

DOSSIÊ – Artes, História das ciências e técnicas: interações

**Mulheres pintoras através dos tempos:
Pré-História até Idade Média**

Walter Luiz Lopes Miranda

Artista plástico e Professor de desenho e pintura no Ateliê Oficina FWM de Artes
mirandallwalter@gmail.com

Resumo: Neste artigo procuro demonstrar a importância da atuação das mulheres na sociedade através dos tempos abordando sua atuação profissional e, conseqüentemente social, por meio das artes plásticas, em específico no exercício da pintura. É surpreendente notar que, em geral, os livros de história da arte não incluem a atuação das mulheres até, pelo menos, a primeira metade do século XIX. Entretanto, é preciso considerar que, se a partir da segunda metade do século XIX sua participação passa a ser evidente, isso se dá devido à luta empreendida por elas em busca de justiça social, reconhecimento profissional, direitos civis e igualdade de gênero.

Palavras-chave: Mulher nas Artes, Mulheres Artistas, Pintoras, Arte feminina, História da Arte.

Women Painters Through Time: Pre-History to Middle Ages

Abstract: In this article I try to demonstrate the importance of women's activities in society through the ages, approaching their professional performance and, consequently social, through plastic arts, specifically in the exercise of painting. It is surprising to note that, in general, books of history of art do not include the performance of women until at least the first half of the 19th century. However, it is necessary to consider that, if from the second half of the 19th century on, their participation becomes evident, this is due to the struggle undertaken by them in search of social justice, professional recognition, civil rights, and gender equality.

Keywords: Woman in the Arts, Women Artists, Women Painters, Female art, Art History.

Se você olhar à sua frente, elas estarão lá. Olhou para o lado direito? Esquerdo? Atrás? Elas sempre estiveram, estão e estarão presentes. Sim, estou falando das nossas eternas companheiras, as mulheres. Elas são chamadas de sexo frágil, mas plagiando o músico Erasmo Carlos: “eu, que faço parte da rotina de uma delas, sei que a força está com elas”.

Tá certo, quando é preciso abrir a tampa de um vidro de palmito elas nos chamam, mas a força delas é mais poderosa por ser sutil, quase imperceptível, é a força do convencimento; da persistência; da resiliência, que dobra, mas não quebra. Ou seja, elas estão e sempre estiveram presentes em nossas vidas. Muitas vezes operam em silêncio e com delicadeza, mesmo não sendo valorizadas como merecem.

Há muito tempo se tenta controlá-las e obrigá-las a seguir parâmetros sociais determinados pelos homens. Basta ler a Bíblia para vermos os aconselhamentos dados a elas. Mesmo na Grécia antiga, país que inventou a democracia, elas eram proibidas de votar.

Apesar das diversas tentativas de apagá-las da história, elas sempre estiveram presentes. Se quase não as encontramos nos livros oficiais, quem pesquisa documentos antigos encontra registros de grandes mulheres que alteraram o curso da história humana. Muitas foram apagadas dos registros oficiais ou tiveram sua história pessoal alterada. Caso clássico na cultura ocidental é o de Maria Madalena, cujo evangelho foi tornado apócrifo¹ e ela é confundida com uma pecadora no Novo Testamento. Entre tantas outras, também é possível citar a rainha egípcia Hatshepsut², cuja existência sofreu a tentativa de ser apagada da história por seu sucessor, mas a enorme quantidade de obras e templos deixados por ela possibilitou o resgate de seu legado.

No mundo das artes também, elas sempre existiram, mas nas escolas tradicionais ou mesmo de arte, raramente se fala de artistas mulheres quando se menciona artistas importantes ao longo da história, pelo menos até o século XIX. É certo que ao longo do tempo houve alguns historiadores que prestaram atenção em sua importância e registraram em livros seus nomes e atividades, contudo são livros ignorados pelas culturas moderna e contemporânea. Mas, a partir da segunda metade do século XIX elas começaram a se unir e lutar por seus direitos sociais. Conquistaram reconhecimento no meio artístico, mas, ainda hoje, sofrem grande preconceito social e cultural.

Em 1990, percebi a presença delas na história das artes. Estava em Washington e tive a oportunidade de visitar o National Museum of Women in the Arts (Museu Nacional de Mulheres nas Artes). Só então percebi que alguma coisa estava errada no que eu havia aprendido pelos livros clássicos de história da arte. Daí em diante, passei a pesquisar sobre a atividade delas.

¹ DE TOMMASO, Wilma Steagall. Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas. *Revista Último Andar Pesquisa em Ciência e Religião* (14) 2006 - pp.79-94.

BARBAS, H. Madalena, História e Mito. *Ésquilo edições e multimídia*. 2008. Lisboa, Portugal.

² SOUZA, Aline F. *Hatshepsut, A mulher-Faraó: Representações da rainha Hatshepsut como instrumento de legitimação*. Dissertação apresentada na Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2010 – Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1368.pdf>.

Fiquei impressionado com a quantidade de artistas mulheres que lutaram para mostrar seus trabalhos de alta qualidade e ao mesmo tempo o empenho delas para serem respeitadas em um meio cultural extremamente machista. Fiquei apaixonado pelo tema e fui comprando os poucos livros que encontrei pela frente (escritos no século XIX e XX) ou lendo e fazendo anotações daqueles que não pude comprar e achando textos guardados em bibliotecas.

Depois de tantos anos, me senti encorajado a dar alguns cursos rápidos sobre esse importante tema: a participação das mulheres no campo das artes plásticas.

Como o tema é vasto, atrevo-me a escrever resumidamente, em alguns capítulos a serem publicados a cada edição do Jornal da ABCA, sobre a participação histórica da mulher no campo das artes plásticas desde sempre. Sim, desde sempre, pois desde o início daquilo que chamamos de cultura elas tiveram forte e constante presença no meio artístico e social.

Uma recente teoria indica que mesmo na Pré-história as mulheres já se manifestavam artisticamente. De acordo com essa teoria boa parte das pinturas rupestres, cujas assinaturas eram feitas com a silhueta das mãos, foi feita por mãos femininas. Ao que parece, a relação entre o tamanho dos dedos das mãos masculinas e femininas é diferente e as marcas deixadas por elas nas cavernas servem como comprovação de sua autoria³.

Há também que considerar a importância feminina ainda na Pré-história pela quantidade de esculturas atribuídas a deusas encontradas por arqueólogos em sítios milenares na forma de esculturas em argila, marfim ou pedra.

Figura 1: A Grande Mãe



Fonte: Museu das Civilizações Anatólicas Ankara, Turquia - Imagem em domínio público.

³ HUGHES, Virginia. Were the First Artists Women? *National Geographic*. October 9, 2013. Disponível em: <https://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>.

SNOW, Dean. Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art. *American Antiquity*. 78(4). Setembro, 2013. pp.746-761. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273042625_Sexual_Dimorphism_in_European_Upper_Paleolithic_Cave_Art.

Caso especial é a “Grande Mãe”, cuja origem remonta à Pré-História e à cultura Frígia na Antiguidade sendo que mais tarde seria chamada de deusa Cibele⁴ pela cultura greco-romana. Ela permeou a mitologia ocidental passando pela Idade Média, Renascimento e, ainda hoje, continua se fazendo presente em monumentos públicos de alguns países. Cibele é sempre retratada como uma deusa ou rainha sentada em um trono e acompanhada por uma ou duas leões.

Figura 2: Fonte de Cibele na Praça de Cibele em Madrid, Espanha



Fonte: Francisco Gutiérrez Arribas (Escultor)
Foto: Carlos Delgado – Imagem em domínio público

Minha pesquisa sobre a mulher nas artes plásticas se restringe à cultura ocidental. Entretanto, é possível abranger superficialmente o Egito Antigo. Embora eu não tenha encontrado relatos ou imagens sobre a existência de pintoras ou escultoras nessa cultura, me atrevo a pensar que elas também existiram, pois a mulher tinha mais liberdade do que nas demais civilizações da época. Muitos relevos, pinturas e manuscritos mostram maridos e esposas exercendo atividades em conjunto. Os documentos comprovam que ela podia gerenciar os negócios da família, se divorciar e exercer diversas atividades profissionais, religiosas e artísticas, entre elas a dança e a música (cantando ou tocando instrumentos musicais)⁵.

