele. Matos Sequeira encontra nesta série de meninos “plenas devoções conventuais, as ternuras freiráticas pela criança divinizada, e, seja representando-o como *Romeiro*, como *Peregrino*, como *Salvador do Mundo*, o ambiente claustal do seu tempo envolve as pinturas.”¹⁹⁹ Josefa inspira-se no

¹⁹⁵ Vitor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.35

¹⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p.35.

¹⁹⁷ Vitor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.34

¹⁹⁸ Vitor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, in *Artes e Letras*, p. 21.

¹⁹⁹ Matos Sequeira, “Josefa de Ayala em Óbidos” *Colóquio-Lisboa*, p. 26.

vestuário e nos acessórios femininos da época para decorar e embelezar estes meninos como se de pequenos príncipes se tratassem. Envolve-os em lacinhas, jóias de cabelo, tecidos transparentes e ricos brocados dignos de um Rei Salvador. “De esta forma, Josefa de Obidos contribuye al culto que desde el Bajo Renacimiento se venía ofreciendo a Jesús Niño en imágenes exentas y de las que, especialmente los escultores, nos legaron piezas magistrales.”²⁰⁰

José Hernandez Diaz descreve assim os Meninos Jesus de Josefa:

Con indudable sentido pasionista representó al Niño Jesús, en imágenes en las que sobresale su carácter Redentor. Interpreta la figura de un niño portugués, entronizado, casi siempre coronado de flores, vestido con túnica de tul, que transparenta las formas y manto solemne de carmín o púrpura, apoya sobre rica peana y almohadón, bendice con la mano derecha y con la mano izquierda sostiene la esfera del mundo y un estandarte donde figuran todos los instrumentos del Suplicio (corona, clavos, azotes, columna, martillo, tenazas, lanza, esponja); y por si fuera poco, lleva en una cartela la inscripción: INRI.”²⁰¹

É com os *Meninos Jesus*, com os *Cordeiros Pascais* e com os seus *Bodegones* que esta mulher pintora constrói a sua personalidade artística no espaço provincial português.

Os *Bodegones* de Josefa destacam-se na sua obra pelo seu virtuosismo, mas também porque o século XVII conhece um desenvolvimento da natureza morta e mais do que isso “constituisce il período áureo della natura morta”²⁰² que se difunde por toda Europa e Portugal não foi uma excepção. Esta difusão foi acompanhada por uma procura de mercado para este tipo de pintura, particularmente pela classe burguesa, que não se preocupou com o facto de o género ocupar um lugar na base da pirâmide, no que concerne à hierarquia na pintura. Da mesma forma que os grandes mestres como Caravaggio, Rembrandt e Zurbaran, só para citar alguns, também não se furtaram a se dedicar à realização de obras deste género.

A natureza morta encontra-se envolta num programa de moralização social. Estimulava-se a representação de objectos que podiam ter significados ocultos ou codificados e em composição com outros poderiam mudar o seu sentido, tal como as palavras usadas em diferentes contextos. Neste período como assinala Ana Hatherly, havia o costume de “a tudo atribuir um significado

²⁰⁰ José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 17.

²⁰¹ *Idem, Ibidem*, p. 16.

²⁰² Luca Bortolotti, *La Natura Morta*, p. 61.

oculto, assim é natural que muitas das obras que então se produziam fossem enigmáticas, hieroglíficas, emblemáticas, já que tinham por objectivo veicular uma lição escondida na aparência (...)”²⁰³No que respeita aos *Bodegones* de Josefa de Ayala, nem sempre estes foram idealizados para serem lidos como uma escrita a decifrar ou como uma imagem hermética. Edward Sullivan é da opinião que os seus *Bodegones* podem ter duas vertentes, uma religiosa e uma profana exprimindo neste caso valores tácteis e sensuais apelando aos cinco sentidos, recurso corrente na pintura deste período.

In a number of cases, still lifes by Josefa display overt religious symbolism, as in her various versions of the Lamb of God. In another examples, the artist created her still lifes according to the purely visual, tactile, olfactory, and gustatory potential of the combination of foodstuffs and other elements. The still lifes in which specific religious allegorical references are absent appear to have been created exclusively to express sensual characteristics of their components.²⁰⁴

Ainda sobre os seus *Bodegones*, Charles Sterling, assinala que estes se encontram plenos de referências ao universo freirático e conventual que Josefa conheceu de perto: “ (...) life in Portuguese convents, where the confection of sweets and candied fruits was an invariable component of the ‘nuns’.”²⁰⁵ Graças a estes *Bodegones* ficamos a conhecer alguns apontamentos da história da nossa culinária e da nossa cerâmica, dos têxteis e até mesmo alguns hábitos sociais conforme podemos observar pela longa descrição de Gustavo de Matos Sequeira acerca de duas naturezas mortas de Josefa no Museu-Biblioteca de Santarém. (figs. 88 e 89).

(...) nas suas «naturezas mortas», estamos em crer que ela pintaria, para ofertas, muitas daquelas caixas de doce, de forma ovalada, (...). Estas telas do seu pincel, onde essas «embalagens» seiscentistas figuram, denunciam-no claramente, como ainda nos deixam suspeitar outras minúcias do artesanato da guloseima nacional. (...). A ela ficamos devendo um teoria de pequeninos esclarecimentos sobre mistérios da nossa culinária doce e da pompa com que eles se apresentavam aos olhos gulosos. (...). Os fartens, os bolos de mel, as hóstias recheadas, os confeitos, o doce de Chila, as amêndoas, as queijadas, o pão-de-ló e o mais, adornam-se ainda de fitas enlaçadas e de flores, (...). E tudo isto se pintou com graça feminil, com delicadeza e com espírito.²⁰⁶

Aqui podemos observar mais uma das funções da pintura; a de documento histórico. Se atentarmos na designação adoptada para este género em alguns países de “still life” (vida parada) podemos mesmo estabelecer o

²⁰³Ana Hatherley, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 71.

²⁰⁴Edward Sullivan, *Crowning Glory*, p. 68.

²⁰⁵Edward Sullivan, *Crowning Glory*, p.68.

²⁰⁶Matos Sequeira, *Josefa de Ayala em Óbidos*, p.26.

paralelo com uma das funções da fotografia. Este género de pintura exhibe os hábitos, os objectos, as flores, os animais, os frutos, etc. De uma maneira geral, é nas naturezas mortas que Josefa afirma o seu naturalismo, mas é nos *Meses* (fig. 90 e 91) que este está mais enfatizado. Segundo Luís de Moura Sobral, são os únicos verdadeiros ensaios de paisagem na pintura portuguesa da época.²⁰⁷

É precisamente neste género que Josefa mais se destacou, tendo sido reconhecida e louvada por todos os biógrafos até mesmo o seu mais duro crítico Raczyński. José Hernández Díaz enalteceu igualmente os seus atributos como bodegonista:

Ya he dicho más arriba que estos bodegones son como broche de oro de la labor de Josefa, producidos magníficamente en un momento muy decadente de su labor,(...). Estas composiciones revelan mucho más movimiento que las anteriores, mayor sentido barroco, más riqueza de objetos y una gracia y donosura superior a todo lo conocido.²⁰⁸

Os *Agnus Dei* (fig. 92) da pintora, de inspiração *zurbaranescas*, foram especialmente apreciados por Raczyński. Ao olhar para esta obra, podemos fazer uma leitura mais ou menos imediata de alguns elementos da composição, embora outros sejam um pouco mais ocultos: a brancura do cordeiro está associada à pureza, a auréola sobre a cabeça à santidade, as patas atadas reforçam o seu papel de vítima prestes a ser sacrificado. O cordeiro por excelência é o símbolo do Salvador na religião cristã, Aquele que se sacrifica para salvar a humanidade. A presença das uvas na pintura evoca o vinho eucarístico. Talvez menos óbvio sejam as duas borlas encarnadas que aparentemente poderiam ser apenas elementos decorativos, no entanto segundo Ana Hatherly²⁰⁹, podem simbolizar o sangue de Cristo, e as grinaldas, segundo a mesma autora, reforçam a ideia de oferenda, de imolação.

Foi com os seus *Bodegones* que Josefa conseguiu equiparar-se aos grandes mestres europeus, particularmente os espanhóis do *Siglo d'Oro*, assim defende Hernández Díaz “(...); fueron sus bodegones y fruteros los que otorgaron verdadera categoría artística en el seiscientos peninsular, porque en

²⁰⁷Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII, Histórias Lendas e Narrativas*, p. 28.

²⁰⁸José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 22.

²⁰⁹Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 81.

ellos compendió sus estudios y hallazgos, consiguiendo obras estimables, dignas de parangonarse con las de los buenos maestros de género.”²¹⁰

Josefa recebeu várias encomendas para execução de pinturas religiosas, Sagradas Famílias e retábulos dos quais a série da vida de Santa Teresa de Jesus (figs. 93 a 95), constitui exemplo. Os seis painéis retabulares destinavam-se à igreja do Convento das Carmelitas Descalças de Cascais, agora extinto. Na época, este tipo de encomendas por parte de irmandades e confrarias eram comuns, particularmente em instituições que gozavam de prestígio. Essa foi, provavelmente, a razão de uma encomenda desta dimensão. Neste retábulo, Vitor Serrão faz notar algumas “simplificações de pincel”²¹¹ no que se refere às figuras humanas, no entanto o mesmo não se verifica, uma vez mais, na atenção e pormenor que dedicou aos tecidos, jóias e acessórios, facto que constitui um cunho na sua obra. O recurso a estes acessórios, como forma de evidenciar uma sensualidade nas suas pinturas, é igualmente outro traço característico desta pintora. Sobre a *Transverberação de Santa Teresa*, Vitor Serrão acrescenta:

Josefa de Ayala extravasou os encantos de uma beleza fria e sensual – coisa que mal sucede nas numerosas versões do mesmo assunto pintadas em Portugal no sec. XVII – aproximando-se de um jogo de ambiguidades onde a visão celeste e a voluptuosidade carnal se conjugam num discurso arrojado, de forte linguagem para-erótica.²¹²

Embora Josefa fosse considerada uma pintora miniaturista de talento, o mesmo não se pode afirmar relativamente à sua pintura retabular, possivelmente por esta ser de dimensões para as quais ela “manifesta impreparação”²¹³. Acreditamos que a sua tendência natural para a miniatura, onde executa trabalhos dignos de elogios, possa ser relacionado com o seu temperamento mais calmo e intimista, cultivando um gosto pelo bucolismo da sua vida entre a Rua Direita e a Quinta da Capeleira. Se compararmos as obras de Josefa de Ayala com as pinturas de Artemísia Gentileschi, de temperamento irrequieto e inconformado, notamos imediatamente que esta pintora, pelo contrário se exprime com traços mais largos e em telas de maiores dimensões.

²¹⁰ José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 27.

²¹¹ Vitor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p.183.

²¹² Idem, *Ibidem*.

²¹³ Vitor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, in *Artes e Letras*, p. 21.

O retrato português de seiscentos, ao qual Josefa pouco se dedicou, é um género pictórico que reflecte o descontentamento espelhado nos rostos tristes e soturnos da grande maioria dos retratados. Provavelmente as vicissitudes inerentes ao período de dominação filipina e as fortes medidas de censura no que respeita à produção pictórica, marcaram à partida os limites das produções retratistas. O retrato durante este período é melancólico, intimista e contido, assim provavelmente se sentiam tanto retratistas como retratados. Em Portugal, José Augusto França classificou o retrato de «humanista», precisamente pelas suas características de “interiorizado, intimista, lírico, (...) contenção de valores, aspira a um nostálgico misticismo (...)”²¹⁴. Se compararmos com o retrato espanhol particularmente o de corte, este transmite uma imagem de esplendor e elegância que contrasta com a emotividade e austeridade que marcaram a imagem do retrato português.

Josefa de Ayala não se deteve muito com este género, no entanto, fê-lo com virtuosismo. Dos retratos que executou destacam-se o *Retrato do Beneficiado Faustino das Neves*, provedor da Santa Casa da Misericórdia, (fig. 96) e o *Retrato da Esposa do Dr. João da Rocha* (fig. 97).

Este género é sempre difícil pois além de exigir profundos conhecimentos académicos exige que o pintor capte a essência do retratado. Foi exactamente isso que Josefa conseguiu neste retrato realista captando com intensidade a emoção que se vê reflectida no rosto deste homem vestido de um negro que se confunde com o fundo. O seu rosto imerge do negrume do quadro de “olhar vigoroso e os seus vincados e tristes traços contra-reformistas, acompanhado por um anjo que lhe anuncia a próxima morte.”²¹⁵

Sobre a segunda tela mencionada, Josefa retrata a mulher de um dos ministros de D. Pedro II. Apesar de subsistirem reservas quanto à sua autoria, esta parece conter algumas características da pintora, particularmente na representação dos acessórios como as jóias, os laços e as rendas ainda que tecnicamente seja um pouco diferente das características que cunham a sua obra.

²¹⁴ Vítor Serrão, *História de Arte em Portugal, O Barroco*, p. 37.

²¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 33.

Possuidora de uma vasta obra muito apreciada quer pelos clientes quer por uma nova geração de pintores, Josefa de Ayala deixou também seguidores, que imitaram o seu estilo.

1.2.1. Influências na pintura de Josefa de Ayala

Seja qual for a época que estejamos a analisar é uma verdade inabalável que qualquer artista, particularmente em formação, assimila inúmeras influências que podem partir de familiares e amigos que laborem na mesma arte, da observação de trabalhos de outros artistas, e do meio artístico onde se insere ou que tem oportunidade de partilhar, mesmo que por breves momentos da vida. Um artista absorve o que precisa para formar a sua própria personalidade artística que se pode tornar mais ou menos carismática e fazendo assim o recomeço de um novo ciclo onde poderá assumir o papel de fonte de inspiração.

Depois de conhecer a obra desta pintora, podemos observar agora as suas influências. Sendo o pai pintor e encontrando-se rodeada por artistas, parece-nos natural que as primeiras fontes de inspiração tenham sido no meio familiar nomeadamente a figura paterna, os tios, talvez o padre educador e o círculo de amigos artistas que participavam nas tertúlias organizadas pelo pai. Embora não nos pareça razoável afirmar as influências cronologicamente, uma vez que é um processo subjectivo, podemos contudo eleger o meio familiar o que por excelência mais a influenciou nos seus primeiros trabalhos. Neste sentido a sua grande referência foi sem dúvida o pai Baltazar Gomes Figueira; (fig. 98) foi na sua oficina que a jovem se iniciou na técnica do claro-escuro e nos efeitos texturais da modelação «à sevilhana». Baltazar Gomes Figueira, havia assimilado em Sevilha os valores do tenebrismo de Zurbaran, já na sua terra natal, a vila de Óbidos, era considerado um destacado pintor gozando de prestígio social nesta corte de aldeia, “onde as tertúlias culturais deviam ser vivas, dentro do ideário tridentino dominante e dos valores plásticos do barroco nascente”²¹⁶. Baltazar sofreu da mesma forma que acontecerá com a sua filha, de opiniões muito contraditórias: O biógrafo Matos Sequeira não corrobora a

²¹⁶ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 24.

opinião de uma influência significativa da obra do pai nos trabalhos de Josefa reduzindo-o a alguma insignificância “se foi seu mestre, é que escassa influência lhe deu”.²¹⁷ Descrito por Hernández Díaz²¹⁸ como um “modesto pintor de paisajens y figuras, discreto maneirista...” e por Félix da Costa como “um artista menor da primeira geração proto-barroca”²¹⁹, outros autores nomeadamente José Alberto Machado²²⁰ dão-lhe uma merecida relevância no panorama da arte portuguesa afirmando que Baltazar Gomes Figueira é um pintor que marca a transição para a modernidade do nosso proto-barroco e do século seguinte no qual a sua filha Josefa se destacará. Vítor Serrão afirma que Baltazar foi o “verdadeiro introdutor das fórmulas barrocas «ao sevilhano» nessa região do país [Óbidos] então ainda muito dependentes do gosto tardo-maneirista de pintores locais”²²¹ (fig. 99).

Apesar das disparidades de opiniões entre os vários autores e biógrafos relativamente à qualidade do trabalho e nível de influência de Baltazar Gomes Figueira na vida artística da filha Josefa, todos concordam no essencial: quaisquer que fossem o nível e a qualidade dos seus ensinamentos o pai foi considerado o primeiro instrutor. Apenas um biógrafo, Luiz Xavier da Costa²²² discordou dos demais, mencionando um frade arrabido do convento de S. Miguel das Gaeiras como o seu primeiro mestre. Esta informação não voltou a ser abordada por mais nenhum autor, o que leva a crer que seja apenas uma suposição.

Ainda dentro do círculo familiar surge o nome de Bernabé de Ayala presumível irmão de D. Catarina de Ayala, e portanto tio de Josefa. Embora não se encontre ainda provado que *Bernabé de Ayala* com o cognome de «o sevilhano» fosse tio por via materna da artista a maioria dos autores presumem que esta informação seja pelo menos plausível considerando-o como uma influência de referência nos trabalhos da jovem artista. De Bernabé sabe-se que tinha ligações artísticas em Sevilha, como aponta José Hernandez Diaz²²³, era discípulo de Zurbaran e um dos fundadores, juntamente com Murillo e

²¹⁷ Matos Sequeira, 1959 “Josefa de Ayala em Óbidos”, in Colóquio N5-6, p.26.

²¹⁸ José Hernandez Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 6.

²¹⁹ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.22.

²²⁰ José Alberto Gomes Machado, *Josefa de Óbidos in Historia das Artes Plásticas*, Lisboa, p.79.

²²¹ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, p.19.

²²² Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do Século XVII*, Josefa de Ayala, p. 39.

²²³ José Hernandez Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 6.

Herrera-o-Moço da Academia de Desenho de Sevilha em 1660.²²⁴ Ainda o mesmo autor reforça a ideia ao afirmar “Lógico es pensar que Josefa estudiara la obra de su pariente, figura de indudable valor en la escuela sevillana del siglo XVII, donde laboró en el taller de Zurbarán y del aprendió no pocas cosas”.²²⁵ Vitor Serrão²²⁶ concorda que se fosse possível comprovar o grau de parentesco ficariam explicadas algumas das características patentes nas pinturas de Josefa e reforça a qualidade artística deste pintor.

(...). Bernabé de Ayala é, seguramente, «mais pintor» que Baltazar Gomes Figueira: da aprendizagem sevilhana no círculo de Zurbarán apreendeu o sentido palpitante do «discurso» tenebrista, feito de exaltações discretas de manchas de luz e de sombra, e o aparato sumptuoso do desenho das figuras e adereços.²²⁷

A Personalidade artística de Josefa desenvolveu-se como já foi referido na «corte de aldeia» da vila de Óbidos e quando ainda jovem tomou contacto com «pintores medíocres do maneirismo reformado»²²⁸ tais como João da Costa, Belchior de Matos, embora sem qualquer impacto na sua aprendizagem uma vez que já se encontrava iniciada na nova estética barroca. Contudo também teve a oportunidade de participar nas animadas tertúlias organizadas pelo pai onde participavam vários artistas entre eles André Reinoso e Domingos da Cunha, apelidado de “O Cabrinha”: “Pintor Obscuro, que pôde contactar em directo com a esplêndida produção da escola Sevilhana seiscentista, algo conseguiu absorver da tradição de Zurbarán”²²⁹. Mas será o mestre lisboeta, André Reinoso que maior influência exerce na personalidade artística de Josefa, numa fase mais madura durante a sua estada em Óbidos. Em 1628-31 André esteve em Óbidos a executar os dois painéis do retábulo do altar-mor da Igreja da Misericórdia (a «*Visitação*» e o «*Pentecostes*»), e as duas telas do arco triunfal («*Cristo com a Cruz às Costas*» e «*Cristo Deposto da Cruz*»). Durante a execução do trabalho Josefa teve certamente oportunidade de observar e aprender a técnica deste destacado mestre nomeadamente na “fascinação dos jogos de luz luarenta que banham os espaços, e o modelado correcto das figuras e acessórios. (...)”²³⁰ Integrado na

²²⁴ Vitor Serrão, *Josefa de Ayala e a Pintura Tenebrista em Óbidos*, exposição comemorativa, p.3.

²²⁵ José Hernandez Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 6.

²²⁶ Vitor Serrão, *Josefa de Ayala e a Pintura Tenebrista em Óbidos*, exposição comemorativa, p.4.

²²⁷ *Idem, Ibidem*.

²²⁸ Vitor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 9.

²²⁹ José Alberto Gomes Machado, *Josefa de Óbidos in Historia das Artes Plásticas*, Lisboa, p.79.

²³⁰ Vitor Serrão, *Josefa de Ayala e a Pintura Tenebrista em Óbidos*, exposição comemorativa, p. 4.

geração maneirista, Reinoso é uma das mais fortes personalidades da pintura portuguesa proto-barroca, fez a viragem para o naturalismo tenebrista que assimilou dos três mestres: “o sevilhano Francisco de Zurbaran, o madrileno Eugénio Caxès, e do toledano Juan Bautista Mayno”²³¹ (figs. 100 a 102).

As pinturas que executou em Óbidos marcaram a passagem da estética maneirista com fórmulas já esgotadas, para o barroco, iniciando assim o “fascínio do novo *tenebrismo de luz*”²³² que assinalou a nova estética proto-barroca onde Josefa se irá iniciar (fig. 103).

Como fonte de inspiração, a gravura constituía a forma mais fácil, rápida e menos dispendiosa de se tomar contacto com os trabalhos dos grandes mestres do período barroco. Através delas se davam a conhecer novos estilos, tendências, ‘maneiras’ e tinham a função das actuais revistas da especialidade. Apesar da generalização da prática em copiar ou pelo menos retirar inspiração das gravuras, é decerto mais prestigiante para um pintor criar o seu próprio projecto, fruto da sua criatividade da sua forma de observar o mundo e de intervir sobre ele com a sua obra artística. No entanto não pensemos que apenas pintores ‘menores’ recorriam às gravuras. Conforme afirma Luís de Moura Sobral, “ (...) mesmo os primeiríssimos nomes da época (um Velásquez, um Rubens, um Poussin), não se furtavam a uma prática de trabalho profundamente arraigada nos hábitos profissionais”²³³. Era através da gravura que se divulgava a iconografia que marcava uma época e que era aceite como inovadora por um lado, e socialmente aceite por outro particularmente no que se refere à pintura religiosa. Neste sentido “as gravuras têm de ser consideradas, antes de mais, como material de documentação de que todas as oficinas dispunham”²³⁴

“Sabe-se agora que Baltazar possuía uma colecção de estampas”²³⁵ e por isso Josefa tal como a maioria dos pintores retirou inspiração dessas gravuras particularmente de mestres Espanhóis do naturalismo sevilhano, de Zurbaran e também de “estampas flamengas, designadamente de Cornelis

²³¹ Vítor Serrão, *Historia da Arte em Portugal – O Barroco*, p. 15.

²³² Vítor Serrão, *Josefa de Ayala e a Pintura Tenebrista em Óbidos*, exposição comemorativa, p. 5.

²³³ Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens*, p. 15.

²³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 16.

²³⁵ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, p.19.

Cort, (figs. 104 e 105) Blomaert, Wierix e Galle²³⁶, particularmente para se inspirar para as suas pinturas religiosas.

O contacto com os trabalhos de pintores internacionais Sevillhanos e Italianos não se fizeram apenas por via das estampas mas também por contacto com os artistas espanhóis que “(...) are likely to have nurtured her creative sensibility (whether directly or indirectly) are Francisco Pacheco, Juan de Roelas e Juan del Castillo, the artists with whom Josefa’s father, the painter Baltazar Gomes Figueira, probably had the closest contact”²³⁷ As influências mais flagrantes de pintores espanhóis na obra de Josefa de Óbidos são dos pintores Murillo (fig. 106) e Arellano. (fig. 107) Do primeiro Josefa usou como inspiração os querubins, com os quais enquadrava algumas das suas pinturas e do segundo usou as grinaldas de flores que decoravam a maioria das suas obras, principalmente os meninos Jesus e que marcaram uma das suas características mais vincadas. José Hernandez Diaz confirma esta presença quase óbvia de elementos iconográficos e ao nível da composição «retirados» das obras destes pintores:

[Josefa]...penetra en el mundo de los grandes bodegonistas españoles y en los extranjeros que en la Península Ibérica laboraron, cuales Sanches Cotán, Alejandro de Loarte, Arellano, Van der Hamen, Bartolomé Pérez, Espinosa, Labrador, Barrera, Tomás Hiepes, Valdez Leal y otros, de todos los cuales recibió inspiration y enseñanzas; en cambio, busca en Murillo ideas para sus temas sagrados ...²³⁸

Quanto à influência de Zurbaran, (fig. 108) nomeadamente nos *Agnus Dei* de Josefa (fig.109) também é partilhada por muitos autores designadamente Edward Sullivan que observa:

The source of Josefa’s art can be found in the work of the Sevillian master Francisco de Zurbarán ...bear remarkable similarities to compositions by Zurbarán – her Veronica’s Veil 1679 at Santa Casa da Misericórdia in Peniche, or her paintings on the theme of Agnus Dei (Lamb of God)...²³⁹

Depois de expressas todas as influências patentes nas obras da artista e sem uma preocupação excessiva no que se refere à ordem e à importância das mesmas, resta observar daqui para a frente como se constituiu Josefa como artista; de que modo construiu a estrutura da sua personalidade adequada a um meio e a uma nova estética constituída por novos elementos iconográficos,

²³⁶ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos (1630-1684) o elogio da ingenuidade*, p. 18.

²³⁷ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p. 65.

²³⁸ José Hernandez Díaz, *Josefa de Ayala, Pintora Ibérica del Siglo XVII*, p. 7.

²³⁹ Edward Sullivan, *The Crowning Glory*, p.65.

sabendo que “A pintura portuguesa evoluciona no primeiro terço de Seiscentos, em termos de modernidade, ou seja, de adesão possível aos novos modelos e soluções do naturalismo tenebrista que, oriundos de Itália, despontavam por todo o espaço europeu.”²⁴⁰

Josefa amadureceu como pintora da mesma forma que a arte portuguesa evoluiu e adoptou um novo estilo, o barroco de cariz naturalista-tenebrista, que ganhou adeptos por toda a península. A imagem soturna de figuras que emergem da escuridão e a modelação da luz de uma forma muito particular, encontrava plena sintonia com a estética e as obras dos grandes mestres italianos, bolonheses, *caravagistas* e espanhóis sevillanos.

²⁴⁰ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 20.

1.3. Mitos e recepção crítica

Para Vítor Serrão a vida e obra de Josefa de Óbidos foram “alimentadas com excessos de fantasia pelos vários autores dos séculos XVII, XVIII e XIX”²⁴¹. Muitas observações sobre a Pintora sustentam-se em referências tradicionais, a maioria erradas, e sobre as quais outros escritores se basearam sucessivamente.

Segundo Luís Filipe Marques da Gama²⁴², são três as mais antigas menções à pintora Josefa de Óbidos. A primeira será de Félix da Costa Meensen, pintor e tratadista que no seu manuscrito «Antiguidade da Arte e da Pintura», datado de 1696, expressa a mais antiga crítica elogiosa da obra Josefica, integrando-a entre os vinte escassos nomes de pintores nacionais que “forão mais celebrados pella excellencia de sua Arte (...). Josepha de Ayala lmitou (...) as couzas pello natural, com mta limpeza e propriedade; mas porem com pouco afastamento, por não entender bem a Perspectiva, e diminuição das cores”.²⁴³

No século XVIII, o religioso Jerónimo Frei João de S. Pedro, mais conhecido pelo pseudónimo de Damião de Froes Perym, enaltece as suas qualidades artísticas no «Theatro Heroino, Abecedário Histórico, e Catalogo das Mulheres Ilustres» (1736) sublinhando a sua «fama», «honestidade», «engenho» e «simpatia».

Josefa de Ayala era famosa dentro e fora do reino português, pelas suas pinturas, que eram únicas na época em que florescia (...), praticava a perfeição na sua arte com aplauso pela sua fama e elogios pela sua honestidade, vivendo toda a sua vida em celibato casto²⁴⁴. Como era pessoa de distinção e pintava por curiosidade, só importunada e perseguida, ou por devoção e respeito, usava da arte. Na igreja do convento de Vale Benfeito, da Ordem de S. Jerónimo, se admiram grandes e soberbas pinturas desta heroína, assim como na Misericórdia de Peniche...²⁴⁵ Teve D. Josefa de Ayala especial mão de retratar como se julgou do retrato que fez da senhora princesa D. Isabel, filha dos reis de Portugal D. Pedro 2º e da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, sua primeira mulher... mandou conduzir à sua presença em um coche da casa para retratar a princesa, e saiu com tantos primores de semelhança o retrato (...) que

²⁴¹ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 13.

²⁴² Luís Filipe Marques da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa de Óbidos*, p.3.

²⁴³ Félix da Costa, *The antiquity of the Art of Painting*, Introduction and notes by George Kubler, pp. 270-271.

²⁴⁴ Damião de Froes Perym, *Theatro Heroino, Abecedário Histórico e catalogo de Mulheres Ilustres em Armas, letras Acções Heróicas, e Artes Liberais*, p. 493.

²⁴⁵ Damião de Froes Perym, *Theatro Heroino, Abecedário Histórico e catalogo de Mulheres Ilustres em Armas, letras Acções Heróicas, e Artes Liberais*, p.492.

foi o que se mandou ao duque de Sabóia Vitorio Amadeu, com quem se desposou(...)²⁴⁶

O manuscrito oitocentista, “Memórias Históricas e diferentes apontamentos acerca das antiguidades de Óbidos”, da autoria dum anónimo cartorário da Misericórdia Obidense, por se basear no manuscrito setecentista de Damião de Froes Perym, deu continuidade a algumas inexactidões, no que se refere ao desconhecimento do ano de nascimento da artista e da desacertada atribuição à autora do retrato de D. Isabel, filha dos reis de Portugal.

O mesmo engano foi cometido por Luiz Xavier da Costa, que apesar de admitir esta data como verdadeira fê-lo com alguma prudência remetendo a informação para os seus biógrafos antecessores. Nessa mesma obra este autor fez uma curiosa observação no que respeita ao desconhecimento da verdadeira idade da autora especulando que esse facto se pudesse relacionar com a sua vaidade pessoal: “Conforme o exemplo de muitas filhas de Eva em todos os séculos, talvez ela quisesse passar por mais nova do que era, roubando na contagem da própria idade alguns lustros vividos e levando a cair no engano quem lhe indagava a biografia.”²⁴⁷

Vítor Serrão faz notar que de entre as referências fantasiosas a Josefa de Óbidos encontram-se ainda as de José da Cunha Taborda, (1815) Cirillo Volkmar Machado, (1822), ambas baseadas em Félix Costa Menseen e ainda as de António Ribeiro dos Santos, (1800) todos eles responsáveis por «uma abusiva hipervalorização das suas obra, na altura muito disputadas».²⁴⁸

Se a obra de Josefa foi elogiada por muitos os que sobre ela se debruçaram, uma outra atitude surgiu após a visita a Portugal em 1846 do Conde prussiano Atanasio Raczyński, que na qualidade de grande «connoisseur» e crítico de arte, exprime o seu juízo sobre a obra de Josefa: “Le peu de tableaux, attribués à cette femme peintre, que j’ai vus, m’ont fait juger son talent comme étant d’un ordre très secondaire”²⁴⁹. No entanto referindo-se ao Cordeiro Pascal da Biblioteca de Évora acrescenta: “un des plus agréables

²⁴⁶ Damião de Froes Perym, *Theatro Heroico, Abecedário Histórico e catalogo de Mulheres Ilustres em Armas, letras Acções Heróicas, e Artes Liberais*, pp. 493-494.

²⁴⁷ Luiz Xavier da Costa, *Uma Água-fortista do Século XVII*, Josefa de Ayala, p. 37.

²⁴⁸ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 15.

²⁴⁹ *Dictionnaire Historique artistique du Portugal*, Paris, p. 212.

que j'aie vus de cet auteur".²⁵⁰ As opiniões de Raczyński marcaram o início de uma fase em que a obra de Josefa foi profundamente depreciada e menosprezada, particularmente em confronto com as obras dos grandes mestres espanhóis do *Siglo d'Oro*. Esta atitude foi de resto estendida a toda a pintura seiscentista. Nesta sequência, Cyrillo Volkmar Machado segue esta mesma tendência referindo-se às obras de Josefa com alguma pequenez e banalidade.

As obras que existem della são de dous géneros, 1º de painéis históricos; 2º de objectos naturaes, e artificiaes como fructos, doces, aves, etc. Muitos deste género, reputados por seus, não são bons; estimão-se porém os cordeirinhos, que se achão em quasi todas as collecções de Lisboa²⁵¹

Seguindo uma mesma linha de comentários, Raul Proença define-a como "insignificante artista do século XVII em torno da qual se teceu uma lenda que não corresponde à mediocridade dos seus méritos"²⁵²

O ano de 1949 marcou o processo de viragem na apreciação da biografia e da obra de Josefa de Ayala. Foi no decorrer deste ano que a Junta de Província da Estremadura e o Museu Nacional de Arte Antiga levaram a efeito uma primeira exposição retrospectiva da pintora que reuniu as primeiras obras seguramente da sua autoria e sob as quais se basearam observações mais próximas da realidade. Luís Reis Santos escrevia em 1956:

Josefa de Óbidos eleva-se, todavia, em algumas das suas pinturas a um alto nível, tanto na íntima confissão da sua fé cristã, como no ponto de vista plástico, do jogo das formas e da combinação das cores, na inspiração e no arranjo decorativo de ingenuidade graciosa, de encanto e de poesia²⁵³

Paradoxalmente, Matos Sequeira num artigo para a revista *Colóquio* em 1959 referiu-se com infalibilidade à informação não documentada relativa ao ano de nascimento da pintora: "Sempre andou escurecida de dúvidas a biografia de Josefa de Ayala. Sabe-se apenas seguramente que nasceu em 1634 e morreu em 1684 (...)"²⁵⁴.

Apesar do grande contributo dado pela exposição de 1949, foram efectivamente as investigações em Portugal e Espanha levadas a cabo pelo

²⁵⁰ *Dictionnaire Historique artistique du Portugal* Paris, p. 357

²⁵¹ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias, Relativas às Vidas de Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal*, p. 62.

²⁵² Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p.18.

²⁵³ Luís Reis Santos, *Josefa de Óbidos*, p.1.

²⁵⁴ Matos Sequeira, «Josefa de Ayala em Óbidos», in *Colóquio*, N. 5-6, p. 25.

investigador Vítor Serrão, nos anos 90, que se revelaram essenciais para o estudo da vida e obra de Josefa de Óbidos, contudo foi a investigadora Doutora Alfonsa de la Torre - professora universitária e poetisa - que trouxe à luz das investigações o assento baptismal de Josefa de Óbidos, encerrando finalmente vários anos de especulações sobre esta matéria.

(...) uma exaustiva investigação (...), expressa em análise e fichagem de peças inéditas, e em fecunda pesquisa nos fundos notariais e paroquiais da Estremadura (Arquivo Distrital de Leiria, Arquivo Municipal de Óbidos, Arquivo da Misericórdia de Óbidos, etc), no Arquivo de Protocolos de Sevilha, e em outros fundos arquivísticos incluindo os acervos conventuais guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Cartório do Hospital de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha, etc, rastreio esse que alargado ao levantamento das igrejas, mosteiros, ermidas, fundos de museus e colecções privadas, permitiu definir a obra e personalidade do pintor Baltazar Gomes Figueira, pai de Josefa, e aduzir à biografia desta, novos e essenciais elementos esclarecedores do seu percurso.²⁵⁵

A já referida ausência de documentos notariais, como o assento de nascimento, contribuiu para a discrepância que envolveu a sua naturalidade. Neste sentido é provável que as especulações sobre o seu local de nascimento se devam a uma questão patriótica pelo simples desejo de a querer considerar uma artista nascida em Portugal. Para pôr fim à maioria das contendas que envolveram Josefa de Óbidos alguns autores que se empenharam numa investigação histórica e laboratorial tais como Professor Luís de Moura Sobral e o Professor Vítor Serrão devolveram à artista uma posição neutra com o intuito de ser estudada sem preconceitos. “É evidente aos olhos do nosso tempo, na visão da História de Arte esclarecida dos nossos dias, que Josefa d’Ayala não é nem a pintora mitificada que os séculos XVIII e XIX nos transmitiram, nem tão-pouco a «pintora insignificante» com que a historiografia tradicionalista do século XX a baptizou. A artista começa agora a ser estudada, entendida, e revalorizada, na exacta medida das suas limitações provincianas e das suas verdadeiras potencialidades criadoras (...).”²⁵⁶

Considerando as opiniões, dos diversos autores aqui patentes, relativas à obra de Josefa parece-nos importante deixar de lado as divergências de opiniões e concordar que, polémicas à parte, ela criou um estilo de tal forma carismático que durante muito tempo passou por autora de muitas obras de

²⁵⁵ Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*, p. 18.

²⁵⁶ Vítor Serrão, *O Essencial de Josefa de Óbidos*, p. 19.

pintura portuguesa do século XVII, particularmente no que se refere às naturezas mortas e aos *Agnus Dei*.

Por outro lado também não devemos ficar alheios à importância atribuída ao seu estatuto de mulher pintora que atraiu sobre si atenções e polémicas, que muito provavelmente não teriam ocorrido se fosse apenas mais um pintor barroco. Dada a raridade de mulheres artistas, no panorama da arte portuguesa seiscentista, admitimos que apesar dos entraves colocados à sua participação em círculos quase exclusivamente masculinos, uma vez aceites pela sociedade, pelos seus pares e pelos críticos, passam a ser um orgulho nacional como aconteceu com Josefa.



Figura 71 – A Vila de Óbidos.



(em cima à esquerda)

Figura 72 – Casa de Josefa em frente à igreja de S. Pedro em Óbidos.

(em cima à direita)

Figura 73 – Casas da Rua Direita da Vila de Óbidos.

(em baixo à esquerda)

Figura 74 – Ruínas da Quinta do Casal da Capeleira, nos arredores de Óbidos.

(em baixo à direita)

Figura 75 – Fachada da Igreja de São Pedro de Óbidos, onde Josefa foi sepultada em 1684.



Figura 76 – Assinaturas de Josefa de Ayala.

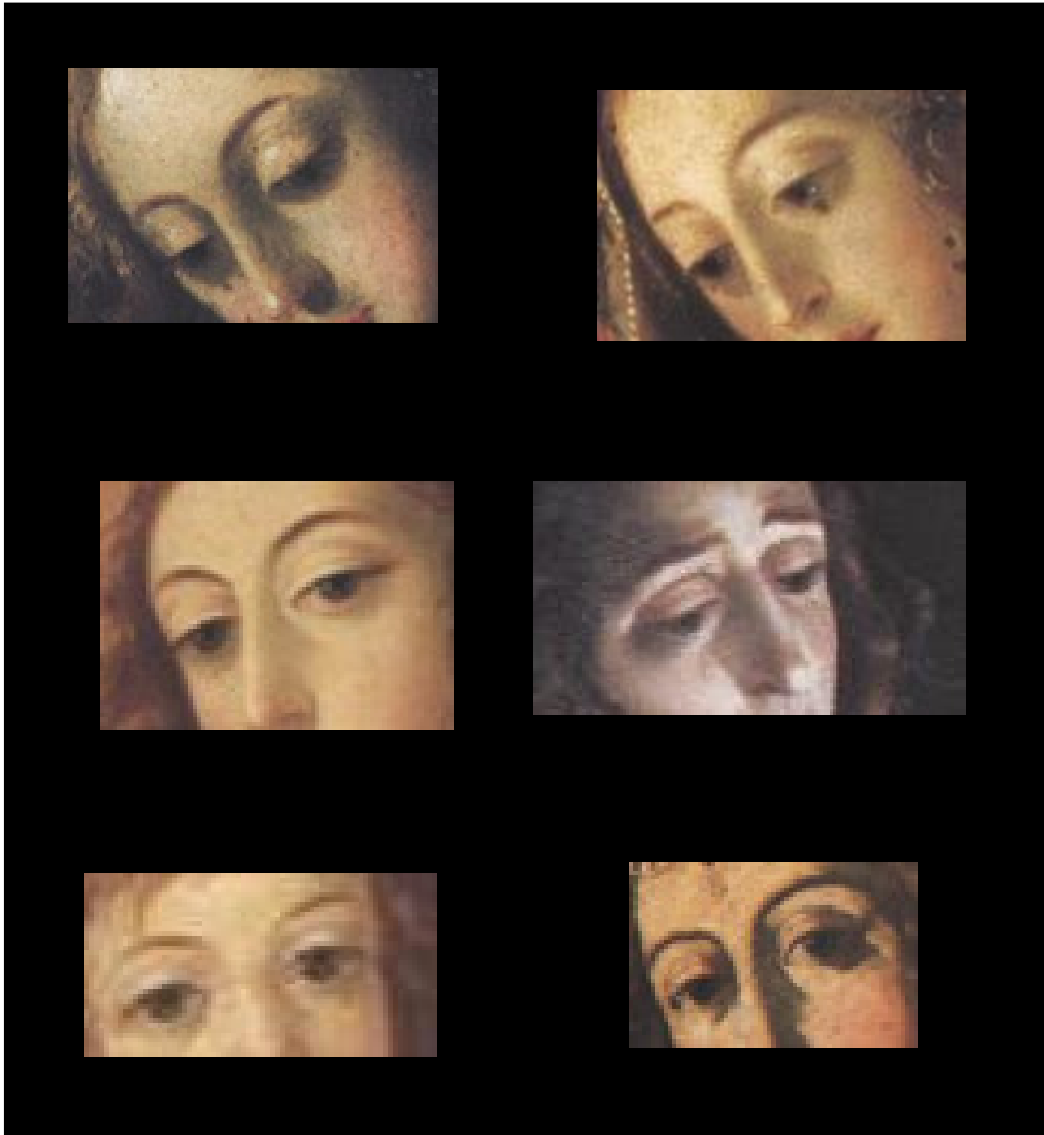


Figura 77 – Pormenores dos olhos.

