

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

VITHÓRIA KONZEN DILL

***PITTRICE EROINA: ELISABETTA SIRANI E
A IMAGEM DA ARTISTA NO SÉCULO XVII***

Porto Alegre
2021

VITHÓRIA KONZEN DILL

***PITTRICE EROINA: ELISABETTA SIRANI E
A IMAGEM DA ARTISTA NO SÉCULO XVII***

Trabalho de conclusão de curso para a
obtenção do título de Bacharel em História
pelo Departamento de História do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^o Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre
2021

*“Ed io starò a riguardare una pittura (...) forse con non manco piacere
d’animo che io mi stia a leggere una buona historia: l’uno & l’altro
è pittore, l’uno dipinge con le parole, & l’altro col pennello (...)”*

*“E eu estarei a contemplar uma pintura (...) talvez com não menos prazer
do que se estivesse a ler uma boa história: tanto um quanto o outro
são pintores, um pinta com as palavras e o outro com o pincel (...)”*

Leon Battista Alberti, Della Architettura, Libro Settimo, Cap. X

RESUMO

Este trabalho apresenta a carreira da artista bolonhesa Elisabetta Sirani (1638-1665) com foco na sua imagem como pintora. Partindo das mudanças que despontam no campo das artes no início da modernidade, analisa-se primeiramente o surgimento da figura do artista e a elevação do status social dessa profissão. O contexto específico de Bolonha no século XVII e a particularidade de ser uma artista mulher nesse cenário também são levados em consideração. Em um segundo momento, um breve relato da vida e obra de Elisabetta Sirani é apresentado com suporte da bibliografia recente e de fontes contemporâneas à Elisabetta (mais especificamente, os escritos de Carlo Cesare Malvasia e Luigi Picinardi). A partir disso são analisadas as circunstâncias específicas que cercaram a carreira de Sirani - tanto os fatores que possibilitaram seu ofício quanto os obstáculos encontrados. Ao final, a análise do Autorretrato como Alegoria da Pintura, produzido por Sirani em 1658, sintetiza as observações propostas sobre a consciência que a própria artista tinha de sua imagem como pintora profissional.

Palavras-chave: Elisabetta Sirani; História da Arte; Itália; Gênero; Imagem.

ABSTRACT

This research presents the career of Bolognese artist Elisabetta Sirani (1638-1665), focusing on her image as a painter. Starting with the changes that took place in the arts in the early modern age, the emergence of the modern idea of the artist is analyzed, focusing on the rising status of this profession. The specific context of Seicento Bologna and the particularity of being a female artist in this scenario are also taken into consideration. Following that, a succinct account of Elisabetta Sirani's life is presented with the support of recent research and also contemporary sources (more specifically, Carlo Cesare Malvasia and Luigi Picinardi's writings). On this basis, the specific circumstances that surrounded Sirani's career - both facilitating and restricting it - are analyzed. Finally, the study of Elisabetta Sirani's *Self-Portrait as Allegory of Painting*, painted in 1658, synthesizes the proposed observations on the artist's awareness of her own image as a professional painter.

Keywords: Elisabetta Sirani; Art History; Italy; Gender; Image.

RIASSUNTO

Questa ricerca presenta la traiettoria e la produzione visuale dell'artista bolognese Elisabetta Sirani (1638-1665), con particolare attenzione alle sua immagine come pittrice. Sulla base degli cambiamenti che sono emersi nel campo delle arti all'inizio dell'era moderna, è analizzata l'emergenza dell'immagine dell'artista e l'evoluzione del suo status. È analizzato anche lo status della professione 'artista' nel contesto bolognese del XVII secolo e la specificità di essere un'artista donna in questo momento - come era il caso di Elisabetta Sirani. Successivamente, un breve racconto della vita e dell'opera dell'artista è presentato insieme a le circostanze specifiche che hanno circondato la sua carriera. Alla fine, l'analisi dell'*Autoritratto come Allegoria della Pittura*, dipinto da Sirani nel 1658, sintetizza le osservazioni proposte sulla consapevolezza dell'artista sulla sua immagine come pittrice professionale.

Parole chiave: Elisabetta Sirani; Storia dell'Arte; Italia; Gender; Immagine.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - Giovanni Lanfranco, *Autorretrato como Cavaleiro da Ordem de Cristo*, c. 1629-1630, Museu de Arte de Columbus, Columbus, EUA.....17
- Imagem 2** - Ticiano Vecellio, *Autorretrato*, 1550, óleo sobre tela, 96 x 75 cm, Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.....17
- Imagem 3** - Sofonisba Anguissola, *Autorretrato no Cavalete*, c. 1556, óleo sobre tela, 66 x 57 cm, Museu Zamek, Łańcut, Polônia.....17
- Imagem 4** - Lavinia Fontana, *Autorretrato na Espineta*, 1577, óleo sobre tela, 27 x 24 cm, Accademia di San Luca, Roma, Itália.....17
- Imagem 5** - Elisabetta Sirani, *O Batismo de Cristo*, 1658, óleo sobre tela, 450 x 350 cm, Igreja de San Girolamo della Certosa, Bolonha, Itália.....26
- Imagem 6** - Elisabetta Sirani, *O Batismo de Cristo (detalhe)*, 1658, óleo sobre tela, 450 x 350 cm, Igreja de San Girolamo della Certosa, Bolonha, Itália.....26
- Imagem 7** - Elisabetta Sirani, *Estudo para o Batismo de Cristo*, c. 1658, lápis, tinta e wash sobre giz preto em papel, 25.8 x 37 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viena, Áustria.....27
- Imagem 8** - Elisabetta Sirani, *Estudo*, 1663, wash e giz vermelho em papel, 21 x 16.2 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Inglaterra.....27
- Imagem 9** - Elisabetta Sirani, *Virgem com Menino Jesus*, 1663, óleo sobre tela, 86 x 70 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington, Estados Unidos.....27
- Imagem 10** - Lorenzo Tinti, *Retrato Póstumo de Elisabetta Sirani*, Il Pennello Lagrimato (página 14), 1665.....31
- Imagem 11** - Elisabetta Sirani, *Timoclea*, 1659, óleo sobre tela, 228 x 174.5 cm, Museu de Capodimonte, Nápoles, Itália.....33
- Imagem 12** - Guido Reni, *Cleópatra com Áspide*, c. 1630, óleo sobre tela, 113.7 x 94.9 cm, Royal Collection, Londres, Inglaterra.....35
- Imagem 13** - Elisabetta Sirani, *Cleópatra*, c. 1662-1663, óleo sobre tela, 100 x 76 cm, coleção privada.....35
- Imagem 14** - Elisabetta Sirani, *Madalena Penitente*, 1660, Pinacoteca Nazionale, Bolonha, Itália.....36
- Imagem 15** - Elisabetta Sirani, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1658, óleo sobre tela, 114 x 85.1 cm, Museu Pushkin, Moscou, Rússia.....38

Imagens 16, 17 e 18 - Elisabetta Sirani, <i>Autorretrato como Alegoria da Pintura</i> (detalhes), 1658, óleo sobre tela, 114 x 85.1 cm, Museu Pushkin, Moscou, Rússia.....	39
Imagens 19 e 20 - Elisabetta Sirani, <i>Autorretrato como Alegoria da Pintura</i> (detalhes), 1658, óleo sobre tela, 114 x 85.1 cm, Museu Pushkin, Moscou, Rússia.....	40
Imagem 21 - Giorgio Vasari, <i>La Pittura</i> , 1542, Museu e Casa Vasari, Arezzo, Itália.....	43
Imagem 22 - Artemisia Gentileschi, <i>Autorretrato como Alegoria da Pintura</i> , 1630s, óleo sobre tela, 96.5 x 73.7 cm, Royal Collection, Londres, Inglaterra.....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: A PROFISSÃO ARTISTA.....	12
I.I. O surgimento da figura do artista.....	12
I.II. Artes liberais vs. Artes mecânicas.....	14
I.III. Gênero na arte e na Itália moderna.....	18
I.IV. Cenário artístico de Bolonha.....	20
CAPÍTULO II: ELISABETTA SIRANI.....	24
CAPÍTULO III: AUTORRETRATO COMO ALEGORIA DA PINTURA.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
CRONOLOGIA.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48
FONTES DAS IMAGENS.....	51

INTRODUÇÃO

A visão existente hoje sobre a profissão 'artista' deve muito ao início da era moderna, que marca não apenas o surgimento dessa figura e mudanças no seu status, mas também novas concepções sobre o papel das diferentes expressões artísticas. O princípio do artista como gênio criativo surge em meio a conceitualizações e debates sobre arte. Com Giorgio Vasari (1511-1574), inicia-se a tradição de biografias de artistas, trazendo então atenção a quem produz arte (e não apenas ao seu produto final). Obras de arte começam a ser assinadas e o nome responsável pela sua criação passa a significar algo mais; modificam-se o status, a imagem e o papel do artista, assim como os moldes da profissão.

Elisabetta Sirani (1638-1665) foi uma das mais prolíficas artistas do início da idade moderna no território que hoje conhecemos como Itália e os elogios tecidos por seus contemporâneos incluíam descrições como "o melhor pincel de Bolonha" e "pintora heroína". Além disso, sua influência sobre outras artistas bolonhesas fez com que o legado de Elisabetta Sirani atingisse gerações seguintes de mulheres artistas. Ainda assim, sua obra é hoje pouco conhecida. Nos últimos anos, ela vem sendo paulatinamente redescoberta, tornando-se objeto de mais estudos - como os de Adelina Modesti e Babette Bohn.

A arte italiana é prestigiada por feitos como a Mona Lisa de Leonardo da Vinci (1452-1519), as esculturas de Michelangelo (1475-1564) e o chiaroscuro de Caravaggio (1571-1610). Os chamados "grandes mestres" são inegavelmente uma parte substancial e notável da História da Arte - seria difícil e incoerente tentar diminuir o legado de artistas como da Vinci ou Michelangelo. No entanto, nomes como Lavinia Fontana (1552-1614), Sofonisba Anguissola (1535-1625) e Artemisia Gentileschi (1593-1653) também compõem o belíssimo legado da arte italiana. Essas e outras artistas mulheres receberam mais atenção de seus contemporâneos do que de pesquisadores recentes. Quando artistas mulheres tornam-se mais numerosas no século XX, afirma Mary Garrard, suas histórias deixaram de ser vistas como fenômenos excepcionais dignos de espaço - ou até mesmo curiosidade. A partir disso, passaram a ser ignoradas e desapareceram da narrativa histórica (GARRARD, 1980-1981, p. 62-63).

Contribuições recentes da historiografia buscam recuperar a história das mulheres em contextos diversos. Pensando a participação feminina na cultura visual, durante a Renascença é comum o foco na patronagem, onde essa presença teria sido mais notável. Figuras como Isabella D'Este (1474-1539) são, claro, fundamentais nesse cenário artístico. No entanto, por mais válido que seja buscar esta presença feminina onde ela é mais proeminente - mesmo sendo no *consumo* o principal acesso a bens culturais por parte das mulheres italianas - a *produção* de arte por parte delas também é significativa. Ao tomar conhecimento da existência de artistas mulheres desse período (e considerando que suas obras e histórias são seriamente desconhecidas atualmente), forma-se a ideia de uma pesquisa que reconheça essa presença na História e no campo da arte. Esta pesquisa dedica-se então a uma dessas admiráveis artistas modernas que foram esquecidas com o passar dos séculos.