Sabemos que na Grécia Antiga pinturas em paredes e painéis eram comuns, mas infelizmente as obras não chegaram até os nossos dias. Existem poucas fontes acadêmicas da época que testemunham esse fato mencionando inclusive alguns nomes das artistas e breves relatos sobre suas vidas e trabalho. Assim, as poucas informações que temos hoje foram obtidas de

⁴ LEGGE, F. The Most Ancient Goddess Cybele. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Published by Cambridge University Press, 1917, pp.695-714. BRITANNICA, Encyclopedia. The Great Mother of Gods. Acessível em: <https://www.britannica.com/topic/Great-Mother-of-the-Gods>.

⁵ MARK, Joshua J. Women in Ancient Egypt. *Ancient History Encyclopedia*. Last modified Nov 04, 2016. Disponível em: <https://www.ancient.eu/article/623/>.

textos antigos sobreviventes ou de textos que mencionam autores antigos. Algumas imagens em vasos gregos antigos mostram mulheres pintando os vasos juntamente com os homens.

Na Grécia antiga, era comum aos artistas apresentarem suas obras em competições artísticas e assim como nos dias de hoje, geralmente, os trabalhos eram comprados pela classe rica e pelos governantes.

A mais ampla fonte de informações sobre mulheres artistas na Antiguidade é encontrada na enciclopédia de 37 volumes intitulada *Naturalis Historia*, escrita por Plínio, o velho (Caius Plinius Secundus, 23 ou 24-79).

Em sua obra, Plínio cita brevemente cinco ou seis mulheres pintoras e essas menções nos servem de referência para saber da existência delas e sua competência profissional: Timarete, Aristarete, Iaia, Olímpia, Irene e talvez, Calipso⁶.

Timarete ou Thamyris (c. 400-500 a.C.) foi uma pintora, filha do pintor ateniense Mícon, o jovem. Pode-se concluir que ela era bastante respeitada profissionalmente porque pintou um painel da deusa Diana para a cidade de Éfesos (cidade que reverenciava Diana). Plínio afirmou que o painel era o mais antigo existente até então e era muito famoso.

Boccaccio em seu livro *De mulieribus Claris* (Mulheres Famosas) afirma que Timarete desprezou os deveres femininos para exercer a profissão do pai⁷. Entretanto, não encontrei a fonte de onde ele tirou essa informação. Se for verdade, ela serve de embasamento para concluir que Timarete tinha uma personalidade forte e feminista, já que na sociedade em que ela vivia a mulher tinha muitas limitações para exercer atividades profissionais.

Aristarete (?) era filha e aluna do pintor grego Nearkos. Nada se sabe sobre a época em que ambos eram ativos. Devido a uma de suas pinturas que representa Esculápio ou Asclépio, deus da medicina, e algumas obras de Nearkos citadas por Plínio, pode-se concluir que ambos pintavam temas mitológicos.

Iaia (c. 110 a.C.), posteriormente conhecida como Marcia, foi uma pintora nascida na cidade de Cízico (atual Turquia) dominada pelos gregos e depois pelos romanos. Plínio menciona que ela pintava usando pincéis e também esculpia em marfim. Pintou vários retratos de mulheres e painéis em Roma. Um de seus trabalhos mais comentados em vida foi um grande painel representando uma velha senhora. Plínio afirmou que ela fez um autorretrato olhando-se em um espelho. Essa observação serviu de inspiração durante a Idade Média para alguns artistas criarem

⁶ PLINY the Elder. *The Natural History*. Trad. John Bostock. 1857. Londres. Publ. Henry G. Bohn. Book 35, chap. 35 p. 249 e chap. 40. pp.281-3; PLINY the Elder. *Pliny's Natural History*. Trad. Harris Hackham. 1952. Publ. Harvard University Press. book 35, chap. 35 p. 307 e chap. 40 p.369; MENDONÇA, Antonio da Silveira. Seleção e tradução da *Naturalis Historia* de Plínio o Velho. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 2 – 1995/96, CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp; FABRIS, Annateresa. Plínio o velho: Uma história material da pintura. *Locus revista de história* v.10, nº2, 2004, pp. 73-91.

⁷ BOCCACCIO, Giovanni. *De Mulieribus Claris* (On Famous Women). Trad. Guido A. Guarino. New York. Italic Press Inc. 2011, p. 122.

obras representando Marcia pintando seu autorretrato. Ele também mencionou que nenhum pintor era mais rápido do que ela e que seu talento era tamanho que seus trabalhos eram vendidos a preços mais altos do que os dos concorrentes retratistas. Ela permaneceu solteira por toda a vida, fato que nos permite imaginar que não se submeteu ao machismo que imperava em sua época e que poderia interromper sua carreira.

Figura 3: Marcia pintando autorretrato. Imagem do Século XV



Fonte: Autor desconhecido)
Imagem em domínio público

Olímpia (?) é outra artista mencionada por Plínio. Ele explica que nada se sabe sobre sua carreira e pinturas exceto que ela teve um aluno chamado Autobulus. Essa informação é suficiente para inferir que, naquela época, uma mulher dando aulas sobre uma profissão exercida majoritariamente por homens, deve ter sido uma artista muito respeitada em vida.

Irene (?) era filha do artista Clatino. Não sabemos a origem e a data de nascimento de ambos. Embora ela seja a segunda pintora citada por Plínio, decidi mencioná-la ao final da lista em razão de uma polêmica sobre sua produção artística.

Devido a diferentes interpretações gramaticais sobre o texto de Plínio, alguns estudiosos dizem que Irene é conhecida pela pintura de uma ou de cinco obras. No primeiro caso,

apenas uma obra de sua autoria teria sobrevivido: a pintura de uma jovem, cuja obra ainda se encontrava na cidade de Elêusis na época de Plínio. No segundo caso, além dessa obra, ela seria autora das obras: a ninfa Calipso; um homem velho; o prestidigitador Teodoro e a dançarina Alcisthenes.

Entretanto, existem estudiosos que afirmam que Calipso é o nome de outra artista autora de três obras: um homem velho; o prestidigitador Teodoro e a dançarina Alcisthenes.

Dessa forma, os estudiosos que atribuem funções acusativas ao texto de Plínio afirmam que Irene é autora de cinco obras. Já os estudiosos que atribuem a função nominativa ao texto afirmam que Irene é autora de uma obra e que existiu outra pintora, de nome Calipso, autora de três obras⁸.

Embora indiretamente, a meu ver, Plínio menciona mais uma artista: Cora de Sicião (c. 650 a.C.). Aprendiz e filha do ceramista Butades, ela ficou conhecida como autora de um desenho que se tornou referência para pintores, durante séculos, como a criação do desenho ou mesmo da pintura de retratos. Plínio conta que ela se enamorou de um aluno de seu pai e que na véspera de uma longa viagem dele ao exterior, ela desenhou com carvão, na parede do ateliê do pai, o perfil do rosto do namorado projetado por uma luz. Ao notar o desenho feito pela filha, Butades modelou em argila o rosto do rapaz, criando assim o primeiro retrato em relevo em argila⁹. O relevo ficou preservado na cidade de Corinto até ser destruído durante a invasão da cidade pelos Romanos em 146 a.C.

Helena do Egito (c. 350 a.C.) é uma das duas pintoras da Antiguidade que não foi mencionada por Plínio. Fócio I (c.820-891), patriarca de Constantinopla (também conhecido como São Fócio) escreveu em sua coletânea de resenhas bibliográficas, denominada *Myriobiblion* (Biblioteca), que Helena era filha do pintor Tímon do Egito. Nada se sabe sobre ela, porém, Fócio afirma que ela pintou uma cena da vitória de Alexandre o Grande (353 a.C.-326 a.C.) sobre o rei Persa Dario III, durante a batalha de Isso. Alguns acreditam que posteriormente, foi feita uma cópia de sua pintura em um mosaico encontrado no piso de uma casa aristocrática de Pompéia, chamada de casa do Fauno. Entretanto, existe a possibilidade de que o mosaico tenha sido baseado na obra do pintor grego Filoxeno de Erétria¹⁰ (sec. IV a.C.), pois Plínio afirma que Filoxeno pintou uma obra com esse tema sob encomenda de Cassandro (ca. 350 a.C.-297 a.C.) um dos generais de Alexandre e posteriormente rei da Macedônia.