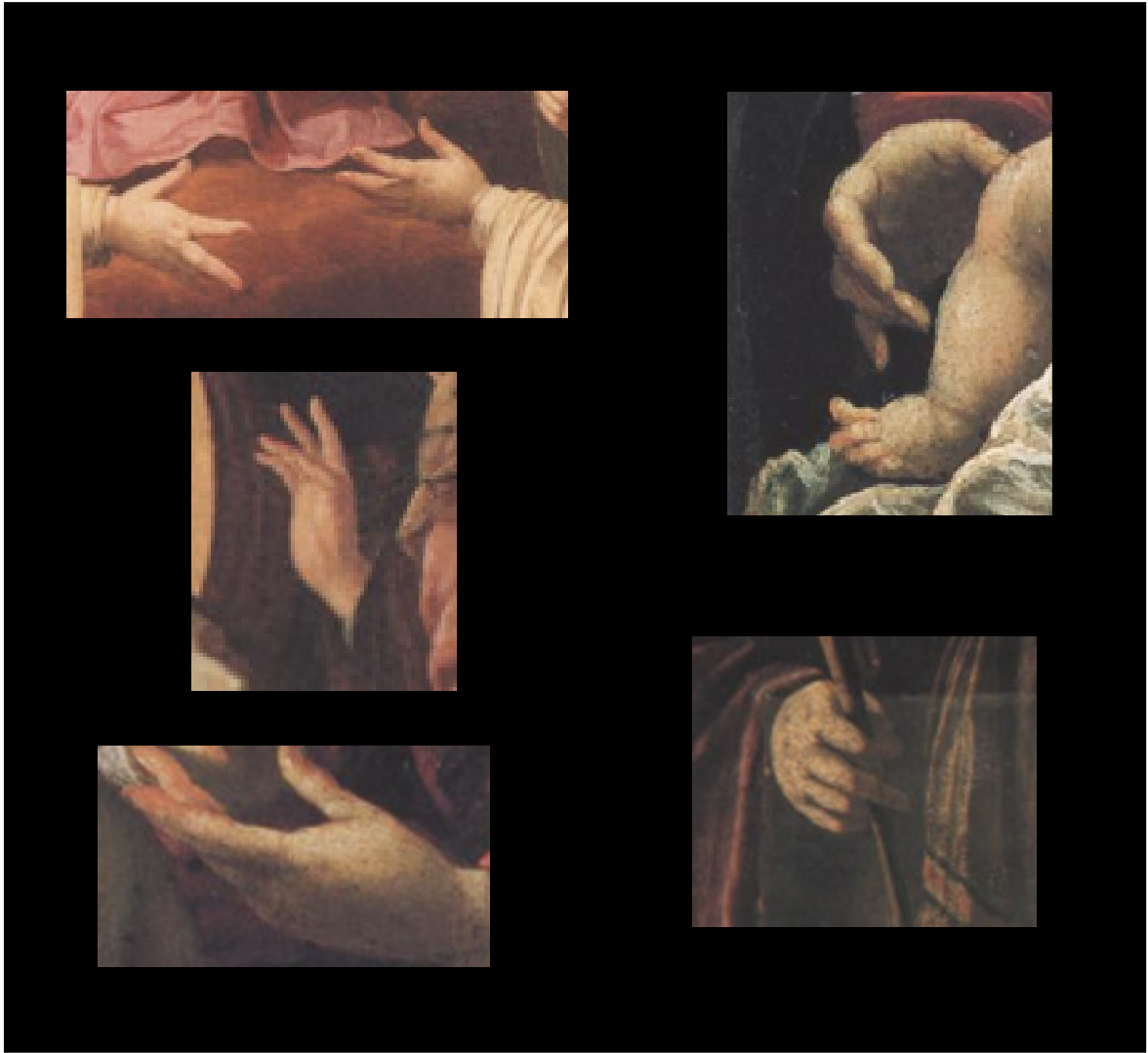


Figura 78 – Pormenores das mãos e pés.



(em cima à esquerda)
Figura 79 – Josefa de Ayala, (c.1650-1660),
Natividade.



(em cima à direita)
Figura 80 – Josefa de Ayala, (c.1650),
Santa Maria Madalena.

(em baixo à direita)
Figura 81 – Josefa de Ayala, (1661),
Casamento Místico de Santa Catarina.





(em cima à esquerda)
Figura 82 – Josefa de Ayala, (1646),
Santa Catarina,
gravura a buril.



(em cima à direita)
Figura 83 – Josefa de Ayala, (1653),
A Sabedoria (Insignia da Universidade de Coimbra),
gravura a buril.

(em baixo)
Figura 84 – Josefa de Ayala, (1646),
São José,
gravura a buril.





(em cima, à esquerda)
Figura 85 – Josefa de Ayala, (1680),
O Menino Jesus Salvador do Mundo.



(em cima, à direita)
Figura 86 – Josefa de Ayala,
(c.1670 – 1680),
O Menino Jesus Romeiro.



(ao lado)
Figura 87 – Josefa de Ayala, (1673),
O Menino Jesus Salvador do Mundo.



(em cima)
Figura 88 – Josefa de Ayala, (1676),
Natureza Morta com Doces e Flores.



(em baixo)
Figura 89 – Josefa de Ayala, (1676),
Natureza Morta com Doces e Barros.



(em cima)
Figura 90 – Josefa de Ayala, (c. 1668),
Mês de Agosto.

(em baixo)
Figura 91 – Josefa de Ayala, (c. 1668),
Mês de Março.



Figura 92 – Josefa de Ayala, (c.1670),
Cordeiro Pascal.



(em cima)
Figura 93 – Josefa de Ayala, (1672),
Santa Teresa, Doutora Mística, Inspirada pelo Espírito Santo.

(em baixo, à esquerda)
Figura 94 – Josefa de Ayala, (1672),
Transverberação de Santa Teresa.

(em baixo, à direita)
Figura 95 – Josefa de Ayala, (1672),
A Virgem e São José dão um Colar a Santa Teresa.



(em cima)
Figura 96 – Josefa de Ayala, (1670),
Retrato do Beneficiário Faustino das Neves.

(em baixo)
Figura 97 – Josefa de Ayala, (c.1680),
Retrato da Esposa do Dr. João da Rocha de Azevedo.



(em cima)
Figura 98 – Baltazar Gomes Figueira, (1645),
Natureza Morta com Laranjas, Cebolas, Peixe e Caranguejos.

(em baixo)
Figura 99 – Baltazar Gomes Figueira, (c. 1635),
Assunção e Coroação da Virgem Maria.

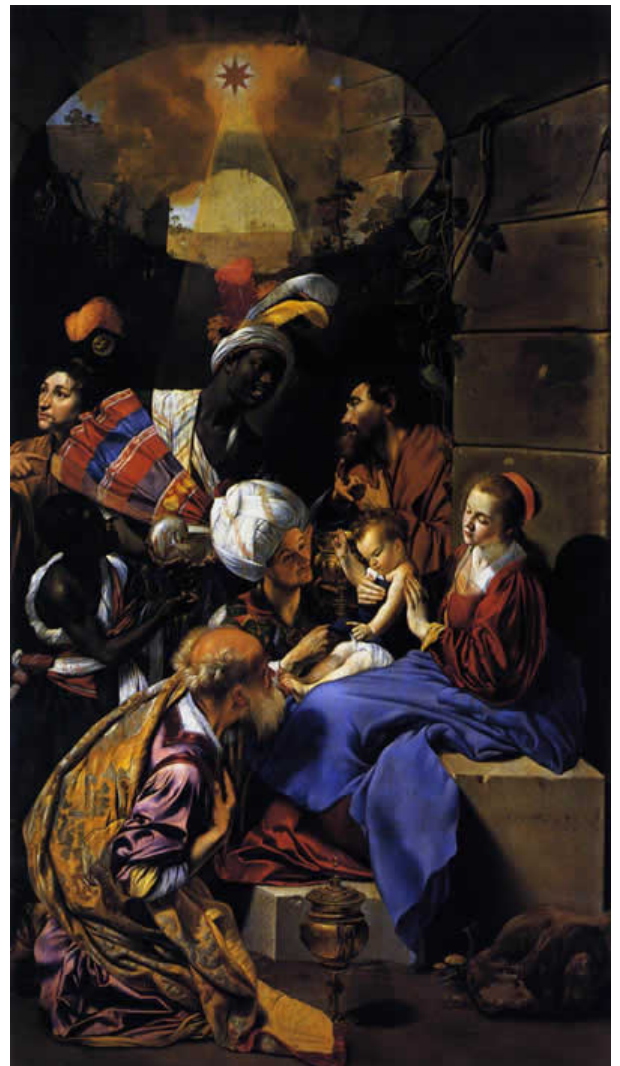


(em cima à esquerda)
Figura 100 – Francisco de Zurbarán, (1628),
São Serapião.



(em cima à direita)
Figura 101 – Eugénio Caches, (1620),
A Adoração dos Magos.

(ao lado)
Figura 102 – Juan Bautista Mayno, (1612),
A Adoração dos Reis Magos.



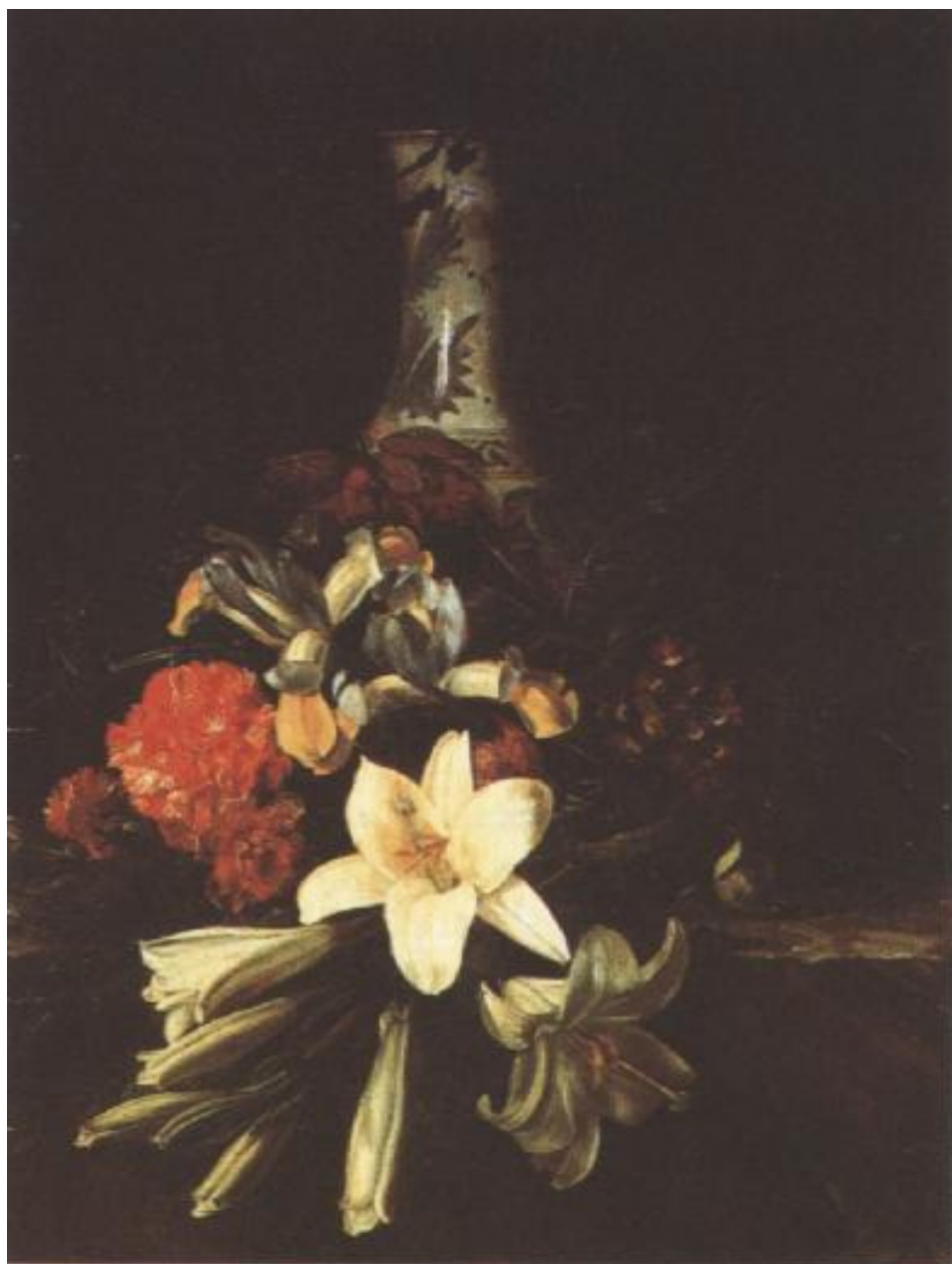


Fig. 103 – Josefa de Ayala, (1661),
Natureza Morta com Jarra e Flores.



Figura 104 – Cornelis Cort, (1565),
Casamento Místico de Santa Catarina.

Figura 105 – Josefa de Ayala, (1647),
Casamento Místico de Santa Catarina.



(em cima)
Figura 106 – Bartolomé Esteban Murillo, (1660-1665),
A Imaculada Conceição.

(em baixo)
Figura 107 – Juan de Arellano, (1660-1665),
Bodegón de Flores.



(em cima)
Figura 108 – Francisco de Zurbaran, (1635-1640),
Agnus Dei.

(em baixo)
Figura 109 – Josefa de Ayala, (c. 1670),
Cordeiro Pascal.

2. Artemisia Gentileschi: vida e obra

A biografia de Artemisia Gentileschi é em grande parte possível graças às cerca de trinta cartas onde a pintora se corresponde com os seus amigos e patronos ao longo de trinta anos, e à documentação referente ao processo em tribunal em que se viu envolvida, com relatos na primeira pessoa.

Foram vários os autores que ao longo dos anos analisaram esses documentos e se debruçaram sobre a vida e sobre a obra de Artemisia, dos quais seleccionámos R. Ward Bissel, Mary D. Garrard e Roberto Contini, entre outros.

2.1. Artemisia e os Gentileschi

2.1.1. Roma, os primeiros anos

Artemisia Gentileschi nasceu em Roma a 8 de Julho de 1593, filha de Orazio Gentileschi e de sua mulher Prudentia Montone, tendo sido baptizada dois dias após o nascimento na igreja de San Lorenzo, em Lucina, segundo refere Bissel.²⁵⁷ Dos quatro filhos do casal, Francesco, Giulio, Giovanni e Artemisia, esta era a única rapariga e a única com aptidões artísticas.

A família Gentileschi vivia no quarteirão dos artistas que chegavam do norte da Europa para procurar trabalho em Roma. O bairro situava-se entre a Piazza di Spagna e Santa Maria del Popolo.

Artemisia viveu desde a infância num ambiente de artistas, colegas de seu pai – a velha geração dos clássicos bolonheses – que representavam a cena artística romana durante a primeira década do século XVII. O seu padrinho foi o pintor Pietro Rinaldi, da mesma forma que o padrinho de seu irmão Giovanni Batista foi o pintor Giuseppe Cesare, um pintor maneirista com o qual Caravaggio trabalhou. O padrinho de seu irmão Giulio, nascido em 1599, foi o pintor flamengo Wenzel Coebergher. A maioria destes pintores era seus vizinhos.

²⁵⁷ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 2.

Artemisia ficou órfã de mãe em Dezembro de 1605, aos 12 anos. Talvez este tenha sido um dos factos que levou Orazio a insistir para a filha ingressar num convento: o ambiente de artistas era demasiado perigoso para a sua reputação. No entanto, tendo sempre encontrado resistência por parte de Artemisia, Orazio tentou preservá-la o mais possível, não permitindo que os visitantes de sua casa falassem com ela. Artemisia raramente saía de casa, só o fazendo para ir à missa a Santa Maria del Popolo e a San Lorenzo, em Lucina, e a Santo Spirito em Sassia. Foi nessas igrejas que tomou contacto com as obras de Caravaggio e de outros pintores seus contemporâneos.

Orazio era considerado pelos seus vizinhos como homem pobre, que não tinha rendimentos suficientes para manter um criado.

A estudiosa Patrizia Cavazzini define o carácter de Orazio como um “strange temperament”, o que terá limitado a aprendizagem intelectual e artística de Artemisia.²⁵⁸ Tinha poucos amigos e talvez por essa razão também não mantinha boas relações com os patronos. Por volta de 1610, o seu único companheiro conhecido era Cosimo Quorli, um coleccionador de pintura, igualmente com um temperamento difícil. A investigadora especula sobre o facto de ter sido através de Quorli que Orazio conheceu Tazzi, o pintor e amigo que irá trair a sua confiança, como adiante se verá.²⁵⁹

Segundo Garrard, Orazio terá educado com orgulho a sua filha como artista.²⁶⁰ Como jovem de uma casa não aristocrática, o mais provável é que Artemisia não tenha tido uma educação formal. Aos 17 anos afirmava em tribunal que apenas sabia ler mal e praticamente não sabia escrever. No entanto, os seus primeiros trabalhos reflectem já uma forte aprendizagem na linguagem da arte.

O seu irmão Francesco começou a aprender a misturar cores quando tinha 13 anos, e aos 14 aprendia a desenhar. O treino em desenho demorava cerca de 3 anos. Artemisia terá tido o mesmo tempo, embora se tivesse iniciado mais tarde por ser mulher. Em 1607, aos 14 anos, começara a

²⁵⁸ Patrizia Cavazzini, *Artemisia in Her Father's House, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 284.

²⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 285.

²⁶⁰ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 13

desenhar e a pintar em 1608, e em 1612 o seu pai referia numa carta que ela em três anos tinha terminado o treino.

Roma era uma cidade em transformação e no último quartel do séc. XVI, com o início da Contra-Reforma, surgiam novas igrejas, criando um novo mercado de trabalho.

Em geral, às mulheres não era permitida uma carreira artística, da mesma forma que não lhes era permitido ter mais do que um mestre, viajar ou ser membro de corporações. A aprendizagem de Artemisia e o acesso à vida profissional fez-se unicamente através de seu pai.

Segundo a opinião de Mary Garrard, Orazio Gentileschi terá encorajado a filha a visitá-lo no local onde trabalhava em colaboração com Tassi. Na sequência dessa visita, em Setembro, Artemisia, Orazio e Agostino Tassi começariam a trabalhar juntos num novo projecto, o recente edifício do Casino das Musas de Scipione Borghese.

Ali, entre as musas e os músicos que serviam de fundo poético ao entretenimento de Scipione Borghese, surge um retrato que se supõe ser da jovem artista. Se esta identificação for correcta, então a imagem de Artemisia poderá significar uma comemoração do seu debute artístico, uma vez que se lhe podem atribuir as figuras do fresco produzidas pelos assistentes de Orazio.

Opinião diferente é sustentada por Patrizia Cavazzini²⁶¹. Para a autora, Artemisia não poderia ter passeado com Quorli para visitar as pinturas do Palácio Quirinal, nem tão pouco o Palácio Farnese ou mesmo o andamento dos trabalhos no Casino das Musas. Para Cavazzini, esse passeio teria sido inapropriado para a reputação de uma jovem solteira, sustentando ainda que não existem relatos que confirmem que ela trabalhou em conjunto com o pai e Tassi nos trabalhos do Casino.

Se por um lado Orazio encorajava a sua filha no seu trabalho, por outro seria grande o número de homens, e certamente também de mulheres, que ridicularizaram a sua tentativa de ingressar num mundo de homens, como era o da pintura. Artemisia teve com certeza que combater atitudes ou curvar-se

²⁶¹ Patrizia Cavazzini, *Artemisia in Her Father's House, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 289

perante elas, contornando as invejas ao seu talento e à posição quase única de mulher artista dotada e requisitada.

O cuidado de Orazio com a filha é notório na carta que este escreve à Grã-duquesa da Toscânia, Cristina, a elogiar o trabalho de Artemísia, carta que Bissel refere no seu estudo:

I find myself with a daughter and tree sons, and this woman, it has pleased God, having been trained in the profession of painting, has in three years become so skilled that I can venture to say that today she has no peer; indeed, she has produced Works which demonstrate a level of understanding that perhaps even the principal masters of the profession have not attained, as I will show You Very Serene Highness at the proper place.²⁶²

2.1.2. O processo em tribunal

Foi durante o trabalho no Casino das Musas que Orazio observou as qualidades de Agostino Tassi na concepção da pintura arquitectural e da perspectiva, levando-o a pedir-lhe que instruisse a sua filha. Foi numa destas lições, alguns meses mais tarde, que surgiu a ocasião para um contacto íntimo entre Tassi e Artemisia, conduzindo à violação desta em Maio de 1611.

No dia em que Artemisia foi violada por Tassi, seu suposto professor de perspectiva, ela encontrava-se a executar um quadro que se acredita ser uma *Madona com Menino*, informação que é recuperada num dos testemunhos de Tuzia, quando afirma que nesse dia segurava uma criança para Artemisia a pintar.²⁶³

Segundo Mary Garrard, a violação de Artemisia Gentileschi por Agostino Tassi foi uma das causas célebres da história da arte, extensamente documentada num processo de tribunal, levado a cabo por Orazio Gentileschi contra o seu colega e amigo 10 meses mais tarde, quando aquele soube do ocorrido.²⁶⁴

O assédio de Agostino Tassi a Artemisia terá sido iniciado com o apoio de alguns dos seus aliados e amigos, como Cosimo Quorli e Tuzia, inquilina e amiga dos Gentileschi.

²⁶² R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. XXIII

²⁶³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 23

²⁶⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 20.

Em Março de 1612, Orazio Gentileschi acusa em tribunal Agostino Tassi de ter violado Artemisia, sua filha, iniciando um processo em tribunal, acompanhado de um escândalo público que se arrastará por sete meses.

Nesse processo, Artemisia descreve as frequentes visitas de Agostino à casa de Gentileschi e a sua amizade com a inquilina de Orazio. A violação ocorrera com a colaboração de Tuzia, como refere Bissel: “Agostino Tassi, with the complicity of one Tuzia (a tenant to the Gentileschi and once a cherished companion to the young artist), shoved Artemisia into her bedroom and raped her.”²⁶⁵

Tuzia mantinha uma relação próxima com a família Gentileschi, tendo-se conhecido na Primavera de 1611, quando viviam em casas vizinhas na Via Margutta; as famílias mudaram-se juntas para a *Via della Croce*, e ali moraram de Abril até Julho de 1611. Uma vez mais, as duas famílias mudaram-se em Julho de 1611 para casas contíguas, em *S. Spirito*, em Sassia, onde viveram até ao julgamento.

A amizade que a família Gentileschi mantinha com Tuzia ficou altamente comprometida com a sua deslealdade, particularmente quando esta testemunhou em tribunal, descrevendo os flagrantes de Artemisia e do seu comportamento de abertura sexual para com Tassi; este facto reafirmou uma imagem de um Agostino Tassi puro, apaixonado por Artemisia e devotado ao seu pai, testemunho que até o próprio juiz recebeu com algum cepticismo.

Artemisia deve ter sentido profundamente a traição de Tuzia sendo a única filha entre quatro irmãos e sem mãe desde os doze anos de idade. Tuzia era com certeza para Artemisia a referência feminina mais próxima, dadas as restrições familiares e sociais que a mantinham num meio familiar fechado, num mundo de homens sem amizade.

No decorrer do processo, Artemisia foi sujeita à tortura de Sibila²⁶⁶; a perda da virgindade foi confirmada quando o juiz ordenou um exame físico por dois obstetras, tendo um deles declarado que a perda da virgindade não era

²⁶⁵ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 14.

²⁶⁶ Consiste no enrolamento de fios em torno dos dedos da mão que apertados conduziam ao seu estrangulamento até ao sangramento. A dor que causava era lacinante e por vezes as consequências eram irreversíveis.

recente. Esta declaração veio pesar e incriminar Gentileschi, uma vez que implicava ou sugeria promiscuidade sexual; ela contrapôs com uma inflamada e detalhada descrição da violação e da sua resistência, ao ponto de ferir o assaltante com uma faca, situação confirmada por um dos amigos de Tassi, Giovanni Battista Stiattesi.

Durante o processo Artemisia foi acusada de pertencer ao grupo de desordeiros *caravaggistas* do qual o seu pai fazia parte. “(...) unpleasant echoes of the reproachful voices of 1612 are heard in the characterizations of Artemisia Gentileschi as “lascivious” and as “so much a part of the louche Caravaggesque drinking and drag scene around the high-living Vatican (...)”.²⁶⁷

Durante o processo judicial Tassi tenta denegrir a imagem de Artemisia, sugerindo em tribunal que o seu amigo Giovanni Battista Stiattesi, tinha mantido relações sexuais com ela, retratando-a como uma mulher devassa. A única testemunha de defesa foi o próprio Giovanni Battista.

Tassi, whose intent was to muddy the sexual waters as much as possible, denied having intercourse with Artemisia, and produced in his testimony a comic opera of accusations of others. He suggested that his friend Giovanni Battista Stiattesi had had sexual relations with Artemisia, an allegation he extended, through his witnesses, to a host of men – Geronimo Modenese, Pasquino Fiorentino (who had conveniently died since), Francesco Scarpellino, a red-beard cleric name dArtigenio and even Artemisia father.²⁶⁸

Agostino Tassi terá ainda dito que ela se correspondia com vários amantes espalhados por Roma. Esta acusação foi contraposta por uma testemunha da defesa que diria ter visto Artemisia a ler cartas, mas nunca a escrever. Ela própria terá afirmado em tribunal que sabia ler mal e não sabia escrever.

Depois da violação, Agostino continuava a assediá-la sexualmente, tendo acesso à casa dos Gentileschi através do apartamento de Tuzia, mas recusava-se a ser visto com ela em público. Assegurou a Artemisia que se casariam, uma vez que sabia que uma mulher solteira depois de violada ficaria com a reputação manchada, e mais que isso, ganharia o estigma de que “estaria disponível para todos os homens”, ficando assim imprestável para

²⁶⁷ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 15.

²⁶⁸ Mary D. Garrad, *Artemisia Gentileschi*, p. 22.

esposa. Artemisia acreditou nas promessas de casamento, visto que Tassi teria por várias vezes evitado que ela se casasse com outros pretendentes.

Ainda durante o Processo, Tassi continuou a prometer casamento a Artemisia, razão pela qual ela ainda nutria por ele sentimentos de afeição, como refere Bissel: “Further, a prison meeting between Agostino and Artemisia is reported to have ended on notes of love”.²⁶⁹

Patrizia Cavazzini ajuda a caracterizar a personalidade de Agostinho Tassi. Este era um homem com um passado criminal: havia sido banido de Livorno, em 1599 agrediu uma prostituta, foi preso e já em liberdade casou com uma prostituta chamada Maria Cannodoli que o abandonou para se juntar a um rico mercador porque Tassi havia seduzido a sua irmã Constanza. Em 1611 foi acusado de ter cometido incesto, tendo sido ajudado no processo por Quorli e por Orazio Gentileschi.²⁷⁰

Apesar de ser um mau carácter, as suas qualidades como pintor eram admiradas pelos patronos e pelos Medici, facto que explica a sua influência social e política uma vez que raramente cumpria as suas penas e tinha sempre encomendas. Era conhecido pelas suas pinturas de paisagens e de *tromp l’oeil* em arquitectura.

Fisicamente Tassi era pequeno, roliço e com pouca barba, mas de acordo com a opinião de Patrizia Cavazzini deveria possuir charme suficiente para ter angariado um tão grande número de testemunhas.²⁷¹

Foi através de Tassi que Orazio conseguiu finalmente uma encomenda para a família papal. Os dois trabalharam em 1611 no Casino das Musas, no Jardim do Palácio Cardinal Scipione e em 1612 no apartamento do Palácio do Quirinal. No primeiro trabalharam como iguais e no segundo o responsável pela obra era Agostinho Tassi, que pagava a Orazio posteriormente.

Patrizia pensa que o trabalho conjunto e a situação de dependência de Orazio para com Tassi explicam o tempo de espera entre a violação de

²⁶⁹ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 15.

²⁷⁰ Patrizia Cavazzini, *Artemisia in Her Father's House*, in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 285.

²⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. 286.

Artemisia e a acusação em tribunal. Através de Tassi, Orazio conseguiu obter rendimentos suficientes para ter um ajudante.²⁷²

Esta relação comercial e financeira que os ligava pode ajudar a explicar a razão porque Orazio tentou o casamento entre Artemisia e Tassi, ou pelo menos o pagamento de um dote que a compensaria pela desonra.²⁷³ Não tendo chegado a um acordo, e constatando Orazio o verdadeiro carácter e intenções de Tassi, acabou por apresentar queixa dele em tribunal. “Orazio may in the end have concluded that Tassi was too great risk and in truth too morally objectionable to be his daughter’s husband”.²⁷⁴

Na casa dos Gentileschi, até à data da violação, o estúdio de pintura e a sala eram o mesmo espaço. Este facto colocava Artemisia constantemente em contacto com os modelos do pai, com pintores à comissão, com alguns aprendizes, embora fossem poucos, com os patronos e com os amigos do pai, que mais tarde se concluiu serem pouco recomendáveis. Esta talvez tenha sido a razão da sua reputação ter ficado manchada, o que se converteu em testemunhos pouco favoráveis, apesar de Artemisia não ser vista na rua e de ter uma vivência recolhida ao ambiente de casa.

Curiosamente, Orazio protegeu Artemisia de todos os frequentadores da casa, até mesmo os mais antigos, mas confiou em Tazzi e em Quorli. Por outro lado, se é verdade que Tassi a violou, também Cosimo Quorli a tentou violar e chegou mesmo a roubar-lhe alguns quadros.²⁷⁵

No final, Artemisia ganhou o processo judicial, não porque tenha ficado provado que ela era uma mulher virtuosa, mas porque Tassi foi desacreditado: ficou provado que no passado ele tinha sido um abusador sexual, assassino de uma das suas mulheres e violador da sua cunhada Constanza, da qual tinha tido um filho.

Tassi foi condenado ao exílio de Roma, sentença que ele não cumpriu. “Agostino seems not to have left the city as ordered, and within little more than

²⁷² Idem, *Ibidem*.

²⁷³ Neste período a pena para violação podia ser uma multa, o exílio ou a prisão, dependendo da condição social do violador e da violada. Por exemplo a violação de uma criada ou de uma mulher de má fama, não eram considerados crime e por isso não puníveis.

²⁷⁴ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 17.

²⁷⁵ Patrizia Cavazzini, *Artemisia in Her father’s House, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 286.

four month, no doubt through the offices of influential patrons, he had manoeuvred a revocation of the ruling”.²⁷⁶

Os Gentileschi mudaram-se para uma casa próximo da igreja do Espírito Santo. Quanto a Orazio perdeu os favores papais e nunca mais recebeu uma grande encomenda em Roma.

No dia 29 de Novembro de 1612, um dia após ter sido ditada a sentença, Artemisia casou com Pierantônio Stiattesi, irmão de uma testemunha abonatória. Em breve o casal deixaria Roma.

2.1.3. O recomeço em Florença (c.1613-c.1620)

Depois do casamento, Artemisia e Pierantonio instalaram-se na zona norte de Roma, afastando-se deliberadamente dos insultos proferidos por Agostino Tassi. Contudo, cedo concluíram que seria difícil viver e trabalhar na cidade de Roma, com as suas constantes ameaças de vingança.

Em 1613, o casal partiu para Florença, segundo se pensa, após o baptismo do seu primeiro filho varão, baptizado no mesmo ano, como o refere Bissel²⁷⁷.

Em Julho de 1612, durante o litígio entre Tassi e Gentileschi, Orazio tinha escrito uma carta a Cristina de Lorena, Grã-duquesa da Toscânia e mãe de Cósimo II, apelando para que ela intercedesse contra a libertação de Agostino Tassi, relatando o infortúnio de sua filha.²⁷⁸

Se Cristina atendeu ao seu pedido foi por simpatia pelo caso de Artemisia, depois de seu pai ter feito uma descrição detalhada dos crimes de Tassi e é possível que nesta sequência tenha recebido o patrocínio dos Medici. “(...) as a result of the grand duchess’s support, she was to thrive as a female painter at the Medici court, even if simultaneously she suffered all the many familial difficulties of a woman in the artisan class.”²⁷⁹

²⁷⁶ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 16.

²⁷⁷ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 19.

²⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p. 21.

²⁷⁹ Elizabeth Cropper, *Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Painter, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p.264.

Na sequência da carta escrita por Orazio à Grã-duquesa foi enviado um quadro de Artemísia, *Judite a sua Criada*, que deverá ter chegado praticamente ao mesmo tempo que o jovem casal à capital da Toscana.²⁸⁰

Ironicamente, Artemisia gozou de mais favores em Florença do que seu pai, que intercedeu por ela. Cósimo II havia pensado em convidar Orazio para trabalhar em Florença em 1615. No entanto, foi desencorajado pelo relatório do seu embaixador ao declarar que o trabalho de Orazio era fraco em desenho e composição, acrescentando ainda que ele tinha um mau temperamento; “such strange manners and way of life, and such temper, that one can eider get on noor deal with him.”²⁸¹

A escolha da cidade de Florença para residência pode parecer estranha, já que Tassi tinha igualmente contactos nessa cidade; no entanto, a fuga à sua má influência não constitui a única razão da mudança do casal. Pierantonio era florentino e naturalmente tinha familiares na cidade, da mesma forma que também Artemisia possuía lá familiares pelo lado paterno.

Não terá sido um acaso o facto de no período em que viveu em Florença Artemisia ter abandonado o seu apelido Gentileschi, para passar a assinar Lomi durante toda a estada florentina. Segundo refere Bissel, Artemisia tinha um tio, Aurélio Lomi (1556-1622), que era também pintor, e membro da Academia de Desenho de Florença. Era conhecido por fornecer peças de altar às igrejas florentinas. Ainda segundo este autor, esta mudança de apelido terá sido assim uma conveniência artística²⁸².

Mary Garrard acredita que esta alteração se deve a um corte com a influência de seu pai, e com toda a humilhação a que esteve exposta durante o processo em tribunal. A própria Artemisia teria boas razões para actuar assim, a confirmar-se o boato de que seu pai e Agostino Tassi haviam superado as hostilidades e começado a trabalhar de novo juntos. Apesar das boas intenções de Orazio, ao expor a sua filha ao escrutínio público, no caso da sua

²⁸⁰ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 18.

²⁸¹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 36.

²⁸² It is doubtful, however, that she likewise used the name Lomi in order to dissociate herself from her father, in *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, R. Ward Bissel, p. 20.

violação, é fácil de imaginar que as relações entre pai e filha tenham sido tensas durante os anos seguintes ao processo em tribunal.²⁸³

Patrizia Cavazzini aponta para a possibilidade de ter sido em Florença que a jovem Artemisia se transformou numa pintora refinada, que aprendeu a escrever e que se tornou mais sofisticada intelectualmente. A mesma autora sustenta ainda que o seu novo estatuto de mulher casada lhe trouxera mais sucesso profissional e contactos com a corte dos Medici.

Num revés do destino, enquanto que Orazio passou uma parte dos seus anos, pelo menos entre 1613 e 1620, na província artística de Fabriano, junto a Florença, num estado de impasse, a sua filha rapidamente emergiu na cena artística da cidade. A adaptação à vida florentina foi fácil para Artemisia, e depressa conheceu o sucesso e o reconhecimento artístico.

Em Março de 1615, Artemisia era descrita por Andrea Cioli, secretário de Estado do Grão-duque Cósimo II, como uma bem conhecida artista de Florença. A sua aceitação no meio artístico florentino e nas instituições da cidade é bastante notável, considerando as dificuldades que as mulheres artistas do período da Renascença e Barroco tinham em ser aceites pelas Academias de Arte. Este facto pode ser explicado por diversas razões: a amizade próxima com o influente Miguel Ângelo Buonarroti, o Novo, a facilitar as encomendas da Casa Buonarroti e os contactos com outros artistas; a presença de Artemisia Gentileschi no círculo de amigos de Galileu²⁸⁴; e a influência do seu tio como membro da Academia de Desenho.

Em Florença o seu estilo tornou-se mais teatral e mais ao gosto artístico da cidade. Foi aí que Artemisia fez *A Inclinação* (fig.110) para a Casa Buonarroti em 1615-1616, encomendada por Miguel Ângelo Buonarroti o Novo, sobrinho de Miguel Ângelo. Ele foi o seu patrono, amigo e padrinho do seu segundo filho. *A Inclinação* mostra os seus conhecimentos de anatomia e de composição, transmitindo sensualidade através do nu feminino.

Pelo seu trabalho foi paga mais do que qualquer outro artista no projecto. Várias razões são apontadas por Garrard que podem justificar este

²⁸³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 36.

²⁸⁴ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 38.

facto: ” (...) personal favoritism, sympathy for her recent misfortunes, or even an exaggerated admiration for female achievement in painting.”²⁸⁵

A sua amizade com Galileu, astrónomo e matemático perseguido pela Inquisição em 1616 e protegido de Cosimo II, e com o qual se correspondia, também foi facilitadora da sua integração na cidade.²⁸⁶

Os contactos por parte de seu tio na Academia de Desenho, da qual Artemisia passou a fazer parte, e as relações de amizade que manteve com outros artistas e personalidades de varias áreas, também contribuíram para o sucesso da sua carreira. Contudo, não devemos negligenciar o seu grande talento como pintora e, segundo aponta Bissel, o facto de ser uma mulher artista de talento ilumina de curiosidade toda a sua obra e a sua personalidade.²⁸⁷

No dia 19 de Julho de 1616, a Academia de Desenho de Florença, selecto clube masculino, como a definiu Bissel, permitiu pela primeira vez na sua existência de cinquenta e três anos a entrada de um membro feminino.²⁸⁸

A rápida emergência de Artemisia como membro da Academia Florentina demonstra também o apoio que teve da família Medici. Cósimo II, que se tornou Grão-duque em 1609, seguiu os passos de seu pai, Ferdinando I, na protecção da Academia de Desenho, fundada por Vasari e outros patronos em 1563. É muito provável que a entrada de Artemisia tenha ocorrido sob a influência de Cosimo de Medicis.²⁸⁹ Foi um caso inaudito, que, associado à mestria da sua obra, fez de Artemisia uma curiosidade dos inícios de seiscentos.

Ao longo do último quartel do século XVI e prosseguindo pelo século XVII, a formação na Academia e o patrocínio dos Medici continuaram em interligação. Só com o apoio de um patrono como o Grão-duque seria possível a uma mulher artista conseguir um lugar na Academia de Desenho de Florença.

²⁸⁵ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 44.

²⁸⁶ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, pp. 37-38.

²⁸⁷ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 20.

²⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p. 108.

²⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 108.

A Academia florentina fora concebida como um veículo para consolidar a posição social dos artistas e elevá-los socialmente, retirando-os do sistema medieval de corporações. O despotismo da corte dos Medici teve assim um papel fundamental no desenvolvimento e criação de uma aristocracia de artistas.

Conforme enuncia Bissel, os objectivos da Academia definiam-se pela unificação da teoria e prática dos artistas liberais. Para isso, eram leccionadas as disciplinas de matemática, filosofia, anatomia (que tinha lugar no hospital de Santa Maria Nuova), desenho à vista e o estudo de objecto inanimado, onde se estudava acima de tudo os panejamentos e as quebras de tecido tão usadas na pintura deste período.²⁹⁰

A parca educação escolar de Artemisia não a incapacitou como artista, nem tão pouco no conhecimento das narrativas bíblicas, como assim era requerido aos pintores. Contudo, a sua entrada como membro da Academia de Desenho em Florença levanta algumas questões pertinentes quanto à sua participação em algumas disciplinas. Concordamos parcialmente com Bissel quando afirma que Artemisia poderia ter tido dificuldades em algumas matérias teóricas.²⁹¹

Roberto Contini nota igualmente a questão da sua capacidade na escrita: “It is also true that she denounced her illiteracy in the famous note in the Buonarroti archives in which she and her husband seem to compete with each other about who has more causes for complaint”.²⁹²

Apesar do seu sucesso profissional e das inúmeras encomendas, quer por parte do patrono Medici, quer de particulares, encontra-se documentado que desde o início da sua estada em Florença, Artemisia acumulava um grande número de dívidas, agravando-se esta situação de ano para ano até 1620:

Bills piling up, Artemisia was beset by creditors, among them a joiner, a druggist, a confectioner, and a tailor. (...) it is certain that even before 1616 Artemisia was vexed by money problems. Thus in late 1615 she begged Michelangelo Buonarroti for advances on her fee for the *Inclination* and for loans; a year later, the ceiling canvas finished, she still owed him money. (...).²⁹³

²⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 22.

²⁹¹ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 22.

²⁹² Roberto Contini, *Artemisia Gentileschi's Florentine Inspiration, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 314.

²⁹³ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 33.

Em desespero, Artemisia escreve ao Grão-duque para intervir em seu favor relativamente às dívidas que o seu marido Stiattesi contraíra, gastando todo o seu dote.

Apparently the money was being spent faster than it was being earned, although Artemisia does not seem to have wanted for work or to have been a particularly poor businesswoman. But she did not have exclusive control over the family funds, and her husband – whose profession as a painter appears to have yielded little or no profit – served the cause badly.²⁹⁴

Artemisia acabou por vender o conteúdo do seu atelier em Florença e regressar a Roma, nos inícios de 1620²⁹⁵ com quem lhe restava da família: “she and Pierantonio Stiattesi had parted company, leaving her freer to direct her life”.²⁹⁶

2.1.4. O retorno a Roma. Viagens a Génova e a Veneza (c.1620- c.1630)

O período da vida dos Gentileschi desde que saíram de Florença encontra-se envolto em polémicas no que respeita à datação e também ao seu destino.

Mary Garrard defende que em 1622 já existem evidências do regresso de Artemisia a Roma, confirmado graças à assinatura e à datação do retrato de um Condottiere, também chamado *Gonfaloniere*.²⁹⁷

A mesma autora acrescenta ainda que a pintora provavelmente residiu em Roma desde 1622 até ao fim da década. Entre 1624 e 1626, o seu nome está incluído no censo de S. Maria del Popolo.²⁹⁸

Bissel afirma que Artemisia em Março de 1621 estaria em Roma, “Artemisia, husband and child, with servants, were in Rome in March of

²⁹⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁹⁵ Não existe consenso quanto à data do abandono de Florença: a autora Mary Garrard aponta 1620, já o autor Roberto Contini refere o ano de 1622 e Ward Bissel menciona o ano de 1623. Razão pela qual referimos “inícios de 1620” considerando-se nos primeiros anos da década de 20.

²⁹⁶ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 33.

²⁹⁷ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 59.

²⁹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 63.

1621”²⁹⁹ no entanto acrescenta ainda que no mesmo ano esta terá ido a Génova com o seu pai que fora convidado para lá trabalhar.³⁰⁰

Mary Garrard, por outro lado, refere que Artemisia estaria obviamente separada do seu marido, o florentino Stiattesi³⁰¹.

Sabe-se que Artemisia teria tido quatro filhos Lisabella, Prudentia, Giambattista e Cristofano; no entanto praticamente não são mencionados nas obras biográficas. Bissel refere apenas os seus nomes e anos de baptismo, a propósito dos seus ilustres padrinhos. A autora Mary Garrard menciona a este respeito a possível vocação artística das raparigas: "If, as seems probable, there were two daughters, it is note worthy that both were painters, trained no doubt by their mother, although nothing is known of their work".³⁰²

Este período de Artemisia em Roma coincidiu com o princípio do pontificado de Urbano VIII (1623-44), que apoiou um diferente grupo de artistas. Em 1620-1630 chegou a Roma uma nova tendência que revelou um estilo mais clássico em oposição ao naturalismo *caravaggesco*. Valorizava-se agora uma certa idealização que fundia o naturalismo com a beleza e a arte, como afirmou Mary Garrard.³⁰³ O estilo de Artemisia não se enquadrava bem nesta nova tendência, reflectindo-se esta situação no menor apoio dos mecenas. "Artemisia's absence from that list of who's who in Roman painting is conspicuous, probably the result of her lacking sufficient support from any of the prominent patrons (...)."³⁰⁴

Com a ascensão a papa de Urbano VIII, novos e importantes patronos particulares emergiram em Roma, e entre eles contavam-se os sobrinhos do papa e um membro do círculo de Barberini (o nome secular de Urbano), Cassiano dal Pozzo, tendo cada um deles encomendado trabalho a Artemisia Gentileschi.³⁰⁵

²⁹⁹ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 37.

³⁰⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 36-37.

³⁰¹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 63.

³⁰² *Idem, Ibidem*.

³⁰³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 65.

³⁰⁴ Richard Spear, "I have made up my mind to take a short trip to Rome", in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, p. 340.

³⁰⁵ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 83.