Propõe-se aqui uma análise do fenômeno moderno da profissão artística e sua expressão na vida e obra de Elisabetta Sirani. Como se deu e o que significava sua carreira profissional como pintora? Inicia-se analisando o desenvolvimento desse ofício no início do Renascimento Italiano, apontando os debates conceituais e as disputas por status que compreenderam esse contexto. Além de examinar o que significava ser artista na idade moderna, é preciso (levando em conta os diferentes fatores que poderiam favorecer ou dificultar a carreira da artista apresentada) desenvolver o que significava ser uma artista mulher e, de forma ainda mais específica, ser uma artista mulher em Bolonha. Em seguida, a partir da análise de fontes escritas contemporâneas, das pinturas produzidas por Elisabetta Sirani e da bibliografia disponível sobre o tema, constrói-se um breve panorama da vida e da carreira da pintora. A partir dessa base deve então ser possível perceber na análise de um dos autorretratos de Sirani os elementos abordados ao longo do texto.

As fontes primárias utilizadas são principalmente escritos contemporâneos e também a própria produção da artista. A principal fonte disponível sobre sua vida é a biografia escrita por Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), que conhecia pessoalmente Elisabetta Sirani e sua família, e a oração fúnebre publicada por Luigi Picinardi no ano da morte de Sirani. Essas fontes primárias escritas foram analisadas a partir das digitalizações feitas pelo Getty Research Institute que estão disponíveis para consulta online no Internet Archive. Já as imagens foram encontradas em galerias digitais - majoritariamente Web Gallery of Art e Wikimedia Commons.

CAPÍTULO I: A PROFISSÃO ARTISTA

I.I. O surgimento da figura do artista

Mudanças no campo da arte iniciaram já ao final da Idade Média, especialmente a partir de figuras como Cimabue (1240-1302) e Giotto (c. 1267-1337), para então no início da Idade Moderna mudanças mais significativas tomarem forma. Na Europa do Renascimento, um mundo em transformação fez surgir a ideia do artista de forma similar à que conhecemos hoje. Ser artista era uma profissão e o trabalho dos artistas não esteve desde sempre unido sob um mesmo conceito de produção artística; pintores pertenciam à mesma guilda que médicos e farmacêuticos (por também moerem e misturarem ingredientes) e escultores pertenciam à guilda daqueles que trabalhavam com pedra e madeira. Ainda assim, é também nesse momento em que a figura do artista moderno começou a aparecer,

(...) o artista como um gênio, como uma personalidade única, como um indivíduo com status e prestígio na sociedade. A ascensão do artista, de artífice a gênio, de artesão a cavalheiro é uma das notáveis conquistas e um dos principais legados do Renascimento.¹ (WALLACE, 2013, p. 242)

Como David Cast, podemos aqui definir artista como alguém que produz arte, definindo arte como um produto da atividade humana marcado pela intencionalidade - a intencionalidade de fazer arte (CAST, 2013, p. 770). Ao contrário do anônimo artesão medieval, que trabalha como parte de um time, o artista da Renascença trabalha de forma cada vez mais independente, privilegiando individualidade e invenção (marcas de *ingegno*) (WALLACE, 2013, p. 244).

No início do Quattrocento, especialmente em Florença, teve início uma transformação da concepção e da função da arte. Entre os protagonistas desse movimento estava Leon Battista Alberti (1404-1472). Em seus tratados sobre pintura, arquitetura e escultura, o arquiteto e artista apresenta não apenas técnicas para uma boa execução, mas também os princípios e processos da ideação de uma obra de arte.² Sobre isso, Argan argumenta que enquanto o artista medieval era responsável apenas

¹ Original em inglês: "(...) the artist as a genius, as a unique personality, as an individual with status and prestige in society. The rise of the artist, from craftsman to genius, from artisan to gentleman is one of the signal achievements and principal legacies of the Renaissance". Essa e todas as demais citações em língua estrangeira são traduções próprias.

² ARGAN, Giulio Carlo. Storia dell'arte italiana, p. 251.

pela execução da obra (sendo o conteúdo desta já lhe dado), no Quattrocento é o próprio artista quem define o tema da imagem a ser produzida e determina de maneira autônoma a orientação ideológica e cultural do próprio trabalho (não operando mais segundo diretrizes ideológicas impostas por uma autoridade superior ou por uma tradição consagrada). Assim, “a arte não é mais uma atividade manual ou mecânica, embora de alto nível, mas intelectual ou liberal”.³ Como Peter Burke aponta, no entanto, os artistas renascentistas faziam geralmente mais ou menos o que lhes era dito, sendo as limitações e obrigações que recaíam sobre eles parte da história. Ainda assim,

(...) seria tanto uma caricatura retratar um Botticelli forçado a produzir a Primavera contra sua própria vontade quanto seria descrever a ideia de ela surgindo espontaneamente na sua cabeça em uma manhã. Noções românticas de expressão espontânea da individualidade não estavam disponíveis para ele. O papel do pintor que ele desempenhou foi aquele definido por (ou, de qualquer forma, em) sua própria cultura. Mesmo notáveis indivíduos como Leonardo e Michelangelo estavam imersos em sua cultura e compartilharam, ao menos pela maior parte, as suposições ou mentalidades ou visões de mundo correntes no seu ambiente.⁴ (BURKE, 2014, p. 2)

O fato é que, no século XV, a posição do artista estava mais alta do que já havia sido em qualquer momento até então e o respeito público por artistas se tornaria ainda maior no século seguinte (BLUNT, 1975, p. 48). Um novo entendimento do papel e da imagem do artista marca o início da modernidade no campo das artes: o artista passa a ter maior consciência sobre seu trabalho, que passa a ser gradativamente valorizado. É o início da ideia do artista como força criativa e um novo espaço surge à profissão. Artistas começam a assinar seus nomes em suas obras, iniciando uma construção da ideia de autoria e de individualidade artística, e a tradição Vasariana estimula a construção de uma “aura” em torno deles.

³ Original em italiano: “L’arte non è più una attività manuale o meccanica, sia pure d’alto livello, ma intellettuale o liberalis”. ARGAN, p. 251.

⁴ Original em inglês: “(...) it would be as much a caricature to portray a Botticelli forced to produce the Primavera against his will as it would be to describe the idea of its coming quite spontaneously into his head one morning. Romantic notions of the spontaneous expression of individuality were not available to him. The role of painter that he played was the one defined by (or, at any rate, in) his own culture. Even outstanding individuals such as Leonardo and Michelangelo were submerged in their culture and shared, for the most part at least, the assumptions or mentalities or worldviews current in their environment.”

I.II. Artes liberais vs. Artes mecânicas

Com esse movimento, no entanto, iniciaram também debates teóricos e disputas, pois essa nova visão sobre as artes e seus artistas não se manifestou da mesma forma com todas as expressões. Em meio a conceituações e sistematizações, questiona-se o que é ou não arte, quem é ou não é artista, que atividade é mais ou menos nobre. A diferenciação entre artes liberais e mecânicas fez parte desse processo. Artes liberais era o termo aplicado às artes tradicionalmente consideradas como resultado do exercício da mente - ao contrário das mecânicas, relacionadas ao trabalho manual (CHILVERS, OSBORNE, FARR, 1994, p. 289).

Nesse momento, distinguia-se fortemente o trabalho manual do intelectual: o intelecto era tido como superior, enquanto o manual era considerado tão indigno na sociedade renascentista quanto foi durante a Idade Média (BLUNT, 1975, p. 54). Pintores, escultores e arquitetos lutavam para serem reconhecidos como profissionais das artes liberais, almejando uma melhor posição social. O principal objetivo desse grupo ao buscar o reconhecimento de suas artes como liberais (ao invés de mecânicas) era a diferenciação dos demais artífices. Apontando todos os elementos intelectuais envolvidos em suas obras e a utilização de novos métodos científicos, reivindicavam superioridade sobre os meros artesãos (BLUNT, 1975, p. 48-49).

Tratando especificamente da pintura, o uso de perspectiva linear era um ponto importante nesse debate. Em escritos teóricos do final do século XV, tornou-se lugar-comum a ideia de que a pintura requer conhecimentos matemáticos e também de outros campos do conhecimento; posteriormente, essa alegação tornou-se mais precisa e amplificada. Matemática era considerada uma arte liberal, portanto seu uso pelos pintores era um forte argumento para que a pintura fosse também considerada liberal - já que o uso de conhecimentos matemáticos apontaria o caráter intelectual da atividade (BLUNT, 1975, p. 49).

Quando a pintura, a escultura e a arquitetura conseguem enfim serem aceitas como artes liberais - vistas como diferentes dos ofícios manuais - começa a existir a ideia de "belas-artes". É apenas na metade do Cinquecento, no entanto, que elas passam a ser conhecidas como *Arti di disegno*. É nesse momento também que surge a ideia da obra de arte como algo justificado simplesmente por sua beleza - sendo diferente de um objeto que serve a uma utilidade prática (BLUNT, 1975, p. 55).

Quando as artes visuais conseguem finalmente a aceitação almejada, iniciam os debates sobre qual arte, dentre essas, seria a mais nobre. Blunt aponta que para além de um reconhecimento intelectual geral, os pintores queriam mais: exigiam igualdade com os poetas, exigiam que suas artes fossem vistas como igualmente nobres (tendo em vista que poesia e retórica eram artes liberais) (BLUNT, 1975, p. 51). Diversos textos mostram os diferentes argumentos apontados por cada lado nessa questão. Quanto à pintura, seria impossível negar a atividade manual no manejo de pincéis e tintas; em relação a isso, Leonardo da Vinci argumenta em defesa da pintura dizendo que, assim como o pintor produz com suas mãos aquilo que é encontrado na imaginação, os escritores também registram manualmente (com a caneta) o que é desenvolvido em suas mentes (BLUNT, 1975, p. 52-53). Essa ideia retoma a descrição feita por Simônides (c. 556 AEC - c. 468 AEC) de que a pintura seria *muta poesis* e a poesia seria *pictura loquens*.

Autorretratos, aponta Babette Bohn, “podem fornecer percepções singulares sobre a autoimagem e as aspirações dos artistas” (BOHN, 2004b, p. 240). Como observa Perry Chapman, “autorretratos de artistas trabalhando ou em estúdio serviam como veículos para transmitir suas ideias sobre arte” (CHAPMAN, 2013, p. 307). Estudos tanto de Bohn quanto de Mary Garrard observam que, por volta do século XVI, a esmagadora maioria dos autorretratos enfatizava o status de *gentiluomo* da figura, ao invés do papel de artista; nisso podemos perceber a presença da ideia de superioridade do intelectual sobre o manual. Como forma de distanciamento do status de mero artesão, os artistas representavam-se em trajes finos e evitavam alusões ao trabalho manual (como a presença de tintas e pincéis) (BOHN, 2004b, p. 243), atestando na imagem o trabalho intelectual do ofício.

Se o artista recorresse à parafernália de estúdio na imagem, ele arriscava evocar a própria associação com trabalho manual que ele procurava escapar, não importa quão finas suas roupas; e quanto mais finas as roupas, mais deslocado ele parecia no estúdio.⁵ (GARRARD, 1980, p. 104)

⁵ Original em inglês: “If the artist resorted to including studio paraphernalia in the picture, he risked evoking the very association with manual labor that he sought to escape, no matter how fine his clothes; and the finer the clothes, the more out of place he looked in the studio.”

Em Bolonha, a guilda dos pintores foi separada da *Arte de' Bombasari* apenas em 1598. Antes disso, sem uma guilda autônoma de pintores bolonheses, havia pouco reconhecimento oficial do status intelectual da pintura. A maioria dos pintores da cidade então demorou a abrir mão (por desejo de elevação do status social) da ênfase na nobreza em seus autorretratos por cerca de meio século após o marco de reconhecimento em 1598 (BOHN, 2004b, p. 243-245). Especialmente em Bolonha, poucos autorretratos anteriores a 1650 fazem alusão ao trabalho artístico.