⁸ LINDERSKI, Jerry. The Paintress Calypso and Other Painters in Pliny. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2003 pp. 83-96. Publicado por Rudolph Habelt GmbH; CORBEILL, Antony. A New Painting of Calypso in Pliny the Elder. *Engesta Revue*, 2017, nº 7 pp. 184-98.

⁹ PLINY. 1857, op. cit. Book 35, chap. 43, p. 283 e Pliny's.1952, op. cit. Book 35, chap. 43, p. 373.

¹⁰ PLINY. 1857, op. cit. Book 35, chap. 36, p. 268 e Pliny's. 1952, op. cit. Book 35, chap. 36, p. 343.

Figura 4: Mosaico de Alexandre durante a batalha de Issos



Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles
Imagem em domínio público

Outra pintora da Grécia clássica não mencionada por Plínio é Anaxandra (c. 220 a.C.), filha e aluna do pintor grego Nealkes, um pintor de temas mitológicos e cotidianos. Sabemos de sua existência porque ela foi mencionada no século II pelo teólogo cristão Clemente de Alexandria (c.150-c.215), em um texto denominado “*A mulber, assim como o homem, é capaz de perfeição*”. Clemente cita como sua fonte o trabalho¹¹ de um estudioso do século I, Dídimus Calcenteros (c.63a.C-c.10).

Até o momento, não encontrei relatos sobre mulheres pintoras ou escultoras durante o império romano, mas dois afrescos encontrados em Pompéia atestam que, definitivamente, as mulheres exerciam a atividade de pintoras. Uma das imagens mostra uma artista pintando um quadro usando como referência uma estátua e a outra imagem mostra uma pintora usando um cavalete.

As cidades de Pompéia e Herculano também possuem vários afrescos que nos possibilitam entender que a arte romana sofreu bastante influência da arte grega. Por isso, as conclusões sobre essa época são baseadas muitas vezes em interpretações dessas fontes. Além disso, é extremamente raro encontrar informações sobre a atuação profissional das mulheres no campo das artes na Antiguidade e certamente muitas artistas importantes jamais serão reconhecidas por não serem mencionadas nos textos que chegaram até os nossos dias.

¹¹ CLEMENT of Alexandria. *Women as well as Men capable of Perfection*. 1859. Edinburgh. Ante-Nicene Christian Library: Translations of the Writings of the Fathers. Book IV, pp. 193-6.

Figura 5: Mulher pintando ao lado de uma estátua de Priapo



Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles
Foto: Wolfgang Riege – Imagem em domínio público

As divisões temporais na história, que aprendemos na escola, são baseadas em acontecimentos ou situações pontuais que facilitam o entendimento no que concerne a mudanças de comportamentos sociais, políticos e religiosos ao longo do tempo. Entretanto, esses períodos transitórios não são estáticos e geram interseções entre si. É o caso da Idade Média cujo início se confunde com a Antiguidade e seu término se confunde com o Renascimento.

Embora o início da Idade Média esteja correlacionado ao final do Império Romano no ano de 476, o cristianismo, um dos principais elementos dessa nova era, surgiu bem antes, durante a Antiguidade. Da mesma forma, quando o Império Romano caiu, algumas regiões já eram ocupadas pelos povos considerados bárbaros pelos romanos.

A oficialização da nova religião realizada por Constantino (222-337) por meio do Édito de Milão em 313 e o concílio de Niceia em 325, possibilitou aos cristãos se organizarem em comunidades eclesiais sob a direção de um bispo local. O poder principal era exercido em teoria pelo bispo de Roma, mas inicialmente, as diversas comunidades, denominadas igrejas, não costumavam ver no papa uma autoridade de fato. Da mesma forma, os povos considerados

invasores pelo Império Romano, muitas vezes apenas povos migrantes, aproveitaram a organização social encontrada e formaram pequenos reinos que, aos poucos, se adaptaram ao cristianismo¹².

Nesse sentido, a meu ver, a Idade Média se inicia com o surgimento de dois novos poderes complementares: os novos reinados locais e o cristianismo.

Em suma, quando o advento da queda do Império Romano Ocidental ocorreu, o cristianismo já estava estabelecido e ativo nas diversas localidades do território hoje conhecido como Europa e continuou se fortalecendo, mesmo nos territórios ocupados pelos povos migrantes. Com o tempo, o conjunto de dogmas cristãos passou a ser definido como católico e a estrutura organizacional passou a ser chamada de igreja católica, que se definia como um poder espiritual e temporal em contrapartida ao poder secular dos reinados onde ela estava integrada. Os primeiros cristãos rejeitavam ornamentos e decorações por associá-los com a mitologia dos romanos antigos e com os povos migrantes, considerados pagãos, porém o convívio ao longo de décadas gerou influências mútuas.

Apoiada pela igreja sediada em Bizâncio, onde o Império Romano Oriental ainda era forte e mantinha relações comerciais, políticas e religiosas com os novos reinados, a igreja católica ocidental se expandiu por meio da criação de mosteiros e conventos em vários reinos locais tornando-se um poder religioso e, até mesmo, político. Esse crescimento propiciou a ela tornar-se detentora do conhecimento religioso e filosófico ao angariar importantes documentos, textos religiosos e filosóficos antigos que foram usados para estudos e pesquisas pelos monges internos.

Entretanto, a necessidade de disseminar seus ensinamentos alterou a visão austera que a igreja tinha e ela passou a criar oficinas chamadas de *scriptoria* em seus mosteiros, onde eram produzidos artisticamente manuscritos religiosos ilustrados por iluminuras, chamados de códices. Compostos por fólios de pergaminhos (como as folhas dos livros atuais), eles facilitavam o manuseio e a leitura. Como as iluminuras valorizavam visualmente os códices, eles passaram a exercer forte influência não só no meio religioso, mas também no meio social e cultural gerando um novo gosto artístico. Inicialmente, os códices eram produzidos por monges e monjas cujo registro de seus autores e participantes era feito na página de créditos, chamada de colofão.

O convívio entre os cristãos e os povos migrantes geraram mútuas influências sociais e culturais e as mulheres, além das atividades caseiras, passaram então a exercer algumas atividades comuns aos homens. Com isso, as famílias mais respeitadas socialmente passaram a permitir que elas também pudessem estudar. Essas mulheres letradas passaram a ser merecedoras de algum respeito social. Outra forma de reconhecimento social feminino era o religioso, obtido por meio da condição de santidade e pureza ilibada ao se internarem em conventos e exercerem atividades beneficentes, consideradas nobres pelas comunidades locais, fato que as colocavam

¹² LE GOFF, Jacques. *Homens e mulheres da Idade Média*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Publ. 2013. São Paulo. Editora Estação Liberdade. pp. 20-21 e 83-87.

em um patamar superior aos dos humanos comuns. Várias se tornaram abadessas ou madres e dirigiram conventos. Algumas mulheres letradas se internavam, mas não professavam como freiras ou monjas, mesmo assim, eram respeitadas devido aos serviços prestados à igreja e à comunidade. As mulheres procedentes de famílias pobres e internadas se dedicavam aos trabalhos braçais e domésticos dos conventos e eram protegidas dos abusos e abandonos sociais, pois os conventos também recebiam filhas ilegítimas, portadoras de deficiências, viúvas etc. Em função do recebimento da mulher em suas instituições, a igreja passou a viver a dicotomia de relacioná-la ao pecado original de Eva e, ao mesmo tempo, à santidade da Virgem Maria¹³.

A disseminação dos códices manuscritos entre os mosteiros, conventos e igrejas proporcionou o desenvolvimento de uma produção artística imensa e aqueles que não tinham esse tipo de produção em suas dependências, faziam encomendas aos mosteiros produtores ou solicitavam o empréstimo de códices para serem usados temporariamente em eventos locais e específicos.

O crescimento da procura e o escasso número de profissionais aptos ao ofício levaram vários conventos e mosteiros a prestar atenção aos internos que eram letrados e que tinham habilidades para a confecção dos códices. Isso demandava saber ler e escrever e, por isso, as monjas letradas passaram também a escrever e ilustrar os manuscritos, juntamente com os monges. Alguns mosteiros chegaram a ser usados especificamente para ensinar a arte da iluminura, o ensino da escrita, da pintura e da tapeçaria¹⁴. Existem registros de algumas abadessas que exerceram forte influência nos serviços e ensinamentos da igreja e que se tornaram responsáveis pela produção dos manuscritos, bem como de outros trabalhos artísticos direcionados ao uso religioso. Além de tutoras elas também eram artistas, mas nem sempre seus nomes apareciam nos códices¹⁵.