Cassiano encomendou em 1630 o auto-retrato de Artemísia, semelhante à *Alegoria da Pintura*, (fig.111) agora no Palácio de Kensington.³⁰⁶ Esta encomenda feita por Cassiano deve-se ao facto de Artemisia ser mulher e artista; este patrono era conhecido pelas suas colecções construídas à volta de curiosidades de fenómenos naturais. O quadro era destinado a uma colecção de Cassiano, composta por artistas famosos e era descrita como contendo pessoas peculiares.³⁰⁷

Richard Spear nota que apesar das encomendas ganhas, Artemisia não recebeu trabalhos para igrejas. O seu estilo era demasiado marcado por heroínas e nus e no seu repertório iconográfico, havia uma total ausência de Cristos, o que a limitou neste período em Roma.³⁰⁸

Em Fevereiro de 1621, o nobre genovês Giovan Antonio Saoli, tendo ido a Roma para a eleição papal, convidou Orazio Gentileschi a trabalhar com ele em Génova.

Orazio aceitou e aí trabalhou entre 1621 e 1624, data em quando partiu para França. A possibilidade de Artemisia ter acompanhado o seu pai a Génova é sustentada pela presença nesta cidade de dois quadros a ela atribuídos: a *Lucrécia* (fig.119) e a *Cleópatra* (fig.121).³⁰⁹

No ambiente cosmopolita de Génova, uma república rica de banqueiros e navegadores, os Gentileschi devem ter contactado não só com patronos abastados e aristocratas, mas também com outros artistas e negociadores de arte, muitos do norte da Europa. Mary Garrard especula que sendo Génova um importante porto de entrada em Itália para quem vem do norte, é possível que os trabalhos de Artemisia e as suas cópias, tivessem chegado à Holanda e especificamente às mãos do jovem Rembrandt.³¹⁰ Mesmo que as especulações de Garrard a este respeito não consigam ser provadas, pelo menos o relacionamento entre Orazio e Anthony Van Dick está provado pela existência de um retrato de Orazio efectuado por este pintor.³¹¹

³⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p. 86.

³⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p. 87.

³⁰⁸ Richard Spear, "I have made up my mind to take a short trip to Rome", in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, p. 341.

³⁰⁹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 54.

³¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 58.

³¹¹ *Idem, Ibidem*, pp. 56 e 57.

Depois de Génova, Artemisia terá viajado para Veneza afim de fugir da peste por volta de 1630. Foi durante a sua estada nesta cidade que a pintora recebeu a encomenda do rei Filipe IV de Espanha para as obras de Hércules e Omphal, que se destinavam ao salão novo no Alcazar, em Madrid. A sua obra ficaria ao lado dos pintores Van Dyck e Rubens, o que confirma a sua importância.

No mesmo ano Artemisia viajaria para Nápoles, onde terá permanecido durante bastante tempo.

2.1.5. Nápoles com interregno em Londres (c.1630-1652)

Para volta do final da década de 1620, Roma mudara o seu gosto e o *caravaggismo* que outrora tinha revolucionado a pintura estava agora esgotado. Roma abria-se a novas tendências e os artistas *caravaggistas* procuravam outras cidades pela óbvia escassez de encomendas. Dos muitos *caravaggistas* que houvera em Roma apenas Valentin, Serodine e a própria Artemisia resistiram por mais algum tempo³¹².

Com o passar dos meses também Artemisia se viu na necessidade de abandonar a cidade. Foram duas as razões que devem tê-la levado rumo a Nápoles: questões financeiras e a informação passada pelo seu amigo Caracciolo, de que Nápoles era a cidade que mais se adequava ao seu estilo pela forte influência do *caravaggismo*³¹³. Mary Garrard adianta também que Nápoles era uma cidade onde vivia ainda o espírito de Caravaggio. A curta estadia de Caravaggio em Nápoles, 1606-1607, criou na cidade um clima favorável à recepção de artistas vindos da Itália central.³¹⁴

Artemisia apenas mudou de cidade após ver garantido o apoio de novos patronos: o duque de Alcalá, novo vice-rei da Nápoles espanhola; e ainda Cassiano del Pozzo, um colecionador e antiquário ilustre³¹⁵.

³¹² R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 56.

³¹³ *Idem, Ibidem*.

³¹⁴ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 89.

³¹⁵ Este colecionador encomendou-lhe um auto-retrato, de forma a figurar numa sua coleção de retratos onde constavam personagens que se destacassem pelo talento ou por alguma peculiaridade física, in R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 57.

Asseguradas as condições impostas a si mesma, a artista partiu para Nápoles nos finais de 1629.³¹⁶

No século XVII, esta cidade italiana experimentou acontecimentos dramáticos como a Erupção do Vesúvio (1631), vários motins e a insurreição de 1647.

A instabilidade geral do quotidiano e o alto custo de vida foram razões para que Artemisia não tivesse gostado particularmente de Nápoles. Porém, na sua relação com a cidade, segundo a correspondência com Don Antonio Ruffo de Messina, um dos seus patronos, Artemisia não menciona ter sido particularmente abalada pela turbulência da cidade, fazendo somente breves referências aos acontecimentos supracitados.³¹⁷

Apesar de não gostar do ambiente da cidade foi em Nápoles que Artemisia conheceu maior sucesso, tendo produzido um substancial número de obras³¹⁸, movendo-se entre a classe privilegiada. Muitos poetas e artistas viviam nesta cidade e Artemisia fazia parte do seu círculo artístico.

Apesar de tudo, Nápoles apresenta-se como uma cidade atractiva a uma artista como Artemisia, que já ganhara reputação em Roma. Aliás, terá sido, em parte, a consciência desse mesmo estatuto que lhe terá dado confiança para se deslocar até Nápoles. A pintora percebe, contudo, que os gostos de nesta cidade diferem dos de Roma e adapta os conteúdos da sua pintura aos seus novos clientes.

Neste período da vida, ela consegue manipular também o mercado além fronteiras; a internacionalização do patronato de Artemisia aumentou a partir de 1640. "(...) also the center of complex patronage networks conducted either by post or through the agency of her brothers, who were sent through out Europe in her service."³¹⁹ Aos já existentes, juntaram-se o príncipe Karl Eusebius von Liechtenstein e Carlos de Lorena, o quarto duque de Guise, tendo ainda satisfeito encomendas para vários coleccionadores.

³¹⁶ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 57.

³¹⁷ Riccardo Lattuada, *Artemisia and Naples, Naples and Artemisia*, in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 379.

³¹⁸ Mary D. Garrard *Artemisia Gentileschi*, p. 88.

³¹⁹ Elizabeth Cropper, *Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter*, in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p.269.

Artemisia aprendeu a ser prudente e a negociar as suas comissões. Se outrora enviava esboços sem preocupações, agora não o faz, pede adiantamentos e não permite negociações de preços. As suas condições ficam patentes em cartas escritas a Don Ruffo, lamentando-se do facto de ter sido muitas vezes ludibriada³²⁰.

As exigências comerciais, o vasto grupo de ricos patronos e a numerosa obra feita entre 1629 e 1640 poderiam fazer crer que Artemisia teria atingido uma posição económica confortável, no entanto a sua correspondência mostra o contrário: onze das suas quinze cartas deste período indicam queixas aos patronos de falta de dinheiro e de apoio.³²¹

Parte desta alegada falta de pecúlio terá tido a ver com o facto dos quadros terem em Nápoles um valor de mercado inferior em comparação com outras cidades italianas. Artemisia viu-se na necessidade de pintar ao dobro da velocidade, comparativamente com outras alturas da sua carreira, e como estratégia para rentabilizar o seu trabalho, começou a fazer séries do mesmo tema. Usava frequentemente a mesma figura noutra contexto, e segundo Bissel terá sido ajudada pela filha Prudentia, que treinara para pintar.³²²

Durante a sua estada em Nápoles, Artemisia recebeu uma encomenda que constitui uma excepção na sua obra: três quadros para a catedral de Pozzuoli, no sul de Nápoles. Tendo em consideração que Artemisia tinha consolidado a sua carreira sob temáticas de mulheres fortes e heroínas, Bissel encontra duas justificações para esta encomenda religiosa a Artemisia: o facto de em Nápoles o escândalo pessoal da sua juventude não ser praticamente conhecido, bem como a sua reputação artística no que respeita às temáticas de heroínas carnais.³²³

Mesmo assim, Artemisia continuou a pintar nus, mesmo nesta cidade dominada pela a asa inquisitória espanhola, mas fê-lo para patronos fora da cidade, como Karl Eusebius Liechtenstein, Carlos I de Inglaterra e o Cardeal Barberini.

³²⁰ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 111.

³²¹ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 61.

³²² *Idem, Ibidem*, p. 63.

³²³ *Idem, Ibidem*, pp. 63-64.

A partir de cerca de 1630 Artemisia inicia uma transição no estilo, que se torna mais teatral e destinado a uma clientela que aprecia a beleza clássica de nus reclinados. Ela encena os seus quadros como numa peça de teatro, onde as cenas decorrem ao nível dos olhos e a luz é estudada cenograficamente. Fazendo parte da encenação estão também o vestuário, os tecidos, as sedas, os veludos e as rendas que têm tanto ou mais peso nas obras que os personagens. A *Ester Perante Ahasureus* (fig.129), é um exemplo desta nova fase, tal como também o são a *Anunciação*, a primeira obra napolitana, a *Cleópatra* de 1630-1635 (fig.122) e a *Vénus e Cupido* de 1630 (fig.149).

Esta capacidade de adaptação da pintora revela uma mulher atenta ao mundo que a rodeia, deixando quando necessário para segundo plano os seus próprios gostos. Artemisia tem consciência da sua condição de artista, e sabe que depende dos seus clientes para sobreviver. E sendo os seus clientes, maioritariamente homens, as suas figuras femininas fortes e robustas dão lugar a mulheres luxuriosas, mais ao gosto masculino. “but now, in a conspicuous reversal of direction of the previous decade, the women who command fifty-five percent of these twenty-four pictures may be classified as nudes - or, more accurately, as nude female bodies put on display, first and last, for the delection of the men depicted within and of the men without who order depictions”.³²⁴

Enquanto estava em Nápoles, Artemisia recebeu o convite de Carlos I de Inglaterra para trabalhar em Londres, contudo esta proposta não lhe agradava muito, como revela uma carta sua a Ferdinando II de Medici. Apesar do convite feito pelo rei Carlos I, Artemisia manifesta ao Grão-duque o seu desejo de voltar para Florença, confessando que precisava de dinheiro para casar a sua filha. Para isso tentou mover todas as suas influências recorrendo mesmo ao seu amigo Galileu, dadas as boas relações que este mantinha com os Medici. Artemisia recorreu ainda ao seu amigo Cassiano del Pozzo, para vender os seus quadros à família papal. Não tendo sido bem sucedida nos seus intentos de continuar em Itália, e apesar de todas as diligências efectuadas, Artemisia resignou-se e aceitou o convite.

Uma das razões possíveis para Artemisia não querer ir para Londres, apontada por Bissel, relaciona-se com o facto de ela ser católica. “She was

³²⁴ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 91.

undoubtedly a devote Catholic and the prospect of working for a Protestant King may have elicited from her the same response (...) who described such employment as “dealing with heretics”³²⁵

Em 1638, Artemísia já residia na corte do rei Carlos I e da rainha Henriqueta Maria de Inglaterra, tendo estado ao seu serviço durante dois ou três anos. Foi em Londres que encontrou Orazio, seu pai, que lá trabalhava na condição de pintor de corte e também como uma espécie de emissário católico numa corte protestante.

Francesco Barberini's attempts to live up to his responsibilities as cardinal protector to the Catholic queen Henriqueta Maria in a increasingly hostile climate of the Protestant Kingdom (...) It was perhaps as important for the Barberini to have an emissary in place, in person of Gentileschi's daughter, as it was for the queen to get her decorations finished³²⁶

Por outro lado o interesse da corte Inglesa em Artemisia devia-se a vários factores: a ajuda ao pai, Orazio, na decoração do tecto da Queen's House (fig.112), em Greenwich.³²⁷ Foi depois de Orazio ter adoecido que o nome de Artemísia fora proposto para ajudar o seu pai na sua obra. Orazio acabou por falecer a 7 de Fevereiro de 1639.³²⁸ Contudo a sua morte não libertou Artemisia do compromisso com a corte inglesa. Outra razão devia-se ao facto de Carlos I ter interesse pessoal em trazer para a sua corte artistas italianos.³²⁹ Pretendia-se que os Gentileschi dessem um novo cunho estético aos tectos da *Queen's House*, seguindo a reconhecida tradição italiana de pintura de tectos.³³⁰

Artemisia terá ajudado seu pai na feitura do tecto para a Queen's House, trabalho que estaria concluído em 1638, data a partir da qual Artemisia começou a procurar novas perspectivas para patronos em Itália, segundo afirma Garrad³³¹

No entanto, segundo Bissel, Artemisia terá permanecido em Inglaterra com os irmãos Francesco, Giulio e Marco até depois da morte de seu pai, e

³²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 258.

³²⁶ Elizabeth Cropper, *Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter*, in *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 270.

³²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 112.

³²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 110.

³²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 111.

³³⁰ *Idem, Ibidem*, p. 114.

³³¹ *Idem, Ibidem*, p. 120.

pelo Natal de 1639 implorava ao duque de Modena ajuda financeira para voltar para Itália.³³²

Artemisa regressou para Itália enviando uma pintura a Francisco d' Este, a fim de obter o seu patronato, mas não há registos da resposta.

De acordo com um relato contemporâneo de Baldinucci's, é provável que Artemisia só tenha regressado a Nápoles, cidade que antes tanto lhe desagradara, por volta de 1640-41, onde acabou por passar a última década da sua vida³³³ até cerca 1652, data em que faleceu.

O regresso a Nápoles torna-se a última fase da sua carreira. Algumas das obras deste período só recentemente lhe foram atribuídas, devido às várias mãos que as terão feito. Mais velha e cansada, deve ter optado finalmente por pedir ajuda a colegas pintores. Este facto pode ter confundido os peritos aquando da atribuição das obras.

Conforme nota Tiziana Agnati, os quadros da última fase da sua carreira são obras que repetem as temáticas dos seus anos áureos; Artemisia está cansada e para conseguir manter o seu trabalho não perdendo rendimento, pinta agora quadros de grandes dimensões com fundos de paisagem e arquitectónicos, com o objectivo destes justificarem os preços altos que pedia, particularmente a D. Rufo, o seu patrono, ao qual afirmava incessantemente que as suas obras eram sempre originais.³³⁴

Parece-nos que esta atitude revela a perspicácia, com que aprendeu a lidar com assuntos relativos à gestão da sua carreira, mas também alguma excentricidade e acima de tudo algum desespero de sobrevivência “gli ultimi lavori di Artemisia risultano ripetizioni stanche di celebri opere del passato”.

³³² R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 60.

³³³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 121.

³³⁴ Tiziana Agnati, *Artemisia Gentileschi*, p. 47.

2.2. A obra de Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi tornou-se uma figura de culto para algumas feministas do século XX e para as mulheres artistas em particular. Uma das maiores estudiosas da obra de Artemisia Gentileschi, sob uma perspectiva feminista, foi a autora americana Mary Garrard. Na análise que fez à vida e à obra da artista, Garrard considerou que estas não poderiam separar-se, uma vez que o trabalho da pintora era demasiado emotivo.

Pelo contrário, o autor Ward Bissel defende que não se devem fazer associações livres entre a vida e obra de Artemisia, por três ordens de factores: iconografia da época, expectativas sociais face a um artista e as exigências dos mecenas.

Em Itália, o conceito de mulher dirigente estava longe sequer de ser considerado, uma vez que a misoginia institucional florescia numa constante validação por parte do clero, que graças à Contra-Reforma tivera um novo impulso. A veneração Tridentina a Maria e a celebração das virtudes da pureza e castidade, eram directamente impulsionadas pela Igreja que opunha a carnalidade feminina à elevação espiritual. Na arte, estas duas perspectivas – a da mulher dirigente e a da mulher Santa – iriam confundir-se.

Na arte, Maria de Médicis fez-se representar frequentemente como mulher forte, heroína ou representada em glória; reivindicando um espaço na arte, na sociedade e na política para as mulheres heróicas, colocando-se a par dos homens.

O posicionamento destas mulheres que detinham poder político na Europa, constitui, de acordo com a teoria de Mary Garrard, um marco estrutural na formação iconográfica de Artemisia Gentileschi. Em toda a sua obra gravitam mulheres heróicas e fortes, que acabaram por caracterizar a sua pintura como um todo.

Se é verdade que as representações de Artemisia das mulheres/heroínas como *Susana*, *Lucrecia*, *Judite* e outras eram feitas com dignidade, a maioria dos pintores distorciam simbolicamente as suas imagens

condenando-as a objectos da fantasia masculina, para a gratificação dos homens.

Se na “arte masculina” as *Susanas*, *Lucrecias* e *Cleópatras* surgem como suporte ou pretexto para o nu feminino, na obra de Artemisia estas aparecem como heroínas, em que a sua nudez deixa de ser passiva. Artemisia ofereceu nus com mais carnalidade mas com dramatismo psicológico, pouco frequente nas pinturas da época, destinado a um público acostumado às figuras sedutoras de mulheres com beleza clássica.

Os temas tratados por Gentileschi dividem-se na generalidade da sua obra em cinco arquétipos femininos: *Susana*, *Lucrecia*, *Cleópatra*, *Judite* e a *Alegoria da Pintura*. Na sua obra, os estereótipos são invertidos: as mulheres “más” – *Cleópatra* e a *Esposa de Potiphar* – tornam-se heroínas; e as personagens santas e virtuosas – a *Virgem*, *Lucrecia* e *Maria Madalena* – são mais carnis. Quanto às *Judites* de Artemisia são mulheres de acção, armadas com espadas e armas que não hesitariam em usar.

No século XVII aceitava-se que as mulheres pudessem ser executoras mas não eram consideradas dotadas de poder de inspiração, pela sua natureza inferior. O espaço ocupado por Artemisia na arte barroca veio provar a incongruência deste raciocínio. No seu *Auto-Retrato como Alegoria da Pintura* (fig.111), Artemisia revela-se consciente da sua luta contra os preconceitos, apresentando-se como uma mulher artista, racional e pensativa, apanhada num momento de inspiração criativa.

Apesar de todas as dificuldades, Artemisia conseguiu ser aceite com alguma rapidez, tendo em conta que às mulheres não era dado muito crédito “whether or not women were taken seriously as artists in the seventeen century, Artemisia clearly was, and her very exceptionality was a sustaining principle in her career.”³³⁵

Ela foi a primeira mulher a fazer parte da Academia de Desenho em Florença e mais tarde também ficou associada à Academia de Roma: “Artemisia Gentileschi was not merely successful. She was famous. The first woman to enter the Accademia del Disegno in Florence, in 1614 (...). She was

³³⁵ Elizabeth Cropper, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p.267.

associated with the Accademia dei Desiosi in Rome, in the 1620's, and this reflects her protection by the House of Savoy."³³⁶

Artemisia teve alguns dos melhores e mais influentes patronos da Europa: uma imperatriz, reis e rainhas, grão-duques e uma grã-duquesa, duques e príncipes, vice-reis, cardeais e um bispo. Esta é a melhor prova do seu reconhecimento público e da qualidade da sua obra.

Bissel diz que Artemisia nasceu com o dom e o olho de artista, escolheu cuidadosamente as temáticas a usar, adoptou um estilo naturalista e produziu arte que faz observações agudas à humanidade, através da representação de mulheres monumentais e independentes³³⁷.

2.2.1. As Susanas

A história bíblica passa-se na Babilónia durante o exílio dos Judeus no séc. VI a.C. Susana era a bela mulher de um judeu rico e importante, na casa do qual era comum reunir-se a comunidade judaica. Dois velhos da comunidade (por vezes descritos como juízes) frequentavam assiduamente a casa de Susana. Fascinados pela sua beleza, conspiravam em seduzi-la.

Escondidos no jardim onde habitualmente a bela se banhava, atacaram-na quando as aias se ausentaram, tentando violá-la sob a ameaça de denúncia pública por ter tido relações adúlteras no jardim com um jovem.

Apesar de o adultério ser punido com a morte, Susana resistiu aos velhos, e estes fizeram correr o boato. Susana foi levada a tribunal sob a acusação dos velhos e sentenciada à morte, mas no último minuto, o jovem Daniel reclamou que a acusação foi feita sobre falsos testemunhos e pediu um novo julgamento.

O próprio Daniel conduziu a investigação e interrogou os velhos separadamente, perguntando-lhes sob que árvore se tinha passado o caso. Um respondeu carvalho e outro aroeira. A inocência de Susana ficou provada e os velhos foram condenados à morte.

³³⁶ *Idem, Ibidem*, p.268.

³³⁷ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 125.

Poucos temas artísticos têm oferecido de forma tão satisfatória uma oportunidade para legitimar o *voyeurismo* como Susana e os Velhos.³³⁸

Esta não é uma cena de sedução, mas de violação planeada, e quer para artistas quer para patronos serviu para exaltar ousadas fantasias. A conquista sexual forçada ou violação é um tema muito representado em pintura: a violação de Helena por Paris, o rapto das Sabinas, e as conquistas sexuais de Zeus ou Apolo, são quase sempre representadas como raptos.

As Susanas de Artemisia relatam não uma fantasia feminina de vingança, como se verá nas representações de Judite, mas a expressão de uma realidade social dominada por homens.

Este quadro foi executado no período entre a violação e o julgamento, e este importante acontecimento na história pessoal da artista poderá apresentar um paralelo entre a arte e a vida real.

Pensa-se que a pintura tenha sido falsamente datada com ano anterior por duas razões: por decisão de Orazio, para dar uma competência artística prematura à filha, e para evitar quaisquer associações da vida pessoal de Artemisia com a representação no quadro.

A obra mostra-nos não a violação em si, mas a vulnerabilidade emocional e sexual de uma jovem sob pressão. A Susana de Artemisia não expressa a violência do estupro, mas sim a ameaça e o medo provocado na vítima.

Artemisia pintou quatro Susanas, das quais destacaremos apenas a do início da sua carreira, efectuada durante um período difícil da sua vida e outra feita no ano imediatamente anterior à sua morte. Mary Garrard coloca mesmo a hipótese de esta ter sido a sua última pintura.³³⁹

³³⁸ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 191.

³³⁹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 208.

Susana e os Velhos, Roma, 1610, (fig.113)

Esta composição de Susana representa uma jovem assustada cujo temor está patente no estranho torcimento do corpo. Esta cena retrata a aflição da heroína e não a antecipação do prazer dos vilões, como era comum nas representações até ao Renascimento, e mesmo barrocas, de influência clássica dos Carraci: “Viewed in this way, this picture is first and foremost a frank and highly concentrated presentation of very human distress.”³⁴⁰

A Susana de Artemisia não é de uma beleza clássica; é uma mulher comum e plena de carnalidade. Os seios naturalmente pendentes, o ventre reconhecidamente feminino e as pernas de proporções realistas, mostram-nos um corpo não idealizado.

Bissel afirma:

(...) The physical type of Susanna, Heavy, fleshy, inelegant, and of a particularized naturalism that appears to have been taken from the living model. (...) both ideal beauty and explicit sexuality, the artist certainly does not banish the sensual. Except for a swath of drapery over one thigh, Susana is totally nude, her bare breast at the geometrical midpoint of the canvas, accessible to both elders and to a voyeuristic observer.³⁴¹

A maior parte das representações desta cena são apresentadas ao baixo, enquanto que esta versão foi trabalhada na vertical; o que incrementa a pressão sobre a vítima, impressão aumentada também pela aridez do *decor* – sem a folhagem e a fonte da iconografia clássica deste tema – e pela austera balaustrada que, como uma parede, a deixa encurralada. Os velhos, funcionando como uma equipa e aumentando ainda a altura do muro, contribuem para a aflição de Susana.

O mesmo autor³⁴² afirma também que os dois velhos podem ser representações de Tassi e Orazio numa situação incestuosa, embora nos pareça a este respeito que se fosse esse o caso, pai e filha nunca conseguiriam trabalhar juntos no mesmo projecto.

Este quadro, por ser tão prematuro na sua obra, serve de base de análise ao início do trabalho da artista, à influência de seu pai e ao desenvolvimento das suas características artísticas. Bissel, juntamente com

³⁴⁰ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 2.

³⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 3.

³⁴² *Idem, Ibidem*, p. 8.

outros autores, sugere que esta primeira Susana de Artemisia, datada de 1610, é fruto de uma obra conjunta com o seu pai, segundo uma tradição na pintura que juntava mestre e aprendiz no mesmo trabalho.³⁴³

Também Mary Garrard nota o apoio paterno, particularmente na escolha do modelo da figura de Susana, possivelmente inspirada na imagem de um sarcófago romano ilustrativo da história de Orestes, no qual Orazio se inspirara também para desenhar o seu David, facto ao qual Artemisia não seria alheia.
344

É certamente possível que Orazio tenha guiado a filha na feitura da obra, de modo a substanciar o discurso elogioso que usou na carta de 1612 à Grã-Duquesa da Toscana, Cristina de Lorena, onde descreve as precoces capacidades da filha como pintora.

Susana e os Velhos, Nápoles, 1649, (fig.114)

Neste quadro, apesar de Artemisia repetir alguns elementos mostrados em versões anteriores do mesmo tema, a artista escolheu uma abordagem mais tradicional. Esta Susana encontra-se em súplica, olhando para o céu e implorando a intervenção Divina. Este é uma pose que pertence a um momento mais adiante da história, quando Susana “olha para o Céu, pois o seu coração confiava no Senhor”.

Esta versão é composta por um cenário maior, com mais acessórios de cena, como a fonte esculpida e as flores. O gesto de Susana é aqui mais retórico que dramático e no todo, a obra vai de encontro ao gosto generalizado do público, e perde eventualmente o carácter de pressão psicológica que distingue a primeira versão.

³⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 3.

³⁴⁴ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 17.

2.2.2. As Judites

A história de Judite é contada nos Textos Apócrifos: o general assírio Holofernes, na sua expansão guerreira, cercou a cidade de Betúlia. A cidade cercada preparava-se para se render quando Judite, uma casta viúva, se oferece para a livrar de tal tormento.

Para realizar o seu plano, Judite vestiu a sua melhor roupa e acompanhada pela serva Abra, apresentou-se no campo inimigo, oferecendo ajuda ao general. Frente a Holofernes, Judite para ganhar a sua confiança, conta-lhe que os israelitas só poderão ser vencidos quando pecarem contra o seu Deus, confirmando assim o que anteriormente o general tinha ouvido e aconselha-o a manter o cerco e não invadir a cidade.

No quarto dia da sua estada, Holofernes convida Judite para jantar. Ataviada com a sua melhor roupa e as mais vistosas jóias, ela seduz o general que, embriagado, adormece, dando a Judite a sua oportunidade: munida de uma cimitarra, decapita o general, coloca a cabeça num saco de comida, e volta com Abra para Betúlia.

Os assírios, sem o seu líder, dispersam-se e são facilmente vencidos pelos israelitas. Judite oferece o macabro despojo ao templo, e viverá o resto da vida honrada e celebrada, mas sempre viúva.

O Livro de Judite, composto anonimamente no final do segundo século a.C., foi excluído do cânon hebreu e rejeitado como apócrifo, pelos protestantes.³⁴⁵

O tema de Judite e Holofernes ocupa um lugar de destaque na obra de Artemisia. Mary Garrard defende que este tema tinha importância pessoal para a artista, pois de todas as figuras femininas, Judite era a mais positiva das heroínas cuja valorosa façanha provocou em Artemisia uma auto-identificação.³⁴⁶

A Judite decapitando Holofernes pode representar uma vingança da artista contra Tassi, e talvez, contra todos os homens. Por outro lado este tema era recorrente durante todo o Barroco, e o público era ávido por ele. A maior

³⁴⁵ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, pp. 280-281.

³⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 278.

parte dos pintores desta época usaram-no em algum ponto da sua carreira. O espectáculo de uma mulher forte e bela enquadrava-se nos apetites pelo ‘maravilhoso’ do público da época.

No caso de Judite, a própria Igreja era um cliente fiel e abençoava o tema, pois afinal a cena representava uma cristã derrotando um herege.

Para a estudiosa, Judite não é só uma heroína defensora do seu povo; é também um símbolo feminino do fazer frente ao poder masculino instituído; da mesma forma que Holofernes não é apenas um déspota oriental que merece a morte: ele representa os homens.³⁴⁷

Apesar das considerações de Mary Garrard, é talvez necessário realçar que esta temática faz parte da iconografia da pintura barroca, embora Artemisia lhe tenha dado um tratamento particular pela intensidade e realismo das suas representações.

As quatro grandes *Judites* de Artemisia (a do Pallazio Pitti, a de Nápoles, a dos Uffizi e a de Detroit) apresentam um conceito da heroína bastante diferente das obras dos artistas seus contemporâneos. Cada uma das suas representações do tema *Judite* é uma figura individualizada, apenas centrada no seu desempenho.

As *Judites* de Artemisia não são glamorosas, nem pias, nem humildes, nem de uma beleza estonteante. São mulheres normais na sua representação física, não idealizadas e não se encontram numa postura demasiado exposta.

São vibrantes e carnisais mas não servem apenas para deleite masculino; elas ultrapassam o controlo masculino do social e do teológico.

As *Judites* não são equivalentes ao David e esse facto está patente nas suas caras não idealizadas, no seu comportamento incivilizado e na sua – apesar do feito heróico – vulnerabilidade. O herói masculino, ao contrário destas *Judites*, é representado numa postura orgulhosa do seu poder.

Ao contrário dos heróis masculinos, cujo poder, orgulho deste poder e cegueira à vulnerabilidade são as qualidades da sua grandeza e ao mesmo

³⁴⁷ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 279.

tempo as causas da sua queda, a heroína feminina está por decreto social perpetuamente consciente da sua vulnerabilidade inerente.

Os olhos do homem, ao ver o tema *Judite e Holofernes* do ponto de vista dele, vêm apenas o poder subversivo dela. Para uma observadora, a história é uma metáfora da vida verdadeira das mulheres. Incapaz de dominar abertamente, a mulher vive pelo seu engenho, pelo seu estado de alerta, e pela sagacidade. E num mundo real, o mundo dos homens, do qual o acampamento de Holofernes é símbolo, a Judite/mulher que desafia os valores e ataca o chefe, está permanentemente em perigo.

Judite Decapitando Holofernes, Florença, 1612-1613, (fig.115)

Judite é uma das mulheres heroínas cuja história se conta no Velho Testamento. No seu caso, devido à sua virtuosidade ao nível da castidade e da constância, Judite torna-se uma imagem validada e consagrada pela Contra-Reforma, identificada com a Virgem Maria, e símbolo da Igreja triunfando sobre a heresia.

Enquanto a maior parte dos artistas opta por representar a cena quando Judite e Abra fogem do acampamento inimigo, Artemisia, usa o momento mais violento da decapitação, à maneira de Caravaggio.

Bissel repara na linha que une Judite à sua criada destacando os seus vestuários e posturas, semelhantes aos dos guerreiros:

The two women, in garments of unsubtle crimson and bright blue and struck by a brutal light, have ensnared the evil general in a web of rigid crossing and interweaving limbs. Although differentiated in station through facial type, coiffure, and costume, Judith and Abra are peers in combat (...). Their arms and shoulders form an embracing ellipse, (...).³⁴⁸

³⁴⁸ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 11.

Judite com sua Serva, Florença, 1613-1614, (fig.116)

A história de Judite transmite um tormento pessoal reconhecível em todos os seres humanos.

Este novo tipo de figura, uma mulher de meia-idade não idealizada, sombria, pesada, foi preponderante na arte romana da década de 1620: (...).³⁴⁹

“(...) in meaning a negation of the evident contrasts in their social status, in the intensities with which their faces are lit, and in the clarity of their profiles.”³⁵⁰

Judite Decapitando Holofernes, Florença, 1620, (fig.117)

Muitos estudiosos, particularmente Garrard, têm interpretado a sangrenta decapitação mostrada particularmente nesta obra em termos psicosexuais, como uma expressão de vingança imaginada contra o seu violador Agostino Tassi, onde o imaginário de um quarto sangrento evoca a descrição de Artemisia no processo, no quarto com Tassi, o emaranhado de joelhos, covas, sangue e facas.³⁵¹

Judite e Sua Serva, Roma, c.1625-1627, (fig.118)

Este quadro representa o ponto da história em que Judite e sua serva Abra se preparam para abandonar o acampamento das tropas assírias. O general acabou de ser morto, Abra embrulha a sua cabeça em panos e Judite embainha a espada. Ambas estacam, como que ouvindo um som perturbador.

A pintura é geralmente tida como o melhor trabalho de Artemisia. A maioria dos académicos concorda na data de execução, meados de 1620, quando a artista vivia em Roma.

A *Judite* de Detroit é uma pintura intensamente teatral, na qual a dramática acção das monumentais figuras é ampliada pela forte luz e pela harmonia de cor.

³⁴⁹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 67.

³⁵⁰ R. Ward Bissel, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, p. 11.

³⁵¹ Ver o Processo, apêndice B, entradas 18 -19, in Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 416.

A *Judite e sua Serva* de Artemísia, que tem sido geralmente datada em volta de 1625, é tida como uma das grandes obras-primas do Barroco *caravaggista*. Esta pintura, de acordo com Garrard, cheia de força, mostra o talento maduro da artista para a narrativa dramática, com dinâmico *chiaroscuro*, na criação das monumentais heroínas femininas.³⁵²

2.2.3. As Lucrecias

Lucrecia, uma mítica esposa romana, matou-se para escapar à vergonha que se seguiria à sua violação, e tem sido de há longo tempo um exemplo da castidade heróica.

A história da violação da casta matrona romana Lucrecia e do seu suicídio em defesa da sua honra foi contada inúmeras vezes pelos historiadores clássicos, como um modelo da virtude esponsal romana, e como o acontecimento que precipitou o final da Monarquia na antiga Roma.

Em 509 a.C os Tarquinos encontravam-se reunidos, e começaram a discutir os méritos relativos das suas esposas. Tarquinius Collatinus gabou-se da superior lealdade e virtude de sua esposa, Lucrecia, e desafiou os outros homens a voltarem para suas casas naquele mesmo momento, e a verificarem o que as respectivas mulheres fariam na ausência deles.

Enquanto que a maioria das mulheres estava em faustosos banquetes ou enleadas em festanças, Lucrecia foi encontrada sozinha com as aias e atarefada a fiar lã.

A virtuosa e bela Lucrecia inflamou de ardor o filho de rei, Sextus Tarquinius, que tomado pelo desejo e decidido a possui-la entrou no quarto onde ela dormia, e de espada em punho, ameaçou-a de morte se não sucumbisse aos seus intentos. Face à sua recusa voltou a fazer nova ameaça afirmando que a mataria a ela e ao seu próprio escravo, e que colocaria ambos os corpos nus na cama, parecendo que tinham sido apanhados em adultério, e por isso mortos. Em vista de tal perspectiva, Lucrecia rendeu-se-lhe.

³⁵² Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 67.

No dia seguinte, Lucrecia contou o sucedido ao pai, ao marido e a dois dos seus amigos que rapidamente lhe perdoaram. Contudo, Lucrecia explicou que apesar de absolvida do pecado, não se absolvía do castigo.

Com isto, sacou de uma faca escondida no vestido, e cravou-a no peito. Um dos amigos presentes, um parente e inimigo político do rei, tirou a faca do seu corpo morto e jurou pelo seu sangue que correria com os Tarquinos de Roma. O corpo de Lucrecia foi mostrado no fórum e os crimes e a tirania dos Tarquinos foram revelados ao povo, que se rebelou contra o rei e banuiu de Roma toda a sua família.

Lucrecia simboliza a própria Roma, cercada e violada, e o seu heróico auto-sacrifício é um apelo instigando os romanos a escolher entre a morte e a liberdade.³⁵³

À luz das antigas tradições romanas, o suicídio não era visto como moralmente errado, mas simplesmente como uma escolha racional e honrada³⁵⁴; porém, na era cristã, o suicídio surge como um pecado e assim o acto de Lucrecia foi considerado perigoso na medida em que podia inspirar outras mulheres virtuosas cristãs ao martírio, a fim de preservar a sua virgindade.

Para Santo Agostinho e muitos pensadores cristãos posteriores, o suicídio de Lucrecia foi um acto de assassínio, roubo de uma alma, e pior, a usurpação do direito divino de acabar com uma vida.³⁵⁵

O desespero da heroína integrou-se perfeitamente nas temáticas favoritas da pintura barroca. A figura solitária é a mais usada no século XVII, muitas vezes mostrando Lucrecia no seu quarto, prestes a pôr termo à sua vida.³⁵⁶

Ninguém poderia entender melhor esta situação que a própria Artemisia. A sua experiência pessoal de violação, cerca de dez anos antes de ter executado o quadro, deve tê-la exposto à mesma moral crítica revelada na historia de Lucrecia. No seu próprio testemunho no julgamento, Agostino Tassi

³⁵³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 217.

³⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 218.

³⁵⁵ *Idem, Ibidem*, p. 219.

³⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 227.

violou-a contra sua vontade, e contudo a sua castidade foi repetidamente posta em causa durante o processo. Tal como *Lucrecia*, Artemisia voltou-se para o seu pai e amigos, para a confortarem.³⁵⁷

Artemisia pintou duas *Lucrecias*, feitas com cerca de vinte anos de diferença.

Lucrecia, Génova, 1621, (fig.119)

Nesta primeira *Lucrecia*, Mary Garrard nota a sua postura; a forma como segura o seio na preparação para a morte, virando a faca para cima, num momento de hesitação no último momento. A mão que agarra o seio segura-o de forma pouco usual, pressionando-o com dois dedos e empurrando o mamilo para a frente, num gesto que nos lembra o aleitamento nos quadros das Virgens Lactantes.³⁵⁸

A *Lucrecia* de Artemisia não é uma sedutora; está sentada pesadamente e pouco á vontade, a perna visível com musculatura de atleta e estranhamente proeminente. A tensão psicológica e a ansiedade são visíveis no sobrolho carregado e torcido, nas costas rígidas e direitas, na mão esquerda tensa que agarra a adaga, na mesma tensão da mão direita, prendendo o seio, como que a ganhar força para o momento final.

Lucrecia, Nápoles, 1642-1643, (fig.120)

A segunda *Lucrecia* representa uma mulher sentada, com a cara perturbada, embora menos intensa que a primeira. A adaga encontra-se suspensa de lado, a outra mão esticada num gesto de resistência, evoca de novo o momento antes do acto.

Esta figura é mais sofisticada no estilo e na composição, mais rica na harmonia de cor, e expressivamente mais grandiosa. O quadro deve ter agradado mais ao patrono; porém, apesar dos melhoramentos ao nível artístico, falta à pintura o vigor e a intensidade psíquica da pintura de Génova.

³⁵⁷ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, pp. 231-232.

³⁵⁸ *Idem*, *Ibidem*, p. 230.

2.2.4. As Cleópatras

Cleópatra foi uma rainha do Egito que cessou a sua vida em 30 d.C. com a idade de trinta e nove anos, no mausoléu que tinha construído para si e Marco António em Alexandria.

Depois do assassinato de César em Roma, Marco António aliou-se a Cleópatra política e amorosamente. Juntos estabeleceram uma forte base de poder no Oriente. Mas a batalha de Actium viu a derrota do casal perante Octávio Augusto, conduzindo ao suicídio de António. Para evitar a desonra de ser prisioneira política de Augusto César, Cleópatra tentou o suicídio, primeiro com um punhal, mas impossibilitada por Octávio, conseguiu ter acesso a áspides. Foi encontrada morta, vestida regamente e ladeada pelas duas escravas moribundas.

Durante o século XVII, como nota Garrard, a história de Cleópatra era um arquétipo de amor, uma narrativa romântica e sexual, cuja beleza era enaltecida juntamente com a mortal serpente.³⁵⁹

Os suicídios são em pintura um tema muito apreciado uma vez que fundem o poder, o erotismo e o *voyerismo*. No entanto existem diferenças entre os suicídios masculinos e femininos: os suicídios dos homens são tipicamente acções públicas ou políticas, ao serviço de ideias filosóficas ou frente ao perigo ou à desgraça; os suicídios no feminino são actos do desespero privado.³⁶⁰

Da mesma forma, Roma simboliza o lado masculino, a razão e a vida prática enquanto que o Egito simboliza o lado feminino, misterioso e mágico, com rituais secretos e potentes venenos, aqui personificados na figura de Cleópatra.

Cleópatra, Roma, c. 1621-1622, (fig.121)

Encontrando-se na categoria do nu reclinado, a *Cleópatra* de Artemisia é talvez mais evidente na sua pose erótica e aberta, que revela o interesse artístico e erótico dos patronos genoveses.

³⁵⁹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 250.

³⁶⁰ *Idem*, *Ibidem*, p. 214.

A tendência de Artemisia para exibir o seu talento através da representação de nus femininos e a sua propensão para a representação de histórias clássicas, sugerem que seja ela, e não seu pai, a autora desta obra.

Este tipo de representações ganha o seu cunho erótico especialmente através do uso da cobra – um símbolo fálico multicultural que corre transversalmente as eras – sobre o peito nu e indefeso do personagem.

A *Cleópatra* moribunda reclinase expansivamente sobre a roupa de cama desfeita, as pernas cruzadas, o braço subido sobre a cabeça, brilhantemente iluminada tendo como fundo um veludo vermelho e luxuriante, usado na pintura barroca para frequentemente simbolizar a morte. O tipo de corpo da figura é também o padrão frequente nas representações de nus de Artemisia: ventre arredondado, seios cónicos e ancas largas.

Apesar da sua cara ser simples e rústica, a figura pode ser facilmente interpretada como uma sensual beleza mostrada para deleite masculino.

Garrard observa que a *Cleópatra* de Artemisia, apesar de destacar a serpente sobre o corpo nu, não mostra qualquer reacção emocional ou física à dentada da cobra, exibindo em contraste uma estranha, relaxada e serena calma, enquanto se afunda no esquecimento.³⁶¹

A mesma autora descreve o poder que uma mulher adormecida tem na pintura: a imagem de uma mulher adormecida simboliza aquela nossa parte misteriosa do inconsciente só acessível através dos sonhos. Paradoxalmente, o estranho poder da imagem que uma adormecida transmite ao observador desperto – apesar da sua aparente vulnerabilidade – é uma força mágica da vida misteriosa dos sonhos, que por ser escondida do observador, dá poder à adormecida.³⁶²

O corpo parece tenso e alerta apesar de reclinado por sono ou morte, e cujos olhos aparentam estar fechados mas estão levemente abertos, e observam. O detalhe dos olhos parcialmente abertos muda a presença do corpo de objecto inanimado para uma presença humana assombradora.

³⁶¹ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 251.

³⁶² *Idem*, *Ibidem*, p. 258.

A *Cleópatra* de Artemísia pode-nos desapontar no seu todo, como demasiado humana, quase uma imagem vulgar da divina e mortal Cleópatra, uma mistura infeliz do literal e do mítico.³⁶³

Cleópatra, Nápoles, 1630, (fig.122)

Provavelmente pintada no princípio de 1630, pode ser rapidamente reconhecido como um trabalho de Artemisia, quer no estilo, quer na interpretação do tema. A figura nua da rainha, aqui reclinada para o lado oposto, é mais graciosa e está mais nobremente deposta que a sua bizarra contraparte genovesa.³⁶⁴

As suas pernas oferecem uma mais convencional versão das curvas ideais de uma mulher, em comparação com a sua homóloga genovesa – o corpo numa curva desconfortável, onde as pernas articulam num ângulo estranho com o abdómen, uma abrupta transição partida – em vez da suave curva continuada que se esperaria num nu reclinado, como é esta *Cleópatra* de Londres.