Essa tradição, no entanto, mostra-se presente entre as obras de artistas homens; nos autorretratos de artistas mulheres, o oposto pode ser percebido. A partir de estudos de inventários, Bohn aponta que, no início da idade moderna, a maioria dos autorretratos produzidos por mulheres Bolonhesas representavam a artista diretamente envolvida com o ofício da pintura. O modelo mais tradicional de representação - sem referência explícita à vocação artística - é raro entre autorretratos femininos em Bolonha (BOHN, 2004b, p. 249). Essa observação é corroborada por Chapman:

Mulheres do século XVI parecem ter tomado a liderança em representarem a si mesmas em seus cavaletes; especialmente na Itália havia uma visível discrepância entre autorretratos de homens, que predominantemente aparecem como cavalheiros, com pouca indicação de sua profissão, e de mulheres, que tendem a celebrar seu ofício. Porque era difícil e incomum para mulheres tornarem-se pintoras, e porque mulheres pintoras eram consideradas maravilhas e curiosidades, o autorretrato em aparência de trabalho confirmava sua legitimidade profissional, assim como sua virtuosidade e suas virtudes particularmente femininas.⁶ (CHAPMAN, 2013, p. 307-308)

⁶ Original em inglês: "Sixteenth-century women appear to have taken the lead in representing themselves at their easels; especially in Italy there was a marked discrepancy between self-portraits by men, who predominantly appear as gentlemen, with little indication of their profession, and by women, who tend to celebrate their craft. Because it was difficult and unusual for women to become painters, and because women painters were regarded as marvels and curiosities, the self-portrait in working guise confirmed their professional legitimacy as well as their virtuosity and their particularly feminine virtue."



IMAGEM 1: Giovanni Lanfranco (1582-1647), *Autorretrato como Cavaleiro da Ordem de Cristo*, c. 1629-1630



IMAGEM 2: Ticiano Vecellio (c. 1490-1576), *Autorretrato*, 1550



IMAGEM 3: Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Autorretrato no Cavalete*, c. 1556



IMAGEM 4: Lavinia Fontana (1552-1614), *Autorretrato na Espineta*, 1577

I.III. Gênero na arte e na Itália moderna

Em condições de perfeita oportunidade, a elite cultural - isto é, as pessoas cujas habilidades criativas são reconhecidas naquela sociedade - seriam em todos os outros aspectos uma amostra aleatória da população. Na prática isso nunca acontece. Toda sociedade ergue obstáculos para a expressão da criatividade de alguns grupos, e a Itália Renascentista não foi uma exceção.⁷ (BURKE, 2014, p. 47)

Estudos recentes mostram que, no início da idade moderna, mulheres exerciam uma considerável agência cultural como artistas, patronas e consumidoras de arte; suas atividades e conquistas começam a enfim ocupar seu lugar ao lado das dos homens, até então tidos como únicos representantes da cultura (GARRARD, 2016, p. 7). Considerando que a pintura em si já buscava sua validação como atividade artística e intelectual - que os pintores buscavam sua validação como artistas plenos - como se encaixa a validação de uma artista que, além de pintora, carregava ainda o papel de ser mulher? Seria impossível analisar a trajetória de Elisabetta Sirani sem levar em consideração o fato de ela ser uma artista mulher em meio a uma sociedade patriarcal.

Dentre as diferentes variáveis que criam oportunidades ou obstáculos à expressão artística, cabe aqui então analisar questões de gênero. Tendo como base as concepções teóricas de Joan Scott, entende-se o conceito de gênero como o saber sobre a construção de diferenças sexuais e sua representação social. Pelo termo construção cultural, busca-se comunicar significados atribuídos, e não intrínsecos a corpos (SCOTT, 2010, p. 7). Utiliza-se este conceito como categoria analítica histórica a partir da qual pode-se pensar como gênero funciona nas relações sociais e como dá sentido à organização e à percepção a partir do conhecimento histórico (SCOTT, 1986, p. 1055).

Em 1971, Linda Nochlin propôs o questionamento “por que não existiram grandes mulheres artistas”? Nesse texto clássico, a autora aponta que,

(...) como todos nós sabemos, as coisas como são e como têm sido, nas artes assim como em uma centena de outras áreas, são invalidantes, opressivas e desencorajadoras para todas as pessoas que, mulheres entre elas, não tiveram a boa fortuna de nascer brancas, preferencialmente classe média e, acima de tudo, homens. (...) O milagre é, na verdade, que dadas todas as probabilidades contra mulheres ou pessoas negras, que tantas dessas tenham conseguido

⁷ Original em inglês: “In conditions of perfect opportunity, a cultural elite - that is, the people whose creative abilities are recognized in that society - would be in all other respects a random sample of the population. In practice this never happens. Every society erects obstacles to the expression of the creativity of some groups, and Renaissance Italy was no exception.”

atingir tamanha excelência nesses domínios da prerrogativa branca masculina, como ciência, política ou arte.⁸ (NOCHLIN, 2018, p. 150)

Como aponta Anna Bellavitis, na história do trabalho treinamento é uma questão de fundamental importância - a realização de qualquer atividade requer treinamento específico. É justamente nesse ponto que se encontra o primeiro obstáculo ao desenvolvimento artístico de mulheres na modernidade: o acesso à instrução.

No início da idade moderna, jovens mulheres e meninas tinham acesso muito limitado à instrução vocacional e, mais geral, à educação escolar. É preciso ser dito que nem todos os meninos tinham acesso a educação e treinamento, que permaneceram como privilégios de uma pequena porcentagem da população. Não há dúvida de que era assim, mas não há dúvida de que, no caso das mulheres, essa porcentagem era consideravelmente menor, apesar do fato de que em algumas cidades, como Veneza, Florença ou Paris, documentos atestando a existência de professoras mulheres e escolas de meninas remontam ao século XIV.⁹ (BELLAVITIS, 2018, p. 87)

A possibilidade de trabalho e estudo como aprendizes em oficinas não era possível para elas. Alguns outros caminhos eram possíveis: educação proporcionada em conventos, como foi o caso de Plautilla Nelli (1524-1588); acesso excepcional à educação humanista, como Sofonisba Anguissola (1535-1625), nascida em uma família nobre de Cremona; formação no próprio ambiente familiar, como Lavinia Fontana (1552-1614) e Elisabetta Sirani (1638-1665).

Um outro aspecto limitante da produção feminina é mencionado por Baldassare Castiglione (1478-1529) em *Il Cortegiano* (1528). Ele sugere que, ao serem limitadas a pintar “temas aceitáveis” como pinturas religiosas ou retratos, as mulheres eram privadas da possibilidade de desenvolver uma gama completa de temas e, assim, atingir reconhecida excelência (CHENEY, 2015, p. 30). Convenções sociais também impediam que mulheres estudassem o corpo nu masculino - mesmo, por exemplo, em Bolonha, onde a prática bolonhesa ditava a importância de trabalhar a partir de modelos vivos

⁸ Original em inglês: “(...) as we all know, things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and, above all, male. (...) The miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women, or blacks, that so many of both have managed to achieve so much sheer excellence, in those bailiwicks of white masculine prerogative like science, politics, or the arts.”

⁹ Original em inglês: “In the early modern age, young women and girls had very limited access to vocational training and, more generally, to school education. It must also be said that not all boys had access to education and training, which remained the privilege of a very small percentage of the population. There is no doubt that this was so, but there is no doubt that, in the case of women, this percentage was considerably lower despite the fact that in some cities, such as Venice, Florence or Paris, documents attesting the existence of female teachers and girls’ schools date back to the fourteenth century.”

(BOHN, 2004a, p. 216). A limitação a pintar retratos fundamenta-se também no que Fredrika Jacobs aponta como o discurso crítico renascentista sobre a incapacidade biológica feminina de criação (consequentemente, incapacidade também de invenção). O elemento masculino seria o agente criador, aquele que dá forma, enquanto o feminino seria apenas matéria e receptáculo. Devido a isso, as mulheres teriam apenas a capacidade de recriar, de copiar trabalhos já existentes (JACOBS, 1994, p. 96-98).

I.IV. Bolonha

A cidade de Bolonha, no norte da Itália, foi um cenário bastante específico e incomum para o desenvolvimento de artistas mulheres nos séculos XVI e XVII. Durante o Seicento, foram registradas ao menos 44 artistas mulheres na cidade - o maior número entre qualquer outra cidade italiana (BOHN, 2019, p. 73). Envolvidas em uma diversidade de especializações, uma considerável parte dessas mulheres ultrapassou as limitações de gênero encontradas na carreira artística: as artistas bolonhesas produziram obras para comissões públicas, especializaram-se em pinturas históricas, produziram gravuras originais e também xilogravuras para ilustrações de livros (BOHN, 2019, p. 74).

Bolonha foi a principal cidade a apoiar o sucesso de mulheres artistas nos séculos XVI e XVII, afirma Bohn. Dentre os fatores que podem ter proporcionado tal feito, a autora menciona o fato de Bolonha ser a segunda cidade dos estados papais e local da mais antiga universidade da Europa (a Università di Bologna, fundada em 1088). Além disso, a cidade tinha uma atitude relativamente favorável em relação à educação feminina - promovida pelo bispo bolonhês Gabriela Paleotti (1522-1597), cuja mãe era renomada por seu conhecimento (BOHN, 2002, p. 52). Apesar de não ser uma presença numerosa, estudantes mulheres eram aceitas na Universidade de Bolonha (com acesso a um currículo limitado) e algumas delas chegavam a receber doutorados (MURPHY, 1999, p. 444). Além disso, outros elementos influentes nesse contexto são:

(...) o papel liberal de acadêmicos da universidade como patronos, a extensa patronagem privada e eclesiástica, e a prevalência de oficinas familiares, onde parentes mulheres de artistas frequentemente tinham acesso a treinamento artístico. Esse último fenômeno é particularmente marcado durante o Seicento, quando ao menos seis filhas de artistas (incluindo Sirani), duas esposas, uma irmã e uma sobrinha tornaram-se pintoras ou gravuristas em

Bolonha, graças a conexões familiares que disponibilizaram treinamento artístico.¹⁰ (BOHN, 2002, p. 52)

Ao analisar a patronagem feminina no século XVI em Bolonha, Caroline Murphy aponta que a relação de Bolonha com Roma gerava contínuas idas e vindas de nobres e embaixadores entre as duas cidades. Nesse cenário, muitas mulheres nobres bolonhesas tinham maridos frequentemente ausentes e, assim, tinham controle das finanças familiares por longos períodos de tempo. Com tal experiência de gestão das finanças, muitas viúvas tornavam-se guardiãs dos filhos e administradoras de suas heranças (MURPHY, 1999, p. 441-442). Esse maior controle financeiro relaciona-se com a forte patronagem feminina na cidade, que serviu também para suportar a produção das artistas mulheres da cidade.

Para compreender o contexto da cidade, algumas artistas bolonhesas são especialmente importantes - a começar pela figura de Caterina Vigri (1413-1463). Apesar de não ter se tornado uma artista profissional, essa freira (que era também pintora e escritora) é o primeiro registro de prática artística por uma mulher na cidade. Após sua morte, um culto local emergiu e, em 1592, ocorreu sua beatificação (BOHN, 2013, p. 115). No início do século XVIII ela tornou-se santa patrona da academia de artistas bolonheses, fazendo de Bolonha “a única cidade italiana com sua própria santa associada com a arte da pintura” (BOHN, 2002, p. 53). O número de escritoras bolonhesas conhecidas chegou a triplicar entre o Quattrocento e o Cinquecento (após a morte de Caterina) (BOHN, 2002, p. 54). Ao contrário da escrita de Vigri, que influenciou a poesia religiosa de freiras bolonhesas, sua produção visual não era tão acessível e provavelmente não teve tanto impacto por si só, mas “seu exemplo ajudou a tornar vocações artísticas mais aceitáveis para mulheres bolonhesas” (BOHN, 2013, p. 115).