No século VIII, a produção de tapeçarias, objetos religiosos, relicários, manuscritos etc., todos para uso religioso, já estava amplamente estabelecida em vários mosteiros, alguns deles mistos, onde trabalhavam monges e freiras. Como é de se esperar, a mulher sempre prova o seu valor em qualquer atividade humana e, certamente, assim também o foi no campo das artes durante a Idade Média. Nesse sentido, é interessante notar o caso do mosteiro de Chelles, na França, que foi fundado, por volta de 658, exclusivamente para mulheres. Ainda hoje são conhe-

¹³ LE GOFF. 2013, op. cit. pp. 10-11; CARR, Annemarie Weyl. Women artists in the Middle Ages. 1976. New York. *The Feminist Art Journal*. 1976, Vol. 5 nº 1. pp. 3-9 e 26.; CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. 1997. New York. Pub. Thames & Hudson World of Art. pp. 44 e 46-7; POWER, Eileen Edna. *Medieval English nunneries, c. 1275 to 1535*. 1922. Londres. Cambridge University Press. 1922. pp. 25-38.

¹⁴ ECKENSTEIN, Lina. *Woman Under Monasticism*. 1896. The Cambridge University Press. 1896, pp. 230-2; PETERSEN, Karen e WILSON, J.J. *Women Artists, Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. 1976. Harper Colophon Books. 1976. pp. 11-12.

¹⁵ PETERSEN. 1976, op. cit. pp. 14; ECKENSTEIN. 1896, op. cit. pp. 230-1; GAZE, Delia. *Dictionary of Women Artists*. 1997. Vol 1 Middle Ages. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997, pp. 3,4 e 7.

cidos 16 comentários sobre os Salmos feitos pelas monjas desse convento. Os estudos divulgados por meio dos manuscritos delas atraíram tanto o interesse masculino que foi necessário expandir o mosteiro para transformá-lo em um mosteiro misto¹⁶.

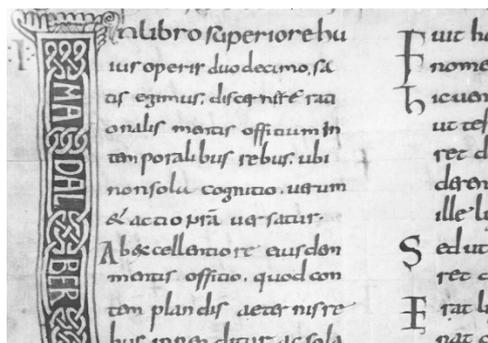
Como os mosteiros tinham independência entre si, cada um seguia suas próprias normas. A fim de normatizar a organização religiosa, os sínodos realizados na França em 816, 817 e 819, regulamentaram a vida monástica¹⁷. Como somente homens participavam dos sínodos, não é surpresa constatar que as novas regras dificultaram a produção artística das monjas nos conventos franceses. A partir de então, os territórios germânicos passaram a ter predominância na produção artística religiosa medieval.

De maneira bem sucinta, passo a mencionar o nome de algumas dessas admiráveis artistas Medievais e de seus trabalhos no território hoje conhecido como Europa.

As irmãs Harlinde e Renilde, ativas por volta de 710 na cidade de Maaseik (antiga Maeseik), são um bom exemplo do alcance desse tipo de atividade. Em 714, elas fundaram um convento e passaram a transcrever textos antigos e ilustrá-los para serem usados pelas igrejas. De acordo com um relato anônimo sobre a vida delas, escrito no século IX, “seus trabalhos feitos com ouro e pedras preciosas continuavam ótimos e com as cores brilhantes”¹⁸.

Outro nome feminino do século VIII, que aparece no manuscrito “Cambrai 300”, é o da monja Madalberta (?). Embora haja alguma indefinição sobre a autoria, é provável que ela tenha sido a primeira artista a registrar seu nome em uma obra de arte e cujo nome chegou até nós. Quase nada se sabe sobre ela, mas Madalberta foi uma monja que atuou em algum mosteiro misto na região de Meaux durante o final dos anos 700¹⁹.

Figura 6: Madalberta



Fonte: Bibliothèque municipale de Cambrai. Manuscrit Cambrai 300 (Reproduction partielle).

¹⁶ GAZE, 1997, op. cit. p. 10.

¹⁷ CARR, 1976, op. cit. pp. 5-6.

¹⁸ BRADLEY, John W. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copists*. 1888. Londres. Pub. Bernard Quaritch. 1888. Vol. 2. pp. 86-8; GAZE, 1997, op. cit. pp. 3-4; PETERSEN, 1976, op. cit. pp. 11-13; ECKENSTEIN. 1896, op. cit. pp. 230-1.

¹⁹ BALDWIN, Carl R. *The Scriptorium of the Sacramentary of Gellone*. 1971. *Scriptorium – Persée*. École Normale Supérieure de Lyon. Tomo 25 n° 1 pp. 3-17; CARR, 1976, op. cit. p. 6; MITCHELL, Linda E. *Women in Medieval Western European Culture*. 1999. Nova Iorque. Routledge. p. 367.

Outro registro feito pela própria autora em uma pintura é atribuído a Ende ou En (c. 950-?), possivelmente uma monja pintora nascida em Leon, noroeste da Espanha. Em 975, ela ilustrou magnificamente, no códice de Gerona, os comentários sobre o Apocalipse escritos pelo Beato de Liébana em 776. O manuscrito contém 114 iluminuras além de adornos, letras figuradas e vinhetas, e encontra-se conservado pela Catedral Santa María de Gerona na Catalunha. No colofão, aparece a inscrição: *Ende, pintrix et Dei aintrix frater Emeterius et presbiter* (Ende pintora e serva de Deus irmão Emetério e padre). Ocorre que entre as letras “EN” e “DE”, existe um pequeno espaço que gera a dúvida se o nome seria En ou Ende. Entretanto, o nome de Ende aparece antes dos demais créditos e isso comprovaria sua primazia como pintora da obra. Além disso, as terminações “trix” em latim se referem a mulheres e o termo *aintrix*, também era outorgado a mulheres que ficavam internas nos conventos e que possuíam elevado *status* social. Isso levanta dúvidas referentes à sua condição social e religiosa²⁰.

Figura 7: Beato de Gerona: Os Apóstolos



Fonte: Códice de Gerona. Folios 052v-53r. Imagem em domínio público.

Outra pintora, cuja obra é conhecida, é Diemud (c.1050-c.1130), Diemot ou Diemuds (em latim). Provavelmente era um nome monástico, pois Demut em alemão significa humildade.

²⁰ CORGNATI, Martina. Ende, la pintora de Dios. *Revista digital Vida Nueva Digital* nº 2992. Publicada em 10/06/2016. Acessível em: <https://www.vidanuevadigital.com/2016/06/10/ende-la-pintora-de-dios/> ; CHADWICK, 1997, op. cit. pp. 46-7; MARTIN, Therese and WILLIAMS, John. Espacios de mujeres — auténticos e imaginados— en los Beatos ilustrados. *ARENAL Revista de historia de las mujeres* Vol.25 nº 2; julio-diciembre 2018. pp 357-396; CID, Carlos e VIGIL, Isabel. Las Miniaturas que Faltan en el Beato de Gerona”. *Revista de Gerona*, nº 20, 1962. pp. 42-58; PETERSEN, 1976, op. cit. pp. 13-14; GAZE, 1997, op. cit. pp. 7-8; CARR, 1976, op. cit. p. 6; BLUESTONE, Natalie Harris. *Double Vision, Perspectives on Gender and the Visual Arts*. 1995. Cranbury, NJ. Pub. Associated University Presses. 1995. pp. 68; ECHOLS, Anne e WILLIAMS, Marty. *An Annotated Index of Medieval Women*. 1992. Princeton, NJ. Markus Wiener Publishing. 1992. p. 179; GREER, Germaine. *The Obstacle Race*. 2001. Londres. Pub. Tauris Parke Paperbacks. 2001. pp. 152; SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History: From Antiquity to the Present*. 1997. New Jersey. Prentice Hall. p. 47; MARTIN, Therese. Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture. 2012. Danvers, MA. Ed. Therese Martin. pp. 1-33.