2.2.5. Outras temáticas na obra de Artemisia Gentileschi

Madonna com Menino, Roma, 1610-1611, (fig.123)

Os rostos desta *Madonna* e o da *Susana* do Pommersfelden são semelhantes e algumas cores são repetidas em ambos os quadros, o que pode significar que ambas as execuções decorreram sensivelmente ao mesmo tempo, assim nota Patrizia Cavazzini. Mas os estilos são diferentes: a *Susana* do Pommersfelden denota dedicação na execução da obra, e talvez algum acompanhamento por parte de seu pai; no caso desta *Madonna* observamos menos rigor.

Pelo contrário, o cuidado do tratamento dado à execução da criança é exemplar e traduz o uso de um modelo real. Aliás, no testemunho de Tassi, em tribunal, referindo-se ao dia da violação, este narra que Artemisia estava a

³⁶³ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, p. 270.

³⁶⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 274.

pintar acompanhada por Tuzia, inquilina dos Gentileschi e por vezes companhia da artista, com seu filho ao colo.

Danaë, Roma, c. 1612, (fig.124)

A história de Danaë remonta à Grécia do século II a.C. O rei Acrisius de Argos tinha como filha a bela Danaë, à qual foi profetizado que daria à luz um filho que mais tarde mataria o rei. Este, temendo pela sua vida, mandou-a fechar num quarto de bronze. Mas Zeus apaixonou-se por ela, e transformando-se numa chuva de ouro, entrou no quarto e engravidou-a. O filho de Danaë, Perseu, acabaria por cumprir a profecia, matando Acrisius.

Artemisia usará esta história para ilustrar a sensualidade erótica. A pose de *Danaë* é idêntica à sua *Cleópatra*, mas ao invés de segurar a cobra na mão, segura com afinco moedas, enquanto que outras se aninham entre as suas coxas.

Foi a partir do século XVI que as moedas vieram substituir a chuva de ouro (Zeus) que era costume constar nas versões deste tema.

A mão cerrada de *Danaë* em torno das moedas é a representação de um abraço sexual, enquanto que as moedas do baixo-ventre não deixam muito espaço para ambiguidades.

O ouro contra a pele nua de *Danaë* dá ao observador sensações tácteis; em contraste com a sua nudez, encontramos a serva totalmente vestida, e os tecidos da roupa de cama de *Danaë* convidam à sensualidade. Esta obra foi efectuada durante um período em que Artemisia trabalhou com o pai e no qual usou as técnicas do claro-escuro *caravaggescos*, ensinadas por ele, e patentes no corpo de *Danaë*, no veludo e no linho da cama.

Santa Cecília, Roma, c. 1620, (fig.125)

Santa Cecília foi uma das primeiras mártires cristãs, e este foi um tema muito usado durante a Contra-Reforma, existindo um particular fervor em Roma. O corpo da santa foi encontrado intacto após 1200 anos na sepultura, quando em Outubro de 1599 a sua igreja foi restaurada e o seu túmulo aberto.

Cecília nasceu no seio de uma família romana, e era uma virgem devota a Deus. A família decidiu casá-la com Valeriano, que Cecília conseguiu converter ao cristianismo, juntamente com o seu irmão.

A recusa de Cecília em praticar a religião pagã chegou aos ouvidos do perfeito romano, que a mandou executar por sufocação. Não tendo resultado, foi mandada decapitar; o carrasco desferiu-lhe três golpes no pescoço e mesmo assim Cecília agonizou durante vários dias.

A Santa é muitas vezes representada com instrumentos musicais, e é vulgarmente aceite como a padroeira da música e dos artistas.

Pensa-se que Artemisia tenha executado esta obra entre o período Romano e o Florentino.

Retrato de um Gonfaloniere, Roma, 1622, (fig.126)

Neste retrato, Artemisia transmite conhecimentos adquiridos na prática deste género: num interior parco de acessórios, está um homem em pose, de armadura completa e uma faixa ao ombro. Apoia a mão na toalha de veludo de uma mesa, onde está o capacete emplumado. À direita está posto um estandarte, um *gonfalone*, donde vem o nome do quadro. Este acessório sugere que a função deste indivíduo tenha sido a de porta-estandarte em paradas militares.

De pé, ataviados com o melhor fato ou no fausto da farda militar engalanada, acompanhados de tributos reveladores da riqueza ou do poder, este tipo de pintura inspira respeito e autoridade.

Artemisia interpreta o personagem através de uma técnica apurada de representação de diferentes texturas, patentes no aço da armadura, na renda da faixa, nas plumas do capacete, no veludo da toalha e na gola rufada do personagem. Esta qualidade de representação é típica da devoção ao naturalismo de uma *caravaggista*.

Vários autores mencionam o facto de terem encontrado relatos que indicam Artemisia também como uma pintora de retratos, no entanto esta é a

sua única pintura do género até agora conhecida, excluindo os seus auto-retratos.

Maria Madalena como Melancolia, Roma, c.1621-1622, (fig.127)

Madalena era e é desde sempre o exemplo da pecadora arrependida, uma prostituta que abandona a vida de pecado para abraçar a fé.

Neste quadro, Artemisia usa o momento clássico de representação de *Madalena* no momento da conversão, com os cabelos em desalinho, sentada numa cadeira, a cabeça pousada na mão e os olhos semicerrados

Era recorrente em Artemisia o uso do cabelo longo, como mais uma superfície táctil e luxuriante, referente à sensualidade.

A composição perpetua os conceitos de culpa e penitência, numa personagem desconfortada e vigilante.

Vénus com Cupido, Roma, 1625-1630, (fig.128)

O assunto da *Vénus adormecida* segue um modelo que vem da Antiguidade clássica da representação de deusas e ninfas adormecidas.

È possível que Artemisia se tivesse inspirado nas esculturas helenísticas patentes no Vaticano, bem como em gravuras e pinturas.

Vénus encontra-se nua, apenas com uma finíssima gaze sobre a coxa e braço, oferecendo-se à vista do observador. Esta figura vulnerável é pintada para ser olhada, torna-se objecto do desejo masculino e pode ter sido a resposta a um pedido específico de um patrono. De uma forma geral não tem muita ligação com as heroínas fortes de Artemisia.

Ester Perante Ahasuerus, Nápoles, c. 1628-1635, (fig.129)

Ahasureus era um dirigente orgulhoso e poderoso. A sua rainha Vashti recusou o seu pedido para aparecer em público durante um festim, o que o enfureceu. Tendo cortado relações com Vashti, o rei substituiu-a por Ester, mulher bela e judia, facto ignorado pelo rei.

Tempos mais tarde Ahasuerus ordenou a morte de todos os judeus. Decidida a proteger o seu povo, Ester concordou em apelar ao rei, mesmo sabendo que dirigir-se-lhe sem ser solicitada implicaria a sua morte. Três dias antes da audiência com o rei, Ester ordenou a todos os judeus que jejuassem.

Enfraquecida pelo jejum, Ester desmaiou frente a Ahasureus. Este por sua vez não a condenou, e pelo contrário, compadeceu-se e tocou-lhe com o ceptro, conferindo-lhe estatuto especial.

Esta versão de Artemisia é inspirada na versão grega da história, (sendo o original hebreu), popularizada durante o século XVII após o Concílio de Trento.

Artemisia segue o texto à letra: na cena, o rei prepara-se para ter uma fúria e arranca da cadeira, mas é surpreendido pelo desfalecimento da sua rainha. A palidez de Ester é mesmo real e enquanto o corpo se lhe requebra, tomba sobre a aia.

Devido ao luxo implicado nesta cena real, os tecidos são protagonistas através das suas texturas e quebras, num esplendor de sedas e bordados.

Lot e Suas Filhas, Nápoles, 1635-1638, (fig.130)

A história de Lot e suas filhas é contada no Genesis (19:31 – 36). Com a destruição de Sodoma e Gomorra, Lot e as filhas fugiram, procurando refúgio numa gruta na cidade de Zoar. As filhas, preocupadas com a sua descendência, decidiram embriagar o pai e seduzi-lo. A primeira noite é passada com a filha mais velha, a segunda com a mais nova. Ambas engravidam e geram varões.

Representações desta cena proliferaram durante os séculos XVI e XVII em vários estádios de seminudez, até à nudez plena, permitindo assim a representação de cenas eróticas e de cariz sensual.

O quadro de Artemisia é uma exceção nesta tendência generalizada, sendo um exemplo de decoro e ilustra como uma boa composição de grupo pode gerar um sentido narrativo.

São Januário no Anfiteatro, Nápoles, 1636-1637, (fig.131)

Este quadro é um de três que Artemisia executou para a catedral de Pozzuoli que se encontrava semi-arruinada.

Januário, o santo patrono de Nápoles, era bispo de Benavento. Em 305 d.C, regressou à sua cidade natal, e foi vítima da perseguição aos cristãos, imposta pelo imperador Diocleciano. O bispo estava acompanhado de seis seguidores tendo sido todos condenados à morte. Lançados aos leões, Januário conseguiu acalmar os animais, e estes lamberam os pés aos cristãos. Timóteo, numa fúria, mandou-os decapitar.

As relíquias de Januário encontram-se em Nápoles. Todos os anos no seu dia feriado um resto de sangue do Santo, guardado na catedral, liquefaz-se miraculosamente.

Artemisia representou Januário no anfiteatro romano pelo qual a cidade de Pozzuoli ficou conhecida. O santo eleva o braço direito numa bênção, fazendo o sinal da cruz sobre os animais, enquanto o diácono Proculus sobe as mãos, pedindo intervenção divina.

Muitos académicos acusam Artemisia da escolha de uma composição tradicional e conservadora e de a obra por não conter o drama patente na *Judite* de Detroit ou no *Gabriel* da Anunciação de 1630³⁶⁵.

O quadro foi cuidadosamente pintado, e embora não seja uma composição típica da gramática barroca, cumpre no entanto o que deve ter sido a intenção do bispo: uma imagem devocional e reconfortante do patrono local aos seus fieis. Riccardo Lattuada é da opinião que estes quadros de Artemisia de cerca 1630 mostram a sua vontade de usar composições estáticas e equilibradas, mais que as imagens explosivas e excitantes, típicas do início da sua carreira³⁶⁶.

Sabe-se que Artemisia pintou mais dois quadros para esta catedral porque se encontram mencionados no *Relatio ad limina* de 1640. O *São Januário*, fazia par com um *São Próculo e São Nicea* e uma *Adoração dos Magos*.

³⁶⁵ Riccardo Lattuada, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p.413.

³⁶⁶ *Idem, Ibidem*.

David e Betsabé, Nápoles, c. 1636-1638, (fig.132)

Artemisia pintou, pelo menos, sete versões de David e Betsabé. A história conta que o rei David, passeava pelos terraços do seu palácio quando viu Betsabé, a mulher de Uriah, um soldado hitita banhando-se no seu jardim.

Atraído pela sua beleza, David seduziu-a e ela concebeu. Esperando que o bebé passasse por filho de Uriah, David tenta trazê-lo rapidamente para junto da esposa, mas sem sucesso. Por fim, o rei dá ordens para que seja enviado para a frente de batalha onde morre. Após o período do luto de Betsabé, David casa com ela.

Nesta obra, Artemisia segue uma preferência antiga de representar a cena do primeiro olhar de David sobre Betsabé no banho, mas sem o peso de uma cena de voyeurismo. Betsabé por outro lado é representada com um olhar vago e abstraído.

Não existe um consenso relativo à data da feitura deste quadro; alguns autores defendem a data de 1638, antes da partida da artista para Londres, outros apontam para o tempo imediatamente após o seu regresso a Nápoles, no início de 1640.

A Virgem e o Menino com Rosário, Nápoles, 1651, (fig.143)

Nos finais do século XVI a devoção ao rosário foi renovado após a vitória naval de 1571 sobre os turcos, que segundo conta a lenda se deveu ao rosário.

Em 1573, Gregório XIII instituiu o Feriado do Rosário. A reza com um rosário é uma prática devocional privada, e este pode ter sido o destino deste relativamente pequeno quadro: o culto doméstico. Numa carta ao seu patrono Don António Ruffo, Artemisia refere-se a esta pintura como “esta pequena Virgem” (“Madonnina in piccolo”), e noutra carta de 1 de Janeiro de 1651 escreve “o seu pequeno cobre está quase meio pronto”.³⁶⁷

Artemisia usava desenhos preparatórios nas suas composições, apesar destes nunca terem sido encontrados, tendo no entanto sido mencionados nas suas cartas a Don António Ruffo quando esta se lamentava de ter enviado

³⁶⁷ Riccardo Lattuada, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, p.413.

desenhos e o encomendador ter ficado com eles e os ter dado a outro pintor mais barato, facto que esta lamenta e justifica apenas com o facto de ser mulher.

Artemisia acrescenta ainda que depois de idealizados os planos e os claros e escuros pouco mais resta para fazer. Neste seu lamento, Artemisia valoriza mais a capacidade criativa do que a execução das obras, facto que provavelmente estará relacionado com o facto de se pensar que as mulheres não eram dotadas de poder criativo.

2.2.6. Influências na pintura de Artemisia Gentileschi

Artisticamente as suas influências foram o pai, Orazio Gentileschi, que pertencia à última geração de maneiristas que fizeram a transição para o barroco, o mestre Caravaggio, e os irmãos Carracci, artistas cujas obras enchiam os palácios e igrejas em Roma.

Se Artemisia aprendeu alguma coisa com Agostino Tassi, esta fez questão de o ignorar na sua obra, segundo conclui Patrizia Cavazzini, tornando-se numa pintora carismática e independente.³⁶⁸

As primeiras obras de Artemisia foram acompanhadas pelo pai e de entre elas contam-se *A Madonna com Menino*, no Palácio Pitti - feita com modelo ao vivo - e *Susana e os Velhos*.

O contacto da pintora com Caravaggio faz-se de forma indirecta através do pai. Artemisia observou a evolução na pintura do pai, antes e depois de conviver com o mestre Caravaggio.

Ao longo da sua vida, Artemisia contactou com inúmeros círculos de artistas nas várias cidades onde viveu. Em Florença, Artemisia aprofundou o seu contacto com a técnica e o colorido das telas de Caravaggio, ao conhecer o pintor napolitano *caravaggista* Giovanni Battista Caracciolo. No seu regresso a Roma, e porque já regressara como uma mulher casada, foi-lhe possível visitar outras obras de Caravaggio e assim olhá-las de outra forma. Chegou a

³⁶⁸ Patrizia Cavazzini, *Artemisia in her Father's House, in Orazio and Artemisia Gentileschi*, p. 291.

conhecer outros seus seguidores, como Bartolomeu Manfredi e Simon Vouet, Cecco de Caravaggio e Valentin de Boulogne, entre outros.

Quando finalmente foi para Nápoles em 1630, cidade onde as influências de Caravaggio se fizeram sentir de forma mais acentuada, Artemisia sentiu-se perfeitamente integrada, artisticamente falando. Também aí se relacionou com artistas do círculo *caravaggista*.

Artemisia ficou conhecida pelas suas telas de grandes dimensões representando nus de mulheres virtuosas e esse foi o seu carisma e o seu contributo para a pintura deste período, contudo tecnicamente assimilou a gramática da época à semelhança dos *caravaggistas* deste período.

2.3. A recepção crítica de Artemisia

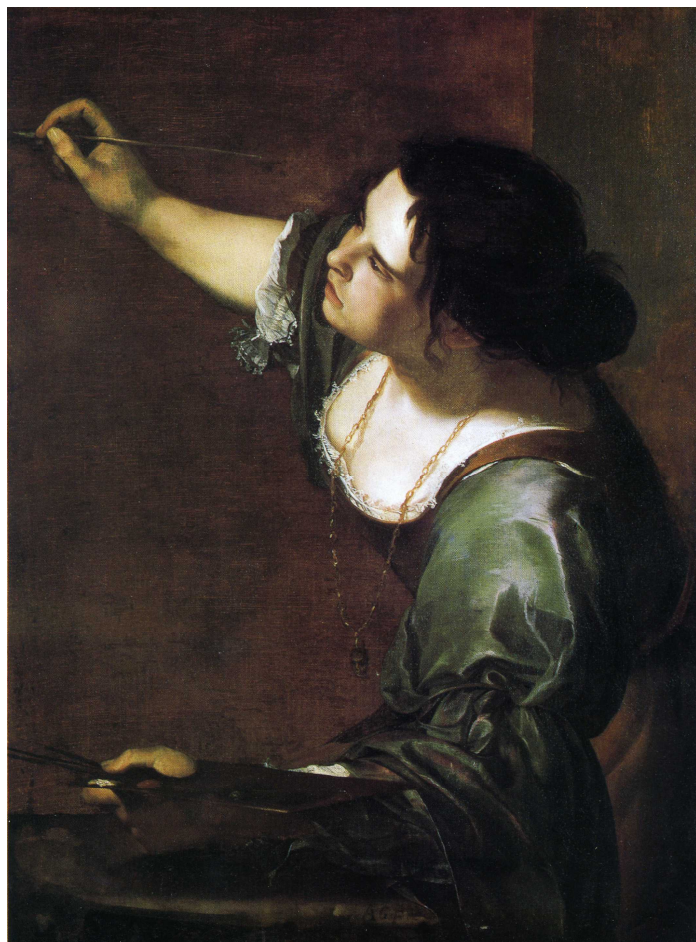
Foram vários os autores que ao longo dos anos analisaram se debruçaram sobre a vida e obra de Artemisia

Roberto Longhi defende a sua tese em 1913, sobre a obra de Caravaggio e num artigo de 1916 resgata do esquecimento a obra de Orazio e Artemisia Gentileschi. Apoiada na investigação do marido, a sua mulher Lucia Lopresti, sob o pseudónimo Anna Banti, publica uma novela sobre a vida de Artemisia, que preconiza o interesse feminista na vida da pintora, que despertará na década de oitenta. Foi Lucia quem primeiro apontou a *Judite Decapitando Holofernes* como uma expressão do desejo de vingança da artista contra Tassi.

Anne Sutherland Harris e Linda Nochlin são responsáveis pelo segundo momento da ressurreição de Artemisia, aquando da exposição de 1976 “Women Artists: 1550-1950”, onde conseguem reunir seis obras da artista.

A autora Mary Garrard tira partido de um despertar de interesse generalizado pela obra de Artemisia e em 1989 publica uma extensa monografia. Neste trabalho, a autora procura paralelo entre a vida da artista e a sua obra. Na sua investigação, apesar de aconselhar prudência na ligação entre a violação de Artemisia ao *leitmotiv* das suas telas mais sangrentas, Garrard procura na sua monografia sempre esta ligação da vida pessoal com as suas obras.

Ward Bissel apresenta uma Artemisia determinada, cuja obra é composta por temáticas onde prevalecem mulheres fortes, que podem não estar apenas relacionadas com a sua vida privada mas também por um gosto generalizado da época. Por outro lado obras mais “clássicas” como os nus reclinados devem-se à cedência das exigências de patronos.



(em cima, à esquerda)
 Figura 110 – Artemisia Gentileschi,
Alegoria da Inclinação,
 (1615-1616),
 Casa Buonarroti,
 Florença.

(em cima, à direita)
 Figura 111 – Artemisia Gentileschi,
Auto-retrato como Alegoria da Pintura,
 (1630),
 Palácio de Kensington,
 Londres.

(ao lado)
 Figura 112 – Artemisia Gentileschi,
*Alegoria da Paz e das Artes sob a Coroa
 Inglesa*,
 (1638-1639),
 Queen's House,
 Greenwich.

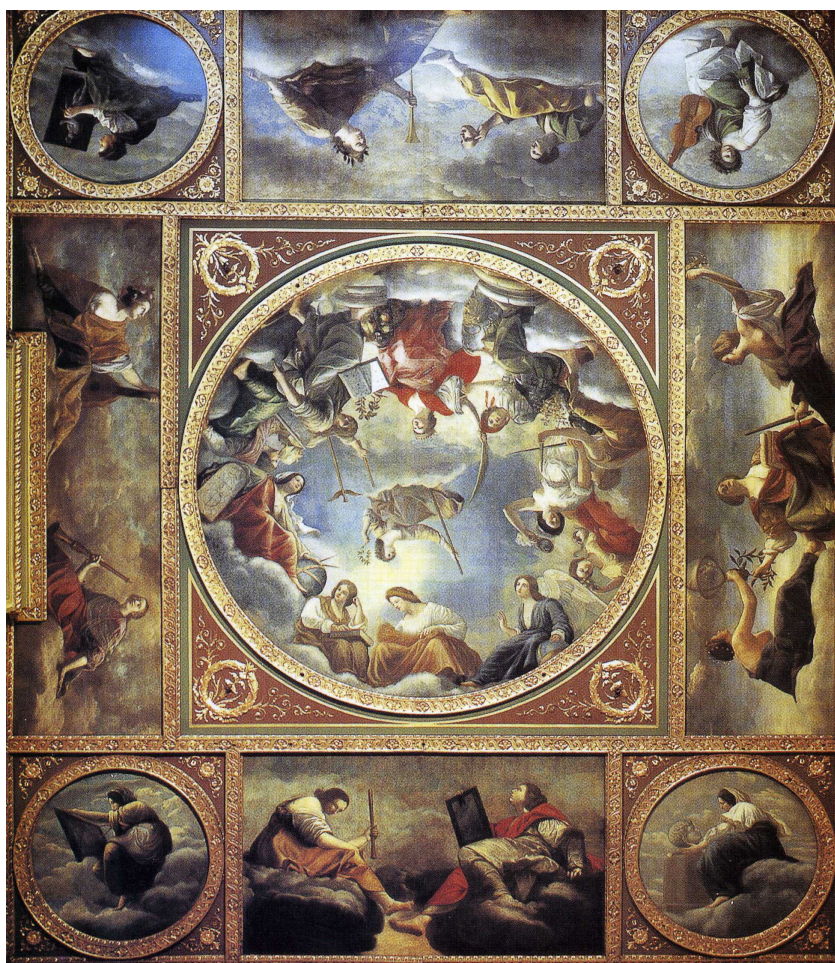


Figura 113 – Artemisia Gentileschi,
Susana e os Velhos,
(1610),
Schloss Weissenstein,
Pommersfelden.

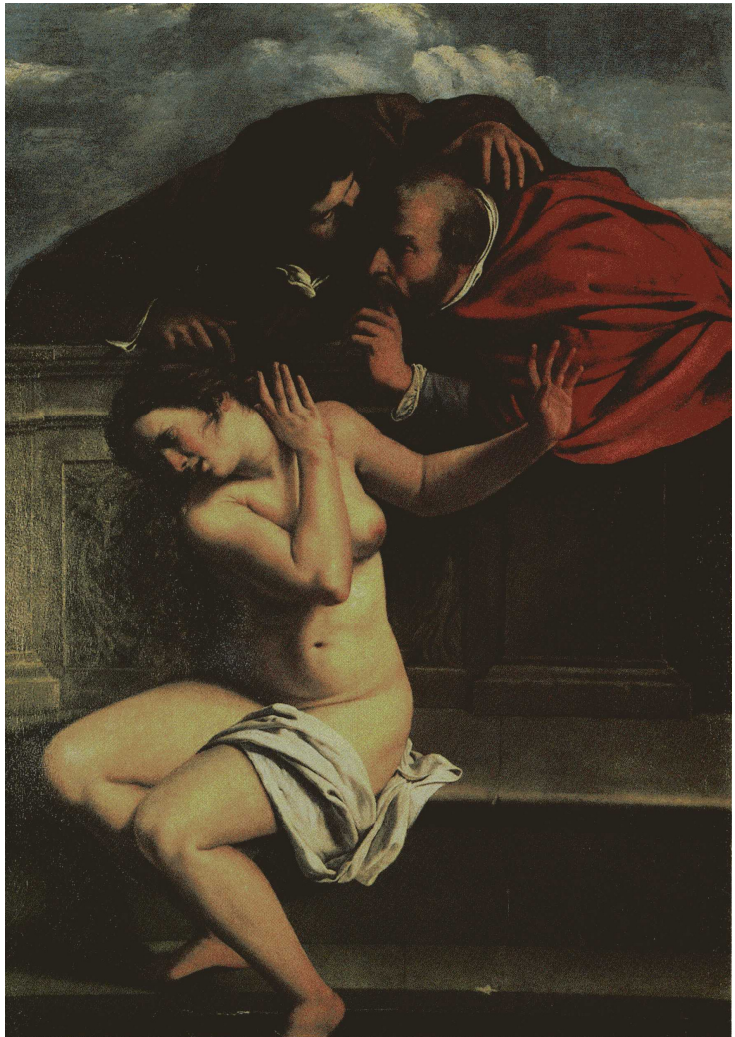


Figura 114 –Artemisia Gentileschi,
Susana e os Velhos,
(1622),
The Burghley House Collection,
Stamford.





(em cima, à esquerda)

Figura 115 – Artemisia Gentileschi, *Judite Decapitando Holofernes*, (1612-1613), Museu do Capodimonte, Nápoles.

(em cima, à direita)

Figura 116 – Artemisia Gentileschi, *Judite e sua Serva*, (1613-1614), Palácio Pitti, Florença.

(em baixo, à esquerda)

Figura 117 – Artemisia Gentileschi, *Judite Decapitando Holofernes*, (1620), Uffizi, Florença.

(em baixo, à direita)

Figura 118 – Artemisia Gentileschi, *Judite e sua Serva*, (1625-1627), Instituto das Artes, Detroit.

Figura 119 – Artemisia Gentileschi,
Lucrecia,
(1621),
Palácio Cattaneo-Adorno,
Génova.

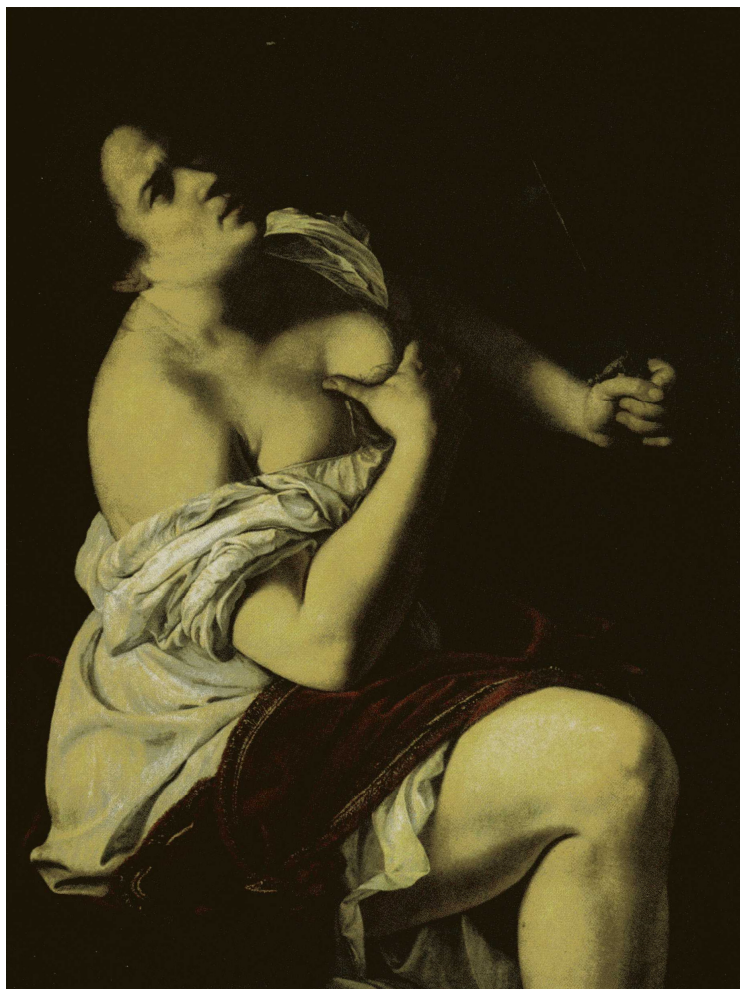
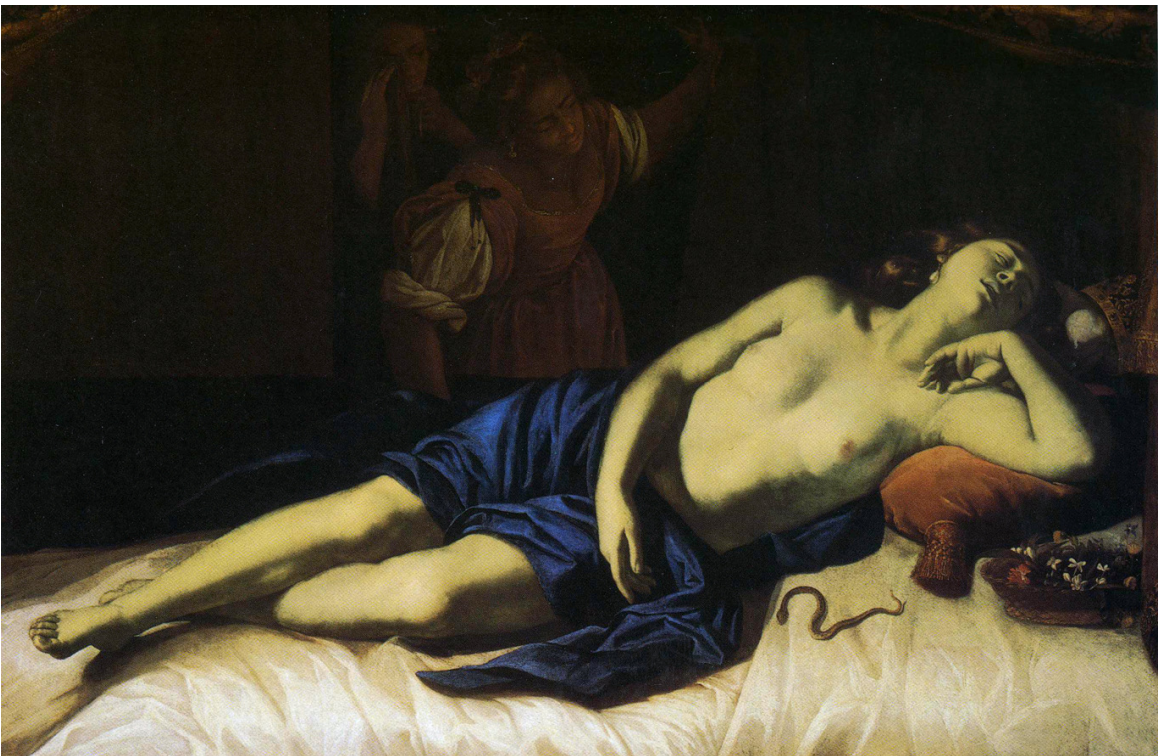


Figura 120 – Artemisia Gentileschi,
Lucrecia,
(1642-1643),
Museu do Capodimonte,
Nápoles.





(em cima)
Figura 121 – Artemisia Gentileschi, *Cleópatra*, (1621-1622), Amedeo Morandorri, Milão.

(em baixo)
Figura 122 – Artemisia Gentileschi, *Cleópatra*, (1630), colecção particular, Londres.

(ao lado)
Figura 123 – Artemisia Gentileschi,
Madonna com Menino,
(c. 1612),
Galeria Spada,
Roma.



(em baixo)
Figura 124 – Artemisia Gentileschi,
Danaë,
(c. 1612),
Museu de Arte de Saint Louis,
Missouri.



Figura 125 – Artemisia Gentileschi,
Santa Cecilia,
(c. 1610-1612),
Galeria Spada,
Roma.



Figura 126 – Artemisia Gentileschi,
Retrato de um Gonfaloniere,
(1622),
Pinacoteca,
Bolonha.



(ao lado)
Figura 127 – Artemisia Gentileschi,
Maria Madalena como Melancolia,
(c. 1621-1622),
Sala do Tesouro da Catedral,
Sevilha.



(em baixo)
Figura 128 – Artemisia Gentileschi,
Vénus com Cupido,
(c. 1625-1630),
Museu de Belas Artes,
Virgínia.





(em cima)
Figura 129 – Artemisia Gentileschi,
Ester Perante Ahasureus,
(c. 1622-1623),
Museu Metropolitano,
Nova Iorque.



(ao lado)
Figura 130 – Artemisia Gentileschi,
Lot e Suas Filhas,
(c. 1640),
Museu de Arte de Toledo,
Ohio.

Figura 131 – Artemisia Gentileschi,
São Januário no Anfiteatro,
(1636-1637),
Laboratório de conservação
do Museu de Capodimonte,
Nápoles.



Figura 132 – Artemisia Gentileschi,
David e Betsabé,
(inícios de 1640),
Museu de Arte de Columbus,
Ohio.



CAPITULO III

JOSEFA E ARTEMISIA: DUAS EXPRESSÕES DA SENSUALIDADE BARROCA

1. Definição de uma problemática

Neste capítulo procede-se à análise e ao estudo comparativo de um conjunto bem delimitado de quadros de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi.

Praticamente contemporâneas, Josefa de Ayala, (1630-1684) e Artemisia Gentileschi, (1593-1652) integram o período e o estilo Barroco num contexto europeu. Artemisia Gentileschi nasceu e viveu em Itália, berço dos grandes mestres desse período. O facto de ser 37 anos mais velha do que Josefa não é impeditivo para uma análise conjunta, já que ambas viveram a tendência artística que marcou o período de seiscentos. Josefa, nascida em Sevilha mas portuguesa de vivência, assistiu ao período no qual Portugal se manteve sob o domínio de Espanha. Esse facto político marcou de forma particular este período artístico e constituiu com certeza uma das razões pela qual Portugal se manteve a par das novas tendências artísticas. Madrid era uma corte rica e poderosa e os artistas portugueses, como já foi visto no Capítulo I, mantiveram contactos permanentes de intercâmbio, absorvendo assim a nova corrente artística europeia.

O facto de serem mulheres a exercer um *mester* dá-lhes uma notoriedade *per se*, dada a raridade da associação mulher-profissão e por não se resumir apenas a uma ocupação entre afazeres domésticos. Isto não significa que não existissem mulheres que trabalhassem; contudo estas pertenciam a classes desfavorecidas, onde o trabalho assumia o papel de sobrevivência, sendo obviamente não reconhecido.

Apesar do sucesso profissional das mulheres pintoras não ser o objecto de estudo delineado para este trabalho, esta é uma questão que não sendo analisada em profundidade está intrinsecamente ligada ao conteúdo desta

investigação, na medida em que se analisaram a vida e obra de duas mulheres pintoras. A verificação e confirmação do sucesso ou insucesso profissional destas duas mulheres far-se-á naturalmente e por inerência a esta temática.

Na análise elegemos a temática da sensualidade porque esta é uma característica exaltada na iconografia da pintura barroca. A sedução faz parte das nossas vidas, tal como o fazia no século XVII. O poder de sedução actua em todas as áreas da vida pessoal, social, política e profissional e este é um facto que se manteve inalterável ao longo do tempo.

A temática da sensualidade surge intrinsecamente ligada à iconografia do Barroco, reflectindo-se na pintura, como se viu no Capítulo I. O apelo aos sentidos é uma constante nas obras de arte deste período, sendo a sensualidade o termo que melhor as define.

A sedução serve os intentos do observador que patrocina a obra e se deleita com ela. Desde sempre que a arte se propôs seduzir, seja num âmbito restrito, por exemplo de um coleccionador, ou num âmbito alargado às massas, quando esta se encontra ao serviço da Igreja.

Os quadros seleccionados servirão para analisar a presença dos elementos utilizados na pintura barroca como instrumentos de sedução. Cada uma das pintoras verá algumas das suas obras analisadas individualmente, sob a perspectiva da representação do corpo da mulher e da sua nudez, do vestuário e dos tecidos.

Importa pois analisar de que forma cada uma das artistas pinta as suas mulheres, inseridas nas suas temáticas, e de que forma representam o corpo feminino nas telas. Será importante observar se idealizam os seus corpos, se os expõem vestidos, *seminus* ou simplesmente nus.

Sendo a Mulher e o seu corpo o elemento central, mas não único nas composições, é necessário analisar igualmente se em presença de outros instrumentos de sedução, como o vestuário e os panejamentos de tecido, o corpo feminino é realçado ou se por outro lado é abafado pelas suas presenças.

Conforme se viu no Capítulo I, os têxteis adquiriram no período Barroco um protagonismo nunca antes alcançado na pintura. Em muitas obras, eles

surgem quase como personagens principais, facto a que Josefa e Artemisia não foram alheias.

Propomo-nos pois debruçar sobre a forte presença dos tecidos nas obras destas duas autoras, procurando observar qual a sua função nas telas.

Contudo, ao observarmos os tecidos nas pinturas, o vestuário e a moda não poderiam ser negligenciados. Em primeiro lugar, são os tecidos que lhes dão forma e em segundo lugar porque este é um período em que o vestuário assume várias feições, seguindo muitas vezes uma tendência mais teatral e extremamente ornada. Neste sentido, o vestuário é analisado enquanto presença de sedução, ao mesmo tempo que é observada igualmente a sua contemporaneidade.

No final, as duas abordagens serão vistas em conjunto, onde se estabelecerão semelhanças e diferenças na forma como estas duas mulheres exprimiram a sensualidade barroca através do corpo, do vestuário e dos tecidos em panejamentos.

2. Delimitação do *corpus* de trabalho

Foram seleccionadas nove obras de cada uma das artistas que permitissem a verificação da expressão da sensualidade das duas pintoras e da fundamental importância dos tecidos, do vestuário e do nu – integral ou parcial – nas suas representações pictóricas.

Uma vez que o objectivo se centra na análise da expressão da sensualidade nas figuras femininas, foram excluídas no caso da obra Joséfica, todas as gravuras pela ausência de cor, os *bodegones*, as séries de Meninos Jesus, os retratos, e obras em que a figura feminina não fosse preponderante.

Das obras que restaram desta pré-selecção foram escolhidas apenas pinturas onde a figura feminina estivesse em evidência; obras onde estivesse patente a nudez e onde fossem observadas fortes componentes de acessórios e representação de tecidos, bem como algumas características específicas, tais como o desprendimento dos cabelos com associação ou não a jóias. No caso do *Casamento Místico de Santa Catarina* e pelo facto de existirem duas obras com pequenas diferenças, foi seleccionada a pintura onde os ornamentos e a riqueza dos tecidos eram mais evidentes.

Assim, no caso de Josefa, o corpus é constituído pelas obras pictóricas seguintes: *Casamento Místico de Santa Catarina*, c.1647, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, (fig.133); *Santa Maria Madalena*, c.1650, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, (fig.134); *Virgem com o Menino*, 1657, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, (fig.135); *A Virgem do Leite*, c.1650-60, Lisboa, colecção particular, (fig.136); *Pentecostes*, c.1650-1660, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, (fig.137); *Salomé Apresentando a Herodes a Cabeça de S. João Baptista*, c.1660-1670, Lisboa, colecção particular (fig.138); *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo*, c. 1660-1670, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, (fig.139); *Sagrada Família*, 1672, da Série da Vida de Santa Teresa de Jesus, Painel Retabular Central, Cascais, Igreja Matriz, (fig.140); *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António*, 1676, Lisboa, Seminário Maior de Cristo Rei, Museu do Patriarcado, (fig.141).

Os títulos das pinturas aparecem grafados tal como surgem referidos nas obras de referência contemporâneas, nomeadamente, em Vítor Serrão na obra “Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco” e na obra “Pintura Portuguesa do século XVII” de Luís de Moura Sobral.

Os critérios gerais que presidiram à selecção das obras de Josefa foram igualmente aplicados a Artemisia. Procurou-se na sua obra pinturas onde estivesse bem patente a presença da sensualidade nas pinturas, através da nudez de heroínas, nus reclinados, panejamentos, roupas desconstruídas e representação de vestuário seiscentista.

No que respeita às obras de Artemisia Gentileschi, dada a profusão de nus femininos na sua obra, os critérios assentes na nudez constituíram uma dificuldade na selecção das obras, não por escassez como no caso de Josefa, mas pela abundância, tornando-se assim necessário procurar obras que abarcassem os três critérios em simultâneo: nudez, vestuário e panejamentos.

Verificámos que nas temáticas da pintora predominavam, grosso modo, as heroínas, mas pelo facto de Artemisia ter abordado várias temáticas pareceu-nos interessante escolher algumas que mostrassem outras abordagens. Assim escolhemos três heroínas – duas *Judites* e uma *Lucrecia*, duas *Madonnas*, dois nus reclinados, a *Cleópatra* e a *Vénus*, uma *Ester* e uma *Madalena*.

Em todas, os critérios estabelecidos foram aplicados, destacando-se por vezes um em detrimento dos outros. Por exemplo, a *Lucrecia* e a *Vénus* de formas diferentes são bons exemplos de nus com panejamentos, enquanto a *Ester* se enquadra essencialmente no critério do vestuário.

Tendo em consideração a biografia da pintora no Capítulo II, e observando as imagens, podemos reparar que estas abarcam a quase totalidade da sua carreira. Ficaram apenas omissas as obras das duas últimas décadas porque algumas não se enquadravam nos critérios definidos e porque para o final da carreira a pintora apenas praticamente repetiu obras suas que haviam feito sucesso. De qualquer forma a obra de *Ester*, e os nus reclinados *Cleópatra* e *Vénus*, marcam o início da mudança na sua carreira que assim se manterá até ao final da vida.

Aplicados os critérios acima descritos, a amostra de obras de Artemisia é a seguinte: *Madonna col Bambino (A Virgem e o Menino)*, c.1609, Roma, Galeria Spada, (fig. 142); *Madonna col Bambino (A Virgem e o Menino)*, 1609-1610, Florença, Palácio Pitti, (fig.143); *Giuditta e la Fantesca (Judite e sua Serva)*, c 1613-1614, Florença, Palácio Pitti, (fig.144); *Giuditta che Decapita Oloferne (Judite Decapitando Holofernes)*, c.1620, Florença, Uffizi, (fig.145); *Lucrezia (Lucrecia)*, c. 1621, Génova, Palácio Cattaneo-Adorno, (fig.146); *Maddalena Penitente (Maria Madalena como Melancolia)*, c.1621-22, Museu Soumaya, Cidade do México, (fig.147); *Ester al Cospetto di Assuero (Ester Perante Ahasureus)*, c.1622-1623, Museu Metropolitan, Nova Iorque (fig.148); *Venere e Cupido (Vénus com Cupido)*, c.1625-1630, Museu de Belas Artes, Virgínia, (fig.149); *Cleopatra (Cleópatra)*, c.1630, Londres, colecção privada, (fig.150).

Os títulos das pinturas aparecem grafados na versão original, no entanto, por uma questão de comodidade, adoptaremos a designação dos quadros em português.

Por fim, parece-nos importante referir que as imagens seleccionadas para análise aparecem dispostas na dissertação cronologicamente, para uma mais fácil verificação de eventuais alterações na representação do corpo e dos tecidos.

No que respeita à forma de apresentação, será sempre exibida a obra no seu original, seguida de uma versão a preto e branco, onde se destacam a cores, os pontos que se pretendem ver evidenciados e que serão objecto de análise. Pareceu-nos a forma mais fácil de não dispersar o olhar na intensidade da cena, das cores e dos inúmeros detalhes retratados.