O precedente histórico propiciado por uma mulher sacra com um popular culto local, que também era ativa como pintora, contribuiu para tornar essa

¹⁰ Original em inglês: “the liberal role of university scholars as art patrons, extensive private and ecclesiastical patronage, and the prevalence of family workshops, where artists’ female relatives frequently had access to artistic training. The last phenomenon is particularly marked during the Seicento, when at least six artists’ daughters (including Sirani), two wives, one sister, and one niece became painters or printmakers in Bologna, thanks to the family connections that made artistic training available.”

vocação mais socialmente aceitável para mulheres em Bolonha do que era em outras cidades.¹¹ (BOHN, 2013, p. 115)

É no final do século XVI que outro exemplo marca Bolonha e abre um importante precedente para a participação de mulheres em uma profissão até então dominada por homens (BOHN, 2004b, p. 240). Lavinia Fontana foi a primeira pintora bolonhesa a ter uma bem-sucedida carreira profissional. Filha do pintor Prospero Fontana (1512-1597), Lavinia começou a pintar aos vinte e poucos anos - provavelmente motivada pelas necessidades financeiras da família, um fator relevante para diversas mulheres bolonhesas que se tornaram pintoras (BOHN, 2013, p. 115). Lavinia continuou pintando profissionalmente e trabalhando no estúdio da família Fontana mesmo após casada; ela deixou Bolonha e mudou-se para Roma apenas após a morte do pai. Sua especialização em retratos somou-se à grande procura do seu trabalho por ricas patronas, fazendo com que seus preços subissem para além da compensação usual (BOHN, 2013, p. 116).

Um fenômeno importante a ser analisado é que as artistas de Bolonha não eram apenas aceitas, mas sim vistas como motivo de orgulho, como um importante componente da identidade cultural da cidade e como uma distinção entre as demais cidades italianas (BOHN, 2019, p. 74).

As conquistas de mulheres bolonhesas eram louvadas por escritores locais, começando no final do século XVI. No seu poema de 1590, *La Gloria delle Donne*, o grande poeta bolonhês Giulio Cesare Croce celebrou mulheres desde a antiguidade até o presente, culminando nas próprias mulheres contemporâneas de Croce em Bolonha. Durante o século XVII, dois principais escritores bolonheses de arte, Malvasia e Masini, incluíram discussões de mulheres pintoras bolonhesas em seus relatos escritos sobre arte bolonhesa. Malvasia, o biógrafo dos pintores bolonheses, focou principalmente em Lavinia Fontana e Elisabetta Sirani em sua obra *Felsina Pittrice* de 1678; mas Masini, em suas notas não publicadas de 1690, expandiu suas considerações para incluir cerca de dezessete, majoritariamente do século XVII, mulheres pintoras e gravuristas.¹² (BOHN, 2002, p. 54)

¹¹ Original em inglês: "The historical precedent provided by a holy woman with a popular local cult, who was also active as a painter, played a role in making this vocation more socially acceptable for women in Bologna than it was in other cities."

¹² Original em inglês: "The achievements of Bolognese women were praised by local writers, beginning in the later sixteenth century. In his poem of 1590, *La Gloria delle Donne*, the great Bolognese poet Giulio Cesare Croce celebrated women from antiquity to the present, culminating in Croce's own female contemporaries in Bologna. During the seventeenth century, two key Bolognese writers on art, Malvasia and Masini, included discussions of Bolognese women painters in their written accounts of Bolognese art. Malvasia, the biographer of the Bolognese painters, focused primarily on Lavinia Fontana and Elisabetta Sirani in his *Felsina Pittrice* of 1678; but Masini in his unpublished notes of 1690, expanded his considerations to include some seventeen, mostly seventeenth-century, women painters and printmakers."

Os escritos de Carlo Cesare Malvasia e Antonio Masini (1599-1691) iniciaram uma tradição entre os escritores bolonheses de elogios e louvor às artistas da cidade - uma prática não encontrada em nenhum outro lugar da península itálica (BOHN, 2010, p. 528). Carlo Cesare Malvasia, escritor e biógrafo bolonhês, inicia a biografia de Elisabetta Sirani afirmando que:

Bologna alle altre Città nulla dover cedere in ragiona di pittura, manifestamente appare; siasi ò per l'origine, & antico principio in essa di sì degna Professione, ò per la qualità de' dotti Artefici, che in ogni tempo ne uscirono; così nel numero, e quantità di essi di gran lunga superare ogn'altra, che di più famosa abbia grido, chiaramente si vede. Dove tutte l'altre Città d'un intero Stato, ò Provincia, d'una, ò al più di due copie d'insigni Pittori Capi di Scuola si vantano, questa unica e per sola di molte, e molte si pregia (...). in Bologna tutte l' Arti Liberali esser fiorite sempre, ma principalmente la Pittura. (MALVASIA, 1678, p. 453-454)

Em *Felsina Pittrice* (1678) consta não apenas a diligente biografia de Elisabetta Sirani, mas também a biografia de Lavinia Fontana e curtos comentários sobre outras artistas bolonhesas - como Caterina Vigri, Antonia Pinelli e Ginevra Cantofoli. Dentre as biografias italianas do período, essa seria a obra que mais deu atenção a artistas mulheres; o exemplo de Artemisia Gentileschi em Roma mostra que, em outras cidades italianas, mesmo as mais talentosas pintoras poderiam não ser alvo de plena atenção biográfica (BOHN, 2010, p. 528).

Apesar de não existirem regras que impedissem a entrada de mulheres como membros na guilda de pintores de Bolonha, o nome de nenhuma artista é encontrado nos documentos ainda existentes da *Compagnia dei pittori* anteriores a 1708. No entanto, a ausência de Elisabetta Sirani ou de qualquer outra artista não é conclusiva, pois os registros completos da *Compagnia* não existem mais (BOHN, 2004a, p. 229).

CAPÍTULO II: ELISABETTA SIRANI

A principal fonte de informações que temos sobre a vida de Elisabetta Sirani são os escritos de Carlo Cesare Malvasia (biógrafo e amigo próximo da família Sirani). Publicada em dois volumes em 1678, a coleção de biografias escrita por Malvasia intitulada *Felsina Pittrice* segue a tradição Vasariana de biografias de artistas, mas com foco na cidade de Bolonha. Dentre as biografias publicadas na obra, a de Elisabetta Sirani destaca-se tanto pelo tom adulatório dos elogios tecidos a seus feitos quanto pela extensão do texto (BOHN, 2010, p. 528). O capítulo intitulado “Di Gio Andrea Sirani e Di Elisabetta Sua Figliuola” possui 35 páginas, sendo trinta dessas dedicadas à Elisabetta. Nesse capítulo temos acesso também ao diário de trabalho da artista. As anotações particulares de Sirani, “*Nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*” (Nota das pinturas feitas por mim Elisabetta Sirani), trazem informações detalhadas de suas pinturas. Em torno de 200 obras foram registradas no espaço de uma década (1655-1665) e, ao que consta, este é provavelmente o primeiro registro do tipo feito por uma artista sobre sua produção (MODESTI, 2018, p. 88).

Elisabetta Sirani nasceu no dia 8 de janeiro de 1638 em Bolonha, norte da Itália. Primogênita de Giovanni Andrea Sirani (1610-1670) e Margherita Masini, tinha duas irmãs (Barbara e Anna Maria) e um irmão (Antonio Maria). Malvasia afirma ter sido ele a incentivar a instrução artística de Elisabetta: “Io fui, quell’io (posso ben dire) che volli assolutamente che il Padre, per altro in ciò renitente, l’arrischiasse a’ pennelli” (MALVASIA, 1678, p. 454). Seja essa fala um engrandecimento de Malvasia do seu próprio papel na formação da artista ou não, de fato a instrução artística e erudita de Elisabetta teve como base seu pai (que foi também seu professor e mestre). Ela seguiu o caminho mais comum dentre as poucas oportunidades de educação artística feminina: ser instruída no contexto familiar por um parente artista.

O pintor Giovanni Andrea Sirani estudou primeiro com Giacomo Cavedone (1577-1660) e com alguns outros pequenos artistas, tornando-se posteriormente o principal assistente de Guido Reni (1575-1642), com quem trabalhou por cerca de uma década. Após a morte de Reni, Sirani estabeleceu um estúdio de sucesso. A *bottega* dos Sirani produzia não apenas pinturas e gravuras originais encomendadas por mercadores e pela aristocracia de Bolonha, mas também materiais comerciais e religiosos para o mercado popular e profissional (MODESTI, 2013, p. 51).

Dentre os alunos e aprendizes do estúdio estavam Elisabetta Sirani e suas duas irmãs (já o irmão mais novo estudou medicina e filosofia). O estúdio dos Sirani continha cômodos para aulas, um estúdio de pintura e outro estúdio para gravuras. Giovanni Sirani possuía também uma vasta biblioteca, que era acessível não apenas a sua família mas também aos demais alunos do estúdio. Uma considerável quantidade de obras¹³ é mencionada em um inventário de 1672 - entre elas, *Iconologia* (Cesare Ripa), *Metamorfoses* (Ovídio), *Vidas Paralelas* (Plutarco), *História Natural* (Plínio), *Imagini degli dei antichi* (Cartari) e *Vidas dos Artistas* (Giorgio Vasari) (MODESTI, 2013, p. 55).

Elisabetta Sirani foi vista como um prodígio - seu talento tido como ainda mais notável considerando-se seu gênero (BOHN, 2010, p. 528). Ela produziu sua primeira obra pública aos dezessete anos, na metade dos anos 1650 já pintava profissionalmente e, em 1657, aos dezenove anos, recebeu sua primeira grande encomenda pública (que foi completada no ano seguinte). Essa encomenda foi *O Batismo de Cristo*, maior obra de sua carreira (4,5 x 3,5 metros), para a igreja de San Girolamo della Certosa. Nela, é possível ver a assinatura de Sirani em uma pedra próxima aos pés da figura de Cristo: “ELISABETTA SIRANI·F·MDCLVIII”.

Além das telas registradas em seu diário de trabalho, dez gravuras e cerca de cem desenhos feitos em uma variedade de materiais podem ser atribuídos a Elisabetta. Em torno de um quarto de seus desenhos podem ser relacionados a pinturas já conhecidas da artista e é provável que ela ainda tenha produzido outros que hoje não são mais conhecidos. Ao analisar os desenhos de Sirani, uma das observações feitas por Babette Bohn é que eles demonstram um processo de várias etapas para a produção de trabalhos de larga escala (ao menos dois esboços podem ser conectados a seu *Batismo de Cristo*, por exemplo) (BOHN, 2004a, p. 210).

¹³ Babette Bohn e Adelina Modesti, ambas especialistas na obra de Elisabetta Sirani, mencionam dados diferentes quanto à biblioteca de Giovanni Sirani. Enquanto Bohn (2002, p. 520) afirma um catálogo de vinte livros, Modesti (2013, p. 55) aponta oitenta. O documento no qual consta essa informação está localizado no Archivio di Stato di Bologna e não está disponível online para consulta.



IMAGEM 5: Elisabetta Sirani, *O Batismo de Cristo*, 1658



IMAGEM 6: Elisabetta Sirani, *O Batismo de Cristo* (detalhe), 1658



IMAGEM 7: Elisabetta Sirani, *Estudo para O Batismo de Cristo*, c. 1658



IMAGEM 8: Elisabetta Sirani, *Estudo*, 1663



IMAGEM 9: Elisabetta Sirani, *Virgem com Menino Jesus*, 1663

Em 1662, Elisabetta assumiu a direção do estúdio da família Sirani devido à frágil saúde do pai. Andrea Sirani sofria de gota e a doença afetou fortemente suas mãos; impedido de pintar, seguiu sua segunda carreira como negociante de arte. Assim, a primogênita passou a ser a responsável pelo sustento da família (composta então por nove membros) produzindo e vendendo telas, treinando aprendizes e dirigindo sua própria escola. O dinheiro era utilizado para o bem comum da casa (como despesas médicas ou compras necessárias), além de sustentar as necessidades do estúdio e seus aprendizes. Elisabetta também pagava aulas de música para si mesma (MODESTI, 2018, p. 90).