Ela foi monja da abadia de Wessobrunn na Bavaria, Alemanha. Não assinava seus trabalhos, mas existem registros escritos sobre a autoria dela. Pintora de iluminuras com ótimo domínio técnico e famosa por ter uma escrita excepcionalmente bela. Ela copiou proximadamente 45 livros, entre eles a Bíblia da Moralia, a vida de São Gregório, sete trabalhos de Santo Agostinho e vários livros litúrgicos²¹.

A abadessa de Quedlinburgo, Agnes de Meissen, conhecida como Agnes II (1139-1203), foi madre superiora de um convento em Quedlinburg, Alemanha, de 1184 até sua morte. Além de pintar iluminuras e fazer gravuras, ela apoiava e incentivava a produção de pinturas, relicários e relevos de cunho religioso. Sob sua administração, as monjas do convento ficaram famosas como criadoras de tapeçarias e grandes cortinas, que são preservadas e admiradas até hoje²².

Guda (Séc. XII), monja de um mosteiro na Westfalia, Alemanha, escrevia e pintava livros de homílias (comentários do evangelho). Ela notabilizou-se devido a um autorretrato que fez dentro de umas das letras em um manuscrito com a inscrição: *Guda, peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum* (Guda, uma pecadora, escreveu e pintou este livro). Ela é considerada a primeira mulher artista a fazer um autorretrato assinado²³.

Figura 8: Detalhe da homilia pintada por Guda



Fonte: Biblioteca da Universidade de Frankfurt. Manuscrito Barth42 folio 110v. Imagem em domínio público.

²¹ FALEY, John Cardinal. *The Catholic Encyclopedia*. 1913. Pub. The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. 4. pp. 785-6; ECKENSTEIN. 1896, op. cit. pp. 236-7; CHADWICK. 1997, op. cit. pp. 54; PETERSEN, 1976, op. cit. pp. 13; GAZE, 1997, op. cit. pp. 8-9; CARR, 1976, op. cit. p. 6; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 1. p. 283; ECHOLS. 1992, op. cit. p. 136; GREER, 2001, op. cit. pp. 157-9.

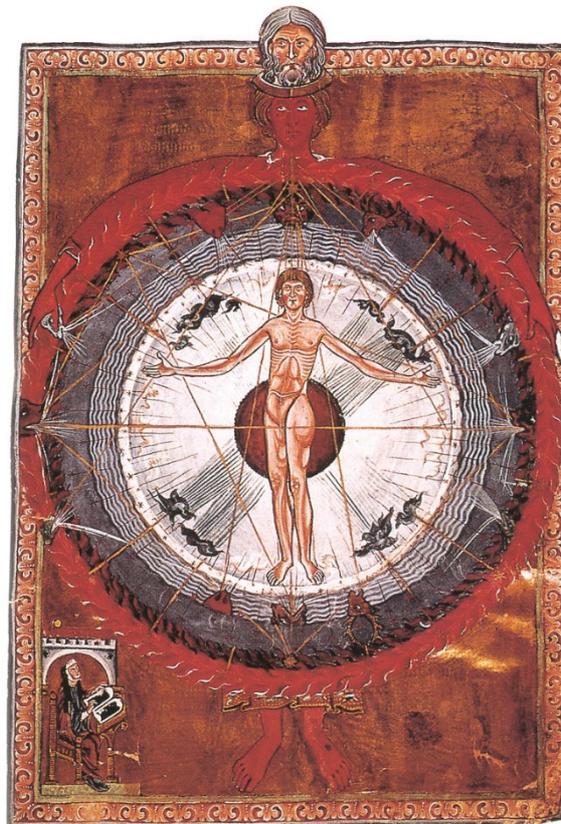
²² GUHL, Von Ernst. Die Frauen in die Kunstgeschichte (As Mulheres na História da Arte), *The Westminster Review*, vol. LXX, julho 1858, p. 167; ECKENSTEIN. 1896, op. cit. pp. 233-4; CARR, 1976, op. cit. pp. 5; GAZE, 1997, op. cit. pp. 5; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 1. pp. 12; ECHOLS. 1992, op. cit. p. 22; ELLET, Elizabeth Fries. *Women Artists in All Ages and Countries*. Harper & Brothers Publishers. 1859. p. 29; BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*. 1899. Pub. George Bell and Sons. 1899. Vol. I, p. 8; GREER, 2001, op. cit. p. 159.

²³ CARR, 1976, op. cit. p. 5; GAZE, 1997, op. cit. p. 9; CHADWICK. 1997, op. cit. pp. 54; MARTIN e WILLIAMS, 2018, op. cit. pp. 362; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 2. pp. 74; PETERSEN, 1976, op. cit. p. 11; BLUESTONE. 1995. op. cit. pp. 68; ECHOLS. 1992, op. cit. pp. 204; GREER, 2001, op. cit. pp. 158.

Hildegard de Bingen (Santa Hildegarda) (1098-1179) era monja alemã beneditina, escritora, mística, teóloga, compositora, pregadora, naturalista, médica informal, poetisa, dramaturga e mestra do mosteiro de Rupertsberg. Ela afirmava que via e ouvia coisas em sua alma desde os três anos de idade. Dizia que tinha sensações táteis e olfativas mesmo estando alerta ao que se passava ao seu redor e em plena posse de suas faculdades mentais. Esses eventos a exauriam a ponto de deixá-la constantemente doente. Entretanto, ela mantinha em segredo suas visões e, aos 43 anos, recebeu uma mensagem divina explicando que essa característica fazia parte de sua missão e que ela deveria divulgar suas visões. Passou então, a escrever textos teológicos e a fazer traduções. Nunca contestou a autoridade masculina e da igreja sobre as mulheres, mas representou a mulher de forma positiva em suas ilustrações. Fez pregações, com autorização papal, em várias cidades europeias. Era extremamente respeitada religiosa e politicamente a ponto de ser consultada com frequência por monges, monjas, abadessas, bispos e até mesmo imperadores.

Uma de suas obras mais conhecidas é o livro *Liber Divinorum Operum* (Livro da Obra Divina) em que mostra e explica a forma humana como manifestação da vitalidade, amor e beleza de Deus. É interessante notar a influência de Vitruvius sobre as proporções humanas, que redundará no homem vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci.

Figura 9: O Homem Universal.



Fonte: Liber Divinorum Operum. Imagem em domínio público.

incêndio em 1870 na Biblioteca Municipal de Estrasburgo, porém, ele e as ilustrações haviam sido copiados em 1818 e, por sorte, sabemos da qualidade do trabalho original. A ilustração do fôlio XII apresenta seu autorretrato e o desenho de 60 freiras que trabalhavam com ela.

Clarícia (?), pintora alemã de iluminuras, é outra monja que, em 1200, fez um autorretrato, em um livro de Salmos. Ela aparece cantando e deitada na perna da letra “Q” que inicia o Salmo 51 (hoje Salmo 52). Seu nome está inscrito logo acima de seus ombros²⁶.

Figura 11: Clarícia, Salmo 52



Fonte: Walters Gallery - Baltimore. Imagem em domínio público.

A meu ver, Ende, Guda e Clarícia foram três artistas audaciosas ao reconhecer o valor do próprio trabalho e requerer para si a autoria deles. É preciso lembrar que até mesmo a autoria de obras de arte feitas por artistas homens se iniciou décadas após a ousadia delas com os artistas Cimabue (c.1240 – 1302), Duccio (1255 – 1319) e Giotto (1267-1337).

Gisela de Kerzenbroeck (?-1300) foi uma freira da ordem cisterciense que escreveu e ilustrou muitos manuscritos. Seu trabalho é reconhecido hoje em dia porque na ocasião de seu falecimento, alguém anotou na primeira página de um de seus manuscritos musicais, conhecido hoje como o Códice de Gisela ou Gradual de Gisela, que ela escreveu, paginou, pintou e decorou com letras douradas e lindas imagens todo o manuscrito²⁷. As páginas referentes às missas da

²⁶ CARR, 1976, op. cit. p. 6; CHADWICK, 1990, op. cit. pp. 54; PETERSEN, 1976, op. cit. pp. 11; BLUESTONE, 1995, op. cit. pp. 68; ECHOLS, 1992, op. cit. pp. 118; GREER, 2001, op. cit. pp. 158.