3. As Virgens e as Santas de Josefa de Ayala

3.1. A representação do corpo

Quando nos propomos analisar a expressão da sensualidade patente no corpo e nudez nas figuras femininas das telas seleccionadas de Josefa de Ayala, podemos desde logo verificar que não existe uma nudez explícita. Dadas as condicionantes políticas, religiosas e artísticas do Portugal de seiscentos, explanadas no Capítulo I, Josefa expressou a sensualidade de forma muito subtil.

As temáticas de Josefa onde figuram mulheres são sempre de cariz religioso, centrando-se essencialmente em cenas da vida da Virgem e das Santas: *A Sagrada Família* (fig.140), *A Virgem e o Menino* (fig.135), *A Virgem do Leite* (fig.136), *o Pentecostes* (fig.137), *A Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig.139), *A Aparição da Virgem a Santo António* (fig.141), *o Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133) e ainda *Santa Maria Madalena* (fig.134); a excepção encontra-se em *Salomé Apresentando a Cabeça de S.João Baptista a Herodes* (fig.138), porque pertence a uma narrativa Bíblica.

O predomínio das temáticas religiosas nas obras de Josefa seguindo as tendências dominantes da pintura barroca em Portugal, como se viu atrás, articula-se com várias ordens de razões: o rígido controlo inquisitorial sobre os pintores e as suas temáticas, a necessidade de responder a encomendas e de se dedicar a temas que maior aceitação tinham junto dos seus clientes, e a sua existência, enquanto mulher solteira, rodeada por um ambiente familiar e num meio provincial que vivenciava a religião com algum fervor.

Relativamente ao corpo das mulheres representadas por Josefa, tanto quanto se observa, a pintora usava sempre o mesmo cânone. Elas são mulheres de estatura mediana a pequena, com corpo esguio e pescoço relativamente alto. As mãos, cuja base é um pouco mais carnuda, têm dedos de forma cónica; lembrando em alguns casos mulheres um pouco mais torneadas. Nos quadros mais tardios, nota-se uma representação do pescoço mais largo, menos firme e mãos mais inchadas (fig.141).

Também nos rostos femininos se verifica uma constância nas suas características: a arcada das sobrancelhas arqueada de forma distintiva, olhos lânguidos e amendoados, pálpebras grandes, nariz afilado, pele branca, boca pequena e rosada.

Avaliando a mostra de imagens seleccionadas assistimos ao mesmo tipo físico: mulheres medianas, esguias, de peito pequeno e sem volume. (fig. 139, fig.133) Até mesmo *Maria Madalena* (fig.134) não sofreu alteração quanto aos seus atributos físicos, para a tornar mais sedutora. Observamos apenas uma ligeira diferença na Virgem representada na *Aparição da Virgem e do Menino a S. António* (fig.141), por nos parecer um pouco mais robusta. Este quadro do final da sua carreira, pode ter tido esta alteração física pelo facto de a pintora ter usado o seu próprio corpo como modelo e de este ter sofrido alterações com a idade.

Procurar indícios de sensualidade nas telas de Josefa de Ayala pode parecer difícil, dadas as temáticas abordadas pela pintora, contudo, ela soube tirar partido da sensualidade dos corpos, através dos jogos de luz, da representação da pele, e do jogo vestido-despido, exploração dramática da nudez.

Nesta selecção de imagens apuramos uma predominância das figuras a três quartos, e nas raras representações de corpo inteiro as figuras estão sempre com os pés cobertos, (fig.133, fig.137 e fig.139), facto facilmente explicado pelo indeferimento da Inquisição no que respeita à representação dos pés da Virgem.

Apuramos a preocupação na obra de Josefa de Ayala em cobrir todo o corpo; este é dissimulado pela roupa de corte discreto, pelas temáticas religiosas que não levantavam suspeitas e todos estes aspectos encobrem imagens de mulheres representadas de forma subtilmente sensual, sob a tutela do que tradicionalmente era aceite como temáticas religiosas.

Com excepção de Madalena (fig. 134) por se encontrar com o corpo mais exposto, e das Virgens lactantes (fig.136 e 137) onde é visível o seio da Virgem, nas restantes pinturas, Josefa apenas expõe as mãos, o rosto e os cabelos. Nas freiras que se encontram representadas na *Aparição da Virgem a S. Bernardo* (fig.139) apenas se observam as mãos e uma pequena parte do rosto. Por ocultar

o corpo e os seus contornos, o vestuário serve de protecção e barreira entre o mundo físico e o espiritual.

Formatos miniatura permitiam-lhe alguns momentos de nu e de exploração da sensualidade barroca, que havia visto na colecção de estampas do seu pai. As temáticas religiosas, por serem do agrado das entidades eclesiásticas, legitimavam a pintura e de certa forma purificavam e santificavam o corpo.

As imagens escolhidas para analisar, mostram alguma ousadia na representação do corpo, se enquadrarmos a pintora no contexto português de um Portugal recatado. É através da exibição do seio desnudo da Virgem que Josefa consegue exprimir-se como uma pintora que absorveu a nova estética barroca.

Se esquecermos o título da obra *A Virgem do Leite* (fig.136), poderemos observar simplesmente o seio nu de uma mulher a amamentar. O seio desnudado da Virgem, porque é a única parte visível do corpo, é tratado de uma forma cuidadosa e meticulosa. A brancura do seio irrompe por entre os panejamentos da camisa branca e do vermelho do vestido como se de um palco se tratasse, destacando a beleza suave da Virgem. Neste quadro observamos a intenção de Josefa em retratar a nudez do seio, pela manifesta distração do Menino. O facto de Josefa retratar o seio em grande plano, e com a teatralidade dos panejamentos que o envolvem, reforça o empenhamento da pintora. Ela retrata-o com toda a perfeição nos detalhes, quer da luz que incide na pele, quer no rosado mamilo.

Por outro lado, o mamilo é segundo os cânones de beleza da época rosado, estimulando as fantasias do observador, pouco habituado a estes vislumbres. Lembramos que fazia parte das práticas de embelezamento da época a aplicação de *rouge* na face, na boca, nas pontas dos dedos e nos mamilos, para dar uma aparência saudável, e podemos observar que Josefa de Ayala estava consciente dessas práticas uma vez que as representava nas telas. É possível que esta cena tenha provocado em muitos um misto de pensamentos eróticos e até mesmo de auto-censura por se tratar de uma temática religiosa.

Na aparição da Virgem Maria a S. Bernardo, (fig.139), Josefa volta a criar uma oportunidade para retratar um breve momento de nudez, uma vez mais através da exposição do seio. Desta vez emoldura-o naquela que parece ser a sua cor preferida, o rosa bombom. A abertura do vestido de onde sai o seio parte de um singelo laço cor-de-rosa claro, abrindo-se em forma de gota revelando o seio do qual se liberta o leite, fluido sagrado, em direcção a S. Bernardo, ajoelhado em êxtase. No lado direito da composição encontram-se quatro mulheres cujos hábitos fazem esquecer a existência corporal e que olham a Virgem extasiadas. Da sua presença corporal apenas nos é permitido ver os brancos rostos e os rosados lábios. No lado esquerdo, ao lado de S. Bernardo, encontram-se mais quatro monges que a admiram.

A Virgem bela e entronizada revela a sua nudez de forma discreta mas eficaz.

Na *Sagrada Família* (fig.140) Josefa, na última década da sua carreira, regressa à nudez do seio da Virgem; agora já não recorre a adereços estilísticos para enfatizar a sua beleza como na Aparição a S. Bernardo (fig.139) nem ao dramatismo que utilizara na Virgem do Leite anteriormente referenciada (fig.136). Neste quadro retabular, Josefa volta a retratar o seio com todo o detalhe mas agora é apenas a sua beleza natural que brilha. A brancura do seio apenas é auxiliada pelo rosa do vestido que o circunda e como sempre pelo contraste do rosado mamilo da Virgem. Por não ter tanto aparato como as duas obras anteriormente referenciadas, esta parece mais natural destacando uma sensualidade mais maternal.

Em *Santa Maria Madalena* (fig.134), Josefa apresenta um pouco mais de arrojo ao mostrar o decote proeminente e um ombro à mostra. A temática permite-lhe exhibir um pouco mais de corpo nesta figura, embora também o tenha feito com discrição, apresentando uma Madalena simples, desprovida de tecidos faustosos e de jóias.

Nos rostos observados nas pinturas seleccionadas, existe uma repetição em todas elas, embora notemos subtis alterações que se podem agregar em dois grupos: Na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig.139), na *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António*, (fig. 141), na *Sagrada Família* (fig. 140), e no *Pentecostes* (fig. 137), na *Virgem do Leite* (fig.136) e a *Virgem e o Menino* (fig.135), os

rostos são representados exactamente da mesma forma. Rosto oval, sobrancelhas arqueadas saindo da linha continua do nariz afilado e pálpebras grandes e ovaladas. No entanto em *Santa Maria Madalena* (fig.134), em *Salomé Apresentando a Herodes a Cabeça de S. João Baptista*, (fig.138), e no *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133), os rostos são ligeiramente diferentes particularmente nas duas primeiras referências: são ligeiramente mais redondos e o nariz assume uma outra forma embora seja menos notória em *Santa Catarina*.

Porém, o que faz destas três pinturas um grupo no que respeita à sua exclusão do cânone do rosto, são as sobrancelhas e o tratamento dos olhos. As sobrancelhas deixam o arco acentuado para serem representadas mais pequenas e com uma forma mais horizontal. Na *Madalena*, este facto pode explicar-se por uma tentativa de dar uma diferente expressividade ao rosto sofrido da personagem, em Salomé para distingui-la das Virgens e das Santas, mas em *Santa Catarina* não se consegue explicar pelo facto de esta ser apenas uma Santa, uma vez que Josefa usa este cânone na representação de freiras e até mesmo de figuras masculinas.

No que respeita ao rosto e ao tipo físico geral, a pele das figuras é sempre muito branca com leves toques do *rouge* no rosto, aludindo ao cânone de beleza da pele e à boa saúde. Notamos também que Josefa dá ênfase aos lábios destacando-os com a cor vermelha, não apenas na figura principal de quadros como a *Virgem* (fig.140), *Santa Catarina* (fig.133), ou *Salomé* (fig.138), mas também nas freiras que se encontram ao pés da Virgem no quadro *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig.139). Curiosamente, Maria Madalena que poderia estar mais maquilhada quase não tem cor nos lábios, o que indica que para Josefa a cor vermelha nos lábios e rosto, não significavam maquilhagem, mas beleza e saúde naturais. (fig.134)

Podemos também integrar a representação dos cabelos num cânone, pelo menos no que respeita à sua cor louro mel, quer na *Virgem* (fig. 135 e Fig.141), quer na *Santa Catarina* (fig.133), na *Madalena* (fig.134) e até mesmo na *Salomé* (fig.138), como se pode verificar nas pinturas. Quanto à sua textura também se mantém constante, representando um cabelo fino com pouco volume e ligeiramente ondulado formando cachos largos. A única diferença está na sua

representação: umas vezes surge apanhado (Fig.133), semi-coberto (figs.136, 140) outras vezes surge solto (figs.141,138,137,134) ou meio desmanchado (figs.135, 139).

Também as jóias funcionam como poderosos instrumentos para exacerbar a sensualidade e potencial erótico do corpo em algumas das pinturas de Josefa.

Como se sabe, as jóias representadas nesta mostra de obras de Josefa têm a função de enaltecer o corpo; mais do que de um complemento do vestuário, elas servem de chamariz para enobrecer e revelar o corpo.

Especificamente nas pinturas seleccionadas, a pintora utiliza as jóias em estreita associação com os cabelos. Ela envolve as jóias no ondular dos cabelos, exprimindo assim uma sensualidade mais contida mas sempre latente. Esta particularidade pode ser facilmente observada no *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133). Santa Catarina aparece sedutora, não por mostrar o seu corpo mas pela subtileza com que as jóias se encostam ao pescoço e ao peito.

Independentemente das suas obras serem de temática religiosa, Josefa recorre quase sempre à associação das jóias para realçar os cabelos, mesmo quando estas têm um carácter religioso, como é o caso das coroas.

Se atentarmos que neste período as mulheres no seu quotidiano usavam frequentemente o cabelo preso, e considerando que nas suas participações nos cerimoniais religiosos, teriam de cobrir o cabelo com mantilhas para não atizar os fervores do sexo oposto; então as Virgens de Josefa já nos parecem bastante ousadas para a época. Lembremos John Berger numa citação já referida relativamente ao cabelo: “O cabelo está associado ao poder sexual, à paixão.”³⁶⁹. Nesta perspectiva, ao observarmos *A Virgem e o Menino* (fig.135), o cabelo da Virgem encontra-se apanhado do lado direito e solto do lado esquerdo caindo sobre os ombros em longos cachos sedutores. Ao colo, o menino legitima a cena, tornando-a numa imagem de castidade. Esta característica repete-se na maioria das suas *Virgens* (fig.140 e fig.141). Se por outro lado observarmos o cabelo em *Santa Maria Madalena*, (fig.134), podemos ver o cabelo solto na sua totalidade, contudo com um tratamento menos cuidado e menos sedutor. Também *Salomé Apresentando a*

³⁶⁹ John Berger, *Modos de ver*, p. 59.

Cabeça de S. João a Herodes, (fig.138) é retratada com um cabelo quase juvenil, um pouco desadequado para uma das mais conhecidas sedutoras das histórias bíblicas.

Em conclusão, a repetição dos cânones do corpo e do rosto, juntamente com a dificuldade de uma pintora ter na época acesso a um modelo nu, permitem-nos supor que estes eram desenhados à sua imagem.

Aliás, não deixa de ser curioso notar que numa das suas últimas obras, já no final da sua vida, a *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António* (fig.141), a Virgem mostra claramente sinais de flacidez no pescoço, dedos inchados e olhos cansados, parecendo que as suas Virgens e Santas acompanham levemente o envelhecimento da pintora, apresentando também sinais de envelhecimento nos corpos representados.

Curioso é também o facto de os cabelos das figuras femininas estarem soltos sempre do lado esquerdo na perspectiva do observador; permitindo supor que a pintora se via reflectida num espelho e sendo destra, a inclinação da cabeça só seria possível para o lado esquerdo, para assim poder estar com o pincel na mão direita.

Josefa, apesar das limitações, incluiu alguma nudez no seu repertório limitado às temáticas religiosas onde o corpo apenas se deixava adivinhar nas largas túnicas. A representação de um simples seio constituiu uma ousadia no limitado mundo cultural português de seiscentos. É sob essa perspectiva que enalteçamos o poder de sedução que confere à Virgem assim representada. Da mesma forma que só sob essa perspectiva é que uma simples madeixa de cabelo ganha protagonismo, entrando subtilmente no universo da sensualidade feminina.

3.2. O vestuário

De acordo com a panorâmica da moda e do vestuário do século XVII na Europa exposto no ponto 2.2., a primeira observação que podemos fazer ao olhar as nove telas de Josefa de Ayala, é a verificação da não existência de qualquer correspondência entre a moda seiscentista e o vestuário nelas representado. A única complementaridade entre a moda da época e as roupas representadas centra-se apenas na riqueza e na exuberância dos volumes e dos tecidos usados, que serão assunto de análise no ponto seguinte.

O costume de representar as personagens nas temáticas religiosas com vestuário medieval é um hábito frequente na pintura europeia. Longe das silhuetas de seiscentos (das mangas e saias tufadas com o apoio do verdugal e dos troncos espartilhados pelos confinantes *corsets*) as mulheres envergam amplas túnicas.

A escolha do vestuário medieval – no qual o vestuário feminino e masculino era praticamente indistinto – deve-se provavelmente à associação destas formas de roupa ao que se imaginava ser o vestuário no princípio da era de Cristo. Por outro lado, pode também ser explicado pela semelhança do corte do vestuário medieval com as vestes dos padres, numa tentativa de divinização do vestuário, imprimindo-lhe um aspecto sobrenatural; amplo e volumoso, criava a ilusão da não existência do corpo. A semelhança do vestuário feminino e masculino e da sua amplitude pode ser observado na *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António* (fig.141).

A roupa com que Josefa veste as suas Virgens e Santas (de acordo com a iconografia tradicional) é sempre composta por um vestido com amplos pregueados, tipo túnica larga, apenas cingido ao corpo por uma faixa. As variantes encontram-se nas cores e no uso do manto ou de um *maniple*, cuja utilização se encontra condicionado ao assunto da narrativa religiosa, pelo facto destes terem diferentes simbologias.

O *maniple* consiste numa banda de tecido usada na missa como alusão às vestes com que Cristo foi levado ao Calvário. Simboliza igualmente as boas acções, a vigilância e a penitência. A maioria das representações da Virgem ou de Santas na obra de Josefa enverga o *maniple*, veja-se o *Pentecostes* (fig.137),

ou *A Sagrada Família* (fig.140) ou ainda *A Aparição da Virgem e do Menino a Santo António* (fig.141).

O manto consistia numa capa ou *casula* de tecido em cor diferente do resto do vestuário, e separa o mundo espiritual do mundo material; ele dá dignidade a quem o enverga e é um atributo real, neste caso do reino dos céus. Representa a Igreja como Instituição e a sua partilha simboliza a caridade. Exemplos disto podem ser vistos, no *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133), na *Virgem com o Menino* (fig. 135), na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig.139).

No vestuário da Virgem, ocasionalmente, Josefa revela alguma ousadia ao abrir uma fenda no vestido de onde irrompe um seio, obrigando o observador a regressar a uma dimensão material e corpórea (fig. 139 e fig.136). É verdade que o seio é o símbolo do alimento Divino, mas em nosso entender também permite humanizar e sensualizar o hermético mundo espiritual.

O mundo espiritual abre-se para o mundo material e corpóreo, quando o seio da Virgem está a descoberto, sendo possível ver também a camisa interior de cambraia fina. A representação do seio dá também a oportunidade a Josefa para representar pormenores das camisas de interior, brancas de algodão ou cambraia, fazendo-o com todo o cuidado e detalhe, como podemos observar pelos meticulosos e subtis pregueados na *Virgem do Leite* (fig.136), na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig. 139) e na *A Sagrada Família* (fig.140).

Sabendo que no período de seiscentos se cultivava o gosto pelas procissões e pelas oferendas de trajos e jóias à Virgem e às Santas, verificamos que a roupa escolhida por Josefa para vestir as suas mulheres estava perfeitamente integrada no culto barroco das procissões.

Creemos que Josefa de Ayala, integrada num meio provincial, certamente terá visto e até mesmo participado em inúmeras procissões ao longo da sua vida. Podemos ainda supor pela sua biografia e forte convivência com a sua paróquia, e pelas pinturas que executou para a Igreja de Óbidos, que a artista também tenha participado nos desenhos das vestes da Virgem para as procissões locais.

As vestes luxuosas, os mantos bordados e vestidos em sedas, damascos e brocados bordados a fio de ouro, pedras e pérolas, integram o repertório deste vestuário processional ornamentado, fazendo de Josefa, ao seu modo, uma desenhadora de roupa pelo menos nos seus quadros. Através de um vestuário básico composto por um vestido e uma capa, a artista parte para uma habilidosa criação de texturas e padrões de tecidos bordados e ainda de acessórios, como lacinhos cor de rosa ou laços em forma de broche com pedras e pingentes, que podemos ver bem representados na *Virgem com o Menino* (fig.135), no *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig. 133), e na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig. 139).

No vestuário das suas Virgens e Santas, Josefa utiliza uma paleta³⁷⁰ de cores maioritariamente quentes das quais fazem parte o vermelho, o laranja, o amarelo, a cor de ouro, o rosa, os terra de siena natural e queimado, quebrada com algumas cores frias como o púrpura, o verde e alguns apontamentos de branco e raros azuis pardacentos.

O rosa velho, o rosa bombom e o rosa coral, parecem estar nas suas preferências pela sua frequente utilização nos vestidos da Virgem. Josefa conjuga-os com mantos ou *maniples* verdes Chipre (verde azulado) como podemos observar na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig. 139) e no *Pentecostes* (fig.137). Também os conjuga com *maniples* amarelos, como no quadro da *Santa Maria Madalena* (fig. 134)

No *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig. 133) Josefa apresenta a Virgem com um vestido rosa coral conjugado com um manto verde Chipre. A cobrir a cabeça e ombros da Virgem observamos um tecido cor de ouro riscado de laranja. Santa Catarina enverga um luxuoso manto vermelho bordado, a fio de ouro e pérolas, forrado com veludo verde musgo.

Os anjos envergam amplas e esvoaçantes túnicas em vermelho carmim e verde folha com apontamentos de bordados a fio de ouro e panejamentos ondulantes em rosa velho e verde Chipre. Este lado da composição mostra o luxo do vestuário do mundo terreno que é acompanhado pelos anjos.

³⁷⁰ Por questões técnicas, as cores das impressões podem ter gradações no tom, o que se verifica no pigmento verde Chipre, que por ter mais azul na sua mistura por vezes aparece nas impressões mais azulado que o original.

Observamos que na maioria das composições, Josefa representa as mangas e as faixas que ajustam a túnica ao corpo de cor amarela, como podemos observar no *Pentecostes* (fig. 137) na *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António*, (fig.141) e na *Sagrada Família* (fig. 140).

Ainda no que diz respeito às cores, devemos acrescentar que Josefa quebrou o cânone da cor amarela ao usá-la no vestuário das Virgens, que por tradição era usual apenas nas pecadoras, nomeadamente na representação de Maria Madalena.

Desconhecemos se Josefa faria os seus verdes através de azul e amarelo ou directamente de algum elemento naturalmente verde, uma vez que notamos a ausência do azul na sua obra. Esta ausência talvez se explique pelo elevado custo deste pigmento, ou pela escassez ou dificuldade de o encontrar em Portugal.

Observando cuidadosamente o vestuário retratado nas pinturas de Josefa de Ayala verificamos que apenas o vestuário da *Maria Madalena*, e da *Salomé* se assemelham à moda no século XVII.

Madalena veste uma camisa interior que era envergada por baixo dos vestidos sem contudo estar tão exposta. Parece também usar por cima da camisa, com um decote generoso e desarranjado, um *corset* e ainda uma saia com volume suficiente para poder ser um *verdugal*. No braço esquerdo sustêm um *maniple*, como símbolo da sua redenção pelas boas acções, vigilância e penitência. De facto, Josefa conseguiu através do vestuário caracterizar Maria Madalena. Ela era uma mulher que viveu a sua contemporaneidade, e por essa razão enverga um vestuário seiscentista, embora este não seja sofisticado, tal como ela não o era.

Também o vestuário da *Salomé* (fig.138) poderá ser analisado com detalhe. Não encontramos na *Salomé* de Josefa um vestuário sedutor, luxuoso e sofisticado, como encontramos na maior parte das suas representações desta época. Antes pelo contrário, Josefa representa uma Salomé um tanto juvenil, quase uma jovem inocente. De facto, a história foi muitas vezes adulterada intencionalmente através das imagens na arte. Salomé era

efectivamente uma jovem que a pedido da mãe pediu a cabeça de S. João Baptista.

Na maioria das vezes, nas representações pictóricas, Salomé surge como uma bela mas maquiavélica mulher que desejou S. João Baptista e por não ser correspondida, pediu a sua cabeça como vingança; quando de facto quem desejava a morte do Santo era a sua mãe, Herodiade, que usou a beleza e inocência da sua filha Salomé, para seduzir o rei e convencê-lo a atender o seu pedido. Josefa parece ter representado Salomé como uma jovem adolescente de olhar e gestos inocentes. Facto que se confirma pelo vestuário discreto e apropriado a uma qualquer jovem seiscentista.

Em conclusão, parece-nos que Josefa nas suas pinturas e no que se refere à estrutura do vestuário composto por túnicas, mantos e *maniples*, encontra-se perfeitamente em consonância com os tipos de roupa envergados nas pinturas de temáticas religiosas seiscentistas. No entanto, revela o seu carisma como pintora apresentando um repertório de túnicas de diferentes cores com predominância nos rosas. A paleta de cores da pintora é rica e variada mostrando um interesse especial pela representação de vestuário colorido e com pormenores bordados.

Observamos a ausência de audácia no vestuário de Maria Madalena, uma vez que esta era um dos temas a que a Igreja permitia um pouco de ousadia, e de Salomé, onde podia ter transgredido na ilustração da indumentária. Notamos igualmente a ausência do azul Prússia, frequentemente usado nas representações da Virgem como Rainha do Céu. Parece-nos também muito evidente o gosto de ataviar as suas Virgens com roupas elaboradas, ricamente bordadas, criando jóias que acompanhavam as ricas vestes, como que preparando-as para uma procissão. Josefa funcionava como uma criadora de moda e uma designer de jóias, e tratava as suas Virgens e Santas como bonecas.

3.3. Os tecidos

É também através dos tecidos que a sensualidade se manifesta nas telas de Josefa de Ayala. Nas cenas tudo parece sedutor. O conforto que nos invade é quase imediato. Nos seus quadros, as cenas passam-se sempre em interiores ricos e confortáveis, onde os drapeados dos tecidos e a luz Divina convidam o observador a entrar na cena. Essa aliás é uma das características da pintura barroca que Josefa de Ayala tão bem assimilou: estimular no observador sensações tácteis e emocionais, é a essência desta nova estética.

Como já foi observado, de facto, não existe aqui um apelo carnal evidente pela diminuta exposição do corpo; no entanto, a sensualidade é-nos transmitida quando deixamos o nosso olhar vaguear pelos algodões, pelas cambraias e pelas sedas e brocados enriquecidos com bordados a fio de ouro e pelo conforto dos veludos, pela lã dos tapetes, pela tapeçaria das toalhas patente na mesa onde repousa a cabeça decapitada de S. João Baptista no quadro *Salomé Apresentando a Herodes a Cabeça de S. João Baptista* (Fig.138).

Os tecidos transmitem-nos igualmente sensações agradáveis de calor, rapidamente refrescado com as sensações de tecidos mais frescos e leves. Nas pinturas de Josefa, apesar de apelarem a uma temperatura mais fria no exterior, o ambiente parece amornado pela mistura dos tecidos.

Esta mistura de temperaturas e texturas oferecidas pelos tecidos é verificável na *Virgem do Leite* (fig.135), onde a fina cambráia que surge a emoldurar o peito da Virgem e o algodão onde se senta o Menino refrescam a cena dominada pelo veludo vermelho carmim e pelo verde Chipre do vestido da Virgem. Ainda na mesma perspectiva, mas de forma mais evidente, encontramos o algodão da camisa da *Santa Maria Madalena* (fig.134). Desta vez é a frescura do algodão que domina numa 'luta de forças' entre o amarelo do *maniple* e o tecido da volumosa saia. O ambiente frugal ajuda a dar uma sensação mais fria a este *notturmo*.

Embora num desequilíbrio de forças, no quadro da *Virgem com o Menino* (fig. 135), a dominância encontra-se na sobreposição de tecidos mais quentes; no veludo do manto e na pesada seda do vestido com um pequeno toque de frescura dada pelo lenço na mão da Virgem.

Os tecidos centram-se na cena como verdadeiros protagonistas. Cada um encontra-se na sua correcta posição, numa função muito definida, e todos em conjunto estimulam no observador uma só sensação, ou várias concordantes ou discordantes, tal não importa; o importante é emocionar.

Nas cenas do *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133) e na *Aparição da Virgem a S. Bernardo* (fig.139) a multiplicidade de tecidos que ecoam nas duas pinturas não deixam o observador indiferente. Eles espalham-se pelas pinturas e encontram-se em todo o lado: a esvoaçar junto aos anjos, nos tapetes, nos hábitos dos monges e das freiras e no chão de veludo aos pés da Virgem, até no seu próprio manto que se abre envolvendo toda a composição (fig.139). Por outro lado a teatral cortina anuncia e domina a cena da mesma forma que o longo manto de Santa Catarina enche toda a obra (fig.133).

Se observarmos os quadros seleccionados num conjunto, percebemos que na sua maioria existem categorias de tecidos que se posicionam quase sempre nos mesmos locais e encontram-se na tela formando três camadas. Do exterior para o interior temos assim: as cortinas, os tapetes, as toalhas e as vestes dos anjos, que fazem parte do ambiente decorativo que envolve a cena. Os mantos e as estolas emolduram o personagem e aparecem na maioria das vezes como atributos e o tecido do vestuário propriamente dito substitui a presença do corpo como se verifica nas já referidas vestes dos monges e freiras patentes na *Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo* (fig.139).

Os tecidos têm também a função de identificar os personagens pela riqueza dos trajos envergados, e como num teatro surgem também cortinas de palco, volumosas mas estáticas; por vezes, quando necessário, os tecidos perdem esta rigidez e enchem-se como que de um sopro Divino.

No *Casamento Místico de Santa Catarina*, (fig.133), os tecidos ondulam em suaves volumetrias marcadas pelo estático reposteiro que indica a teatralidade e solenidade da cena retratada e pelos agitados mantos das vestes dos anjos.

O quadro parece dividir-se em duas metades no que respeita ao tratamento dos tecidos: do lado direito, Santa Catarina e os Anjos com tecidos em vermelhos e verdes, bordados a dourado, trabalhados em volumetrias sedutoras; do lado esquerdo da cena, a Virgem aparece aqui de forma mais

recatada, como que a deixar brilhar a noiva. Aqui observamos a riqueza dos tecidos bordados a ouro e das jóias

Também na *Virgem com o Menino*, (fig.135) o tecido do manto pela sua solenidade indica a importância da personagem; o mesmo ocorre no amplo manto na *Aparição da Virgem a S. Bernardo* (fig.139). No quadro da *Salomé* (fig.138) os tecidos envergados pelo personagem à esquerda na composição, provavelmente Herodes, indicam que se trata de um personagem rico e importante.

Nas obras de Josefa os tecidos tem mais funções do que as tradicionais peças de vestuário, reposteiros e tapetes, a pintora apresenta-nos ainda os acessórios feitos em tecido, como laços e fitas. Na *Aparição da Virgem a S. Bernardo* (fig.139), *A Virgem com o Menino* (fig. 135) e na *Salomé Apresentando a Herodes a cabeça de S. João Baptista* (fig.138), eles surgem respectivamente como laços no remate do vestido, laços decorados com uma jóia, e como acessório no cabelo de Salomé. Estes elementos apresentam-se como pequenos apontamentos da moda da época no traje feminino, trazendo graça e feminilidade ao conjunto.

Os veludos dos estofos e os tapetes com inspiração oriental dão calor e conforto e indicam a presença de personagens ilustres, ao mesmo tempo que revestem a cena de uma certa familiaridade. São eles que dão aos acontecimentos a certeza de que nos encontramos em espaços interiores. Na *Aparição da Virgem a S. Bernardo* (fig.139) o padrão vermelho, preto e amarelo do tapete é representado com todo o detalhe, contornando os degraus que levam ao trono onde se encontra com uma almofada em cor terra de siena; é aqui que repousam os pés da Virgem da mesma forma que é no tapete onde se ajoelham os monges e as freiras. A diferença de revestimentos marca duas presenças distintas. Apenas a Virgem repousa os pés no veludo enquanto os restantes personagens partilham o espaço no tapete.

No *Casamento Místico de Santa Catarina* (fig.133), o tapete também decora o chão partilhado pelas duas mulheres, a Virgem e Santa Catarina. O tapete tem os mesmos tons do quadro anterior e é através dele que nos apercebemos que a cena se passa como num palco, pelo contorno do tapete no degrau. Ele traz conforto ao amplo espaço cenográfico.

No *Pentecostes* (fig.137), o tapete apoia os joelhos da Virgem e o de todos os presentes cujas cores das vestes se repetem no padrão do chão, criando uma unificação cromática do espaço cénico.

Como já foi referido no ponto anterior que analisa o vestuário; a sensualidade do corpo, como por exemplo na *Sagrada Família* (fig.140), é realçada pelo envolvimento dos tecidos em torno da nudez, realçando o contraste do branco da pele dos seios com o vermelho do tecido carmim. Josefa apresenta a nudez como um espectáculo que não dispensa uma cortina (o tecido do vestido) dando destaque principal à cena representada.

A paleta de cores que Josefa utiliza é essencialmente composta por cores quentes que dão conforto aos ambientes interiores. Essa mesma paleta vê-se também habilmente trabalhada nos fundos cenográficos que nos transportam para um ambiente irreal e fora do tempo terrestre. A profusão de laranjas, amarelos e terra de siena que compõem os fundos e representam a luz Divina do Espírito Santo (fig.137) transportam-nos para o exterior, enquanto os verdes, amarelos e vermelhos ligados pela cor ao tapete nos remetem para o interior.

De uma maneira geral os tecidos dominam as composições pictóricas de Josefa de Ayala de variadíssimas formas. Eles estabelecem uma temperatura na composição. No caso destas obras em análise a temperatura é quente e confortável. Eles também dão volume ao conceder uma terceira dimensão ao espaço. São decorativos tanto nos espaços interiores como na composição e decoração das roupas. Através deles identificam-se personagens e personalidades. Estimulam emoções visuais e tácteis no observador pelo protagonismo que adquirem nas composições.

A sua cuidada representação na obra de Josefa, revela também aspectos da personalidade da pintora: o gosto pelos ambientes confortáveis e exóticos, a avaliar pelos tapetes e ambientes intimistas que representava. Atendendo às poucas fontes de luz exterior nas pinturas, concluímos a sua preferência por ambientes intimistas e fechados, que se reportam possivelmente à sua vivência familiar e intramuros da vila de Óbidos; preferência que anuncia uma personalidade recatada, calma e muito apegada à família, como se confirma na sua biografia.

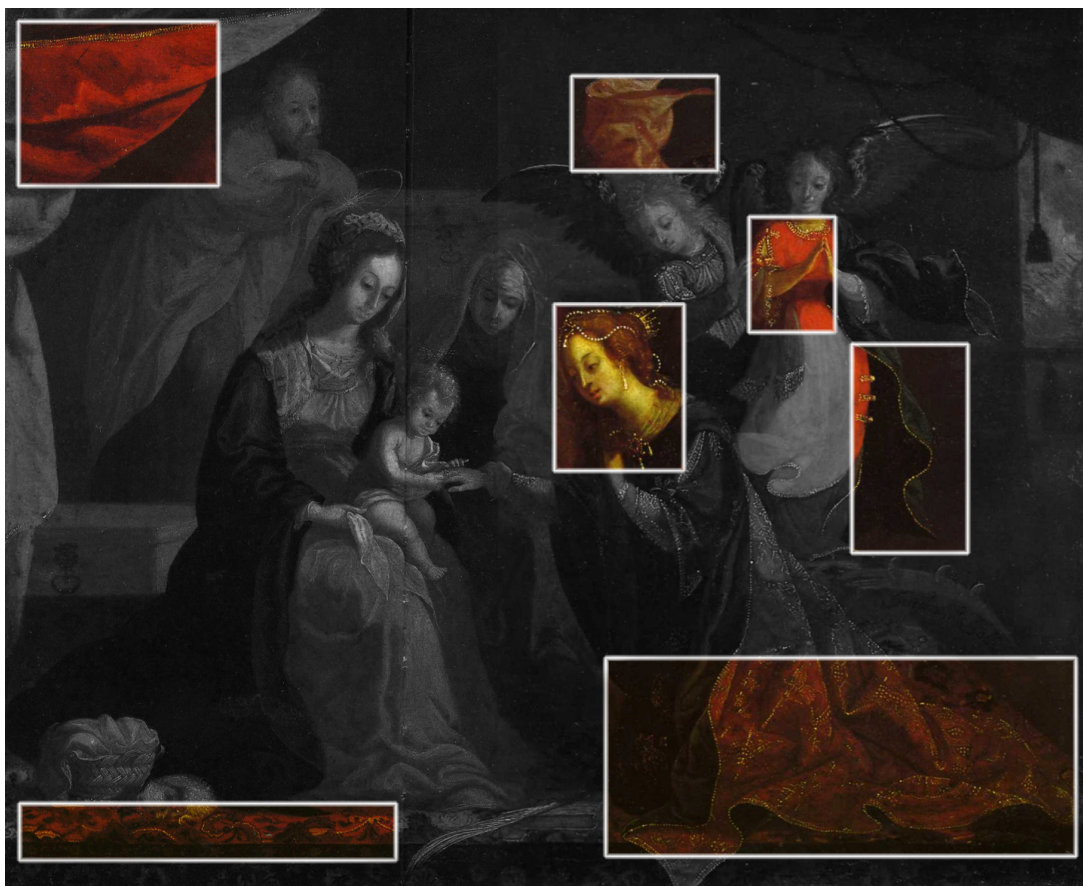


Figura 133 – Josefa de Ayala, (c. 1647),
Casamento Místico de Santa Catarina, A. 280 x L. 355 mm,
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis.

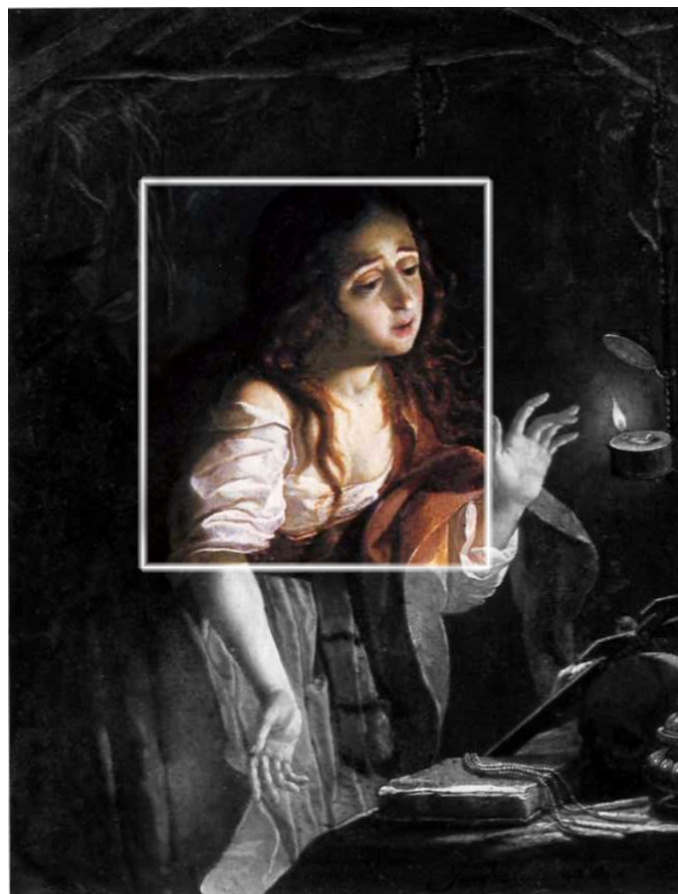


Figura 134 – Josefa de Ayala, (c.1650),
Santa Maria Madalena, A. 228 x L. 184 mm,
Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.



Figura 135 – Josefa de Ayala, (1657),
A Virgem com o Menino, A. 165 x L. 125 mm,
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



Figura 136 – Josefa de Ayala, (c.1650-60),
A Virgem do Leite, A. 100 x L. 75 mm,
Lisboa, coleção particular.



Figura 137 – Josefa de Ayala, (c. 1650-1660),
Pentecostes, A. 937 x L. 1263 mm,
Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.



Figura 138 – Josefa de Ayala e oficina (c.1660-1670),
Salomé Apresentando a Herodes a Cabeça de S. João Baptista, A. 535 x L. 650 mm,
Lisboa, colecção particular.



Figura 139 – Josefa de Ayala, (c. 1660-1670),
Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo, A. 1125 x L. 780 mm,
Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.

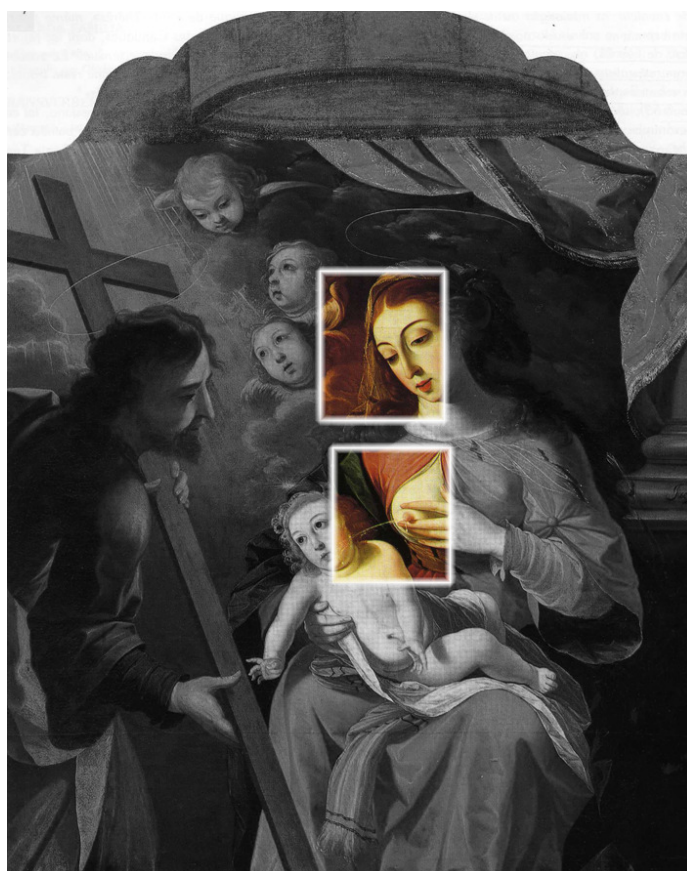


Figura 140 – Josefa de Ayala (1672),
Sagrada Família, da Série da Vida de Santa Teresa de Jesus,
Painel Retabular Central, A. 1660 x L. 1435 mm,
Cascais, Igreja Matriz.



Figura 141 – Josefa de Ayala, (1676),
Aparição da Virgem e do Menino a Santo António, A. 1300 x L. 1270 mm,
Lisboa, Seminário Maior de Cristo Rei, Museu do Patriarcado.

4. As heroínas de Artemisia Gentileschi

4.1. A representação do corpo

Quando olhamos para a amostra de pinturas de Artemisia Gentileschi, seleccionadas verificamos de imediato que na sua paleta de cores predominam os fundos escuros negros azeviche, misturados com castanhos muito escuros e por vezes ligeiramente avermelhados; as cores escuras fundem-se umas com as outras de forma a não deixar o observador dispersar-se por fundos decorativos e concentrar-se na cena ali retratada. Assim o negrume dos fundos tem a função de contornar as personagens, ajudar a intensificar a acção e a enaltecer as cores que por contraste surgem nos corpos, nos vestidos e nos tecidos das pinturas. Esta é uma característica que irá acompanhar pelo menos nas três décadas de carreira da pintora, estando patente n' *A Madonna com Menino*, 1609, Galeria Spada (fig.142) bem como n' *A Madonna com Menino*, 1610, Palácio Pitti (fig.143) onde a cor escura marca presença no fundo, embora aqui Artemisia introduza uma pequena alteração: o fundo de castanho terra escurecido é quebrado com um leve pigmento dourado à volta da cabeça do Menino indicando a presença Divina. Este leve tom segue uma linha contínua que acompanha a cabeça da Virgem, embora de forma mais suave, desaparecendo com o fundo escuro.