Ter nascido primeiro impôs a Elisabetta a responsabilidade acessória da primogenitura (...) Dirigir a *bottega* Sirani significou para Elisabetta presidir não apenas a atividade familiar, a respeito da qual o pai funcionava como agente, mas também da casa como tal, mantendo a numerosa família com o produto do próprio trabalho. Para uma mulher da época, se tratava de uma situação totalmente excepcional: a norma reconhecia, na verdade, apenas aos homens a dignidade de chefe de família e responsabilidade do sustento coletivo.¹⁴ (MODESTI, 2018, p. 90-91)

Entre 1662 e 1664, ápice de sua maturidade criativa, Elisabetta Sirani tornou-se uma das personalidades artísticas mais importantes e requisitadas de Bolonha (MODESTI, 2018, p. 88). Sob as mãos de Elisabetta, o estúdio dos Sirani passou a ser uma instituição cultural da cidade. O espaço era frequentado não apenas para encomendas de obras, mas também visitado como um espaço de socialização e algumas pessoas iam até lá simplesmente para assistir a artista trabalhar (MODESTI, 2013, p. 58). Dentre os visitantes do estúdio-salão estava não apenas a elite bolonesa e influentes patronos, mas também visitantes internacionais (MODESTI, 2013, p. 59).

A artista estava, ela mesma, atuando em uma capacidade diplomática, atraindo dignitários de toda a Itália e de cortes da Europa que levariam para casa um trabalho que ela teria rapidamente esboçado na hora para eles. (...) O trabalho de Elisabetta então assistia na circulação internacional da identidade cultural de Bolonha. A própria artista registra que só no início de 1665, todo

¹⁴ Original em italiano: “Essere nata per prima impose a Elisabetta la responsabilità accessoria della primogenitura (...) Dirigere la bottega Sirani significò per Elisabetta presiedere non solo l’attività familiare, rispetto alla quale il padre fungeva da agente, ma anche la casa in quanto tale, mantenendo la numerosa famiglia con i proventi del proprio lavoro. Per una donna dell’epoca, si trattava di una situazione del tutto eccezionale; la norma riconosceva infatti ai soli uomini la dignità di capofamiglia e responsabili del sostentamento collettivo.”

importante visitante de Bolonha tinha ido ver seu trabalho.¹⁵ (MODESTI, 2013, p. 57-58)

Além do entretenimento de assistir a renomada pintora em ação, os espectadores do estúdio serviam também, de certa forma, como testemunhas. A autoria das obras de Elisabetta Sirani foi por vezes questionada e Malvasia relata que seu estúdio era visitado por céticos com o objetivo de confirmar que era ela, e não o pai, quem pintava tão notavelmente. Em 1662, Ferdinando Cospi (1606-1686) chegou a explicar em uma carta endereçada a Leopoldo de Medici (1617-1675) que não havia motivo para a suspeita de que as obras de Elisabetta fossem feitas com ajuda do pai pois, devido à deformidade de suas mãos, Andrea estaria incapacitado até mesmo para escrever (BOHN, 2010, p. 534).

Em relação à autoria, além do registro de obras que consta em seu diário de trabalho, a produção de Elisabetta é marcada pelo fato de que cerca de 70% das suas pinturas foram assinadas - uma proporção excepcional em comparação com demais artistas em Bolonha (especialmente homens, que não tinham tal costume). Andrea Sirani, por exemplo, assinou apenas uma dentre todas suas telas (BOHN, 2010, p. 534). Talvez um dos motivos por trás da prática de assinar suas obras seja justamente o desejo da pintora de afirmar sua autoria, que chegou a ser contestada. Bohn argumenta que essa prática extraordinária de assinatura oferece um testemunho sobre o esforço de Elisabetta para conseguir reconhecimento por suas conquistas (BOHN, 2010, p. 534). Como observa Louisa Matthew,

(...) a posição de uma assinatura em uma pintura é um ato consciente do pintor para estabelecer a sua presença. Essa presença comunica informações sobre a relação do pintor adentro, para a pintura em si: sua forma, tema, e até mesmo o processo de sua criação.¹⁶ (MATTHEW, 1998, p. 616)

Com uma produção de cerca de vinte telas por ano, Elisabetta Sirani configura-se como uma das artistas italianas mais prolíficas de sua época. Um dos pontos de admiração sobre sua técnica era justamente a rapidez com que executava

¹⁵ Original em inglês: "The artist was herself acting in a diplomatic capacity, attracting dignitaries from all over Italy and the courts of Europe who would take home a work she had quickly sketched for them on the spot. (...) Elisabetta's work thus assisted in the international circulation of Bologna's cultural identity. The artist herself records that in early 1665 alone, every important visitor to Bologna had come to see her work."

¹⁶ Original em inglês: "(...) the placing of a signature on a painting is a conscious act by the painter that establishes his or her presence. That presence communicates information about the painter's relationship inward, to the painting itself: its form, subject, and even the process of its creation."

suas obras (*facilità*), podendo completar um retrato em apenas uma sessão (MODESTI, 2018, p. 87). Na oficina dos Sirani haviam alguns armazéns onde telas já esboçadas com temas diversos eram guardadas; os clientes, já no estúdio, poderiam então escolher um dos esboços (*bozze*) para serem rapidamente concluídos por Elisabetta ou por outro membro da família (MODESTI, 2013, p. 54).

Para além da produção em si, Modesti apresenta Elisabetta Sirani como uma artista revolucionária por ser uma das primeiras (fora de um convento) a ensinar desenho e pintura para outras mulheres. As alunas de Sirani eram instruídas diretamente por ela - não por um pai, marido ou irmão (MODESTI, 2018, p. 85) - tornando a instrução artística acessível também para mulheres sem familiares artistas (como Ginevra Cantofoli, Lucrezia Scarfaglia e Veronica Franchi). Sendo não apenas artista mas também professora, adotou a posição até então masculina de *maestro* e foi reconhecida pelo equivalente feminino (*maestra*). Além de ser professora na Accademia di San Luca, a maestra Sirani treinou aproximadamente vinte outras artistas, que também trabalharam como pintoras profissionais. A escola de Sirani seria então uma das primeiras academias para mulheres na Europa (MODESTI, 2013, p. 56).

Elisabetta Sirani morreu em 28 de agosto de 1665, aos 27 anos, na mesma cidade em que nasceu. Sua morte foi provavelmente ocasionada por uma úlcera, mas Lucia Tolomelli, que trabalhava na casa da família, foi acusada de ter envenenado a pintora. A morte prematura da artista comoveu a cidade e somou-se à sua fama anterior, criando uma aura mítica em torno de sua vida e obra. Um funeral público foi organizado em sua homenagem e, no mesmo ano, Giovanni Luigi Piccinardi publicou *Il Pennello Lagrimato*, uma obra de 64 páginas que continha não apenas a oração fúnebre mas também um conjunto de poemas dedicados à “pittrice famosissima” (pintora famosíssima). Nessa mesma obra encontra-se também um retrato comemorativo de Sirani feito por Lorenzo Tinti (1626-1672), onde a artista é representada em frente a uma tela, com pincel e paleta em mãos, dentro de uma moldura oval onde se lê “ELISABETH SIRANA CELEBER^A PICTRIX BONON. OBIIT ANNO MDCLXV. ÆTATIS SUÆ XXVI.” Ao redor dessa figura central, símbolos alegóricos de sua profissão, de *ingegno* e de erudição (pintura, literatura, poesia, geometria, escultura, música e filosofia) completam a imagem, apresentando Sirani como a “universal *femme savant*” - afirma Modesti (MODESTI, 2017, p. 133-134).



IMAGEM 10: Lorenzo Tinti, *Retrato Póstumo de Elisabetta Sirani*, 1665

Sirani foi enterrada na capela Guidotti da igreja de San Domenico, na mesma tumba que Guido Reni - celebrando a suposta relação entre os dois artistas. Quando Chadwick aponta que as obras de mulheres bolonhesas relacionavam-se “mais diretamente com as de homens contemporâneos do que de outras mulheres”,¹⁷ Bohn adiciona que assim como Lavinia Fontana foi vista como discípula de uma figura masculina (Prospero Fontana, seu pai), Elisabetta Sirani foi tida como seguidora de Guido Reni (BOHN, 2002, p. 55). Ainda no século XVII, Elisabetta era erroneamente considerada como aprendiz de Reni - e de certa forma vista como sua sucessora.

Não há possibilidade de ela ter estudado com o mestre, pois tinha apenas quatro anos quando ele morreu. No entanto, existem de fato similaridades estilísticas entre

¹⁷ Original em inglês: “(...) their work relates more directly to that of their male contemporaries than to that of other women (...)”

suas obras. O estilo de desenho de Elisabetta foi influenciado por seu pai - que esteve em torno de uma década sob influência da obra de Reni. Apesar das diferentes prioridades percebidas nas obras dos dois artistas,¹⁸ muitos desenhos e pinturas de Giovanni e Guido são estilisticamente parecidos, o que por vezes resulta em dificuldades de atribuição e diversas atribuições incorretas.

Modesti argumenta, no entanto, que a comparação de Elisabetta Sirani com Guido Reni não deve ser tomada de forma muito literal, mas sim que esse teria sido um meio retórico de sugerir que Sirani havia atingido similar popularidade e sucesso crítico de Reni (MODESTI, 2017, p. 139). Malvasia afirma que Elisabetta desejava seguir 'sua própria maneira' e não imitar o estilo do pai (que, por sua vez, tinha Reni como modelo). O biógrafo escreve que a pintora conscientemente escolheu distinguir seu estilo daquele de Andrea Sirani. Ao contrário de Lavinia Fontana, que foi vista como seguidora do estilo de seu pai, Elisabetta foi entendida como tendo ultrapassado a qualidade de trabalho do Sirani mais velho (MODESTI, 2017, p. 139).

Enquanto que em vida a autoria de Elisabetta Sirani sobre suas obras foi questionada, após sua morte percebe-se o movimento contrário. Bohn argumenta que uma fascinação pela (mais exótica) autoria feminina contribuiu para uma tendência excessivamente generosa de atribuir obras a Elisabetta - combinada a uma escassez de atribuições a seu pai (BOHN, 2010, p. 534).

Assim como as similaridades estilísticas entre os trabalhos de Giovanni Andrea Sirani e os de Guido Reni resultaram em problemas na distinção entre seus desenhos, as distinções confusas entre as conquistas do pai e da filha, voltando ao Seicento, têm por vezes resultado em atribuições a Elisabetta dos desenhos de Giovanni Andrea.¹⁹ (BOHN, 2010, p. 531)

Quanto às similaridades previamente mencionadas: Guido Reni era mais reconhecido pelas qualidades formais de suas obras (como graça, beleza e cor) do que por sua invenção; o artista não parecia se interessar por temas menos conhecidos e sua iconografia era por vezes imprecisa ou errônea. Apesar das semelhanças estilísticas com seu mestre, Giovanni Sirani parecia ter mais interesse pelo mundo clássico do que Reni e sua abordagem iconográfica era mais inovadora - marca

¹⁸ Babette Bohn analisa com mais profundidade as semelhanças e diferenças entre as obras de Sirani e Reni em "The construction of artistic reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani".