²⁷ TAYLOR, Jane H. M. e SMITH, Lesley. *Women and the Book: Assessing the visual Evidence*. Pub. The British Library, 1996. pp. 108-119; CHADWICK, 1997, op. cit. pp. 46; GAZE, 1997, op. cit. pp. 11; ECHOLS, 1992, op. cit. pp. 201; GREER, 2001, op. cit. pp. 158-9.

Páscoa e do Natal exibem imagens de freiras ajoelhadas, sendo que uma delas é identificada como autorretrato.

Figura 12: Gisela orando



Fonte: Commentary of Hoheburg folio 323r. Imagem em domínio público.

Giovanna Petroni (c.1335) foi pintora e madre superiora do convento de Santa Maria, em Siena. Em 1375, ela criou no convento uma escola de miniaturistas. Essa escola produziu oito coros iluminados para a igreja vizinha de Lecceto. Embora, o Livro *Bibliografia Storico-Ragionata della Toscana*, de 1805, mencione existir em arquivo o registro completo da obra dela, não consegui encontrar essa fonte²⁸.

²⁸ MORENI, Domenico. *Bibliografia Storico-Ragionata della Toscana*. 1805. Firenze. Ed. Domenico Ciardetti. 1805. Tomo II, p. 168; ZANI, Pietro. *Enciclopedia Metodica Critico-Regionata delle Belle Arti*. 1823. Parma. Dalla Tipografia Ducale. 1823. Volume XV, p. 86; PAUTASSI, Vincenzo. *I Codici Miniati*. 1883. Torino. Ermanno Loescher. 1883, p. 83; BRADLEY, John W. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists*. 1889. London. Ed. Bernard Quaritch. 1889. Vol. III, p. 61; GAZE, 1997, op. cit. p. 11.

Em 1350, Loppa de Speculo (?-?) teve seu nome registrado como autora das iluminuras no manuscrito musical do antifonário produzido no Mosteiro das Clarissas de Santa Clara, em Colônia, Alemanha. Nada de sua vida pessoal é conhecido hoje em dia²⁹.

Figura 13: Detalhe de uma antífona do Convento Franciscano de Santa Klara, Colônia, Alemanha



Fonte: V&A Victoria and Albert Museum - © Victoria and Albert Museum, London.

Em 1366, o monge cisterciense Jacob do convento em Lindau, Alemanha, encomendou à monja Katherina de Brugg (?), da Abadia de Rothenmünster, a confecção de um manuscrito musical em cuja primeira página há um desenho que se acredita ser seu autorretrato.³⁰

Figura 14: Liber hymnorum — Rothenmünster, 1366, folio: 1r



Fonte: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IX, 66. Imagem em domínio público.

²⁹ TAYLOR e SMITH, 1996, op. cit. pp.108-119; VICTORIA AND ALBERT Museum. *Manuscript cutting*: Leaf from an Antiphoner from the Franciscan Convent of St Klara, Cologne. Search the Collections. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O88841/leaf-from-an-antiphoner-from-manuscript-cutting-loppa-de-speculo/>.

³⁰ WATTENBACK, Wilhelm. *Das Dchrfwesen im Mittelalter – A escrita na Idade Média*. 1875. Leipzig, Ed. Verlag Von S. Herzel. 1875. P. 376; GAZE, 1997, op. cit. p. 11.

Com o tempo, os manuscritos ilustrados passaram a ser interpretados como uma arte maior e a serem encomendados aos conventos pelas famílias mais abastadas, pela nobreza, pela realeza e pela igreja. Essa valorização cultural propiciou também o surgimento do patronato feminino, exercido por monjas ricas e por damas das classes ricas, direcionado à criação de códices, pinturas, esculturas, tapeçarias, joias, objetos religiosos etc.

A procura por esse tipo de trabalho, patrocinado ou não, influenciou um novo campo da criação artística, a pintura em miniatura e a pintura de quadros e murais com temas religiosos, mas os nomes dos autores, homens ou mulheres, não eram assinalados nas obras. Essa era a característica de uma época em que o termo artista não existia na forma autoral como conhecemos hoje em dia. Além disso, a influência religiosa que pregava a humildade impunha o conceito de anonimato.

Em 1952, durante a limpeza de umas paredes do mosteiro de Santa Clara de Toro, na província de Zamora, Espanha, apareceram partes de uma pintura que estava embaixo da calagem. Em 1955, durante a reforma do prédio, foi descoberto um conjunto de murais realizados por volta de 1316. Em uma das áreas de um dos murais encontra-se a inscrição “Teresa Diez me fecit”. O fato de não haver registros pessoais de sua vida gera a dúvida se ela seria a pintora ou patrocinadora do mural. Os defensores da autoria baseiam-se no fato dos murais encontrarem-se na área do claustro, onde somente as monjas tinham acesso. Além disso, posteriormente, foram achados outros murais anônimos, com o mesmo estilo e técnica, em igrejas da região e sem registro de autoria ou patrocínio³¹. Dessa forma, caso Teresa Diez fosse uma patrocinadora que teve seu nome firmado em uma obra, é aceitável pensar que ela gostaria de ter seu nome ligado às demais obras sob seu patrocínio.

Como os mosteiros e conventos já não davam mais conta das encomendas eles passaram a contratar oficinas familiares para realizar trabalhos artísticos em pedra, madeira, metais, joalheria e outros artigos usados em eventos religiosos. Mas ainda assim, com raras exceções, todo trabalho artístico era executado anonimamente por homens e mulheres, fossem produzidos em oficinas artesanais particulares ou mesmo dentro dos próprios mosteiros.

A especialização de técnicas e a qualidade dos trabalhos executados foram criando um status pessoal para determinados artistas que passaram a se destacar socialmente e a receber encomendas diretamente da nobreza e da realeza sem intermediação ou indicação dos mosteiros e conventos. Geralmente, esses artistas trabalhavam com seus familiares, fossem esposas, filhas, irmãs ou parentes próximos, mas oficialmente o anonimato prevalecia e a autoria era mantida apenas no nome dele nos contratos. A partir daí, a mulher teve maior participação na criação de

³¹ LÓPEZ, Pilar Muñoz. Mujeres españolas en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2009, vol. 21, pp. 73-88; VILLAR, Maria del Pilar Alonso e DíEZ, Raquel Fernández. *Teresa Díez “Me Fecit” o la Aproximación a un Misterio*. II Congreso Virtual Sobre Historia de las Mujeres. 2010. Organizado pela Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén; GAZE, 1997. op. cit. pp. 13, MARTIN, 2012. Op. cit. Pp. 1-33.

obras artísticas, mas seu nome estava sempre condicionado ao nome do homem responsável pela oficina.

O crescimento da demanda gerou a concorrência, muitas vezes desleal, e as condições de trabalho e preço passaram a influir na qualidade técnica da produção artística bem como na insegurança social. Percebendo que a desunião prejudicava a produção das oficinas particulares, os artistas passaram a criar associações que agrupavam profissionais com interesses em comum. Essas associações se baseavam nos moldes de entidades criadas anteriormente por outros tipos de profissionais e eram chamadas de Guildas. Elas normatizavam as relações de trabalho ao criar reserva de mercado; estipular preços e taxas; criar cláusulas contratuais; defender juridicamente seus associados; definir critérios de qualidade e ética; penalizar associados infratores de normas associativas, religiosas ou sociais; criar cursos para formação de aprendizes etc. Também davam assistência social e religiosa, pois providenciavam enterros, cuidavam das famílias de associados falecidos, organizavam festas durante as datas religiosas etc. Era praticamente impossível para qualquer profissional receber encomendas se não pertencesse a alguma Guilda específica e relacionada com sua atividade³².

Cada cidade possuía suas Guildas que funcionavam de maneiras distintas uma das outras de acordo com o contexto local. O elemento em comum era a formação exclusivamente masculina e seus participantes, caracterizados como Mestres, eram os homens responsáveis pelas oficinas particulares. A participação feminina era apenas numérica e atrelada aos nomes de seus Mestres. Entretanto, as esposas e viúvas dos Mestres que pertencessem de alguma forma à elite local e participavam das atividades dos maridos eram aceitas formalmente como responsáveis, desde que atuassem oficialmente em nome deles.

Mas toda regra tem exceções e, às vezes, a qualidade influencia os interesses pessoais. Por isso, quando o homem responsável por alguma oficina falecia e a qualidade do trabalho feminino era reconhecido pela elite local, dava-se um jeito.