Na *Judite e a sua Serva*, 1643-1614, Palácio Pitti, (fig.144) e na *Judite Decapitando Holofernes* c. 1620, Uffizi, (fig.145) bem como na *Lucrécia*, c.1621, Palácio Cattaneo-Adorno, (fig.146), os fundos são mais densos e impenetráveis, concentrando a acção e a emoção da cena representada. Na *Madalena como Melancolia*, c.1621-1622, Museu Soumaya, (fig.147), Artemisia permite que do fundo surjam algumas sombras do mobiliário e um pote decorativo prateado que reflecte a escuridão. A cortina ajuda a iluminar e emoldurar a cena.

A partir de meados da década de 1620, os fundos ainda escuros deixam o observador entrar no *decor* em algumas pinturas, sendo disto exemplo a *Ester Perante Ahsureus*, c.1622-1623, Museu Metropolitano, (fig.148), onde observamos o interior da sala régia, com os degraus para o trono, o chão e os

fundos decorados com embraces de seda. Este é um quadro mais teatral onde a cena recua, sendo retratada como num palco.

Continuando numa tendência de aliviar o negro na década de 1630, na *Cleópatra*, c.1630, colecção privada, (fig.150) e na *Vénus e Cupido*, c.1625-1630, Museu de Belas Artes da Virgínia, (fig.149), Artemisia deixa-nos uma vez mais penetrar no cenário, de onde surgem figuras em fundo escuro mas perfeitamente reconhecíveis, como é o caso no quadro de *Cleópatra* de onde irrompem as suas aias, ou do quadro *Vénus e Cupido*, onde o fundo é reconhecível como um interior de um quarto decorado com uma pintura que representa uma paisagem onírica e alguns objectos decorativos que se fundem no tom vermelho/azeviche que domina o fundo.

Mas a paleta de Artemisia ilumina-se quando em contraste com o negro surgem os vermelhos, os amarelos dourados, e os azuis, nas roupas, nos adereços e nos tecidos. Os seus brancos da pele e dos tecidos, adquirem também diversas tonalidades consoante a cena representada.

Como exemplo do predomínio do amarelo encontra-se a *Madalena como Melancolia* (fig.147), cor que aqui, dependendo da figura retratada e da sua tonalidade, pode estar associada à prostituição. O amarelo mais aberto tem uma conotação pejorativa, enquanto que o amarelo quase dourado é utilizado em rainhas e também na Virgem. Assim o amarelo dourado patente na figura de Ester em *Ester Perante Ahasureus*, c.1622-1623, Museu Metropolitan, (fig.148) indica a presença da realeza.

Os luminosos azuis em pintura, na maioria das vezes, utilizam-se para ajudar o observador, em conjunto com outros sinais, a perceber quais as figuras que pertencem à realeza. Para além desta função, o azul serve ainda de suporte às belezas reclinadas da *Cleópatra* de 1630 (fig.150) e da *Vénus e Cupido* de 1625-1630 (fig.149), dominando a cena em contraste com os brancos da roupa de cama de Cleópatra e do corpo da Vénus.

Mas é o corpo das mulheres que se encontra sempre em destaque na obra de Artemisia. Ora como Heroínas, ora como belezas reclinadas, o corpo feminino enche a tela. Observando a amostra de obras seleccionadas, reparamos que os tons de pele que a pintora utiliza para as suas heroínas são

maioritariamente amarelados. Vejam-se por exemplo *A Judite e sua Serva* (fig.144), a *Judite Decapitando Holofernes* (fig. 145) e principalmente a *Lucrecia* (fig. 146). Já *Cleópatra*, porque se encontra no seu leito de morte, adquiriu um tom ligeiramente esverdeado.

Em contraste, *A Madalena como Melancolia* (fig.147) possui uma tonalidade de pele de um branco quase imaculado. Curiosamente o seu corpo é mais branco do que os das *Madonna e o Menino*, de 1609-1610 (fig. 141 e fig.142). Esta suave brancura está também patente no corpo da *Vénus* no quadro *Vénus e Cupido*.

Parece-nos que as figuras com mais dramatismo e cuja acção condensa também muita emoção dramática, são iluminadas com uma luz amarela. A pele da *Madalena* é iluminada pela sua luz interior e pela presença do Divino nela. E a brancura da mitológica *Vénus* pode ser iluminada por Júpiter.

As *Madonnas* de Artemisia parecem repercutir uma beleza maternal natural, principalmente na *Madonna e o Menino* de 1609 (fig.142), no entanto a *Madonna e o Menino* de 1610 (fig.143), nota preocupação e cuidado no tratamento dos corpos, pela sua suavidade e brancura, quer na figura da Virgem, quer principalmente na do Menino.

A obra de Artemisia Gentileschi centra-se em torno das heroínas bíblicas. É com estas temáticas que ela irá ficar conhecida em seiscentos, embora tenha executado obras abordando outras temáticas.

Nas suas telas, as mulheres são uma presença constante, como mulheres maternais – as *Madonnas* – como mulheres heroínas - as *Judites* e as *Lucrecias* - como mulheres Santas - as *Madalenas* - e como rainhas, umas vezes ataviadas como figurinos teatrais, outras vezes em nus reclinados. Cada uma delas corresponde a uma forma de retratar o corpo da mulher que iremos analisar individualmente.

Artemisia representa as suas *Madonnas* sempre de corpo inteiro, em tons naturais pouco contrastantes. Em geral, os pés estão descalços indicando a simplicidade e a sua presença terrena e maternal. Se observarmos a *Madonna com o Menino*, 1610, (fig.142) reparamos que a Mãe de Deus se junta à Mãe Terra de onde nos provêm os alimentos. Ela fornece o alimento materno

ao Menino e ele alimenta-nos espiritualmente. A curva do seu corpo parece indicar este ciclo em que céu e terra se fundem através do movimento ondulante do corpo da Virgem, que parte dos seus pés até ao joelho curvando até à anca e seguindo pela curva do tronco até ao seu seio, passando pelo mundo espiritual através do menino, e desce novamente pela sua perna para a terra.

Nesta pintura as cores predominantes são o branco e o vermelho, que eram consideradas as cores da beleza. No capítulo I, quando falámos do corpo, verificámos que uma das práticas de beleza era manter a pele branca com alguns apontamentos de vermelho, mesmo que para isso se recorresse à maquilhagem.

O seio da Virgem é cuidadosamente destacado e Artemisia ilumina-o e retrata-o com cuidado. O resultado geral é uma figura naturalmente bela, com um corpo proporcionado e dona de uma suavidade que faria certamente parte da personalidade de Artemisia em 1610.

Revelando outra faceta, Artemisia entra na fase das heroínas. Correspondendo na sua vida pessoal aos anos pós-violação, pensamos que às suas temáticas, que eram típicas da iconografia barroca, foram dadas uma vitalidade extra pelos acontecimentos traumáticos. De qualquer maneira, é também observável que para Artemisia foi necessário adquirir um melhor desempenho enquanto pintora, para retratar toda a emoção e violência que o segundo quadro de Judite (fig.145) transmite ao observador.

As heroínas de Artemisia são fortes no carácter e no corpo: têm corpos possantes, braços fortes e mãos grandes, próprias para empunhar a espada.

Ela retrata mulheres de corpos volumosos, quase masculinos que apenas seduzem enquanto obra de conjunto, quer isto dizer, a sedução que estes possam transmitir surge em conjunto com outros elementos que funcionam no final como um só.

Artemisia retrata-as de uma forma mais provocadora do que qualquer outro seu contemporâneo o tenha feito nestas temáticas. Pensamos que a revelação total de pormenores íntimos no processo em tribunal a levou a pintar assim as suas mulheres, ora como uma talhante, como em *Judite Decapitando*

Holofernes, (fig.145), ora como carne crua em exposição, como em *Lucrecia*, (fig.146).

Os corpos das duas mulheres no quadro *Judite Decapitando Holofernes*, (fig.145) manifestam a fusão da força física movida pela emoção. As heroínas Judite e Abra (a sua criada), juntam-se em cumplicidade deixando que a expressão física manifeste a intenção do que realmente executam. Mas ao mesmo tempo, o corpo vigoroso de Judite mostra a sua sensualidade no decote e no desalinho do peito.

Esta é a Judite mais sangrenta e mais violenta que Artemisia fez, e que não irá repetir mais até ao final da sua carreira, o que pode ser verificado nas imagens das quatro *Judites*, no Capítulo II (figs.115, 116, 117,118).

Nesta tela ela exprime a sua emoção pessoal e a técnica de pintura que havia aperfeiçoado. O sangue espirra de encontro ao corpo forte e vigoroso de Judite, que conta com os dois braços de Abra para segurar o corpo do general. Os quatro braços das duas mulheres são fortes e vigorosos dominando Holofernes, que mais parece um gigante pelo seu tamanho. De observar igualmente a forma cuidadosa como Artemisia representou a posição da mão da heroína, segurando a espada numa torção real do pulso, enquanto a sua outra mão, de punho cerrado, agarra na barba e cabelos de Holofernes, imobilizando a vítima.

Não esquecendo que esta é uma temática muito apreciada no período barroco, não é no entanto difícil estabelecer um paralelo com a sua vida pessoal, se nos lembrarmos que durante a sua violação, Artemisia conseguiu defender-se desferindo um golpe com um objecto cortante a Agostinho Tassi, deixando-o a sangrar, conforme contam os relatos no processo.

Os rostos das duas mulheres também exprimem objectividade e tensão observável pela contracção das sobrancelhas. Em resumo, todos os corpos se encontram em tensão muscular e psicológica, ao mesmo tempo que se abre a suavidade do colo e do ombro de Judite, lembrando que ela é uma sedutora.

Numa outra atitude encontra-se *Lucrecia*, c 1621 (fig.146). Esta apresenta-se numa atitude explícita, quer pela sua nudez quer pela sua postura corporal.

Ela parece afirmar que já nada tem a esconder. Encontra-se estática no momento em que pensativa decide usar de violência contra si própria, suicidando-se. Lucrecia abalroa-nos com a sua carnalidade e com a sua atitude arregaçada, quer pela exposição do seu corpo quer pela sua postura.

Fisicamente, a artista representou uma mulher comum, de traços levemente grosseiros, agravados pela sua expressão de angústia. Lucrecia exprime o seu drama pessoal mostrando-se como apenas um corpo que irá morrer, mas cujo espírito de heroína perdurará.

Lucrecia mostra um tipo de sensualidade mais óbvia, mais carnal e mais exposta. Artemisia não representa todo o seu corpo para centrar a atenção no peito, onde irá desferir o golpe e na coxa onde se concentra a sua força estrutural de uma mulher heroína.

A *Madalena como Melancolia*, 1621-22, (fig.147) é também uma mulher grande mas possuidora de uma graciosidade que não encontramos na maior parte das heroínas. Madalena exprime através do seu corpo uma sensualidade pura e real.

Contudo este quadro não retrata apenas uma mulher sensual; transmite ao mesmo tempo uma mensagem subliminar na expressão do seu corpo. Pensamos que a obra se encontra dividida em dois pólos pela posição da figura: Madalena encontra-se prostrada perante dois mundos, o da sedução – o lado direito da composição, com o excesso de amarelo lembrando o seu passado pecador e o ombro descoberto – e o da redenção, à esquerda, com a sua cabeça convertida e pensativa em fundo escuro. O braço parece empurrar a perna direita, separando o mundo terreno do espiritual. Como já foi referido, a brancura da sua pele revela a sua pureza de sentimentos.

Nas pinturas seiscentistas as pernas nunca aparecem reveladas, a não ser nos nus reclinados. Contudo, Artemisia nesta representação de Madalena, realça-as deixando que os tecidos ou o vestuário sublinhem o seu volume e a sua posição; nas suas composições as saias nunca são insufladas, como faziam os seus pares. É provável que queira assinalar assim também a força estrutural das mulheres.

Para o final da carreira, começam a predominar na sua obra mulheres com compleição física mais esguia e elegante e de postura mais suave e feminina. Exemplos destes casos, são a *Cleópatra* 1630, coleção privada (fig.150) e a *Vénus e Cupido* c.1625-1630 Museu de Belas-Artes da Virgínia, (fig.149). Ambas se reclinam por motivos diferentes, uma porque se encontra no leito de morte, a outra porque se encontra adormecida. Porém, se não estivermos informados das respectivas histórias, ambas são mulheres belas, que se oferecem à vista.

No caso de Cleópatra, a sua fisionomia agonizante pode ser facilmente confundida com uma expressão de prazer. O seu corpo encontra-se virado de lado dirigindo-se ao observador. Apesar de picada pela serpente, não se encontra mordido nem tão pouco se contorce. Apenas abandona livremente este mundo de uma forma digna e pública. O seu corpo moribundo, de um branco amarelo ligeiramente esverdeado, contrasta com a brancura do seu leito. A sedutora Cleópatra morre como se adormecesse.

Artemisia estuda a postura do seu corpo para que os seus seios não apareçam descaídos, empurrando assim o ombro para trás. Esta preocupação com a idealização do corpo não se verifica em outras obras onde o corpo feminino se encontra retratado como por exemplo em *Susana e os Velhos*, 1610, Schloss Weissenstein, ver capítulo II, (fig. 113).

O mesmo cuidado com o corpo é visível em *Vénus e Cupido* (fig.149), onde a sua torção é ainda mais sedutora do que a de Cleópatra. O corpo contorce-se numa linha ondulante e erótica para deleite do observador. Também aqui o ombro é empurrado para trás para manter o peito erguido, enquanto as coxas torcem para a frente, afunilando a cintura e criando uma zona de sombra na zona pélvica; os joelhos encontram-se e as pernas recuam ligeiramente para manter a linha ondulada. Uma vez mais o branco da pele contrasta com o vermelho dos mamilos, dos lábios e do rosto ligeiramente rosado. Vénus goza o seu êxtase na presença do deus do amor.

Representando com frequência corpos de mulheres nus, e tendo em consideração que no período de seiscentos não era permitido recorrer a modelos nus nas Academias, será pois possível que Artemisia tivesse recorrido ao seu próprio corpo como modelo. Sabemos que era usual a existência de

chapas de metal polido nos estúdios dos artistas para satisfazer esta necessidade. A propósito do seu próprio corpo, podemos conhecê-lo graças aos seus auto-retratos, um deles patente no capítulo II, *Alegoria da Pintura, 1630*, Palácio de Kensington (fig.111). Observando-os, podemos ver que o seu tipo físico corpulento é muito semelhante ao que utiliza nas suas mulheres.

Ao falarmos do corpo não podemos esquecer os cabelos, que pela sua importância no corpo feminino, ajudam-nos também a caracterizar a personagem. De uma maneira geral, Artemisia representa os cabelos com um aspecto natural, sem arranjos especiais nem adornos. Podem ser apanhados ou enrolados em panos, como são os casos das servas.

Se observarmos os cabelos revoltos ou pouco suaves, estes indicam perturbação física e drama psicológico. A *Judite* dos Uffizi (fig. 145) tem um cabelo forte e espesso, como a sua postura corporal, compacta e decidida. A *Judite* do Pitti (fig.144) tem um cabelo já mais suave, embora desalinhado na frente, como indicação de uma acção física. A *Madonna e o Menino* da Galeria Spada (fig.142), uma das suas primeiras obras, é representada com o cabelo apanhado, mas levemente desalinhado à frente, como uma comum mãe cansada dos afazeres domésticos e infantis. Na *Madalena*, o cabelo torna-se longo, dourado e sedutor numa textura que apetece afagar; nestas mesmas condições estão a *Cleópatra*, a *Vénus* e até mesmo a sua *Madonna* do Pitti (fig.143), cuja postura física mais graciosa é acompanhada com um tratamento mais suave do cabelo, embora continue muito levemente desalinhado.

Raramente nas representações de Artemisia observamos jóias. Por vezes elas surgem no cabelo ou nas orelhas ou no braço. Muito pontualmente, ela apresenta uma personagem com uma jóia, contudo sem grande brilho, perdendo-se no dramatismo da cena, como é o caso da *Judite* dos Uffizi (fig.145), onde a heroína enverga uma pulseira de pedras.

Na *Judite* do Pitti (fig.144), vemos uma das raras jóias usadas pelas suas heroínas com intenção simbólica. Também aqui quase perdida entre os emaranhados da cabeleira e da acção, vemos uma pedra no gancho de cabelo que poderá ser David, também ele um herói da cristandade famoso pelos mesmos motivos que ela.

A jóia da *Madalena como Melancolia* (fig.147), já chama a atenção para a posição do braço, não deixando de ser ainda assim uma jóia simples e com pouco detalhe. No caso de *Cleópatra* (fig.150), a pérola como brinco chama a atenção para o rosto, numa atitude de sedução apesar da situação pós *mortis*.

Resumindo, Artemisia não faz uso das jóias para destacar o corpo, uma vez que o expõe sem preconceitos. Tendo uma atitude mais explícita e menos feminina, não recorre à subtileza das jóias.

Em conclusão, Artemisia assimilou bem a paleta de cores características do barroco através dos ambientes de claro-escuro de onde irrompem as figuras. As cenas parecem ter sido captadas num tempo irreal, um tempo parado que narra uma história. Era assim que Artemisia interpretava uma narrativa bíblica: os ambientes parecem fora do tempo presente pela escuridão de onde emergem os seus personagens femininos.

Relativamente ao tratamento dos corpos das mulheres nas telas de Artemisia, concluímos que as suas primeiras heroínas representadas em nus, expostos sem preconceitos, seduzem pela sua explicitude e porque se encontram associadas a peças de vestuário, que os realçam, ou a panejamentos de tecidos dos quais falaremos adiante.

Consideramos também que não é a corpulência dos corpos que reduz a sedução, mas a postura demasiado grosseira. Pensamos que estas posturas das suas primeiras heroínas se devem a uma vivência caseira, como se verificou pela sua biografia e por Artemisia ter passado toda a adolescência e parte da idade adulta com poucas referências femininas. Envolvida em ambientes viris e sujeita a violência masculina, talvez Artemisia tenha fundido dois estereótipos, que a nosso ver não tem necessariamente que estar associados: mulheres fortes e heroínas com posturas corporais enérgicas e estereótipos de corpos masculinizados e feições grosseiras.

A experiência de vida, especialmente o contacto com pessoas influentes na corte ou com gostos refinados, possibilitou-lhe a observação de outras formas de arte. A vivência de outras formas de cultura nomeadamente a erudita, enriqueceu o seu sentido estético levando-a decerto a uma alteração

na representação das mulheres nas telas. Artemisia, nas últimas duas décadas da sua carreira, consegue equilibrar nas suas mulheres a representação de uma forte presença espiritual, com beleza e graciosidade.

4.2. O vestuário

Apesar de proliferar o nu na obra de Artemisia, o vestuário representado parece estar de acordo com a moda de seiscentos. Os vestidos são em veludos bordados ou cobertos com galões, e as camisas de cambraia são rematadas com rendas. Os vários metros de sedas dão volume aos vestidos, que são no entanto representados de forma idêntica, diferindo apenas em alguns pormenores.

A estrutura geral do vestuário representado é normalmente sempre igual: uma camisa com rendas, um vestido de tecido opulento com mangas tufadas a deixar ver o forro interior em cor contrastante. O decote e a manga revelam o remate da renda da camisa que ilumina os contornos do corpo e do vestido.

O corte do vestuário seiscentista é identificável nas pinturas de Artemisia. Existe uma relativa complementaridade entre o vestuário representado e a moda em vigor: o *corset* está presente, como se vê na estrutura do vestido da *Judite e a sua Serva* c.1613-1614 no Palácio Pitti (fig.144), tal como o uso de galões no vestido e a camisa branca que se usava por baixo deste. No entanto, na vida real os *corsets* eram mais estruturados, encolhendo a cintura até ao limite do suportável, facto que não se observa nas representações das personagens de Artemisia. Os decotes são generosos, e ostentam uma vez mais a prova da ausência de um corpete eficaz, exibindo um peito natural e não esmagado. Veja-se na pintura *Judite decapitando Holofernes* c. 1620, Uffizi (fig 145), na *Madalena como Melancolia*, c. 1621-1622 Museu Soumaya (fig 147). Uma vez mais, Artemisia oportunamente transporta para as telas não a idealização dos corpos, mas a sua forma natural ou pelo menos mais próxima do natural.

Para Artemisia, o *corset* seiscentista deveria representar a contenção dos movimentos mas também da expressão verbal; é possível que ela o visse como uma prisão física e psicológica. Parece-nos ser essa a razão pela qual adaptou a moda sua contemporânea às suas convicções pessoais, retirando o desconforto físico e moral, típico de um vestuário encarcerante das suas

energéticas heroínas. Observamos igualmente que no seu auto-retrato *Alegoria da Pintura*, no Capítulo II, (fig.111) ela não parece estar muito espartilhada.

Devo ainda sublinhar o facto de o corpete da criada de Judite ter um paralelo exacto com a realidade; na tela *Judite e sua Serva* c.1613-1614, Palácio Pitti (fig.144), Abra enverga um corpete de ilhoses, pouco estruturado, característico do vestuário das classes trabalhadoras. De facto, pela necessidade de manterem amplitude nos seus movimentos, as empregadas envergavam estes modelos por cima de uma camisa que era também interior, para se alargarem com facilidade.

A camisa interior é uma constante na obra de Artemisia. Com excepção dos nus reclinados, todas as pinturas seleccionadas a representam: nas *Madonna com o Menino* de 1609, Galeria Spada (fig.142) e a de 1610, Palácio Pitti (fig.143) as camisas são de algodão com decote pregueado. Na *Judite e sua Serva* (fig.144) existe diferença entre a camisa de algodão espesso da criada, e a camisa de Judite mais refinada, debruada a renda no decote e nos punhos, de tom mais branco indicando as suas práticas de higiene e a sua condição social mais elevada.

Em *Lucrecia* a camisa encontra-se revolvida, embora se perceba que ela é simples, sem rendas nem pregueados, apenas com um pequeno debruado. A camisa está presente no seu drama psicológico mas não interfere com distrações estilísticas.

Em *Ester perante Ahsureus* c.1622-1623, Museu Metropolitan, (fig.148), a camisa aparece em apontamento contornando o colo.

Mas é na camisa de Madalena (fig 147), que Artemisia mais se empenha. Nesta pintura existe uma intenção de retratar a camisa e a sua manga de uma forma destacada, senão vejamos como é impossível a sua presença desta forma. Se Madalena enverga um vestido com mangas amarelo, mesmo que este estivesse desapertado e descaído, a manga teria que cobrir parte da camisa mesmo que deixasse o ombro a descoberto. Também não nos parece que a manga do vestido se encontre despida e por baixo da camisa pois sendo de veludo faria um natural acumular de tecido. Assim Artemisia, para ceder à componente estética, eliminou a manga do lado direito, mostrando apenas a

imaculada e pregueada camisa branca de Madalena. Esta forma de representar a roupa no limite do real e do irreal, ou seja de forma desconstruída, é também uma característica barroca já usada por *Caravaggio* nas suas pinturas.

Em alguns casos Artemisia idealiza o traje, seguindo um pouco as volumetrias características nas pinturas barrocas, onde os volumes se tornam maiores do que o são na realidade. Este aspecto é facilmente observável na *Judite* dos Uffizi (fig.145), onde as mangas da heroína têm maior volume do que teriam na realidade. Judite arregaçou-as para melhor cumprir a sua tarefa. Ao arregaçar as mangas a heroína, já decidida na sua intenção, informa o observador que é uma mulher sem receios e de acção. À maneira barroca, a roupa toma volumes irreais.

Ainda no mesmo quadro, é importante notar um detalhe: no final das mangas, quer de Judite quer de Abra, surge um tecido em cor vermelha. Este pormenor que não foi deixado ao acaso, simboliza certamente a presença da morte que segue dos braços das duas mulheres em acção, para a coberta também vermelha que cobre Holofernes, espalhando assim pela obra um eco de sangue e morte, tanto no assassinado como nas executantes.

A partir de determinada altura da sua carreira, a sua pintura torna-se mais teatral, mudança que provavelmente se relaciona com o gosto particular de cada cidade. Nestas suas pinturas Artemisia dá mais atenção ao vestuário. Representando autênticos desenhos da moda da época ela apresenta as suas mulheres, talvez também reais, mas em versões mais requintadas. Este aspecto está bem patente na sua obra *Ester Perante Ahasureus* (fig.148). Ester apresenta-se com um vestido de decote acentuado, cintura fina e espartilhada por um corpete, as mangas do vestido são golpeadas e tufadas, deixando ver as mangas bordadas da camisa. As jóias são uma constante no figurino e surgem, ao contrário das restantes obras observadas, simplesmente como acessório da moda e não como simbólicas (à excepção da coroa). No vestuário de Ester, Artemisia utiliza o recurso ao tecido azul, como indicador da realeza.

A sua contraparte masculina é também um exemplo do luxo de seiscentos, como convém a uma representação régia. Este é um dos raros momentos em que Artemisia pinta uma narrativa bíblica repleta de vestuário

luxuoso e accessorizado, não o alterando em função de uma maior erotização da figura representada.

Em conclusão, Artemisia transporta para as suas obras a moda da sua contemporaneidade, mas altera-a em função das várias temáticas que representa. Uma vez a roupa é adaptada ou melhor alargada afim de conferir movimentos amplos às suas heroínas libertando-as dos constrangimentos físicos e psicológicos. Outras vezes o vestuário é idealizado para intensificar a acção da personagem aparecendo revolvido e amachucado; outras ainda o vestuário encontra-se desconstruído e apresentado de uma forma irreal com a finalidade de realçar uma parte do corpo. A partir de 1625-30, e particularmente na última década da sua carreira a pintora representará um vestuário mais aproximado do envergado pelas mulheres seiscentistas.

4.3. Os tecidos

Nas suas pinturas Artemisia retrata narrativas em suspensão; enquanto esta cessa, os tecidos parecem manter o seu movimento ondulado. Eles são os verdadeiros sedutores pelo envolvimento que criam. Artemisia deu aos tecidos personalidade própria, deixou-os dominar os acontecimentos, envolveu-os como participantes nas cenas violentas, mas também nas cenas de ternura e nas cenas mais eróticas.

Os tecidos são conforto e unificam os espaços pelo 'diálogo' entre cores e texturas, resultando no final numa suavidade que equilibra mesmo as cenas mais dramáticas.

A sedução dos tecidos provém das suas texturas mas também das suas cores. A paleta de cores que Artemisia usa para representar os tecidos revela uma preferência pelas tonalidades quentes, amarelos, e cor de ouro, os terra de siena natural e queimado, carmesim, vermelho cardeal, refrescados pelas várias tonalidades de brancos sujos: branco champanhe, brancos pérola, branco amarelado e de azuis, como os azul Prússia, azul lápis-lazúli e azul malva.

Desde sempre, tal como também nas obras de Artemisia, as cores juntamente com os tecidos ajudam a caracterizar os personagens representados e a escalonar o seu estatuto social.

Os amarelos e terras de siena queimados podem estar associados às prostitutas e às criadas, respectivamente. Veja-se a *Madalena como Melancolia* (fig.147), e as criadas que apoiam Ester (fig.148).

Os carmesins e o vermelho cardeal são usados frequentemente nos densos reposteiros que ajudam a dramatizar o ambiente, como se vê na *Vénus* (fig.149) e como panejamentos que envolvem as personagens, como prenúncio de tragédia que se aproxima, patente na *Judite dos Uffizzi*, (fig.145).

Os brancos imaculados são envergados por personagens de uma classe social superior, pela associação à frequência das suas práticas de higiene. Exemplos das várias tonalidades de branco estão patentes nas camisas das

mulheres nos vários quadros da pintora, como na *Madalena como Melancolia* (fig.147), na *Judite* do Pitti (fig.144) e na *Madonna e o Menino* (fig.143).

Os azuis, pela raridade e alto custo do seu pigmento, eram usados em quantidades reduzidas, talvez por isso ficassem circunscritos a figuras régias e divinas, ou ao desejo expresso do encomendador. Nesta amostra de quadros de Artemisia estão representados três tipos de azul: azul Prússia em *Cleópatra*, (fig.150), o azul Lápis-Lazuli na *Vénus e Cupido* (fig. 149), e o azul malva da *Madonna e o Menino* e da *Ester* (fig.142 e fig. 148).

Os veludos, sedas, brocados e cambraias são tecidos caros e por isso associados a uma classe social favorecida. Estes surgem representados ora em panejamentos, ora em vestuário ou mesmo no *decor*, traduzindo-se em almofadas, embraces, reposteiros, cobertas e roupa de cama. Veja-se a *Judite* do Pitti (fig.144), a *Judite* dos Uffizi, (fig.145), a *Cleópatra* (fig.150) e a *Vénus e Cupido* (fig.149).

A rudeza das mulheres é envolvida em panejamentos calorosos, confortáveis e sedutores. Ao mesmo tempo eles dão uma perspectiva feminina como o conforto de um gineceu, ainda que a cena possa ser violenta.

Perfeitamente integrada na contemporaneidade de seiscentos, Artemisia retrata na sua obra o realismo dos seus personagens e o conflito interior dos sentimentos e emoções. Artemisia segue as directivas do mestre *Caravaggio* na personificação dos tecidos e no envolvimento sedutor transmitido por estes. A artista, tal como a maioria dos pintores barrocos, absorveu uma gramática estilística que fazia dos tecidos uma das principais referências no planeamento e composição de um quadro.

Ao longo da sua carreira a artista usou os volumes e os drapeados dos tecidos, que serviam para dar conforto, mas também como catalizadores da cena representada quando intensificam a tensão dramática na narrativa.

Tomando como ponto de análise as obras seleccionadas verificaremos o protagonismo dos tecidos e o domínio que ocupam no espaço pictórico de Artemisia.

Na *Judite Decapitando Holofernes*, dos Uffizi, (fig.145) os tecidos parecem humanizar a narrativa, ocupando uma boa parte desta. Envolvem as

personagens e caracterizam-nas: o veludo vermelho que cobre uma parte do corpo de Holofernes, simboliza o sangue e a morte. Nesta cena de violência, os tecidos trazem o observador de volta à realidade. Quase que o confortam, transmitindo comodidade através das suas texturas, pregueados e quebras. A roupa de cama é representada com um branco luminoso e com um tecido de textura de algodão confortável que nos ajuda a esquecer a violência que ali ocorre.

Na *Judite e sua Serva*, do Palácio Pitti, (fig.144) os tecidos são também um outro personagem na cena representada, onde as duas mulheres são surpreendidas após a degolação. Os tecidos são cúmplices de Judite e de sua criada Abra; se observarmos atentamente, os tecidos que vestem Judite são lisos, rectos e estruturados, enquanto que Abra se vê completamente envolvida e dominada por eles. O turbante enrolado à volta de sua cabeça envolve todo o seu corpo, terminando na cabeça cortada do general Holofernes, como se indicasse o caminho da intenção para a execução. Também neste quadro se pode observar o forro vermelho das mangas do vestido de Judite. Este tecido pode significar o sangue derramado pelo braço que empunha a arma

Na *Lucrecia* (fig.146), os tecidos estão revoltos e emaranhados, tal como os sentimentos da personagem. O tecido branco (uma camisa de dormir como uma segunda pele que em seiscentos equivale a estar sem roupa) pode simbolizar vulnerabilidade e desespero. Também aqui o veludo vermelho que envolve as suas coxas, que não parece ser um vestido mas apenas um panejamento/acessório de cena tão típico da iconografia do Barroco, anuncia a morte.

A *Madalena como Melancolia* (fig.147) segue o cânone de cor associado às prostitutas. Neste quadro tudo é amarelo, o vestido, o cabelo, o véu e a cortina, para não deixar dúvidas acerca de sua condição. O amarelo dos cabelos confunde-se com o amarelo do véu, como se a sua longa cabeleira se enrolasse à volta do pescoço. Por outro lado, a brancura da camisa denuncia o seu novo estado de pureza interior. Os tecidos que cobrem o corpo de Madalena contornam-no, revelando as partes que não se vêem. Apesar de estar já em estado de santidade, Madalena não deixa de ser ainda tentadora: na

meditação da sua nova condição esquece a roupa que a cobre, e deixa pender o vestido de um ombro, revelando também o colo e o braço.

Nas *Madonnas* os tecidos são discretos, suaves, sem brilho e sem ostentação de luxo nem luxúria. São cenas doces e ternas e os tecidos acompanham esta encenação. Na *Madonna* da Galeria Spada (fig.142), a Virgem poderia ser uma qualquer mãe, com um discreto seio emoldurado por um fino debrum de tecido branco que contorna o colo. Por outro lado, o tecido azul sobre o qual a Virgem se senta revela a discreta presença de uma rainha espiritual. Na *Madonna* do Pitti (fig 143), o véu branco e translúcido isola o seio, e destaca a sua discreta presença sensual.

Em pinturas de rainhas, como é o caso da *Cleópatra* (fig.150), a inclusão de azul, tal como já foi referido, identifica uma presença real. Este tecido de azul Prússia habilmente quebrado, tem a função de cobrir a nudez da rainha e de destacar a brancura do seu corpo. Contrasta de forma pungente com a brancura da cama, onde Cleópatra se encontra prostrada. O seu leito de morte é enriquecido pelas texturas acetinadas e aveludadas dos tecidos ricos, como que a reconfortando na sua última hora. Todos estes tecidos conseguem suavizar o espaço e o que realmente é uma cripta onde jaz o corpo inerte da rainha, parece de facto um leito onde relaxa uma beldade sensual adormecida.

Um tratamento semelhante foi aplicado à *Vénus e Cupido* (fig.149), tendo Artemisia intensificado mais a sua sensualidade natural. A Vénus é uma sensual mulher que não se esconde atrás da opacidade de um tecido, como o faz Cleópatra. A fina gaze não oculta o seu corpo mas serpenteia-o, conduzindo o olhar num movimento ondulante, erotizando a cena. O luminoso tecido azul, resultado de duas camadas de lápis-lazúli, revela a riqueza do encomendador, pois este pigmento era dos mais caros na altura. Sobre este tecido, o corpo da Vénus ilumina-se. Conferindo teatralidade a esta cena, uma cortina de veludo carmesim afasta-se, como numa boca de palco. Uma almofada de textura confortável de veludo recebe a cabeça de Vénus.

Em resumo, os tecidos na pintura de Artemisia caracterizam a acção dos personagens e a sua condição social. Nas narrativas mais violentas confortam o observador. Em conjunto com a nudez intensificam a beleza e erotizam o

corpo. Os tecidos em associação com a cor criam texturas diversas e conferem drama, brilho e sensualidade, evocando a sexualidade sem usar uma exposição indecorosa.



Figura 142 – Artemisia Gentileschi (c.1609),
A Virgem e o Menino,
Roma, Galeria Spada.

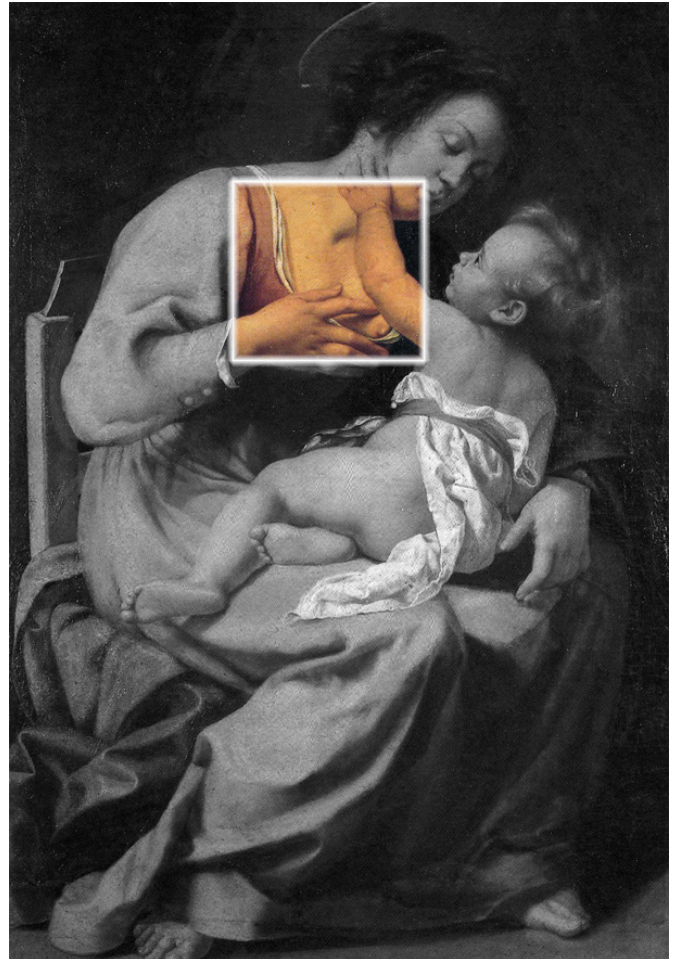




Figura 143 – Artemisia Gentileschi,
(1609-1610),
A Virgem e o Menino,
Palácio Pitti,
Florença.

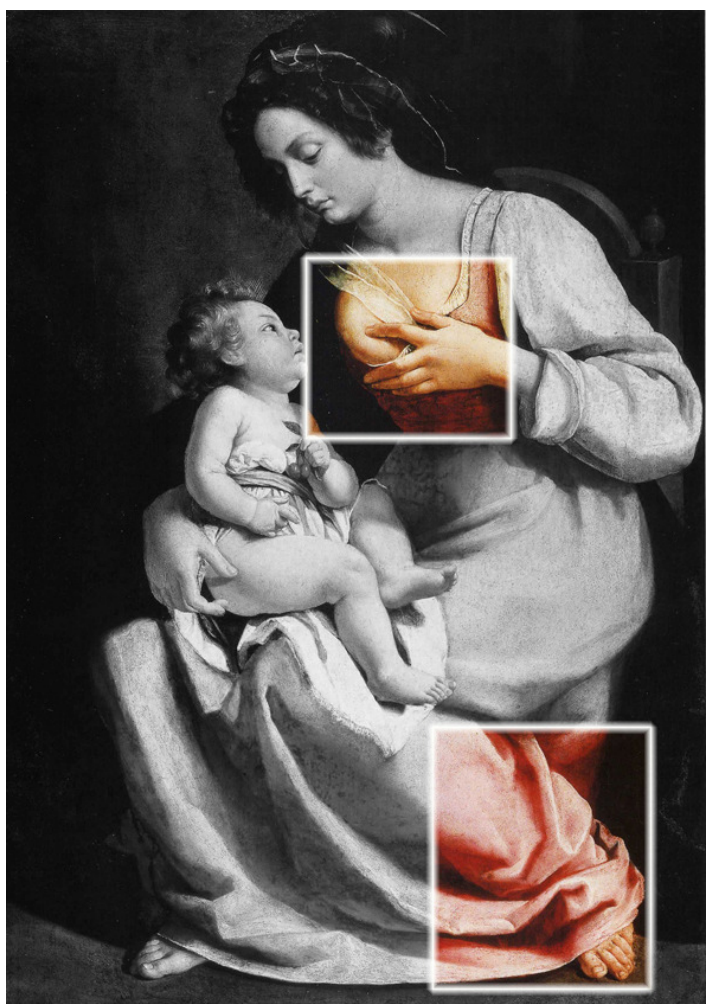




Figura 144 – Artemisia Gentileschi
(c. 1613-1614)
Judite e sua Serva, Florença,
Palácio Pitti.



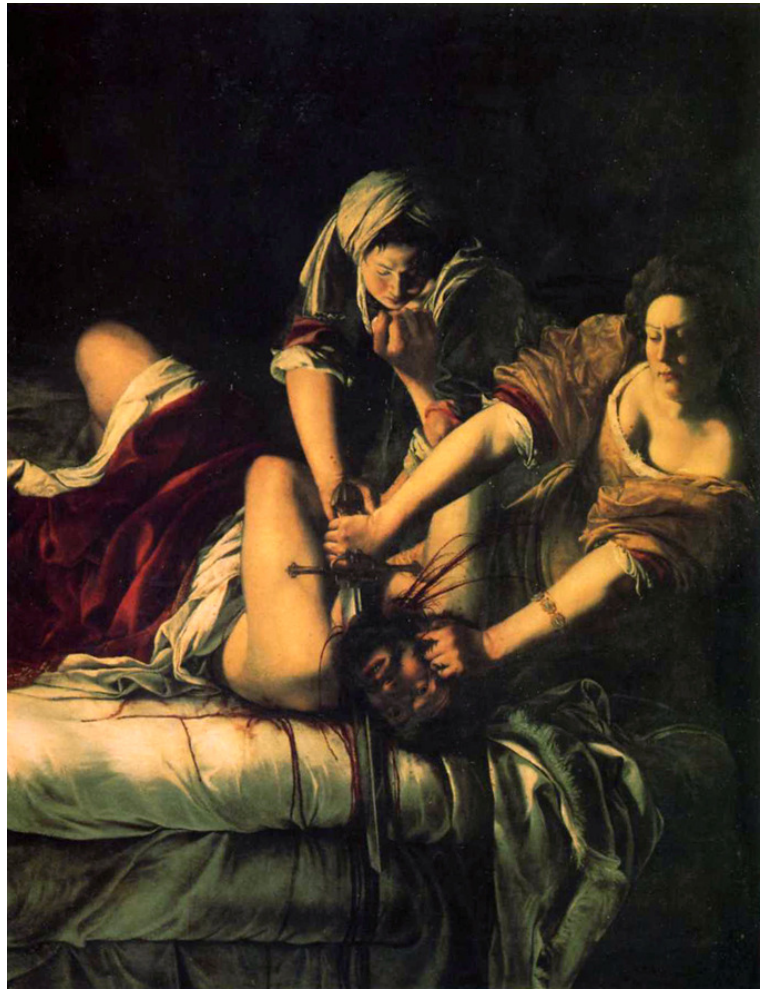
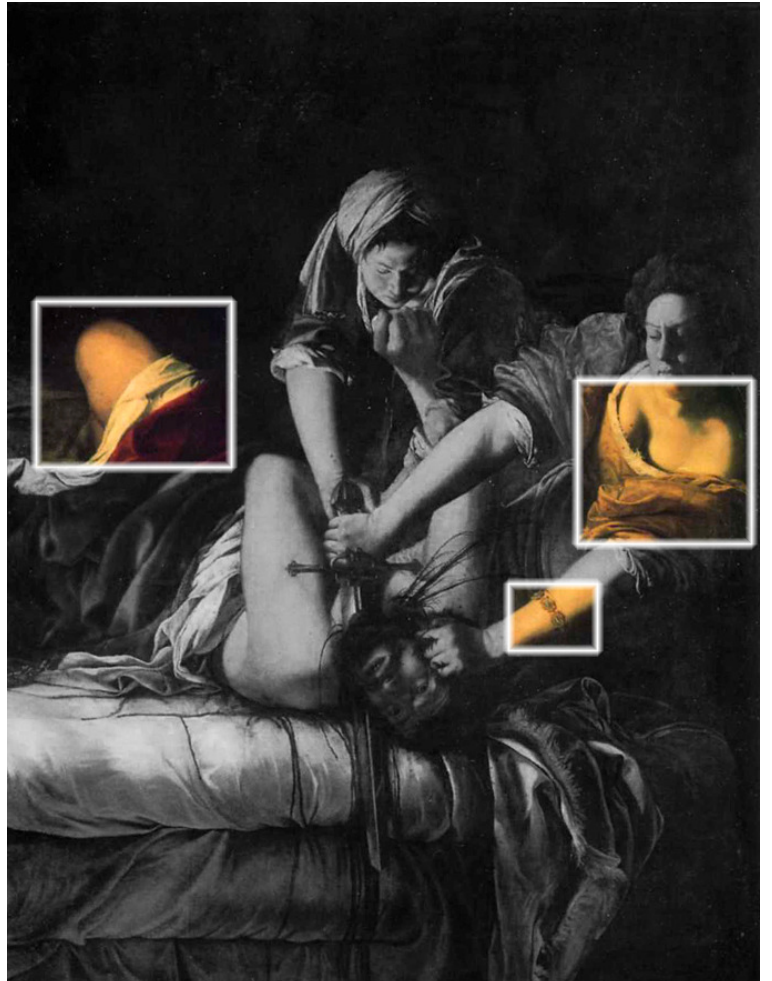


Figura 145 – Artemisia Gentileschi
(c.1620)
Judite Decapitando Holofernes,
Florença, Uffizi.