¹⁹ Original em inglês: "Just as the stylistic similarities between Giovanni Andrea Sirani's and Reni's works have resulted in problems of distinguishing between their drawings, the blurred distinctions between the accomplishments of father and daughter, turning back to the Seicento, have sometimes resulted in the attributions of Giovanni Andrea's wash drawings to Elisabetta."

presente também nas obras de sua filha. A inventividade iconográfica é presente na obra de Elisabetta Sirani, algo possível não apenas por influência de Andrea, mas principalmente por sua educação erudita. *Metamorphoses* (de Ovídio), *Vidas* (de Plutarco), *Iconologia* (de Cesare Ripa) e *Vidas* (de Vasari) eram algumas das obras que Elisabetta tinha acesso através da biblioteca do pai e que certamente serviram como fontes essenciais para suas obras (especialmente para suas pinturas históricas). O conhecimento adquirido nesses textos pode ser relacionado às pinturas que a artista produziu de temas não populares entre seus contemporâneos. A Timoclea de Sirani, por exemplo, é uma das únicas representações feitas dessa personagem, que pode ser encontrada no relato de Plutarco sobre a vida de Alexandre (BOHN, 2002, p. 63).



IMAGEM 11: Elisabetta Sirani, *Timoclea*, 1659

Apesar de Elisabetta ter sido mais admirada por sua competência técnica e *sprezzatura* do que por suas interpretações iconográficas, seu alto conhecimento e domínio iconográfico era um de seus destaques. Ela produziu apenas cerca de 14

retratos (menos de 7% do total de sua produção) (BOHN, 2013, p. 119); com exceção desses, todas as suas pinturas tratavam de temas religiosos, históricos, alegóricos ou mitológicos (BOHN, 2004a, p. 210). Sirani foi a primeira pintora bolonhesa a especializar-se em pinturas históricas e o mesmo caminho foi seguido também pelas artistas treinadas por ela (inclusive pelas irmãs Barbara e Anna Maria). Apesar das poucas informações encontradas sobre as alunas de Sirani e das poucas obras sobreviventes dessas artistas, escritores como Oretti e Crespi afirmam que as sucessoras de Sirani de fato produziram também pinturas históricas (BOHN, 2013, p. 124).

Pinturas históricas eram consideradas as mais nobres e intelectuais; configuravam um campo limitado e por muito tempo fora do alcance de mulheres artistas. Lavinia Fontana chegou também a produzir pinturas históricas, mas não de forma tão prolífica e nem atingindo o mesmo sucesso de seus retratos (que eram sua especialidade e compõem mais da metade de sua produção). *Ingegno* era uma virtude tida como ausente no sexo feminino e uma marca do gênio do artista seria *invenzione* (MODESTI, 2017, p. 136-137), termo utilizado no Seicento para inovação iconográfica e habilidade de conceitualizar ideias próprias, implicando inteligência criativa (BOHN, 2010, p. 512). *Ingegno* e *invenzione* eram a base da produção de pinturas históricas e, como já mencionado, existia um discurso renascentista sobre a incapacidade biológica de criação por parte do sexo feminino. Por isso, a especialização em retratos (menos prestigiosa do que pinturas históricas) (BOHN, 2013, p. 115) era entendida como aquela que estava dentro das habilidades das mulheres (pois seria uma arte de reprodução e não de invenção) (BOHN, 2010, p. 532).

Análises de Bohn mostram que, apesar das afinidades estilísticas entre artistas homens e mulheres, as artistas bolonhesas (não sempre, mas frequentemente) adotaram uma abordagem diferente de seus colegas na representação de protagonistas femininas (tanto na escolha quanto na interpretação de temas) (BOHN, 2002, p. 55-56). Como dito, Elisabetta Sirani foi uma das únicas artistas a pintar Timoclea (e, quando o fez, a caracterizou não por sua beleza ou sexualidade, mas sim por sua coragem, força e resiliência) (BOHN, 2002, p. 65). Mesmo ao representar um tema mais comum, Sirani diferencia-se das demais interpretações produzidas. Ao pintar Cleópatra, por exemplo, Sirani não retrata o momento da morte, cena usualmente escolhida por demais artistas; ela decide ilustrar a inteligência e astúcia da

personagem, que dissolve uma pérola em vinagre para ganhar a aposta feita com Marco Antônio de que gastaria uma soma sem precedentes em um banquete (BOHN, 2002, p. 76-77).

Sirani parece ter sido mais consistente na criação de interpretações inovadoras de heroínas clássicas do que de outros temas, preferindo (assim como Lavinia Fontana) enfatizar virtudes como coragem e inteligência das protagonistas. No entanto, nem sempre o erotismo foi rejeitado em suas representações femininas. Ao pintar figuras religiosas tradicionais, como Maria Madalena, a artista usualmente retratava os mesmos elementos de sexualidade que seus contemporâneos. Bohn argumenta que essa diferença pode ser explicada por atitudes distintas de diversos patronos - e que Sirani pode ter encontrado maior liberdade para suas interpretações originais em temas seculares (particularmente em temas incomuns que ainda não tinham tradições pictóricas tão bem definidas) (BOHN, 2002, p. 56).



IMAGEM 12: Guido Reni, *Cleópatra com Áspide*, c. 1630



IMAGEM 13: Elisabetta Sirani, *Cleópatra*, 1662-1663



IMAGEM 14: Elisabetta Sirani, *Madalena Penitente*, 1660

Ainda assim, a notável *invenzione* de Elisabetta era apreciada por um pequeno grupo de colecionadores particulares bolonheses (apesar de essa característica de sua obra não ser tão discutida por escritores contemporâneos). Os biógrafos da artista tinham como foco aquilo que era a conquista mais surpreendente para uma mulher: que ela fosse de todo talentosa, e especialmente que pudesse trabalhar tão rapidamente (*sprezzatura*, característica identificada como masculina) (BOHN, 2010, p. 532-533).

Seu primeiro biógrafo, Conde Carlo Cesare Malvasia, que conhecia Elisabetta e seu pai pessoalmente, tratou de sua admiração pela viril e monumental maneira de pintura de Elisabetta, que, para Malvasia, claramente distinguiu seus trabalhos daqueles de suas predecessoras mulheres. Inversões de gênero similares também caracterizam a linguagem de Giovanni Luigi Piccinardi, um poeta bolonhês que celebrou os feitos de Sirani em um poema de 1665, ano de sua morte. Nesse poema, ele a compara com o (masculino) sol, a identifica com o termo masculino para pintor, 'pittore', ao invés do feminino 'pittrice', e a descreve em termos viris como 'armada' com seu pincel.²⁰ (BOHN, 2002, p. 79)

²⁰ Original em inglês: "Her first biographer, Count Carlo Cesare Malvasia, who knew both Elisabetta and her father personally, discussed his admiration for Elisabetta's virile and monumental manner of painting, which,

Enquanto Malvasia afirma que Sirani “pintava não apenas acima de qualquer mulher mas também acima de qualquer homem”²¹ (BOHN, 2010, p. 532-533), Picinardi escreve que ela “nasce mulher, mas de afeminado nada mais tem que a cortiça do nome (...)”²² (PICINARDI, 1665, p. 11-12) e chega até mesmo a comparar o pincel de Elisabetta à espada de César:

La nobiltà dell’ Arte del dipignere, che allettò agli esercizi del Pennello quelle destre medesime d’un Cesare Dittatore, d’uno Augusto, d’un Tiberio, di Francesco Primo di Francia, di Filippo Secondo d’Austria, che pure maneggiavano con le Spade gli Scettri, lusingò di tal sorte il Genio di Elisabetta, que fissando ela immobilmente l’animo in quell’ Arte emula della Natura, à tal grido di Fama sublimò il proprio Pennello, che nella maestria di quello acquistossi la eccellenza, che propria della di lei destra in niun’ altra destra Donnesca à tal perfezione fù giammai ammirata. (PICINARDI, 1665, p. 16)

Percebe-se aqui a virilização da artista - um fenômeno não exclusivo à Sirani. Mary Garrard argumenta que Elisabetta Sirani foi virilizada como se sua “masculinidade honorária” fosse o mais alto elogio possível a uma artista mulher, ao contrário de Artemisia Gentileschi, que teria sido diminuída como artista ao ser reduzida a seu gênero (GARRARD, 2005, p.20-21). Já a análise de Adelina Modesti sobre o tema aponta que as duas artistas foram celebradas por qualidades e virtudes artísticas descritas em termos masculinos (ainda que, de fato, isso tenha ocorrido de forma mais intensa no caso de Sirani) (MODESTI, 2017, p. 132).

Sirani, por sua vez, foi louvada por sua *mano donnesco*, sua viril e sábia mão e ‘maestria do pincel’, a artista sendo consistentemente referida como ‘la dotta’ e ‘maestra perfetta’. Malvasia alegou ainda que Elisabetta possuía ‘del virile e del grande’, sua prática artística sendo descrita como ‘di gran maestro’, enquanto o pintor florentino Il Volterrano (Baldassare Franceschini), seus patronos Marquês Ferdinando Cospi e Conde Annibale Ranuzzi, todos a consideravam ‘o melhor pincel em Bolonha’.²³ (MODESTI, 2017, p. 136)

for Malvasia, clearly distinguished her works from those of her female predecessors. Similar gender reversals also characterize the language of Giovanni Luigi Picinardi, a Bolognese poet who celebrated Sirani’s achievements in a poem of 1665, the year of her death. In it, he compares her to the (masculine) sun, identifies her with the masculine term for painter, ‘pittore’, rather than the feminine ‘pittrice’, and describes her in virile terms as ‘armed’ with her brush.”

²¹ Original em inglês: “(...) painted not only beyond any woman but also beyond any man.”

²² Original em italiano: “Nacque Femmina, inà d’effeminato altro non ritenne, che la cortecchia del Nome (...)”

²³ Original em inglês: “Sirani, in turn, was praised for her *mano donnesco*, her virile and learned hand and ‘mastery of the brush’, the artist being consistently referred to as ‘la dotta’ and ‘maestra perfetta’. Malvasia further claimed that Elisabetta possessed ‘del virile e del grande’, her artistic practice being described as ‘di gran maestro’, while the Florentine painter Il Volterrano (Baldassare Franceschini), her patrons Marchese Ferdinando Cospi and Count Annibale Ranuzzi, all considered her ‘the best brush in Bologna.’”

CAPÍTULO III: AUTORRETRATO COMO ALEGORIA DA PINTURA



IMAGEM 15

Elisabetta Sirani
*Autorretrato como Alegoria da
Pintura*, 1658
Óleo sobre tela, 114 x 85.1 cm
Museu Pushkin, Moscow, Russia

Os autorretratos de Elisabetta Sirani podem ser uma fonte valiosa para analisar a artista. Enquanto os escritos contemporâneos carregam dados importantes sobre sua vida e registram o discurso construído *ao redor* da figura de Elisabetta, as autorrepresentações apresentam aquilo que um biógrafo dificilmente poderia exprimir plenamente - a imagem que a própria artista tinha e/ou fez de si mesma.

Retratos contam histórias: eles são interpretações de seus modelos, narrativas visuais pelas quais nós assumimos que modelos e pintores são, em níveis

diferentes, responsáveis. Nesse sentido, eles são representações tanto do modelo quanto da autorrepresentação do pintor.²⁴ (BERGER, 1994, p. 87)

Em *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, Elisabetta Sirani representa-se em frente a uma tela, em meio à atividade da pintura. Sentada (ou talvez até mesmo entronada), ela segura uma paleta na mão esquerda e ergue a mão direita, que segura um pincel, em direção à tela. Devido à posição da tela, não vemos o que está sendo pintado pela figura, e seu olhar não se direciona ao trabalho em andamento. Enquanto o corpo direciona-se levemente à tela, o rosto é representado frontalmente, com o olhar da artista direcionado a quem observa o quadro. Sirani veste trajés volumosos e exuberantes nas cores vermelho, dourado, azul e branco; na cabeça, uma coroa de louros. Como demais adornos, usa dois brincos pequenos, uma pulseira dourada no pulso direito e uma corrente dourada trespassa seu tronco.