Uma confirmação dessa “máxima” social pode ser constatada pela atuação do casal Jeanne e Richard de Montbaston, que trabalhavam juntos em sua oficina de confecção de livros situada na rua Neuve em Paris por volta de 1325 até pelo menos 1353. Quando Richard faleceu, Jeanne passou a ser responsável oficial pela oficina que prestava serviços publicamente para a Universidade local³³. Eles ilustraram vários livros e o mais famoso deles é o *Roman de la Rose*

³² KOWALESKI, Maryanne e BENNETT, Judith M. Crafts, Gilds, and Women in the Middle Ages: Fifty Years after Marian K. Dale. *SIGN – Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 14, nº 2, winter 1989. Pp. 474-501; SLATKIN. op. cit. pp. 54-5.

³³ SYMPSON, Melanie Garcia. *Experiment and Visual Transformation in Illuminated Manuscripts of the Roman de la Rose*. Dissertação de Doutorado – Dept. of History of Art, University of Michigan. Ann Arbor. 2014; MARTIN, 2012, op. cit. pp. 20-21; MITCHELL, 1999, op. cit. p. 371; LIMA, Savio Queiroz. Semeadoras de Ideias, Colhedoras de Bons Frutos: Iluminuras Eróticas e Humorísticas e Literatura Crítica ao Amor Cortês no Século XIV. *Anais do XIII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. 2019, pp. 562-577.

onde podemos encontrar na parte inferior de uma das páginas o casal trabalhando junto em duas iluminuras, ambos desenhando e pintando, como vemos abaixo.

Figura 15: Casal Montbaston trabalhando juntos



Fonte: Manuscrito 25526 – folio LXXVII r. - Biblioteca Nacional Francesa – Imagem em domínio público.

Outra exceção à regra mencionada acima, é o caso de Bourgot Le Noir (?) filha do artista Jean Le Noir (1331-1375). Ambos trabalhavam em conjunto no ateliê deles e um contrato de serviço assinado por Jean em 1353, menciona claramente Bourgot como iluminadora. Ambos eram especialistas em iluminuras para salmos e livros e até hoje não é possível distinguir a diferença técnica entre os trabalhos deles. Seu reconhecimento era tamanho que, em 1358, Charles, filho do rei francês John II (1319-1364), deu ao casal uma casa em Paris como recompensa pela qualidade de seus serviços e para que ficassem próximos à família real e à nobreza³⁴. Eles continuaram a prestar serviços à família real quando ele assumiu a realeza em 1364 como Charles V (1338-1380). Uma de suas obras é o Livro de Salmos Bonne de Luxemburgo, encomendado pela duquesa da Normandia e mãe de Charles.

Figura 16: Oração



Fonte: Livro de Salmos Bonne de Luxemburgo. Folio 295r. - Metropolitan Museum of Art. Imagem em domínio público.

³⁴ DELISLE, Léopold Victor. *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*. 1868. Paris. Imprimerie Impériale. 1858, pp. 34-5; MET Metropolitan Museum of Art. *The Prayer Book of Bonne of Luxembourg*. The Cloisters Collection; GAZE, 1997, op. cit. pp. 10; GREER, 2001, op. cit. p. 160; SLATKIN. op. cit. p. 54; MITCHELL, 1999, op. cit. p.371.

É preciso mencionar que o título desse texto aborda apenas pintoras devido ao fato de que não temos conhecimento de mulheres escultoras até essa época. Provavelmente essa ausência também tem características sociais, pois esse tipo de atividade exigia o deslocamento da(o) artista para outras cidades, bem como a estadia dela(e) por meses, ou anos, em locais distantes da família e de sua cidade natal. Pode ser que algumas mulheres acompanhassem o parente ou marido e ajudasse na execução desse tipo de arte, mas não há registro dessa participação. Entretanto, temos um caso especial de escultora como vemos a seguir.

Sabina von Steinbach (?) era escultora alemã, filha do arquiteto alemão Erwin von Steinbach (c. 1244-1318), construtor de uma das alas da catedral de Estrasburgo. Sabina teria estudado escultura no ateliê do pai. Após falecimento dele, o irmão Johann continuou a obra até 1339. Sabina é considerada autora das estátuas em pedra no pórtico sul da catedral³⁵.

Retornando às pintoras, Margareta Van Eyck (c. 1400), irmã dos pintores Van Eyck, era pintora de miniaturas da corte de Borgonha na França. Eventualmente, também trabalhava com Jan Van Eyck na confecção de iluminuras. Alguns de seus manuscritos foram produzidos para o duque de Borgonha, Philip, o bom. Seu nome é confundido muitas vezes com o da esposa de Jan Van Eyck e até o momento não há registro de que algum trabalho seu tenha sobrevivido ou nenhum deles foi identificado ainda³⁶.

Por volta de 1400, em função da concorrência e do fato de que muitas igrejas já tinham os seus próprios manuscritos confeccionados e usados há muitas décadas, os mosteiros passaram a perder encomendas e as freiras passaram a se dedicar mais ainda às causas humanitárias. Com isso, a produção de livros pelos ateliês particulares passou a apresentar iluminuras com cenas do cotidiano ou mesmo temas históricos e as mulheres passaram a ser maioria neste tipo de produção artística, sendo inclusive responsáveis por projetos hoje considerados editoriais. Esse foi o caso de Cristina de Pisano (1363-1430), filósofa, poeta e educadora italiana que publicou vários livros sob sua orientação quanto à escolha das iluminuras, diagramação etc. Em 1405, ela publicou o livro *A Cidade das Damas* que exerceu forte influência cultural e social nas décadas vindouras por ser um libelo à causa das mulheres. Ele apresenta mulheres independentes vivendo em uma cidade utópica, livres do jugo masculino e protegidas por três damas: a Razão, a Retidão e a Justiça.

Anastaise, Anastasia (c. 1380) foi uma pintora francesa de iluminuras, especialista em decorar bordas, flores e paisagens³⁷. A única referência que temos dela é o comentário que Cristina de Pisano fez:

³⁵ GUHL, 1858, op. cit. pp. 168-9; ELLET, op. cit. pp. 30-1; CARR, 1976, op. cit. pp. 8; PETERSEN, 1976, op. cit. pp. 20-1.

³⁶ GUHL, 1858, op. cit. p. 170; ELLET, 1859, op. cit. p. 84; WISPELWEY, Berend. Biographical Index of the Middle Ages. *K. G. Saur München – Deutsche Nationalbibliothek*. 2008. Vol. 1. p. 358; GREER, 2001, op. cit. pp. 29,164; MITCHELL, 1999, op. cit. p. 371.

³⁷ GAZE, 1997, op. cit. pp. 9-10; ECHOLS, 1992, op. cit. p. 47; BLUESTONE, 1995, op. cit. pp. 68; GREER, 2001, op. cit. pp. 69,161; CHADWICK. 1997, op. cit. p. 53.

Conheço uma mulher hoje, chamada Anastasia, que é tão conhecida e experiente em pintar bordas manuscritas e fundos em miniatura que não se pode encontrar um artesão em toda a cidade de Paris, onde se encontram os melhores do mundo, que podem superá-la. Nem quem pode pintar flores e detalhes tão delicadamente quanto ela, cujo trabalho é mais estimado, não importa quão rico ou precioso seja o livro. As pessoas não conseguem parar de falar sobre ela. Eu sei disso por experiência, pois ela executou várias coisas para mim, que se destacam entre as fronteiras ornamentais dos grandes mestres³⁸.