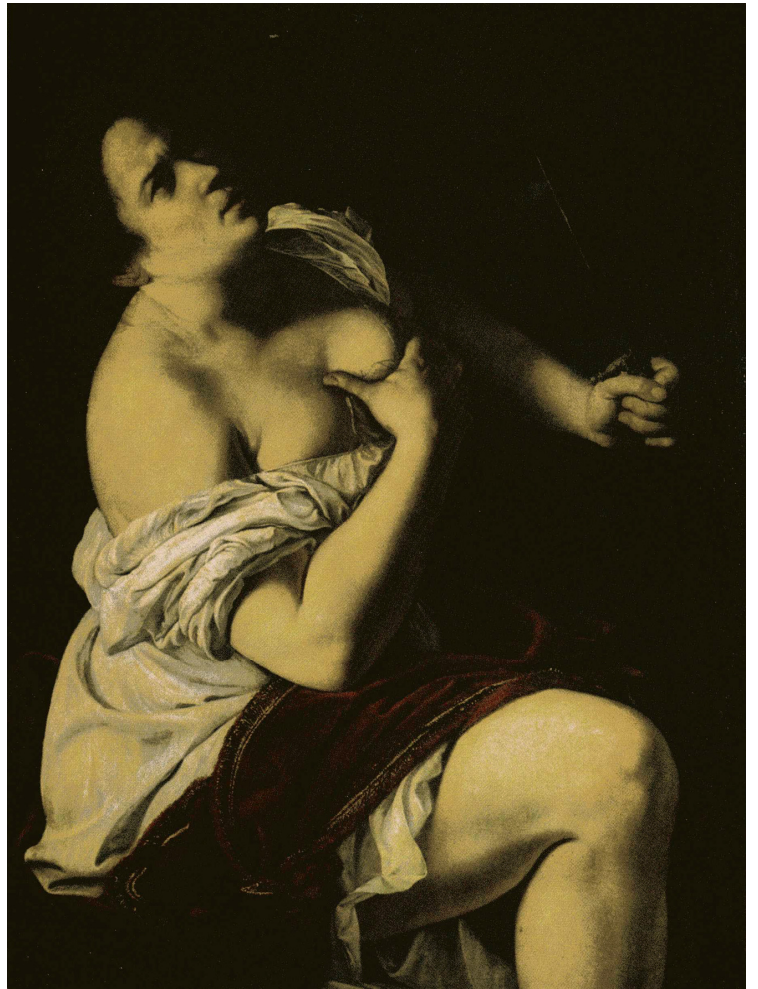


Figura 146 – Artemisia Gentileschi
(c. 1621), *Lucrecia*,
Génova,
Palácio Cattaneo- Adorno.





Figura 147 – Artemisia Gentileschi,
(c. 1621-22),
Maria Madalena como Melancolia,
Museu Soumaya, Cidade do México.





Figura 148 – *Ester Perante Ahasureus*, (c. 1622-1623), Museu Metropolitan, Nova Iorque.

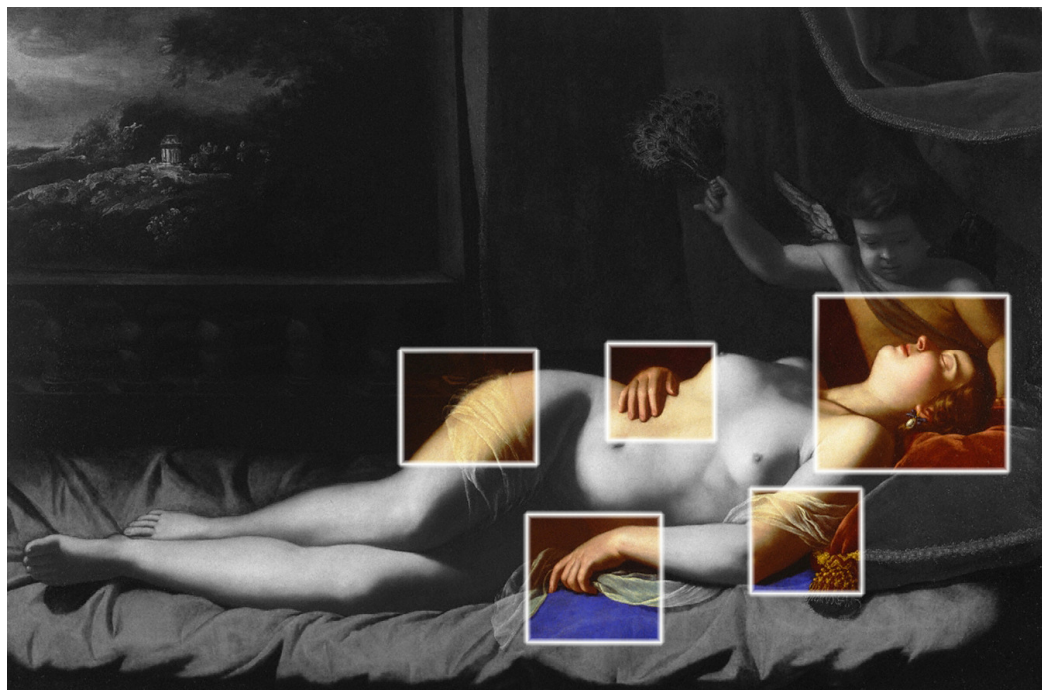


Figura 149 – Artemisia Gentileschi, Vénus e Cupido, (c. 1625-1630), Museu de Belas Artes, Virgínia.

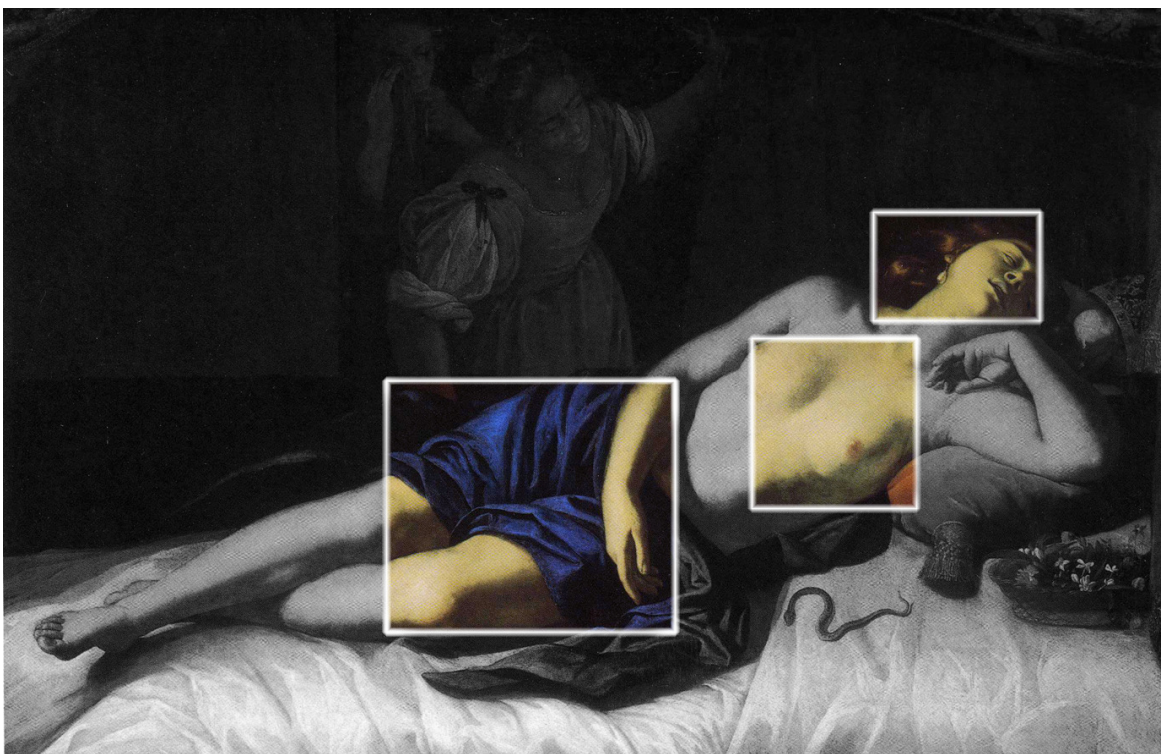
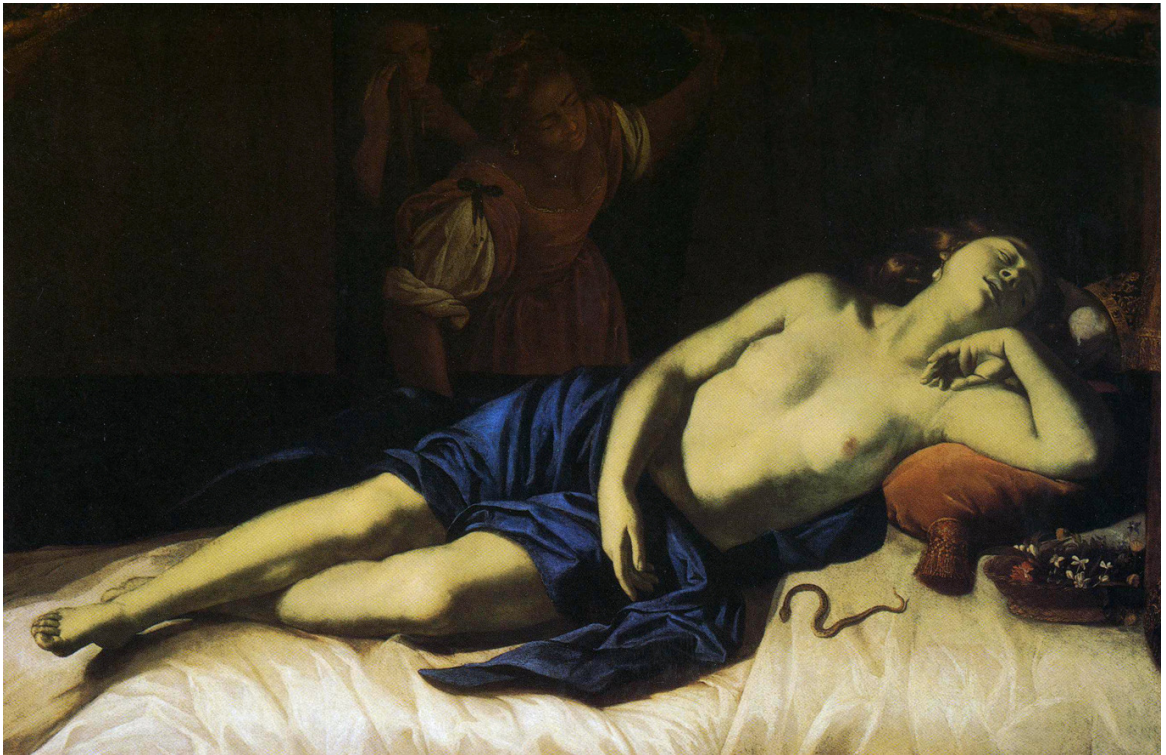


Figura 150 – Artemisia Gentileschi (c.1630),
Cleópatra,
Londres, colecção privada.

5. Josefa e Artemisia: duas expressões da sensualidade barroca

Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi são duas pintoras oriundas de países e realidades culturais diferentes, facto que lhes deu à partida percursos de vida e de carreira distintos. Contudo, depois de estudadas as biografias e analisadas as suas obras, teremos as condições para verificar os aspectos, seja da vida ou da obra, em que existem semelhanças e nos que por outro lado se distinguem totalmente uma da outra.

Tanto Josefa como Artemisia provêm de um meio urbano. Uma nasceu em Sevilha e a outra em Roma, contudo as suas vivências desenvolveram-se em ambientes bastante distintos: Josefa regressada a Portugal aos cinco anos de idade passou grande parte da sua vida gozando o bucolismo de uma vivência rural na vila de Óbidos. Apesar de ser uma vila frequentada pela corte, Josefa não deixou no entanto de ter uma existência mais recatada.

Artemísia, por seu lado, viveu os primeiros anos da sua vida na cidade de Roma, tendo por volta dos dezoito anos iniciado a sua jornada de vida, ido viver em várias cidades em Itália (Florença, Génova, Veneza, Nápoles) e também estrangeiras, (Londres). Das viagens de Josefa apenas se sabem curtas incursões dentro de Portugal, Cascais, Caldas, Coimbra entre outras localidades relativamente próximas, especulando-se quanto a uma hipotética viagem a Itália.

Apesar das diferenças, ambas provêm de famílias ligadas às artes, tendo pais pintores que gozaram de algum reconhecimento. É fácil então de adivinhar que ambas se tenham relacionado com os círculos de artistas por intermédio dos pais.

Quanto à proveniência social existem diferenças: Josefa tem uma origem nobre, o que possivelmente lhe possibilitou um desaforo financeiro maior do que a Artemisia, que provinha de um meio social mais baixo onde as dificuldades financeiras eram constantes.

Artemisia provinha de uma família em que tios e o irmão tinham profissões ligadas às artes e embora Orazio Gentileschi tivesse afirmado numa carta que Artemisia era a única filha que teria adoptado a sua profissão, existem referencias documentais que mostram que o irmão também se havia iniciado na aprendizagem do desenho e da pintura; este curiosamente esteve em Portugal para apoiar D. João IV, nunca tendo tomado posse do lugar graças a algumas arbitrariedades descobertas a tempo.

Dado o meio familiar artístico, é natural que em ambas as principais influências tivessem sido as figuras paternas, que as terão auxiliado na entrada no mercado artístico de mecenas e encomendadores.

Acreditamos que as diferentes e recorrentes temáticas adoptadas por cada uma das pintoras tenham sido o resultado de condicionantes familiares, como a religiosidade ou por exemplo a ausência materna, situações às quais acrescem as condicionantes sociais e políticas de cada país e ainda as necessidades do mercado de arte.

Tanto Josefa como Artemisia tiveram um bom sentido de orientação nas suas carreiras, embora nos pareça, pelo testamento de Josefa, que esta tivesse um maior sentido comercial e empresarial da sua carreira.

Apesar de Artemisia ter obtido um maior número de encomendas - das mais influentes casas reais da Europa, além do patronato da família Medici - ela terá vivido, até ao final da vida, sem um grande desafogo financeiro e em alguns momentos até mesmo com sérias dificuldades.

No caso da pintora portuguesa apesar de ter tido menos encomendas do que Artemisia e de não se ter conhecido nenhum patrono na sua vida esta terá acumulado uma quantidade razoável de bens moveis e imóveis.

No entanto apesar destas considerações não podemos concluir que Artemisia não tivesse sido bem paga pelas suas obras, apenas sabemos que não acumulava bens. De qualquer forma a sua vasta obra e o seu patronato indicam que talvez o custo de vida nas cidades Italianas fosse alto, como aliás a pintora se queixou da cidade de Nápoles, ou então a acumulação de bens poderia não ser uma das suas preocupações.

Embora, de uma maneira geral, as duas pintoras tenham abordado temáticas religiosas, cada uma se centrou em diferentes aspectos. Josefa deu mais relevância aos ciclos da vida da Virgem e de Santas, enquanto Artemisia realçou essencialmente as heroínas das narrativas bíblicas exaltando o seu carácter destemido. Contudo as obras das duas artistas são compostas por outros trabalhos temáticos que não serão assunto de desenvolvimento nesta dissertação.

Em cada uma podemos encontrar um cânone de representação das suas mulheres; Josefa representava-as de estatura média a pequena, pescoço alto e feições facilmente identificáveis pela forma como desenhava os olhos e pelas arcadas das sobrancelhas. Aparentemente mulheres comuns, não fossem a idealização do rosto e do corpo que se espelha exactamente da mesma forma (salvo pontuais excepções) em todas as suas mulheres e até mesmo nos homens. Artemisia representava mulheres comuns, de corpos possantes e com rostos um pouco rudes, carregados de expressão dramática.

Embora Josefa nunca tenha abandonado o cânone, parece-nos ter envelhecido um pouco as suas mulheres. Artemisia, por outro lado, por volta da terceira década da sua carreira tornou-se mais eclética nos tipos físicos das suas mulheres, abandonando a rudeza dos corpos e das expressões, que deu lugar a tipos mais graciosos embora em alguns casos ainda de corpos bem constituídos. Talvez esta mudança se deva a uma maior informação visual registada nos convívios com a corte e com uma cultura erudita.

Um dos primeiros objectivos da pintura barroca é a catequização e para isso foi necessário recorrer a atributos físicos e determinadas características que criassem obras capazes de seduzir o observador: a exposição do corpo nu, o vestuário rico e atractivo ou em alguns casos desconstruído, e a criação de texturas sedutoras nas pinturas, através da representação dos tecidos plenos de quebras e pregueados.

Pode dizer-se que a proliferação de nus durante este período marca uma vez mais a inconstância do pensamento da Igreja como controladora da iconografia no período Barroco; por um lado condenavam-se todas e quaisquer indecências na arte, por outro lado permitia-se o nu em narrativas bíblicas como chamariz dos fiéis e posterior educação. Por toda a Europa existiram

fortes condicionantes por parte da Igreja à representação do nu, embora estas imposições se tenham feito sentir com mais intensidade em Portugal, sujeito a uma rigorosa vigilância inquisitorial.

A abordagem do corpo em Josefa e Artemisia é diferente particularmente na abordagem do nu por cada uma delas.

Pelas condicionantes e imposições já referidas, a pintura de Josefa é numa primeira abordagem mais recatada em termos genéricos do que a de Artemisia, onde as suas heroínas expõem o corpo nu com algum despudor.

Contudo, integrando cada uma delas no seu contexto nacional e pessoal, poderemos chegar à conclusão que Josefa nos parece bastante mais arrojada do que Artemisia.

Josefa exprime a sensualidade das suas Virgens e Santas recorrendo a pontuais mas eficazes exposições do seio nu da Virgem. Tendo em consideração que em Portugal as obras eram repintadas pelos inquisidores, enterradas e mesmo queimadas quando apresentavam as Figuras Santas em posições indecorosas, parece-nos que Josefa desafiou o poder algumas vezes. Lembro apenas que em Portugal a Inquisição não permitia a representação dos pés da Virgem.³⁷¹

Neste ambiente inquisitorial e observando a pintura praticada por outros pintores de seiscentos, concluimos que Josefa de Ayala foi uma sedutora e uma mulher arrojada para o seu tempo, com uma pintura luminosa cheia de cor e luxo, retratando virgens sedutoras com lábios e mamilos vermelhos, contrastantes com a brancura da pele.

No entanto, outros recursos foram usados por Josefa para tornar a sua pintura tão sedutora; recorrendo à representação de luxuosos trajos carregados de bordados a ouro e cuidadosamente representados, ela seduz pelo *glamour* que transporta para a tela, um feito audaz num período onde o 'trajo negro era o trajo nacional' e as pragmáticas controlavam os excessos de luxo.

Nas quebras e requebras dos tecidos, na representação das suas texturas no rico vestuário da Virgem e das Santas, aligeirado pelas

³⁷¹ Vítor Serrão, *A Pintura ProtoBarroca em Portugal 1612-1657*, p. 139.

refrescantes cambraias, nos esvoaçantes trajos dos anjos, nos panejamentos teatrais e nos confortáveis tapetes, em tudo Josefa seduz pelas sensações tácteis que estes transmitem.

Josefa faz o apelo aos sentidos seduzindo mesmo em ponto pequeno, uma vez que as suas pinturas eram maioritariamente miniaturas. Pensamos aliás que esta foi talvez uma das razões porque os seus apontamentos de nudez tenham passado despercebido do pincel censório.

A realidade de Artemisia é bastante diferente. Embora igualmente sujeita a condicionalismos por parte da igreja, em Itália esta era bastante mais permissiva, a avaliar pelas obras de Artemisia e pelas dos seus contemporâneos. Em Itália, como também em Portugal, a grande maioria das obras eram encomendadas pela Igreja para decoração de catedrais e palácios. Eles eram os grandes patronos do barroco. No entanto o mercado da arte em Itália era bastante maior e mais ávido no seu consumo.

É neste contexto que se insere Artemisia e as suas sedutoras heroínas. Elas são representadas quase sempre com corpo exposto, seja em nus ou seminus mais crus e reais, onde exibem o corpo cuidadosamente emoldurado por panejamentos e vestuário meticulosamente descaído; mas também representa mulheres em nus reclinados, cuja beleza mais idealizada lhe permite mostrar o conforto da roupa de cama, os veludos das almofadas e as finas transparências que apenas servem para enfatizar o corpo e erotizar mais a cena.

Na pintura, a associação dos tecidos com a nudez, seja quase total ou mesmo muito parcial, desperta sentimentos, volúpias e fantasias no observador. Tal como na obra de Josefa, aqui os tecidos são fundamentais e funcionam como uma segunda pele, podendo ser mais suaves do que a própria pele, aludindo assim aos clamores da sedução e da sensualidade.

Artemisia pouco recorria a adornos; pontualmente usava um brinco ou uma pulseira mais para caracterizar a personagem, mas maioritariamente parece-nos que recorria a jóias que tivessem um qualquer significado oculto sempre em relação com a personagem retratada: na *Judite e sua Serva* do Pitti, (fig.144), a jóia que trás no cabelo tem a figura de David, em associação ao acto

heróico de Judite, e no seu auto-retrato *Allegoria da Pintura*, (fig.111), Artemisia é representada com um pendente em forma de máscara com a inscrição “imitação”. Parece-nos que para Artemisia, as suas verdadeiras jóias eram as volumetrias dos tecidos representados nas suas telas.

Neste sentido, observamos que esse facto foi absorvido e aplicado à importância fundamental dos tecidos na representação pictórica, característica de ambas as pintoras. No entanto, pode também constatar-se que noutros aspectos elas seguem percursos díspares.

Em conclusão, se observarmos as obras de cada uma das pintoras isoladamente, verificamos que as grandes telas que compõem a obra de Artemisia são, no que respeita ao apelo à sedução, mais óbvias e mais eficazes do que as telas/miniaturas de Josefa, onde a sedução é mais recatada e discreta, e requerem uma observação mais atenta para a encontrar.

Se no entanto compararmos a ousadia de cada uma delas, integrando-as nos respectivos contextos sociais e políticos, notamos de imediato que Josefa é mais ousada como artista do que Artemisia, que vivia num ambiente com mais liberdade de expressão artística, não precisando por isso de elaborar ou dissimular tanto o nu, podendo representar mulheres que ora denunciam carnalidade ora enfatizam a beleza do corpo feminino envolto em tecidos, como que exposto para deleite do observadores masculinos. Com esta postura artística, Artemisia não arriscava a sua vida pessoal e profissional, ao contrário de Josefa, que vivia sob o olhar constante da Inquisição.

Deste modo, as Virgens de Josefa tornam-se bastante sedutores pela transgressão que denunciam e pelo exercício mais elaborado que deve ter sido necessário para rodear uma Igreja dificilmente contornável.

As sedutoras Virgens de Josefa, de cabelos desmanchados e ondulantes sobre o pescoço e ombros, de peito sedutor desnudado e envoltas em tecidos ricamente bordados e enobrecidos com jóias, seduzem o observador de uma forma subtil mas eficaz no contexto do período de seiscentos em Portugal. Sabendo que se encontrava rigidamente controlada, dava dignidade aos seus seminus e à revelação da sensualidade na sua obra,

e refugiando-se nas temáticas de Virgem e Santas, Josefa seduzia usando esta estratégia de protecção.

Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi ambas absorveram a gramática barroca e seduzem-nos nas suas telas, uma pela candura, pelo uso de jóias, pelos seminus e pelos interiores cuidadosamente decorados, a outra pela expressão mais carnal, centralizando a atenção em corpos sedutores; no entanto, ambas utilizaram praticamente os mesmos instrumentos, mas representados de formas distintas de acordo com a personalidade artística de cada uma, mas também de acordo com as condicionantes sociais, culturais, vivenciais e políticas.

Conclusão

Terminada esta passagem pelo mundo da sensualidade nas obras de Josefa e Artemísia, impõe-se algumas considerações finais.

A contextualização do barroco realizada no Capítulo I tornou visível o significado da cultura barroca, enquanto conceito geograficamente transversal que se difundiu pelos universos políticos, económicos, religiosos e artísticos. Dos diversos aspectos da cultura barroca sublinhámos a sua faceta de período histórico, dominado pelo sentido de crise religiosa, política social e económica, marcado por uma cultura dirigida de massas assente na persuasão dos afectos, tendo como pano de fundo o reforço das instâncias do poder da Igreja Católica no quadro da clivagem Reforma/ Contra-Reforma.

Tendo em consideração as nacionalidades das duas pintoras, objecto do nosso estudo, abordámos também o barroco enquanto estilo artístico em Itália e Portugal, para podermos verificar como cada uma delas viveu a cultura artística da sua contemporaneidade, e de que forma contornaram ou incorporaram nas suas obras as imposições imagéticas lançadas pela Igreja, como Instituição que detinha o poder sobre a criação das imagens na arte.

No início do século XVII surge em Roma uma nova corrente artística que se iria espalhar por toda a Europa. Esta nova estética veio colmatar as novas necessidades imagéticas de uma Igreja fragilizada desde a Contra-Reforma.

Assim, a nova estética estará ao serviço de uma Igreja dominadora que subordina a arte aos seus interesses espirituais, tornando-se cada vez mais protocolar e cortesã. Este é um período dominado pelo absolutismo eclesiástico e estatal. Com o intuito de dignificar a Igreja enquanto Instituição, é planeada a reconstrução de Roma, como símbolo da renovação espiritual.

Dos inúmeros contingentes de artistas que se dirigem a Roma para participarem nesta renovação estarão dois que farão escola. Annibale Carracci, dentro de uma corrente mais classicista e Michelangelo Merisi da Caravaggio, que criou um realismo extremo, trazendo ao profano uma dimensão sagrada. Dos seus seguidores, alguns adoptaram claramente uma só liturgia, outros

demonstraram ao longo das suas obras uma influência mais clássica ou mais realista.

O novo vocabulário estético barroco capta o momento em acção, o arrebatamento e o êxtase, envolvendo o observador com o objectivo de emocionar e reconduzir as mentes para a fé cristã.

As novas obras caracterizam-se por um novo naturalismo com fortes concentrações de luz e sombra, técnica que se designou de claro-escuro. A luz rasante e descontínua domina os quadros e serve de guia, conduzindo o olhar do espectador e orientando-o na leitura do quadro. Outra característica é a criação de uma profundidade no campo visual, a qual é designada de obra aberta e que tem uma vez mais a função de envolver o observador na obra.

Em Portugal, a influência do mestre Caravaggio chegou de forma ténue e filtrada através dos *caravaggistas* espanhóis. O Barroco chegou a Portugal graças ao constante intercâmbio entre pintores ibéricos, como consequência da perda da independência e da união Ibérica.

Também em Portugal a Igreja pretendeu renovar a já esgotada estética maneirista, permitindo a entrada de uma nova gramática que se manteve sempre vigiada através dos tentáculos da Inquisição.

A nova pintura tenebrista ibérica distingue-se pela preponderância do contraste do claro-escuro e da representação de figuras mais realistas e mais naturalistas. À semelhança da sua congénere italiana, as características que distinguem a nova pintura tenebrista ibérica barroca são: a preponderância dos tons de contraste, formando espaços de luz e penumbra nas composições, o contraste do claro-escuro e a representação de figuras mais realistas e mais naturalistas.

Êxtases, olhares melancólicos para o vazio e visões, acompanhados de uma hábil utilização da luz, são instrumentos utilizados pela pintura barroca, para assim sugerir a fusão do amor e erotismo sensual com o amor Divino, resultando em composições onde se presencia o mistério e a experiência de união com Deus.

Esta panorâmica geral permitiu enquadrar o meio cultural seiscentista, composto por mecenas, encomendadores, patronos e pintores. Mais adiante,

as biografias de Josefa e Artemisia constituirão um exemplo das complexas relações comerciais entre mecenas e pintores e entre os próprios pintores que caracterizaram a época.

Um olhar para alguns ângulos do universo das mulheres de seiscentos, facilitou-nos uma proximidade à realidade feminina, com destaque para os discursos e práticas dos cuidados do corpo e da higiene, até às técnicas de embelezamento.

No que se refere às práticas de higiene pessoal durante o século XVII, eram três as motivações femininas: o medo da doença, a beleza, e a manutenção de uma aparência saudável.

Em consequência da proliferação da sífilis surge a hidrofobia, que condicionou todas as práticas de higiene. A água é substituída pelo empoamento do corpo e do cabelo, como uma nova prática de limpeza dos oleosidades corporais. Da mesma forma que a maquilhagem excessiva, o *rouge* e o perfume constituem rituais de embelezamento, de chamariz sexual e da manutenção de uma aparência saudável.

O vestuário interior, constituído por uma camisa branca, era um indicador visível das práticas de higiene e conseqüentemente do *status* de quem a envergava. A camisa branca servia como uma segunda pele que uma vez mais absorvia as suas sujidades. A sua brancura, o tecido de que era feita e os pormenores da sua confecção (com rendas ou pregas) eram um indicador económico.

Se o corpo, a beleza, e a sexualidade fazem parte de uma trilogia que garante o sucesso e a conquista do poder político e social, é neste contexto que o embelezamento ganha importância; por outro lado, a simples aparência de estar doente constituía um factor de exclusão.

São estas práticas e discursos que iremos ver reflectidas nas pinturas de seiscentos e especificamente nas das pintoras em análise. As práticas de embelezamento passaram para a tela, da mesma forma que as telas serviram de modelo às práticas de beleza, criando um ciclo que ainda hoje conhecemos, não mais através da pintura mas dos *media*. Em qualquer dos casos, a realidade fica sempre um passo atrás da idealização dos corpos, não porque

na realidade não existam corpos belos e ideais, mas porque a maioria das mulheres não os possuem.

A pequena recensão sobre o vestuário e a moda seiscentista deu-nos o conhecimento indispensável para nos ser possível identificar na mostra de quadros de ambas as artistas, a existência de algum paralelismo entre o vestuário representado e a moda seiscentista. Esta aliás foi mais uma forma de perceber até que ponto as artistas se encontravam envolvidas nas várias tendências culturais, uma vez que a moda era, e é, também uma forma de cultura.

Apesar da moda ser uma construção dos mais favorecidos – corte, aristocratas e monarquia – a sua área de influência estava limitada ao poder da Igreja que estabelecia rígidas regras na limitação das excentricidades, do luxo e da moralidade dos cortes da roupa. Assim não será difícil entender que até meados do século XVII a dominante por toda a Europa fosse a moda espanhola, que se caracterizava por uma estrutura rígida cónica, como uma armadura que ocultava o corpo e a vestia de negro.

Deste modo, as duas peças base que marcam a silhueta do período são o *verdugal* e o *corset*. O *verdugal*, um saiote cónico, era usado para dar uma estrutura hierática ao figurino dificultando assim o contacto físico. O *corset* era usado para apertar o corpo; mais do que isso, ele vincula as posturas físicas e limita os seus movimentos, estrangulando e asfixiando os corpos, mas também as posturas morais, e verbais, das mulheres, definindo assim a sua condição social de mero ornamento.

Apesar de ter iniciado o século com o rigor do negro, em meados de seiscentos a influência espanhola deu lugar a uma outra tendência de moda mais colorida e mais aberta oscilando entre o pudor e o despudor. A nova moda começou a enfatizar formas volumosas e fluidamente inchadas, tanto nas carnes como nos tecidos.

A moda é um símbolo do poder e da vaidade de ver e ser-se visto, e foi através da pintura que a moda e o vestuário encontraram o seu maior aliado para exaltar a sua beleza com mestria.

Procedemos ainda, neste ponto, ao enquadramento dos tecidos e à importância da sua representação no vocabulário da pintura do século XVII.

É neste século que os tecidos ganham protagonismo na pintura aparecendo representados de várias formas. Por um lado os tecidos constituem uma fonte de sedução e erotização do corpo: enfatizam-no, tornando-o mais belo e mais sensual. Por outro lado, também adquirem uma dimensão espiritual, quando surgem representados nas roupagens gastas de pessoas humildes, ou de personagens piadas onde têm a função de substituir o corpo.

Na decoração eles adquirem personalidade, dominando assim totalmente a composição, estando presentes nos nus reclinados, nas roupas de cama, nas janelas onde podem cair em cascatas ou até mesmo nas camas de dossel, dando um efeito quente, sedutor, confortável, teatral e luxuoso. Eles estão presentes por todo o lado; enrolados e quebrados cuidadosamente num diálogo de beleza equilibrada, que oferece o corpo feminino para deleite do observador.

Esta breve panorâmica foi indispensável para concluirmos o que intuímos de imediato ao olhar a amostra de telas das duas pintoras. A presença dos tecidos é manifestamente visível nas obras das duas artistas e ambas representam-nos com a intensidade e o dramatismo que se espera de um pintor barroco.

No Capítulo II procedemos à síntese sobre a vida e obra de Josefa e Artemísia, através das quais ficamos a conhecer as correspondências entre as suas vidas. Apesar da distância geográfica e cultural que as separa, existem alguns aspectos comuns nas suas histórias de vida ao nível familiar.

Tanto Josefa como Artemisia provêm de um núcleo familiar ligado às artes. O pai de Josefa era o pintor Baltazar Gomes Figueira que fazia parte da geração de pintores que fizera a passagem da gramática tardo-maneirista para o Barroco. Não sendo exactamente artista, o avó materno de Josefa, com quem ela conviveu até aos cinco anos de idade, era um amante das artes. O padrinho de baptismo da pintora fora o conhecido pintor Herrera. Mas é no núcleo familiar paterno que se conhecem profissões de pintores e douradores

entre outras actividades artísticas. Desde a mais tenra idade Josefa partilhou os ambientes onde conviviam artistas, e mais tarde depois de sair do convento, teria participado nas numerosas tertúlias que o pai organizava.

Da mesma forma Artemisia provém também de uma família onde existiam artistas. O pai era o conhecido pintor Orazio Gentileschi e o tio, Aurélio Lomi, era também pintor e membro da Academia de Desenho de Florença. Foi essa Academia que sendo reservada exclusivamente a homens, aceitou Artemisia como o primeiro membro feminino. Tal como Josefa, também Artemisia teve como padrinho de baptismo o conhecido pintor Pietro Rinaldi.

Ambas usufruíram dos círculos artísticos dos pais, embora com algum recato, pela sua condição de mulheres. Apesar da vivência urbana – em Roma – de Artemisia, que poderia indicar uma maior abertura no que concerne a relações sociais, a artista viveu com um recolhimento semelhante ou até maior ao de Josefa em Óbidos.

O ambiente familiar de artistas, e um círculo de amizades que integra vários artistas destacados no contexto cultural de cada uma delas, foi efectivamente propiciador para o início das suas carreiras pessoais.

Também neste aspecto os seus percursos foram idênticos, já que ambas contaram com o apoio técnico e pessoal dos respectivos progenitores, que as iniciaram primeiro na aprendizagem da técnica da pintura e do desenho, e depois lhes deram o primeiro impulso permitindo as suas participações em trabalhos conjuntos.

Tanto Josefa como Artemisia tiveram uma educação escolar de base, embora Josefa revele na sua biografia uma educação mais esmerada do que Artemisia, que em tribunal afirmara que não sabia escrever. Pelas numerosas cartas que deixou supõe-se que esta tenha aprendido mais tarde ou que tenha ditado as suas cartas ao longo da vida.

Em contrapartida Artemisia, ao contrário de Josefa, teve uma maior oportunidade de viajar, o que lhe propiciou conhecimentos e laços de amizade com importantes vultos da cultura do seu tempo, como Galileu Galilei, Miguel Ângelo o Novo, sobrinho de Miguel Ângelo Buonarroti, e outros pintores.

Embora com o apoio paterno, ambas conseguiram ser aceites como profissionais de sucesso num meio restrito a homens, além de terem de certa forma superado os seus pais, tanto em qualidades artísticas como em sucesso e reconhecimento público.

As suas obras revelam os seus vínculos à iconografia barroca, tanto nas temáticas como na técnica. Josefa integrou a corrente tenebrista naturalista, dedicando-se quase exclusivamente a temáticas religiosas, às Virgens e Santas e às séries de Meninos destinados ao culto doméstico. Mas também se dedicou ocasionalmente a retratos; mas foi com os *Bodegones* que Josefa foi aclamada pela mais dura crítica do século XIX.

Artemisia integrou a corrente *caravaggista* deixando-se fascinar pelas Heroínas bíblicas, talvez por inspiração das pinturas e gravuras de mulheres detentoras de poder político, particularmente as de Maria de Medicis. Embora também gravitasse nas temáticas religiosas, Artemisia terá pintado vários retratos, incluindo o seu, além de tectos e algumas temáticas mitológicas.

Pelas escolhas das suas temáticas e pela corrente artística que adoptaram, verificamos que tanto Josefa como Artemisia integraram perfeitamente o contexto cultural em que viveram, tendo dado um contributo significativo para a cultura, e especificamente para a pintura seiscentista, sendo o êxito que obtiveram prova disso.

Através das biografias das pintoras entendemos verdadeiramente os seus percursos profissionais e integramos as suas carreiras na vida pessoal e na vivência de uma época, compondo assim o que terão sido as suas personalidades artísticas. Deste modo, conseguimos apurar as semelhanças e as diferenças nas abordagens do corpo, do vestuário e dos panejamentos dos tecidos, que constitui o objecto de análise do Capítulo III.

Na obra de Josefa, a cuidada representação dos têxteis revela aspectos da personalidade da pintora, como o gosto pelos ambientes confortáveis e exóticos, a avaliar pelos tapetes e ambientes intimistas que representava. Atendendo às poucas fontes de luz nas pinturas, constatamos a sua preferência por ambientes intimistas e fechados, que se reportam possivelmente à sua vivência familiar intramuros da vila de Óbidos; preferência

que anuncia uma personalidade recatada, calma e muito apegada à família como se confirma na sua biografia.

Por outro lado, apesar de Artemisia ter viajado bastante e de ser mais cosmopolita do que Josefa, também verificamos que aquela possa ter – no início da sua carreira e antes do casamento – representado mulheres corpulentas e de certa forma um pouco grosseiras, fruto de uma vivência familiar caseira e com poucas referências femininas. Envolvida em ambientes viris e sujeita à violência masculina, supomos que esta seja a razão para Artemisia ter dado corpos masculinizados e feições grosseiras às suas heroínas.

O contacto com personalidades influentes e com a corte papal, aliado à experiência de vida, e particularmente o contacto com uma cultura erudita onde deviam participar vários tipos de mulheres, enriqueceu o universo de referências da pintora, permitindo-lhe representar outros tipos físicos, outras belezas e outras formas de expressão.

A análise de um *corpus* seleccionado de obras das pintoras, focalizado na representação das mulheres, do seu corpo, do vestuário e tecidos revelou-se fecundo.

A observação detalhada das obras permite verificar que Josefa tem uma postura mais recatada no que respeita à exposição do corpo mas nem por isso menos eficaz no que concerne à sedução. Ela expõe o seio nú da Virgem com cuidado e mestria, utilizando para isso todos os recursos disponíveis no vocabulário barroco: a luz, os tecidos envolvendo o nu, e a cor de contraste entre a pele e o tecido.

Inserida num ambiente cultural e social um pouco mais permissivo à nudez, encontramos Artemisia e as suas voluptuosas mulheres plenas de carnalidade, que ao contrário das Virgens de Josefa, se definem por uma nudez explícita. Também nos seus quadros, Artemisia recorre ao uso dos panejamentos para emoldurar o corpo, tornando-o mais sedutor.

Se nos reportarmos aos corpos das mulheres representados por Artemisia, depois de verificadas as suas obras, concluímos que a artista representou as mulheres de seiscentos. Na amostra analisada verificamos pelo

menos quatro tipos físicos distintos: mulheres bem constituídas e possuidoras de harmonia física, visíveis nas suas Madonnas; nas suas heroínas verificámos mulheres corpulentas, rudes e plenas de uma carnalidade óbvia e até mesmo agressiva; em Madalena observamos uma mulher torneada mas graciosa e elegante; na Cleópatra vimos uma mulher mais esguia e na Vénus voltamos ao corpo bem constituído e harmónico, semelhante ao da Madonna – se lhe conseguíssemos vislumbrar o corpo. O ecletismo físico do corpo, das expressões e dos cabelos parece-nos fazer parte da obra desta pintora, que representou corpos diferentes entre si, de contornos reais.

Contrariamente, é-nos mais fácil observar uma idealização dos corpos, dos cabelos e particularmente dos rostos, na mostra de quadros de Josefa. Os corpos e os rostos das suas Virgens são iguais entre si, apenas com pequenas alterações nas expressões de Madalena, de Salomé e de Santa Catarina.

Poder-se-ia dizer que poderia existir uma mulher com aqueles traços, uma mulher real, mas a constância na estatura física e na linha do rosto – com particular incidência nos olhos – visível tanto na representação feminina como masculina, parece indiciar que Josefa não representava a mulher de seiscentos, mas uma idealização da sua mente artística.

Quanto ao vestuário concluímos então que Artemisia representou a sua realidade, embora em algumas situações adaptando o vestuário ao carácter e às acções das suas mulheres. Se em algumas obras retrata o vestuário da sua época, noutras representa-o desmanchado, adaptado à necessidade de enaltecer o corpo. Porém, também neste caso, ela retrata uma realidade cultural, não a da moda seiscentista, mas a de uma tendência artística liderada por Caravaggio.

Esta contemporaneidade não foi no entanto observada em Josefa de Ayala. Talvez por viver um pouco mais afastada da urbe, ou pelas determinações culturais mais limitadas em Portugal, ou até mesmo pela demarcação da sua temática dedicada a Virgens e Santas, em Josefa não verificamos qualquer correspondência com a moda do seu tempo.

Contudo, apesar de não representar a moda, Josefa representa – adaptadas às suas temáticas religiosas – duas realidades culturais do seu

tempo: o vestuário processional, com os seus mantos ricamente bordados com aplicações de pedras e pérolas, e as jóias, broches e coroas. Podemos até mesmo supor que ela tivesse tido uma participação activa no desenho das roupagens processionais, graças às boas relações que mantinha com a sua paróquia, através das encomendas que recebeu para a igreja de Óbidos.

A presença dos tecidos é manifestamente visível nas obras das duas artistas e ambas representam-nos com a intensidade e o dramatismo que se espera de um pintor barroco.

Na obra de Josefa de Ayala os tecidos são mais dominadores e ganham um protagonismo que não é tão notório na obra de Artemisia. No seu espaço compositivo, os tecidos surgem por todo o lado: na decoração dos interiores, nas roupas e até nos acessórios do vestuário.

Os tecidos, em associação à cor, dão aos quadros de Josefa uma temperatura quente e confortável, conferindo uma terceira dimensão às composições. Podemos também concluir, pela observação das suas telas, que Josefa compensa a ausência dos corpos com a proliferação de tecidos e cores.