IMAGENS 16, 17, 18: Elisabetta Sirani, *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (detalhes), 1658

À esquerda e atrás da figura central, localiza-se uma pequena estátua clássica de um corpo feminino ereto e em contraposto. Rocco sugere que seria uma estátua de Minerva, aludindo a seu significado como patrona das artes (ROCCO, 2006, p. 60), mas o véu que cobre parte do corpo pode ser indicativo de uma Vênus Pudica. À direita, compasso, tinta e pena estão apoiados sobre dois livros grossos. Abaixo dos livros, a

²⁴ Original em inglês: "Portraits tell stories: they are interpretations of their sitters, visual narratives for which we assume sitters and painters are, in varying degrees, responsible. In that sense they are representations of both the sitter's and the painter's self-representation."

pintura é assinada e datada: “ELISAB:^{TA} SIRANI F. 1658”. Nas anotações de Sirani publicadas por Malvasia em *Felsina Pittrice*, uma das notas do ano 1658 provavelmente refere-se a esse quadro: “Vna mezza figura, cioè la Pittura, per il sig. Cavazzo, Notaro del Vescovato” (MALVASIA, 1678, p. 468).



IMAGENS 19, 20: Elisabetta Sirani, *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (detalhes), 1658

Considerando que Elisabetta tinha acesso à *Iconologia* de Cesare Ripa através da biblioteca de seu pai, é interessante analisar esse autorretrato a partir da descrição da alegoria da pintura feita por Ripa:

Donna bella i con capelli negri, e grossi sparsi, e ritorti in diverse maniere, colle ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastici. Si copre la bocca con una fascia legata dietro alle orecchia, con una catena di oro al collo, dalla quale penda una maschera, e abbia scripto nella fronte: *Imitatio*. Terrà in una mano il pennello, e nell' altra la tavola, colla veste di drappo cangiante, la quale le cuopra i piedi; e a' piedi di essa si potranno fare alcuni stromenti della Pittura, per mostrare, che la Pittura è esercizio nobile, non potendosi fare senza molta applicazione dell' intelletto (...) (RIPA, 1764, p. 386)

Alguns desses elementos são apresentados por Sirani, outros não. Uma corrente de ouro está presente, atravessando seu tronco, mas não o pingente de máscara. Os instrumentos de exercício da pintura também são representados (um pincel em uma

mão e uma paleta com tintas na outra). Sua veste é *cangiante*, mas não é evidente se o tecido cobre seus pés, pois não aparecem na composição). A qualidade “furta-cor” do tecido pode ser vista como evidência da técnica da artista ao representar os efeitos de luz e sombra do material. A frase *drappo cangiante* aparece em 1584, em um tratado de Gian Paolo Lomazzo, como uma técnica virtuosa utilizada por pintores para demonstrar o domínio de manuseio de cor (GARRARD, 1980, p. 107).

Elisabetta Sirani segue aqui a tendência iniciada por Lavinia Fontana de representar-se em plena atividade artística. A representação solene e pomposa da artista contrasta com a realidade do ofício e do caráter manual do trabalho; a tela com a qual ela trabalha está sem moldura, em condição de estúdio, mostrando um trabalho ainda em curso. Apesar de estar em meio ao trabalho manual, a artista evidencia também o intelecto a partir dos demais elementos da composição; como visto na descrição de Ripa, “a Pintura é exercício nobre, não podendo-se fazer sem muita aplicação do intelecto”²⁵ (1764, p. 386). O pincel em pausa sobre a tela em produção enquanto o olhar da figura direciona-se para além do material soma-se a essa ideia, indicando um momento de contemplação em meio à execução (a atividade intelectual por trás da manual).

Patricia Rocco argumenta que Elisabetta se apropriou de elementos do status artístico masculino para a construção de sua identidade artística e social, demonstrando a busca da artista por status no ambiente intelectual da Bolonha moderna (ROCCO, 2006, p. 6-7). A autora aponta que Sirani incluiu nesse autorretrato “detalhes visuais específicos que servem como evidência para uma concepção específica de identidade artística” (ROCCO, 2017, p. 60).²⁶

A alegoria de Sirani invoca as sagradas linhas de Horácio para o artista, *ut pictura poesis*, ou pintura como poesia silenciosa, por vestir o louro do poeta. Aqui a pintora não é meramente uma artesã astuta, mas uma poeta genial, uma acadêmica clássica, e uma intelectual, como indicado pelos livros na mesa ao seu lado. Essa pintura é uma expressão direta do *ingegno* da artista do século XVII através do seu uso do imaginário visual para manifestar a ideia da artista como criadora e poeta.²⁷ (ROCCO, 2006, p. 61)

²⁵ Original em italiano: “la Pittura è esercizio nobile, non potendosi fare senza molta applicazione dell' intelletto (...)”

²⁶ Original em inglês: “specific visual details which serve as evidence for a particular conception of artistic identity.”

²⁷ Original em inglês: “Sirani's allegory invokes Horace's sacred lines for the artist, *ut pictura poesis*, or painting as silent poetry, by wearing the poet's laurel. Here the painter is not merely a clever craftswoman, but a genius poet, a classical scholar, and an intellectual as indicated by the books on the table at her side.

A comparação e a relação entre pintura e poesia já mencionadas aparecem aqui, pois em sua alegoria da Pintura Sirani traz também um elemento da alegoria dessa outra arte. Na cabeça da artista há uma coroa de louros, que é componente da alegoria da Poesia conforme apresentada por Ripa: “coroa-se de louro, o qual está sempre verde”²⁸ (1764, p. 390). Além disso, a pena de escrita está não apenas presente no ambiente, mas posicionada acima da assinatura e de forma paralela ao pincel que a artista segura (podendo ser uma forma de ilustrar a almejada correlação entre poesia e pintura). A partir desses elementos, consta aqui a representação do Trivium (lógica, retórica, gramática). Já a proximidade com a matemática é representada pelo compasso posicionado em cima dos livros - representando, então, o Quadrivium (aritmética, música, geometria, astrologia).

É importante considerar também o significado por trás da autorrepresentação da artista como *Pittura*. A figura feminina como representação alegórica dessa expressão artística surge em conjunto com as personificações da escultura e da arquitetura na primeira metade do século XVI. A primeira imagem de *Pittura* no século XVI provavelmente foi a feita por Vasari em 1542: em sua casa em Arezzo, *Pittura* é representada junto às figuras de *Scultura*, *Architettura* e *Poesia* - cada uma delas uma figura feminina isolada, envolvida na prática da arte que simboliza (GARRARD, 1980, p. 97). “Apenas quando a pintura foi entendida como envolvendo inspiração, resultando em uma ordem superior de criação do que o produto do artesão,” afirma Garrard, “tornou-se apropriado simbolizar essa arte com uma figura alegórica” (GARRARD, 1980, p. 101).²⁹

(...) a criação do século XVI de uma nobre personificação para a arte da pintura constituiu um tipo de status símbolo para aquela arte, indicando o momento da sua entrada cultural e social. Na Idade Média, pintura, escultura e arquitetura não tinham sido incluídas entre as Artes Liberais.³⁰ (GARRARD, 1980, p. 98-99)

This painting is a direct expression of the seventeenth-century artist's ingegno through her use of visual imagery to manifest an idea of the artist as creator and poet.”

²⁸ Original em italiano: “si corona di lauro, il quale sta sempre verde (...)”

²⁹ Original em inglês: “only when the art of painting was understood to involve inspiration and to result in a higher order of creation than the craftsman's product did it become appropriate to symbolize the art with an allegorical figure”.

³⁰ Original em inglês: “(...) the sixteenth-century creation of a noble personification for the art of painting constituted a kind of status symbol for that art, indicating the moment of its social and cultural arrival. In the Middle Ages, painting, sculpture, and architecture had not been included among the Liberal Arts.”



IMAGEM 21: Giorgio Vasari, *La Pittura*, 1542



IMAGEM 22: Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1630s

Alegorias, como define Umberto Eco, fornecem o conhecimento do geral a partir do particular (empregam o particular como exemplo do geral) (ECO, 1984, p. 142). No quadro analisado, como alegoria, a artista se apresenta como a própria personificação da pintura - algo que somente uma artista mulher poderia fazer. A análise de Garrard sobre o *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (1638-1639) de Artemisia Gentileschi traz observações importantes que podem auxiliar a compreensão do mesmo tema também produzido por Sirani. Garrard observa que artistas homens tentaram diversas vezes combinar a imagem do pintor com a alegoria da pintura, mas jamais conseguindo (pintor e *Pittura* mantinham-se separados). Artemisia Gentileschi é quem consegue, pela primeira vez, unir as duas representações. Em seu autorretrato, “a artista emerge vigorosamente como a viva personificação da alegoria. Aqui, pintora, modelo e conceito são uma única e mesma coisa (...)”³¹ (GARRARD, 1980, p. 106).

O fato é, nenhum homem poderia ter pintado esta imagem em particular porque, por tradição, a arte da pintura era simbolizada por uma alegórica figura feminina, assim, apenas uma mulher poderia identificar a si mesma com

³¹ Original em inglês: “the artist emerges forcefully as the living embodiment of the allegory. Here, painter, model, and concept are one and the same (...)”

a personificação. Ao unir os gêneros do retrato de artista e a alegoria da pintura, Gentileschi conseguiu unir em uma única imagem dois temas que artistas homens tinham sido obrigados a tratar separadamente, mesmo que esses temas muitas vezes carregassem a mesma mensagem básica.³² (GARRARD, 1980, p. 97)

O autorretrato como Pintura de Sirani também pode ser lido a partir de um fator que marcou a trajetória da artista: o ceticismo sobre sua capacidade como pintora e os questionamentos quanto à autoria de seus quadros. Nessa obra, ela não apenas está efetivamente pintando (assim como muitas vezes precisou fazer em frente a um público para provar sua capacidade), mas ela é a própria Pintura.

Rocco argumenta que entre as camadas da alegoria, Elisabetta Sirani negocia a complexa relação entre sujeito e objeto; o retrato alegórico torna-se uma linguagem visual, “uma maneira de embaçar a distinção entre modelo, criador e imagem” (ROCCO, 2006, p. 55).³³ Contrariando convenções visuais do retrato como o gênero de pintura esperado de mulheres artistas, ao transformá-lo em uma alegoria, Sirani pede que o observador interprete sua obra (ROCCO, 2006, p. 44). Entende-se aqui esse autorretrato como a apresentação da figura da própria artista como força artística e criativa (ativa, ao invés de passiva), sendo os elementos que enfatizam sua intelectualidade (para além do trabalho manual) relacionados especialmente com o contexto que a cercava.

³² Original em inglês: “The fact is, no man could have painted this particular image because by tradition the art of painting was symbolized by an allegorical female figure, and thus only a woman could identify herself with the personification. By joining the types of the artist portrait and the allegory of painting, Gentileschi managed to unite in a single image two themes that male artists had been obliged to treat separately, even though these themes often carried the same basic message.”

³³ Original em inglês: “a way of blurring the distinction between model, maker and image”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns fatores embasaram o caráter extraordinário que a trajetória de Elisabetta Sirani como artista atingiu (apesar da breve carreira). O fato de ser filha de um artista bolonhês e, através disso, ter a possibilidade de aprender o ofício no ambiente familiar, talvez seja o fundamento de sua carreira. Soma-se a isso o contexto específico da cidade em que nasceu e viveu: Bolonha, distinta de outras cidades italianas, proporcionou e acolheu as conquistas de suas artistas (dentre elas, Sirani).