Em 1858, Ernst Guhl relata no volume 70 da publicação trimestral *The Westminster Review*³⁹ a existência da pintora italiana Onorata Rudiano (c.1420-1472). Não encontrei nenhuma outra referência sobre ela, mas o relato sobre de sua vida, se for verídico, é bem interessante. De acordo com ele, Onorata manejava muito bem os pincéis assim como a espada. Muito jovem ela já era famosa como pintora e foi convidada por Cabrino Fondulo (1370-1425) para decorar o palácio dele em Cremona. Enquanto ela pintava um mural em uma das paredes do castelo, foi abordada sexualmente por um dos funcionários. Após sua recusa o homem abordou-a abusivamente uma segunda vez e ela o matou enfiando uma adaga no coração dele. Em seguida, disfarçada com roupas masculinas, ela fugiu do palácio para as montanhas e conseguiu escapar das forças militares que a perseguiram por algum tempo. Não conseguindo prendê-la, Fondulo prometeu a ela o perdão sob a condição dela terminar a decoração do palácio, mas ela já havia fugido dos domínios territoriais dele. Então, disfarçada de homem ela conseguiu ser admitida em uma das companhias militares que havia na Itália e por sua coragem atingiu o posto de capitão. De acordo com Guhl, durante trinta anos, ela dividiu suas atividades entre as forças mercenárias e a pintura. Em 1472, Castillone, sua cidade natal foi cercada pelas forças de Veneza. Liderando suas forças militares ela conseguiu eliminar as tropas inimigas, mas foi ferida gravemente durante o conflito e morreu dias depois. Não se conhece algum registro de nenhuma de suas obras artísticas.

Catarina de Vigri (1413-1463), conhecida hoje como Santa Catarina de Bolonha e considerada padroeira dos artistas plásticos, foi monja professora e pintora de iluminuras e quadros no convento *Corpus Christi* em Ferrara, Itália⁴⁰. Tornou-se abadessa do convento *Corpus Domini* em Bolonha onde dava aulas e tinha visões espirituais. Compôs, escreveu e pintou o próprio breviário e um tratado espiritual denominado *Sette Armi Spirituali* (Sete Armas Espirituais). Ainda hoje seu corpo permanece exposto para visitação pública na *Chiesa della Santa* (Capela da Santa) em Bolonha.

Maria Ormani degli Albizzi (1428-c. 1470) foi monja pintora de iluminuras. Filha de família aristocrata que se envolveu em disputas contra os Médicis e foi expulsa da Florença. Aos

³⁸ PISAN, Christine de. *La Cité des Dames*. Parte 1, capítulo XLI, p. 161.

³⁹ GUHL, 1858, op. cit. p. 171.

⁴⁰ MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice, Vite de Pittori Bolognese*. 1678. Vol. I. p. 33; HERBERMANN, 1913, op. cit. Vol. III. 1913. pp. 446; ELLET, 1859, op. cit. pp. 35-6; ECHOLS, 1992, op. cit. p. 98 GREER, 2001, op. cit. pp. 174-6.

dez anos, entrou para o convento *Santa Caterina al Monte (San Gaggio)* onde recebeu ótima educação e aprendeu a pintar⁴¹. Em 1453, pintou um autorretrato em um breviário destinado à Ordem dos Agostinianos com o texto *Ancilla Yhesu Christi Maria Ormani filia scripsit, MCCCCLIII* (Serva de Deus filha de Ormani escreveu 1453). Esse é considerado o primeiro autorretrato de uma pintora italiana.

Figura 17: Maria Ormani



Fonte: Codice Vienna folio 89r. Osterreichische_Nationalbibliothek. Imagem em domínio público.

Antonia di Paolo di Dono (1456-1491) era filha do pintor Paolo di Dono, conhecido como Paolo Uccello. Monja da Ordem Carmelita em Florença. Não há registro de trabalhos seus e estudiosos e experts acreditam que ela trabalhava com o pai. Muitos trabalhos que eram atribuídos a ela, hoje são atribuídos a ele. O primeiro registro de sua atividade como pintora foi feito por Giorgio Vasari e em sua certidão de óbito consta que ela era *pitoressa*⁴².

Barbara Gwichtmacherin (?-1491) foi uma monja dominicana do convento de santa Catarina em Nuremberg. Juntamente com outras freiras ela confeccionou dez manuscritos considerados tão bons e se tornaram tão famosos que o convento dominicano de Colônia ofereceu 400 thalers (moeda de prata da época) por cada volume. Barbara também é conhecida pela confecção de um manuscrito musical completado em 1459⁴³. O manuscrito *Gulden puchlein*, escrito pelo dominicano de Nuremberg Conrad Forster para meditação e devoção religiosa apresenta dois trabalhos provavelmente feitos pela Barbara em que xilogravuras das molduras serviram de gabarito para os desenhos e depois foram colados sobre as páginas do texto, como vemos abaixo.

⁴¹ ARTHUR, Kathleem. New Evidence for a Scribal-Nun's Art: Maria di Ormanno deli Albizzi at San Gaggio. 2017. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Lix Band – 2017. pp. 271-9; CHADWICK, 1997, op. cit. pp. 68-9; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. III. p. 18; GREER, 2001, op. cit. pp. 161,163.

⁴² VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 2011. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. WMFMartins Fontes. 2011. pp. 198; CHADWICK, 1997, op. cit. pp. 68; GREER, 2001, op. cit. pp. 15,146.

⁴³ SCHMIDT, Peter. The use of Prints in German Convents of the Fifteenth Century: The Example of Nuremberg. *Studies in Iconography*. Vol. 24 (3003). pp. 43-69; CARR, 1976, op. cit. pp. 8; GAZE, 1997, op. cit. pp. 11; ECHOLS, 1992, op. cit. pp. 68; GREER, 2001, op. cit. pp. 162.

Figura 18: Crucificação



Fonte: Catálogo *Bildervelten* - Mundos de imagens. Publicado pela Biblioteca Estadual da Baviera. Imagem domínio público.

Tommasina de' Fiescha (1448-1524) foi uma pintora e monja genovesa mencionada por Raffaello Soprani. Após a morte de seu marido mudou-se para o convento de São Giacomo onde passou a pintar e ilustrar livros⁴⁴.

Francesca da Firenze (Séc. XV) era pintora miniaturista florentina. Sua origem familiar e vida pessoal são desconhecidas. Existem registros que afirmam que suas pinturas e iluminuras ajudavam a comunidade eclesial⁴⁵.

Dorotea Broccardi, foi uma monja atuante no convento de São Lino em Volterra, decorou e ilustrou o *Libro dell'Ordine di Santa Chiara*, hoje no acervo da Biblioteca Guarnacci em Volterra, Itália. Ainda no final do século XV, Dorothea Deriethain realizou as iluminuras do manuscrito musical Medlingen, hoje na biblioteca de Munique⁴⁶.

⁴⁴ SOPRANI, Raffaello. *Viete de Pittori, Sultori ed Architetti Genovesi*. 1768. Stamperia Casamara. Tomo I, pp. 24-5; ZARRI, Gabriela. *Artiste Nel Chiostro. Memorie Domenicane*. n° 46, pp. 19-29. 2015. Ed. Nerbini; pp. GREER, 2001, op. cit. pp. 167.

⁴⁵ GREER, 2001, op. cit. pp. 167; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. I. p. 334; CHADWICK, 1997, op. cit. pp. 68.

⁴⁶ GREER, 2001, op. cit. pp. 167.

Após o advento da imprensa na década de 1430, a confecção de livros deixou de ser uma prática exclusivamente manual e ganhou características mecânicas. Nesse sentido, essa produção passou a ser repetitiva e em série, proporcionando vários exemplares idênticos. Entretanto, a criação de hinários, livros de salmos e de cânticos religiosos usados durante as cerimônias religiosas continuaram a ser produzidos artesanalmente devido ao seu tamanho e aos costumes religiosos que exigiam produtos com acabamento artístico. Assim, embora em menor escala, a produção de manuscritos religiosos continuou a ser feita nos mosteiros e conventos ou mesmo em oficinas particulares. A ausência de autoria continuava a prevalecer, mas quando ela ocorria, não havia muitas informações sobre a vida pessoal das autoras.

Ao estudar a história das mulheres artistas, percebo nitidamente a influência positiva e construtiva que elas causaram nas relações humanas e tenho certeza de que mesmo aquelas que foram excluídas dos registros oficiais tiveram grande importância para o desenvolvimento do conhecimento atual, seja ele empírico, filosófico, artístico ou cultural. Certamente, elas romperam barreiras e algumas usaram a arte para conquistar espaços e expressar sua competência e dignidade, fazendo questão de registrar sua presença por meio dos autorretratos e assinaturas, e mesmo que a maioria tenha sido esquecida, devido ao anonimato, os registros apresentados aqui servem de testemunho da existência delas.

Finalmente cabe ressaltar que, distante da imagem descabida de “A Idade das Trevas”, a Idade Média foi um período extremamente rico, em termos sociais e culturais, cujas características ainda repercutem na sociedade contemporânea.