Essa parece-nos ser também a principal razão porque a paleta de cores usada por Josefa é mais ampla e mais rica do que nas telas de Artemisia. A sua função é sensorial, através do estímulo no observador de emoções visuais e tácteis, razão pela qual eram tão importantes para o pintor barroco: apelar às sensações tácteis e estimular a sensualidade eram características que confirmavam o bom desempenho de um pintor barroco perfeitamente integrado na sua cultura artística.

A mesma integração e qualidade artística observam-se nas obras de Artemisia, que por outro lado equilibra melhor a presença do corpo e dos tecidos. Mas se quisermos identificar um predomínio como fizemos em Josefa, concluímos que nas obras de Artemisia é o corpo que domina.

Os tecidos acompanham o drama, a tranquilidade ou a morte das suas mulheres, sendo representados amachucados, serpenteando o corpo ou em pregas, que em associação com a cor criam texturas diversas e confortam o observador, particularmente nas temáticas mais sangrentas.

Para Artemisia, o binómio nudez e tecidos é essencial para intensificar a beleza e a erotização do corpo, conferindo drama, brilho e sensualidade, evocando a sexualidade, sem usar uma exposição indecorosa.

Da análise da obra de Josefa de Ayala e de Artemisia Gentileschi, concluímos que nas obras de ambas a sedução é uma condição sempre presente, seja através do predomínio da nudez, em associação com os tecidos, pelas texturas, cores e panejamentos dos tecidos, ou através de um vestuário mais audaz ou mesmo descomposto.

Se é verdade que as telas de grandes dimensões que compõem a obra de Artemisia são mais sedutoras pelo arrebatamento que causam ao observador, também concordamos que as pequenas telas de Josefa são bastante eficazes, mostrando uma sedução mais recatada e discreta, requerendo uma observação mais atenta e pormenorizada.

Com uma paleta restrita, Artemisia seduz pelos corpos desnudados, plenos de carnalidade, algumas vezes grosseira, outras vezes suave e graciosamente, em quadros onde os tecidos não substituem o corpo mas enaltecem-no. Acompanham-no no drama, na dor, no sono e na morte.

Josefa, por seu lado, apesar de integrada no tenebrismo, surge como uma explosão de cor, num universo social e artístico, onde predominavam o preto e as cores pardacentas. Ela aplica a cor de forma coerente, repetindo-a no espaço decorativo, no vestuário e nos fundos de luz que emana do Espírito Santo, ou do Menino que ilumina as nuvens adquirindo várias tonalidades de amarelo, ou da Virgem que irradia uma gradação de cores luminosas.

Usando os instrumentos de sedução característicos do Barroco, a nudez do corpo, o envolvimento dos tecidos e a sedução do vestuário, Josefa e Artemisia expressaram a sensualidade nas suas obras.

Com as suas pinturas, tanto Josefa de Ayala como Artemisia Gentileschi deram um valioso contributo para a mentalidade cultural e artística de seiscentos, na medida em que revelaram o seu profissionalismo e a sua competência, e porque demonstraram ser possível para as mulheres uma carreira profissional no mundo artístico dominado por homens, onde

praticamente o único lugar aberto à presença feminina era a nudez ou a seminudez representada na tela para deleite masculino.

Inseridas no contexto de um estilo, cujas temáticas obedecem a tendências de época, estas duas mulheres alcançaram o êxito financeiro e profissional, bem como o aplauso de nomes conceituados da arte e da cultura de seiscentos.

Josefa com as suas Virgens e Santas, e Artemisia com as suas heroínas, expressaram a sensualidade barroca, cada uma de forma carismática. Ambas assimilaram o vocabulário barroco e partindo do corpo, das roupas e dos tecidos construíram imagens sedutoras. Foi expressando a sensualidade nas suas telas que as duas pintoras seduziram patronos, encomendadores, a Igreja e o público em geral, alcançando um lugar de referência como mulheres e como artistas numa cultura dominada por homens.

Bibliografia

AAVV, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios Sobre el Barroco Español y Sobre la Obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argenteria, 1999.

AAVV, *I Congresso Internacional do Barroco*, Actas, II Volume, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, 1991.

AGNATI, Tiziana, *Artemisia Gentileschi*, Florença, Giunti Gruppo Editoriale, 2001.

ALMANZI, Guido, "Artemisia, Una Donna in Pittura", FMR, Edizione Italiana, nº 86, 5/1991, pp. 13-38.

ANDERSON, Michael, *Elementos para a História da Família Ocidental, 1500-1914*, Lisboa, Editorial Quercus, 1984.

ANDERSON, Ruth Matilda, *Hispanic Costume*, Nova York, The Hispanic Society of America, 1979.

ANGOULVENT, Anne-Laure, *O Barroco*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1996.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *Encyclopedia of Women in Religious Art*, Nova York, The Continuum Publishing Company, 1996.

ARCHIVO Espanhol de Arte, "Obras de Josefa de Ayala, Pintora Ibérica", nº 213, Madrid, 1981, pp. 87-93.

ARNOLD, Janet, *A Handbook of Costume*, London, Macmillan London Limited, 1973.

ASHELFORD, Jane, *Clothes and Society 1500-1914*, The National Trust, Laura Ashley, s/d.

AZARA, Pedro, *El Ojo y la Sombra, Una Mirada al Retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

BAL, Mieke, (ed), *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and other Thinking People*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2005.

BALDINI, Massimo, *A Invenção da Moda, As Teorias, os Estilistas, a História*, Lisboa, Edições 70, Coleção arte e Comunicação, 2006.

BARRON'S (ed), *BARROQUE Paintings. Two Centuries of Masterpieces From the Era Preceding the Dawn of Modern Art, Italy*, Barron's, 1999.

BATAILLE, George, *O Erotismo*, 3ª ed., Lisboa, Antígona, 1988.

BAZIN, Germain, *Barroco e Rococó*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BAZIN, Germain, *História da Arte, Da Pré-História aos Nossos Dias*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1953.

BERGER, John, *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70, 1972.

BISSEL, Ward R., *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, Critical Reading and catalogue Raisonné*, Pennsylvania, The Pensilvânia State University Press, 1999.

BLANCO, Esperanza Leuro, *Como Apresentar Relatórios*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

BOCK, Gisela, *La Mujer en la Historia de Europa, De la Edad Media a Nuestros Dias*, Barcelona, Crítica, 2001.

BODART, Didier, *et al.*, *Caravaggisti*, Florença, Giunti Gruppo Editoriale, 1996.

BOLOGNE, Jean Claude, *História do Pudor*, Lisboa, Teorema, 1990.

BOMFORD, David, ROY, Ashok, *Pocket Guides, Colour*, London, National Gallery Company, 2000.

BORTOLOTTI, Luca, *La Natura Morta, Storia Artisti Opere*, Firenze, Giunti, 2003.

BOUCHER, François, *Histoire du Costume, En Occident de l'Antiquité a nos Jours*, Paris, Flammarion, 1983.

BRADFIELD, Nancy, *Costume in Detail: 1730-1930*, London, Harrap, 1968.

BRADLEY, Carolyn G., *Western World Costume, an Outline History*, Nova York, Dover Publications, 2001.

BRAGA, João, *História da Moda: uma narrativa*, Colecção Moda e Comunicação, Editora Anhembi Morumbi, s/d.

BRITO, Alberto da Rocha, *A Virgem do Leite e S. Bernardo, à margem dum quadro de Josefa de Óbidos*, Lisboa, Separata nº 21, Boletim da Junta de Província da Estremadura, 1949.

BRUSATIN, Manlio, *Historia de los Colores*, Barcelona, Paidós Estética, 1997.

CARVALHO, Maria de; ROBBINSON, Julia, (coord.), DODDS, Jerrilynn D., SULLIVAN, Edward J., (Ed.), *The Crowning Glory, Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, Newark Museum, Lisboa, Ministério da Cultura, 1997.

CASTELO-BRANCO, Fernando, *Lisboa Seiscentista*, Lisboa, 1956.

CATÁLOGO da Exposição, *O Traje Erudito e Traje Popular Português*, Portugal – Oriente (Macau).

CERQUEIRA, Cruz, *Das Belas Artes em Portugal nos Sec. XVII e XVIII, Comentários ao Livro do Sr. Dr. Xavier da Costa: "As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII"*, Lisboa, Edições Viriato, 1935.

CHECA, Fernando; MORAN, José Miguel. *El Barroco. El Arte y los Sistemas Visuales*, Colección Fundamentos 77, 2ª ed., Madrid, Ediciones Istmo, 1985.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, (s.d.).

CHILVERS, Ian, *Dicionário Oxford de Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

CHRISTIANSEN, Keith, MANN, Judith W. (co-aut), Metropolitan Museum of Art (edt), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002.

CINTINI, Mila, *A Moda: 500 anos de Elegância*, Lisboa, Verbo.

CLAIRE-LISE, "Bionda, Artemisia Gentileschi" in Revista O'eil, 442, Julho 1992, 20-29 pp.

CLARK, Kenneth, *The Nud., A Study in Ideal Form*, Princeton, New Jersey, Princeton Bollingen, 1990.

COSTA, Dom António da, *A Mulher em Portugal*, Lisboa, Typ. da Companhia Nacional, 1892.

COSTA, Luís Xavier da, *Uma Água-fortista do Século XVII, (Josefa d' Ayala)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.

COUTO, Anabela Galhardo, "A paixão do excesso" in *A festa no século XVIII*, Lisboa, Universitária Editora, 1992.

COUTO, Anabela Galhardo, "Moda portuguesa e sensibilidade barroca" in *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos, Barroco e Neo-Barroco*, nº4/5 Maio/ Novembro-1990, Lisboa, Quimera, 1990.

COUTO, Anabela Galhardo, *Ensaio para uma cartografia amorosa*, Lisboa, 101Noites, 2006.

CRISTOVÃO, Fernando, *Método, Sugestões Para a Elaboração de um Ensaio ou Tese*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

CUMMINGS, Valerei, *Understanding Fashion History*, London, Batsford, 2004.

CUNHA, Mafalda Ferin, *Reforma e Contra-Reforma*, Lisboa, Quimera, 2002.

DA COSTA, Félix, *The antiquity of the Art of Painting*, Introduction and notes by George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

DALMAU, R., Janer, SOLER, J. Mª, *História del Traje*, Tomo II, Barcelona, Dalmau y Jover S.A., 1947.

DAVENPORT, Millia, *The Book of Costume*, Vol. II, New York, Crown Publishers, 1948.

DIAS, Pedro, “Manuel e António Pinheiro dois seguidores de Josefa de Óbidos”, in *O Mundo da Arte*, nº 17, Janeiro, 1986, pp. 47-52.

DÍAZ, José Hernández, *Josefa de Ayala, Pintora Iberica del Siglo XVII*, Sevilha, Imprensia Municipal, 1967.

DIEGO, J. Natividad de; SALMERÓN, África León, *Indumentaria Española*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1915.

DIXON, Annete, WIESNER-HANKS, Merry, BAL, Mieke, BAUMGÄRTEL, Bettina, *Women Who Ruled*, Merrell, 2002.

DOES, Eline Canter Cremers-van der, *The Agony of Fashion*, U.K., Blandford Press, 1980.

DOY, Gen, *Drapery, Classicism and Barbarism in Visual Culture*, New York, I.B. Tauris Publishers, 2002.

DUBY, George (dir.), PERROT, Michelle, *Imagens da Mulher*, Porto, Edições Afrontamento, 1992.

DUBY, George, *Amor e Sexualidade no Ocidente*, 2ª ed. Lisboa, Terramar, 1998.

DUBY, George, PERROT, Michelle (dir.), DAVIES, Natalie Zemon; FARGE, Arlette (sob a direcção de), *História das Mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*, vol 3, Porto, Edições Afrontamento, 1995

DUBY, George, PERROT, Michelle, ARIÈS, Philippe (dir.), *História da Vida Privada: Do Renascimento ao Século das Luzes*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1995.

ECO, Umberto, (dir.) *História da Beleza*, Lisboa, Difel, 2004.

ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1977.

ENCYCLOPEDIA pela Imagem, *História do Trajo em Portugal*, Porto, Livraria Chardron, Lello & Irmão, Lda, s/d.

EWING, Elizabeth, *Dress and Undress, a History of Women's underwear*, London, B.T. Batsford Lda, 1989.

FERGUSON, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

FIGUEIREDO, Cândido, *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Bertrand.

- COTTINO, Alberto, Fondazione Accorsi, *La Donna nella Pittura Italiana del Seicento e Setecento, Il Genio e la Grazia*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2003.
- FONTANEL, Béatrice, *Corsets et Soutiens-Gorge: L' épopée du sein de l'antiquité à nous jours*, Paris, Éditions de la Martinière, 1992.
- FRADA, João José Cúcio, *Guia Prático Para Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre, *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Editora Perspectiva, S. A., 1993.
- GÁLLEGO, Julián, *Vision y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Aguilar, s/d.
- GAMA, Luís Filipe Marques da, *Figueiras, Ayalas e Avelares de Óbidos, Subsídios para o Estudo da Família da Pintora Josefa de Óbidos*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2001.
- GAMA, Luís Filipe Marques da, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa D'Óbidos*, Câmara Municipal de Óbidos, 1986.
- GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi. The Image of a Female Hero in Italian Baroque Art*, 2nd ed., New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- GARRARD, Mary, "Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr' ", in *The Burlington Magazine*, Janeiro, 1993, 34-38 pp.
- GERVERS, Veronika (eds), *Studies in Textile History, in Memory of Harold B. Burnham*, Toronto, Royal Ontário Museum, 1977.
- GOMBRICH, Ernest H., *A História da Arte*, 16^a ed, Rio de Janeiro, LTC Editora, 1995.
- GOMBRICH, Ernest H., *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon, 1999.
- GONÇALVES, Flávio, *Iconografia e Critica*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Coleção de Artes e Artista, 1990.
- GORSLINE, Douglas, *What People Wore, A Visual History of Dress from Ancient Times to Twentieth-Century America*, Nova York, The Viking Press, 1952.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *História da Arte e Movimentos Sociais*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, Jonh Murray, 1974.

- HANSON, Carla, *Economia e Sociedade no Portugal Barroco: 1668-1703*, 1ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- HARRISSON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Janson (ed.), *Art in Theory – 1648-1815- An Anthology of Changing Ideas*, London, Blackwell Publishers, 2000.
- HATHERLY, Ana “Amor e libertinagem no período barroco: os freiráticos”, in *História de Portugal*, dir. de João Medina, vol. VII: Portugal Absolutista, Amadora, Ediclube, 1993.
- HATHERLY, Ana, *O Ladrão Cristalino: aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- HAUSER, Arnold, *Arte e a Sociedade*, Lisboa, Editorial Presença, 1984.
- HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura, Renascença, Maneirismo e Barroco*, vol. III, Lisboa, Vega e Estante Editora, 1989.
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Editorial Presença Portugal, Livraria Martins Fontes Brasil, 1973.
- HELLER, Eva, *Psicología del Color. Cómo Actúan los Colores Sobre los Sentimientos y la Razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- HOLLANDER, Anne, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, Londres, National Gallery Company, 2002 .
- HOLLANDER, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkeley e Los Angeles, Califórnia, University of Califórnia Press, 1993.
- JANSON, Horst Woldemar, *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- JOHANSEN, R. Broby, *Body and Clothes*, Faber&Faber Ltd., s/d.
- JOHNSON, Geraldine A.; GRIECO, Sara F. Matthews, (ed) *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, London, Cambridge University Press, 1997.
- JOHNSON, Kim K.P., TORNTORE, Susan J., EICHER, Joanne B., (ed.), *Fashion Foundations, Early writings on Fashion and Dress*, New York, Berg, 2003.
- JOHNSON, Paul, *Art: a New History*, New York, Harper Collins, 2003.
- KING, Margaret L., *A Mulher do Renascimento*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- KÖHLER, Carl, *História do Vestuário*, S. Paulo, Martins Fontes, 2005.
- KÖNIG, René, *La moda en el Proceso de la Civilización*, Valencia, Engloba Edición, 2002.

KOVACHEVSKI, Christo, *The Madonna in Western Painting*, Londres, Cromwell Editions, 1991.

KYBALOVÁ, Ludmila; HERBENOVÁ, Olga; LAMAROVÁ, Mllena, *Encyclopédie Illustrée du Costume et de Mode*, Paris, Gründ, 1989.

LAMBERT, Gilles, (ed.) *Caravaggio*, Köln, Taschen, 2001.

LANGMUIR, Erika, *Allegory*, Pocket Guides, London, National Gallery Company, 2003.

LAVÉ, James, *A Roupas e a Moda, Uma História Concisa*, Companhia das Letras, S. Paulo, 2003.

LAVÉ, James, *Costume*, New York, Hawthorn Books Inc. Publishers, 1964.

LEBRUN, François, *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, Lisboa, Edições Rolin, s/d.

LEMOS, Mário Matos e, *Dicionário de História Universal*, Lisboa, Editorial Inquérito, 2001.

LESTER, Katherine Morris, OERKE, Bess Viola, *Accessories of Dress, an Illustrated Encyclopedia*, New York, Dover Publications, Inc, 2004.

LEWINSOHN, Richard, *História da Vida Sexual*, Lisboa, Livros do Brasil, 1956.

LIMA, J. da Costa, "Josefa de Óbidos", in *Separata da Revista Brotéria*, Vol. XLIX, Fasc. 5, Lisboa, 1949, pp.5-16.

LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efêmero*, Lisboa, D. Quixote, 1989.

LUCENA, Armando, "Josefa de Óbidos", *Belas Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª Série, nº 4, Lisboa, 1954, pp.45-52.

LUCIE-SMITH, Edward, *Sexuality in Western Art*, London, Thames and Hudson, 1991.

MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Colecção de Memórias, Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que Estiveram em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

MACHADO, José Alberto Gomes, *História das Artes Plásticas, Sínteses da Cultura Portuguesa*, Comissariado para a Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1991, 69-81pp.

MAINSTONE, Madeleine e Rowland, *O Barroco e o Século XVII*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1984.

MARAVALL, António José, *A Cultura do Barroco*, Lisboa, Colecção Estudo Geral, Instituto Superior Novas Profissões, 1ª ed. (pela 3ª ed. esp.) 1997.

MATTOSO, José, (dir), *História de Portugal, No Alvorecer da Modernidade*, vol.3, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

MECO, José, in "O Mundo Pequeno-Barroco de Josefa de Óbidos", *Artes Plásticas*, A1, N12, (Jul-Set. 1991), Lisboa, 1990, pp. 32-35.

MUSEU Nacional de Arte Antiga, *Exposição de Pinturas de Josefa de Óbidos* (Catálogo c/ intr. de João Couto), Lisboa, 1949.

MUSEU Nacional de Arte Antiga, *O Trajo Civil em Portugal*, Exposição organizada pela Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1974.

MUSEU Nacional do Traje, *300 anos de Traje*, Lisboa, Ministério da Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, 1982.

MUSEU Nacional do Traje, *Roteiro*, Lisboa, 2005.

OROZCO, Emilio, *Manierismo Y Barroco*, 3ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. 1981.

ORS, Eugénio d', *O Barroco*, Lisboa, Vega, 1990.

OTO, Maribél Bandrés, *La Moda en la Pintura: Velázquez, Usos y Costumbres del Siglo XVII*, Navarra, Eubsa, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 2002.

PALMER, Rodney, "The Gender Sex- and Violence, Artemisia Gentileschi at the Casa Buonarroti", in *APPOLLO*, The International Magazine of the Arts, Outubro, 1991, 227-280 pp.

PEREIRA, Alexandre, Poupá, Carlos, *Como Escrever Uma Tese, Monografia ou Livro Científico, Usando o Word*, Lisboa, Edições Sílabo, 2003.

PEREIRA, Gabriel, *Belas Artes: Noticias das Belas Artes em Évora pelo Conde de Raczyński*, in *Estudos Eborenses*, Évora, Nazareth, 1948.

PEREIRA, José Fernandes (dir), PEREIRA, Paulo (coord), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Paulo (dir), *História da Arte Portuguesa*, Volume 3, Lisboa, Temas e Debates, 1999.

PEREIRA, Paulo, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999.

Perym, Damião de Froes, *Theatro Heroíno, Abecedário Histórico e Catálogo das Mulheres Ilustres em Armas, Letras, Acções Históricas e Artes Liberais*, Lisboa Occidental, Oficina da Musica de Theotonio Antunes Lima: Régia Oficina Sylviana, 1736-1740.

PEYRI, Cármen L., *La Moda Imagen Dela Historia*, Barcelona, Institució d'Estudis Polítècnics de Barcelona S.A., 1990.

PIÑOL, Pedro Roca, *La Estética del Vestir Clássico, Antologia del Vestido, compusta a la Mayou Glória Gremial de los Tejidos Españoles*, Barcelona, TARRASA, 1942.

POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

PORTUGAL, Presidência do Conselho, Secretariado Nacional de Informação, *Evocação de Josefa d'Óbidos*, Introd. João Couto, Lisboa, 1959.

QUIVY, Raymond, CAMPENHOUDT, LucVan, *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva, 1998.

RADULET, Cármen, "A Corte como Espectáculo e o Espectáculo na Corte de D. João V nas Memórias do 1º Conde de Povolide" in Portugal no século XVIII, Lisboa, Universitária Editora, 1991.

REIS-SANTOS, Luís, *Josefa de Óbidos*, Nova Colecção de Arte Portuguesa, Lisboa, Realizações Artis, 1956.

RIBEIRO, Aileen, *Dress and Morality*, Oxford, Berg, 2003.

ROCHE, Daniel, *The Culture of Clothing – Dress and Fashion in the Ancien Regime: Past & Present* Publications, Cambridge University Press, 1994.

RODRIGUES, Simões, *História Comparada – I Portugal a Europa e o Mundo*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2003.

ROUSE, Elizabeth, *Understanding Fashion*, Londres, Blackwell Science Ltd, 1989.

Rowbotham, Sheila, *Hidden From History, Rediscovering Women in History from the 17th Century to the Present*, New York, Vintage Books Editions, 1976.

RUFACH, Joan Jesus Insa; PENA, M.^a Llum Peirón; TOA, Angelina Solá, *Método Para a Interpretação de Obras de Arte*, Lisboa, Planeta Editora, 1990.

SALDANHA, Nuno, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

SANTOS, Reinaldo dos, "A Pintura Portuguesa no Século XVII", in Conferências de Arte, Lisboa, 1943, pp. 37-56.

SANTOS, Reinaldo dos, "A Pintura Portuguesa no Século XVII", in Conferências de Arte, Lisboa, 1943, pp. 37-56.

SANTOS, Reinaldo dos, "El subjectivismo del Arte de Velazquez", in Conferências de Arte, Lisboa, 1949 pp. 39-57.

- SARAIVA, José Hermano, *História Concisa de Portugal*, Lisboa, Europa América, 1989.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Lisboa, Vega, 1988.
- SARTI, Raffaella, *Casa e Família, Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.
- SCHMIDT, Clara, *Costumes, Kostüme, Trajes*, Paris, L'Aventurine, 2002.
- SCHNEIDER, Norbert, *Still Life*, Köln, Tashen, 2003.
- SEQUEIRA, Matos, "Josefa de Ayala em Óbidos", in Colóquio, N5-6, Lisboa, 1959, pp. 258-29.
- SERRÃO, Vítor (coord), *Josefa de Obidos e o Tempo Barroco*, Catálogo da Exposição, 2ª ed, IPPC, 1993.
- SERRÃO, Vítor, "Josefa d'Ayala e a Pintura Portuguesa do sec. XVII", in O Mundo da Arte, nº 17, Janeiro, 1986, 47-52.pp.
- SERRÃO, Vítor, "Josefa de Óbidos (1630-1684) o Elogio da Ingenuidade", in Artes e Leilões, A2, N7, (Dez 1990- Jan 1991), Lisboa, pp.13-23.
- SERRÃO, Vítor, *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.
- SERRÃO, Vítor, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Caminho, 1989.
- SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.
- SERRÃO, Vítor, *Josefa d'Ayala e a Pintura Tenebrista em Óbidos*, Uma exposição e a sua Abordagem, Catálogo da Exposição Comemorativa do 3º Centenário da Morte da Pintora Josefa d'Óbidos, Óbidos, Agosto-Setembro de 1984.
- SERRÃO, Vítor, *O Essencial sobre Josefa de Óbidos*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.
- SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Colecção Arte e Artistas, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- SILVA, Alberto Júlio, "Modelos e Modas, Traje de Corte em Portugal nos Séculos XVII e XVIII", in Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas, Anexo V, Espiritualidade e Corte em Portugal, Sécs. XVI-XVIII, Porto, 1993, pp. 171-185.
- SMITH, Robert C., *The Art of Portugal*, London, Meredith Press, 1968.

SOBRAL, Luís de Moura, “Três ‘Bodegones’ do Museu de Évora”, Colóquio Artes, revista trimestral de artes visuais, música e bailado, 55 2ª Série/24º Ano, Dezembro, 1982, pp.5-13.

SOBRAL, Luís de Moura, *Do Sentido das Imagens*, Coleção Teoria da Arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Coleção Teoria da Arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura Portuguesa do Século XVII – Histórias Lendas e Narrativas* – Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.

SOUZA, Alberto, *O Trajo Popular nos Séculos XVI e XVII*.

SPIKE, John T., *The Sense of Pleasure, A Collection of Still-life Paintings*, Milano, Skira Editore, 2002.

SPROCCATTI, Sandro, (dir), *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

TABORDA, José da Cunha, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

TAPIÉ, Victor, *Barroco e Classicismo, vol. I*, 2ª ed, Editorial Presença Portugal, Livraria Martins Fontes Brasil, 1972.

TOMAN, Rolf, (ed.), *O Barroco. Arquitectura, Escultura, Pintura*, Königswinter, Könemann, 2004.

TRINDADE, João, *Memórias Históricas e Diferentes Apontamentos, acerca das Antiguidades de Óbidos, desde o ano 308 antes de Jesus Cristo até ao presente, tirados dos historiadores portugueses e espanhóis e manuscritos originais dos arquivos, de que se faz menção nestes apontamentos*, Lisboa, Imprensa Nacional, Câmara Municipal de Óbidos, 1985.

VIGARELLO, Georges, *História da Beleza*, Lisboa, Editorial Teorema, 2005.

VILLARI, Rosário, (dir), AMELANG, J.S., et al., *O Homem Barroco*, 1ª ed, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

WAUGH, Norah, *Corsets and Crinolines*, New York, Theater Art Books, 2004.

WAUGH, Norah, *The Cut of Women's Clothes 1600-1930*, London, Faber and Faber, 1994.

WEISSBACH, Werner, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1948.

WILCOX, R. Turner, *The Mode in Costume*, Nova York e Londres, Charles Scribner's Sons, s/d.

WILCOX, R. Turner, *The Mode in Furs, The History of Furred Costume of the World from the Earliest Times to the Present*, Nova York e Londres, Charles Scribner's Sons, 1951.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte mais Recente*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renascença e Barroco. Estudo Sobre a Essência do Estilo Barroco e a Sua Origem na Itália*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

YALOM, Marilyn, *História do Seio*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998.

YARWOOD, Doreen, *The Encyclopaedia of World Costume*, London, Batsford, 1988.

Índice de Figuras

Figura	Pintura	Artista	Pag.
Fig. 1	<i>O Triunfo de Baco e Ariana</i> , 1595-1597	Agostino Carracci	25
Fig. 2	<i>Pan e Diana</i> , 1595-1597	Annibale Carracci	25
Fig. 3	<i>Deposição de Cristo</i> , 1602-1604	Caravaggio	26
Fig. 4	<i>A Madona do Loreto</i> , 1603-1605	Caravaggio	26
Fig. 5	<i>Cristo com a Cruz às Costas</i> , 1630	André Reinoso	38
Fig. 6	<i>Retrato de Lopo Furtado de Mendonça</i> , 1635	Domingos Vieira	38
Fig. 7	<i>São Francisco de Borja</i> , c.1630	Domingos da Cunha	39
Fig. 8	<i>Martírio de S. Bartolomeu</i> , meados do século XVII	José do Avelar Rebelo	39
Fig. 9	<i>Natureza Morta com laranjas, cebolas, peixe e caranguejo</i> , 1645	Baltazar Gomes Figueira	40
Fig. 10	<i>Lot e suas Filhas</i> , 1633	Simon Vouet	51
Fig. 11	<i>O Banho de Betsebé com a Carta do Rei David</i> , 1654	Rembrandt	51
Fig. 12	<i>Madalena</i> , 1623	Guercino	52
Fig. 13	<i>Retrato de Susane Fourment</i> , 1625	Peter Paul Rubens	53
Fig. 14	<i>Susana e os Anciãos</i> , 1621-1622	Anthony Van Dyck	54
Fig. 15	<i>Susana e os Velhos</i> , 1617	Guercino	54
Fig. 16	<i>David e Betsabé</i> , 1640	Artemisia Gentileschi	55
Fig. 17	<i>Susana e os Velhos</i> , 1610-1612	Peter Paul Rubens	55
Fig. 18	Página de revista de moda da actualidade	Revista Vogue Portugal	56
Fig. 19	<i>Cleópatra</i> , 1621-1622	Artemisia Gentileschi	56
Fig. 20	<i>Nossa Senhora com Menino</i> , 1620	Bernardo Strozzi	57
Fig. 21	<i>Artemisia</i> , 1632-1635	Gerrit van Honthorst	58
Fig. 22	<i>Vénus ao espelho</i> , 1615	Peter Paul Rubens	59
Fig. 23	<i>Adoração dos Pastores</i> , 1611-1613	Juan Bautista Mayno	59
Fig. 24	<i>Madalena Penitente</i> , 1615-1616	Artemisia Gentileschi	59
Fig. 25	<i>O Banho de Betsebé</i> , 1643	Rembrandt	60
Fig. 26	<i>A Descoberta de Moisés</i> , c. 1626-1627	Johann Liss	61
Fig. 27	<i>Sansão e Dalila</i> , 1600	Peter Paul Rubens	61
Fig. 28	Exemplar do <i>Le Mercure Galant</i>	Autor desconhecido, internet	74
Fig. 29	Exemplo de Pandora	Autor desconhecido, internet	74
Fig. 30	Trajo de alfaiate, gravura do século XVII	Autor desconhecido, in <i>A Moda : 5000 Anos de Elegância</i>	75
Fig. 31	Casa de modas e de rendas, Paris, 1679	Berain	75
Fig. 32	Vários tipos de <i>verdugal</i> ou <i>farthingale</i>	Autor desconhecido in <i>The Encyclopaedia of World Costume</i>	76
Fig. 33	Trajo feminino inglês, c.1690, com avental	Autor desconhecido in <i>The Encyclopaedia of World Costume</i>	76
Fig. 34	<i>Frances Howard, Condessa de Somerset</i> , 1615	Atribuído a W. Larkin	77
Fig. 35	<i>D. Catarina de Bragança, Infanta</i> , c.1653	Avelar Rebelo	78
Fig. 36	Caricatura holandesa, c.1600	Autor desconhecido, in <i>A Moda : 5000 Anos de Elegância</i>	79

Figura	Pintura	Artista	Pag.
Fig. 37	Exemplo de saia sem armação fixa	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	80
Fig. 38	Exemplos de <i>paniers</i>	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	80
Fig. 39	<i>Rapariga Cosendo</i> , c.1641	Diego Velázquez	81
Fig. 40	<i>A Galeria do Palácio</i>	A. Bosse	81
Fig. 41	<i>Retrato de Maria Luísa de Tassis</i> , c.1630	Anthony van Dyck	82
Fig. 42	Esquiço e molde de corpete, princípios do século XVII	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	83
Fig. 43	Corpete de seda marfim, 1660-1665	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	83
Fig. 44	Moldes de vestido, século XVII	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	84
Fig. 45	Folha de risco para <i>verdugado</i> e <i>vasquina</i> , século XVII	Autor desconhecido in The Encyclopaedia of World Costume	85
Fig. 46	Detalhe de <i>O Jardim do Amor</i> , 1638	Peter Paul Rubens	86
Fig. 47	Parte de vestido bordado, finais do século XVII	Foto de Maria João Santos	97
Fig. 48	Brocado de seda italiano, c.1680	Foto de Maria João Santos	97
Fig. 49	<i>Maria Madalena de Áustria, com o Filho, o Futuro Fernando II</i> , 1623	Justus Sustermans	98
Fig. 50	<i>Retrato de Nicolas Lanier</i> , 1632	Anthony van Dyck	98
Fig. 51	<i>Sir George Villiers e Lady Katherine Vestidos de Adonis e Vénus</i> , 1621	Anthony van Dyck	99
Fig. 52	<i>O Trapaceiro com o Ás de Espadas</i> , c. 1620-1640	Georges de La Tour	99
Fig. 53	<i>Maria Serra Pallavicino</i> , 1606	Peter Paul Rubens	100
Fig. 54	<i>Cesto com Bolos e Toalhas</i> , c. 1660	Josefa de Ayala	101
Fig. 55	<i>Eleanora de Toledo e Seu Filho</i> , c. 1545	Agnolo Bronzino	102
Fig. 56	<i>Luís XIV e Colbert Visitando as Oficinas de Gobelins em Outubro de 1667</i>	Charles le Brun	103
Fig. 57	Sarah Jessica Parker (fotografia)	Serge Normant	104
Fig. 58	<i>José e a Mulher de Potiphar</i> , 1626-1630	Orazio Gentileschi	105
Fig. 59	<i>A Vida dos Homens</i> , 1665	Jan Steen	106
Fig. 60	<i>A Virgem do Rosário</i> , 1607	Caravaggio	106
Fig. 61	<i>Rapaz Mordido por um Lagarto</i> , c. 1600	Caravaggio	107
Fig. 62	<i>Giove na Forma de Sátiro junto de Antiope</i> , c. 1630	Anthony van Dyck	107
Fig. 63	<i>Judite na Tenda de Holofernes</i> , meados de 1620	Johann Liss	108
Fig. 64	<i>Retrato de Hendrickje Stoffels</i> , 1659	Rembrandt	109
Fig. 65	<i>A Toilete de Vénus</i> , 1639	Simon Vouet	109
Fig. 66	<i>A União da Terra e da Água</i> , c. 1618	Peter Paul Rubens	110
Fig. 67	<i>São Serapion</i> , 1628	Francisco de Zurbarán	111
Fig. 68	<i>Aesop</i> , c. 1635	Jusepe de Ribera	111
Fig. 69	<i>Rapariga Lendo uma Carta</i> , c.1657	Jan Vermeer	112
Fig. 70	<i>Danaë</i> , 1636	Rembrandt	113

Figura	Pintura	Artista	Pag.
Fig. 71	A Vila de Óbidos	C. M. de Óbidos	148
Fig. 72	Casa de Josefa em frente à igreja de S. Pedro em Óbidos	C. M. de Óbidos	149
Fig. 73	Casas da Rua Direita da Vila de Óbidos	C. M. de Óbidos	149
Fig. 74	Ruínas da Quinta do Casal da Capeleira, nos arredores de Óbidos	C. M. de Óbidos	149
Fig. 75	Fachada da Igreja de São Pedro de Óbidos	C. M. de Óbidos	149
Fig. 76	Assinaturas de Josefa de Ayala	C. M. de Óbidos	150
Fig. 77	Pormenores dos olhos	Maria João Santos	151
Fig. 78	Pormenores das mãos e pés	Maria João Santos	152
Fig. 79	<i>Natividade</i> , c.1650-1660	Josefa de Ayala	153
Fig. 80	<i>Santa Maria Madalena</i> , c.1650	Josefa de Ayala	153
Fig. 81	<i>Casamento Místico de Santa Catarina</i> , 1661	Josefa de Ayala	153
Fig. 82	<i>Santa Catarina</i> , 1646	Josefa de Ayala	154
Fig. 83	<i>A Sabedoria</i> (Insignia da Universidade de Coimbra), 1653	Josefa de Ayala	154
Fig. 84	<i>São José</i> , 1646	Josefa de Ayala	154
Fig. 85	<i>O Menino Jesus Salvador do Mundo</i> , 1680	Josefa de Ayala	155
Fig. 86	<i>O Menino Jesus Romeiro</i> , c.1670 – 1680	Josefa de Ayala	155
Fig. 87	<i>O Menino Jesus Salvador do Mundo</i> , 1673	Josefa de Ayala	155
Fig. 88	<i>Natureza Morta com Doces e Flores</i> , 1676	Josefa de Ayala	156
Fig. 89	<i>Natureza Morta com Doces e Barros</i> , 1676	Josefa de Ayala	156
Fig. 90	<i>Mês de Agosto</i> , c. 1668	Josefa de Ayala	157
Fig. 91	<i>Mês de Março</i> , c. 1668	Josefa de Ayala	157
Fig. 92	<i>Cordeiro Pascal</i> , c.1670	Josefa de Ayala	158
Fig. 93	<i>Santa Teresa, Doutora Mística, Inspirada pelo Espírito Santo</i> , 1672	Josefa de Ayala	159
Fig. 94	<i>Transverberação de Santa Teresa</i> , 1672	Josefa de Ayala	159
Fig. 95	<i>A Virgem e São José dão um Colar a Santa Teresa</i> , 1672	Josefa de Ayala	159
Fig. 96	<i>Retrato do Beneficiado Faustino das Neves</i> , 1670	Josefa de Ayala	160
Fig. 97	<i>Retrato da Esposa do Dr. João da Rocha de Azevedo</i> , c.1680	Josefa de Ayala	160
Fig. 98	<i>Natureza Morta com Laranjas, Cebolas, Peixe e Caranguejos</i> , 1645	Baltazar Gomes Figueira	161
Fig. 99	<i>Assunção e Coroação da Virgem Maria</i> , c. 1635	Baltazar Gomes Figueira	161
Fig. 100	<i>São Serapião</i> , 1628	Francisco de Zurbaran	162
Fig. 101	<i>A Adoração dos Magos</i> , 1620	Eugénio Caches	162
Fig. 102	<i>A Adoração dos Reis Magos</i> , 1612	Juan Bautista Mayno	162
Fig. 103	<i>Natureza Morta com Jarra e Flores</i> , 1661	Josefa de Ayala	163
Fig. 104	<i>Casamento Místico de Santa Catarina</i> , 1565	Cornelis Cort	164
Fig. 105	<i>Casamento Místico de Santa Catarina</i> , 1647	Josefa de Ayala	164
Fig. 106	<i>A Imaculada Conceição</i> , 1660-1665	Bartolomé Esteban Murillo	165
Fig. 107	<i>Bodegón de Flores</i> , 1660-1665	Juan de Arellano	165
Fig. 108	<i>Agnus Dei</i> , 1635-1640	Francisco de Zurbaran	166
Fig. 109	<i>Cordeiro Pascal</i> , c. 1670	Josefa de Ayala	166
Fig. 110	<i>Alegoria da Inclinação</i> , 1615-1616	Artemisia Gentileschi	214
Fig. 111	<i>Auto-retrato como Alegoria da Pintura</i> , 1630	Artemisia Gentileschi	214
Fig. 112	<i>Alegoria da Paz e das Artes sob a Coroa Inglesa</i> , 1638-1639	Artemisia Gentileschi	214
Fig. 113	<i>Susana e os Velhos</i> , 1610	Artemisia Gentileschi	215
Fig. 114	<i>Susana e os Velhos</i> , 1622	Artemisia Gentileschi	215
Fig. 115	<i>Judite Decapitando Holofernes</i> , 1612-1613	Artemisia Gentileschi	216

Figura	Pintura	Artista	Pag.
Fig. 116	<i>Judite e sua Serva</i> , 1613-1614	Artemisia Gentileschi	216
Fig. 117	<i>Judite Decapitando Holofernes</i> , 1620	Artemisia Gentileschi	216
Fig. 118	<i>Judite e sua Serva</i> , 1625-1627	Artemisia Gentileschi	216
Fig. 119	<i>Lucrecia</i> , 1621	Artemisia Gentileschi	217
Fig. 120	<i>Lucrecia</i> , 1642-1643	Artemisia Gentileschi	217
Fig. 121	<i>Cleópatra</i> , 1621-1622	Artemisia Gentileschi	218
Fig. 122	<i>Cleópatra</i> , 1630	Artemisia Gentileschi	218
Fig. 123	<i>Madonna com Menino</i> , c. 1612	Artemisia Gentileschi	219
Fig. 124	<i>Danaë</i> , c. 1612	Artemisia Gentileschi	219
Fig. 125	<i>Santa Cecília</i> , c. 1610-1612	Artemisia Gentileschi	220
Fig. 126	<i>Retrato de um Gonfaloniere</i> , 1622	Artemisia Gentileschi	220
Fig. 127	<i>Maria Madalena como Melancolia</i> , c. 1621-1622	Artemisia Gentileschi	221
Fig. 128	<i>Vênus com Cupido</i> , c. 1625-1630	Artemisia Gentileschi	221
Fig. 129	<i>Ester Perante Ahasureus</i> , c. 1622-1623	Artemisia Gentileschi	222
Fig. 130	<i>Lot e Suas Filhas</i> , c. 1640	Artemisia Gentileschi	222
Fig. 131	<i>São Januário no Anfiteatro</i> , 1636-1637	Artemisia Gentileschi	223
Fig. 132	<i>David e Betsabé</i> , inícios de 1640	Artemisia Gentileschi	223
Fig. 133	<i>Casamento Místico de Santa Catarina</i> , c. 1647	Josefa de Ayala	246
Fig. 134	<i>Santa Maria Madalena</i> , c.1650	Josefa de Ayala	247
Fig. 135	<i>A Virgem com o Menino</i> , 1657	Josefa de Ayala	248
Fig. 136	<i>A Virgem do Leite</i> , c.1650-1660	Josefa de Ayala	249
Fig. 137	<i>Pentecostes</i> , c. 1650-1660	Josefa de Ayala	250
Fig. 138	<i>Salomé Apresentando a Herodes a Cabeça de S. João Baptista</i> , c.1660-1670	Josefa de Ayala e oficina	251
Fig. 139	<i>Aparição da Virgem Maria a S. Bernardo</i> , c. 1660-1670	Josefa de Ayala	252
Fig. 140	<i>Sagrada Família</i> , da Série da Vida de Santa Teresa de Jesus, 1672	Josefa de Ayala	253
Fig. 141	<i>Aparição da Virgem e do Menino a Santo António</i> , 1676	Josefa de Ayala	254
Fig. 142	<i>Madonna com o Menino</i> , c.1609	Artemisia Gentileschi	274
Fig. 143	<i>Madonna com o Menino</i> , 1609-1610	Artemisia Gentileschi	275
Fig. 144	<i>Judite e sua Serva</i> , c. 1613-1614	Artemisia Gentileschi	276
Fig. 145	<i>Judite Decapitando Holofernes</i> , c.1620	Artemisia Gentileschi	277
Fig. 146	<i>Lucrecia</i> , c. 1621	Artemisia Gentileschi	278
Fig. 147	<i>Maria Madalena como Melancolia</i> , c. 1621-1622	Artemisia Gentileschi	279
Fig. 148	<i>Ester Perante Ahasureus</i> , c.1622-1623	Artemisia Gentileschi	280
Fig. 149	<i>Vênus com Cupido</i> , c.1625-1630	Artemisia Gentileschi	281
Fig. 150	<i>Cleópatra</i> , c.1630	Artemisia Gentileschi	282