O fato de ser mulher poderia ter significado a impossibilidade de sua educação e, conseqüentemente, de sua carreira - mas o que poderia ter sido apenas um obstáculo, posteriormente compôs parte de sua fama e popularidade, servindo como argumento à excepcionalidade do talento da *maestra*. Seu gênero jamais foi esquecido ou desconectado de sua obra: sua imagem jamais foi simplesmente 'artista', mas sempre 'artista mulher' (mesmo que em alguns momentos virilizada). Os elogios e distinções recebidos eram por vezes quase contraditórios, pois existiam paralelamente com as baixas expectativas sobre artistas mulheres (ROCCO, 2006, p. 18).

Ainda assim, a produção artística de Sirani foi possível e plena, deixando sua marca na arte italiana e um legado para gerações futuras, pois o exemplo de Elisabetta como artista e seu papel como professora modificaram também a realidade de outras artistas. "O sucesso de Sirani nos setores público e privado, sua especialização em pinturas históricas e sua relação com uma variedade de patronos", afirma Bohn, "marcaram um momento decisivo para mulheres artistas em Bolonha"³⁴ (BOHN, 2013, p. 124). Em sua cidade, Sirani não foi apenas aceita como artista, mas celebrada e louvada.

Elisabetta Sirani produziu mais de trinta prestigiosas e lucrativas encomendas públicas (mais do que qualquer outra predecessora bolonhesa) e sua fama era notável não apenas na própria cidade, mas também entre visitantes internacionais. Em um momento da história onde a figura do artista consolida-se e começa a ser objeto de notoriedade, Elisabetta Sirani assinava suas obras, mantinha um registro de sua produção e transformou o estúdio da família em um ambiente conhecido e prestigiado principalmente pela sua presença.

³⁴ Original em inglês: "Sirani's success in both the public and private sectors, her specialization in history painting, and her relationship with a variety of patrons marked a turning point for women artists in Bologna."

A reputação da artista foi construída a partir de sua maestria e do virtuosismo percebido em suas obras, mas também a partir de sua própria figura. A *maestra* assinava a maioria de suas telas, almejava um estilo próprio de desenho, exibia publicamente suas obras e, por vezes, até mesmo as produzia na presença de espectadores. Ciente de seu talento e de sua fama, Elisabetta Sirani conscientemente e orgulhosamente chamou atenção para sua identidade como pintora profissional.

CRONOLOGIA

- 1088** - Fundação da Università di Bologna
- 1413** - Caterina Vigri (nascimento)
- 1463** - Caterina Vigri (morte)
- 1552** - Lavinia Fontana (nascimento)
- 1575** - Guido Reni (nascimento)
- 1592** - Beatificação de Caterina Vigri
- 1593** - Artemisia Gentileschi (nascimento)
- 1598** - A guilda dos pintores é separada da *Arte de' Bombasari* em Bolonha
- 1610** - Giovanni Andrea Sirani (nascimento)
- 1614** - Lavinia Fontana (morte)
- 1638** - Elisabetta Sirani (nascimento)
- 1642** - Guido Reni (morte)
- 1653** - Artemisia Gentileschi (morte)
- 1655** - Primeiro registro no diário de trabalho de Elisabetta Sirani
- 1657** - Primeira grande encomenda pública de Elisabetta Sirani
- 1662** - Elisabetta Sirani assume a direção da *bottega* Sirani
- 1665** - Elisabetta Sirani (morte)
- 1665** - Publicação de *Il Pennello Lagrimato*
- 1670** - Giovanni Andrea Sirani (morte)
- 1678** - Publicação de *Felsina Pittrice*
- 1792** - Canonização de Caterina Vigri

FONTES PRIMÁRIAS

MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice: vite de' Pittori Bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia*. 2 vols. Bologna: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678. Disponível em <https://archive.org/details/felsinapittricev02malv_0/page/n5/mode/2up> Acesso em 06/11/2021

PICINARDI, Giovanni Luigi. *Il Pennello Lagrimato: orazione funebre del Signor Gio. Luigi Picinardi, Dignitissimo Priore de' Signori leggisti nello Studio di Bologna, con varie poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima*. Bologna: Giacomo Monti, 1665. Disponível em <<https://archive.org/details/ilpennellolagrim00pici>> Acesso em 06/11/2021

RIPA, Cesare. *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. Tomo Quarto. Perugia: Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764. Disponível em <<https://archive.org/details/iconologiadelcav04ripa>> Acesso em 08/11/2021

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*.

BELLAVITIS, Anna. The Right to Learn, the Right to Teach: Intellectual and Artistic Work as a Profession. In: _____. *Women's Work and Rights in Early Modern Urban Europe*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 87-108.

BERGER, Harry. Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. In: *Representations*, Spring, 1994, No. 46 (Spring, 1994), p. 87-120.

BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

BOHN, Babette. The antique heroines of Elisabetta Sirani. In: *Renaissance Studies*, Vol. 16, No. 1, 2002, p. 52-79.

BOHN, Babette. Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna. In: *Master Drawings*, Autumn, 2004a, Vol. 42, No. 3 (Autumn, 2004), p. 207-236.

BOHN, Babette. Female self-portraiture in early modern Bologna. In: *Renaissance Studies*, Vol. 18, No. 2, 2004b, p. 239-286.

BOHN, Babette. The construction of artistic reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani. In: *Renaissance Studies*, Vol. 25, No. 4, 2010, p. 511-537.

BOHN, Babette. Patronizing *pittrici* in Early Modern Bologna. In: ANSELMINI, Gian Mario; BENEDETTI, Angela De; TERPSTRA, Nicholas (eds.). Bologna. *Cultural Crossroads from*

the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship. Bologna: Bononia University Press, 2013, p. 113-126.

BOHN, Babette. Collecting Women's Art in Early Modern Bologna. In: BOHN, Babette; MORSELLI, Raffaella (eds.). *Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art: Archival Discoveries*, Amsterdam University Press, 2019, p. 73-93.

BURKE, Peter. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. Cambridge: Polity Press, 2014.

CAST, David. Artistic Biography in Italy. From Vasari to Malvasia. In: BOHN, Babette; SASLOW, James (eds.). *A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Wiley-Blackwell, 2013, p. 770-792.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

CHAPMAN, H. Perry. Self-Portraiture 1400-1700. In: BOHN, Babette; SASLOW, James (eds.). *A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Wiley-Blackwell, 2013, p. 296-325.

CHENEY, Liana de Girolami Cheney. Lavinia Fontana's Nude Minervas. In: *Woman's Art Journal*, Fall/Winter 2015, Vol. 36, No. 2, p. 30-40.

CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FARR, Dennis (eds.). *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

ECO, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

GARRARD, Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. In: *The Art Bulletin*, Mar., 1980, Vol. 62, No. 1 (Mar. 1980), p. 97-112.

GARRARD, Mary D. Reviewed Work(s): *The Women Artists of Bologna* by Laura M. Ragg. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 1980 - Winter, 1981), p. 58-64.

GARRARD, Mary D. Artemisia's Hand. In: BAL, Mieke (ed.). *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2005, p. 1-31.

GARRARD, Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. In: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 10, No. 2, Spring 2016, p. 5-43.

JACOBS, Frederika H. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 1 (Spring 1994), p. 74-101.

MATTHEW, Louisa C. The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures. In: *The Art Bulletin*, Dec. 1998, Vol. 80, No. 4, p. 616-648.

MODESTI, Adelina. Elisabetta Sirani "Pittrice Eroina": A Portrait of the Artist as a Young Woman. In: *Identità e Appartenenza. Donne e Relazioni di Genere dal mondo classico all'età contemporanea*, 1995, p. 745-768.

MODESTI, Adelina. "A casa con i Sirani": A Successful Family Business and Household in Early Modern Bologna. In: CAMPBELL, Erin J.; MILLER, Stephanie R.; CONSAVARI, Elizabeth Carroll (eds.). *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*. Farnham: Ashgate, 2013, p. 47-64.

MODESTI, Adelina. 'Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinized Painters? In: BAKER, Sheila (ed.). *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017, p. 131-146.

MODESTI, Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, "Virtuosa del Pennello". In: *Imagines - Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi*, No. 2, Agosto 2018, p. 84-97.

MODESTI, Adelina. "The Making of a Cultural Heroine: Elisabetta Sirani 'Pittrice Cellebrissima' di Bologna (1638-1665)". In: p. 399-404.

MURPHY, Caroline P. Lavinia Fontana and *Le Dame della Città*: understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna. In: *Renaissance Studies*, Vol. 10, No. 2, 1996, p. 190-208.

MURPHY, Caroline P. 'In praise of the ladies of Bologna': the image and identity of the sixteenth-century Bolognese female patriciate. In: *Renaissance Studies*, Vol. 13, No. 4, 1999, p. 440-454.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: _____. *Women, Art and Power and Other Essays*. London: Taylor and Francis, 2018, p. 145-178.

ROCCO, Patricia. *Performing Female Artistic Identity: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani and the Allegorical Self-Portrait in Sixteenth and Seventeenth-Century Bologna*. Tese (Master of Arts), McGill University, Montreal, 2006.

ROCCO, Patricia. *The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2017.

SCOTT, Joan. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: *The American Historical Review*, Dec. 1986, Vol. 91, No. 5, p. 1053-1075.

SCOTT, Joan. Gender: Still a Useful Category of Analysis? In: *Diogenes*, Vol. 57, Issue 1, 2010, p. 7-14.

WALLACE, William E. The Artist as Genius. In: BOHN, Babette; SASLOW, James (eds.). *A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Wiley-Blackwell, 2013, p. 242-265

FONTES DAS IMAGENS

Imagem 1: Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoritratto di Giovanni Lanfranco.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoritratto_di_Giovanni_Lanfranco.jpg)
Acesso em 14/12/2021.

Imagem 2: Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait of Titian.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_of_Titian.jpg) Acesso em 14/12/2021.

Imagem 3: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/anguisso/sofonisb/selfease.html>
Acesso em 14/12/2021.

Imagem 4: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/fontana/lavinia/selfspin.html> Acesso em 14/12/2021.

Imagens 5 e 6: Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battesimo di Cristo - E. Sirani.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battesimo_di_Cristo_-_E._Sirani.png) Acesso em 30/10/2021

Imagem 7: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sirani/elisabet/zstudy1.html> Acesso em 02/11/2021

Imagem 8: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sirani/elisabet/virgin1.html> Acesso em 05/11/2021

Imagem 9: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/sirani/elisabet/virgin.html> Acesso em 05/11/2021

Imagem 10: Internet Archive. Disponível em <https://archive.org/details/ilpennellolagrim00pici/page/n5/mode/2up> Acesso em 08/11/2021

Imagem 11: Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sirani, Elisabetta - Timoclea uccide il capit ano di Alessandro Magno - 1659.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sirani,_Elisabetta_-_Timoclea_uccide_il_capit_ano_di_Alessandro_Magno_-_1659.jpg) Acesso em 05/11/2021

Imagem 12: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/reni/2/cleopat2.html> Acesso em 05/11/2021

Imagem 13: Web Gallery of Art. Disponível em <https://www.wga.hu/art/s/sirani/elisabet/the_flea.jpg> Acesso em 05/11/2021

Imagem 14: Art Herstory. Disponível em <<https://artherstory.net/elisabetta-sirani/>> Acesso em 06/11/2021

Imagens 15, 16, 17, 18, 19, 20: Wikimedia Commons. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegory_of_Painting_Sirani.jpg> Acesso em 06/11/2021

Imagem 21: Wikimedia Commons. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vasari - Sala della Fama e delle Arti - la pittura.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vasari_-_Sala_della_Fama_e_delle_Arti_-_la_pittura.jpg)> Acesso em 14/12/2021.

Imagem 22: Web Gallery of Art. Disponível em <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/selfport.html>> Acesso em 14/12/2021.