

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Larissa Caroline Curcio Silva

La gloria del sesso donnesco: a imagem do feminino em Elisabetta Sirani na Bolonha do século XVII

Juiz de Fora
2025

Larissa Caroline Curcio Silva

La gloria del sesso donnesco: a imagem do feminino em Elisabetta Sirani na Bolonha do século XVII

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História.

Área de Concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Curcio Silva, Larissa Caroline.

La gloria del sesso donnesco : a imagem do feminino em Elisabetta Sirani na Bolonha do século XVII / Larissa Caroline Curcio Silva. -- 2025.

261 f.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior

Coorientadora: Letícia Martins de Andrade

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Pintura. 2. História da Arte. 3. Iconografia Feminina . 4. Barroco Italiano. 5. Século XVII. I. da Costa Junior, Martinho Alves, orient. II. de Andrade, Letícia Martins, coorient. III. Título.

Larissa Caroline Curcio Silva

La gloria del sesso donnesco: a imagem do feminino em Elisabetta Sirani na Bolonha do século XVII,

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 25/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Leticia Martins de Andrade – Coorientadora
Universidade Federal de São João del Rei

Prof.ª Dr.ª Maraliz de Castro Vieira Christo – Membro Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi – Membro Externo
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 22/04/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)**, em 25/04/2025, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)**, em 25/04/2025, às 19:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leticia Martins de Andrade, Usuário Externo**, em 28/04/2025, às 14:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Ragazzi, Usuário Externo**, em 16/06/2025, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2357729** e o código CRC **4D91D25C**.

AGRADECIMENTOS

“Se eu vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes” (1675). Início meus agradecimentos pegando emprestada a famosa frase de Isaac Newton, que de maneira um tanto sintética, expressa com clareza o sentimento que tenho ao fim deste trabalho, que certamente não teria sido, se não fossem aqueles que pavimentaram o caminho que trilhei.

Dizem por aí que a experiência do mestrado é solitária, estrada que se anda sozinho. Da minha parte, posso dizer que foi justamente o contrário. Nunca estive tão amparada e tão acolhida quanto nesses anos de pós-graduação. Por isso, aproveito este espaço para deixar meus agradecimentos àqueles que brilhantemente subverteram o senso comum e fizeram dessa experiência um ato coletivo. Cada nome que aparece a seguir carrega um pouco deste trabalho consigo – ele também pertence a vocês!

Aos meus orientadores, Martinho Alves da Costa Junior e Letícia Martins de Andrade, dirijo minha mais profunda gratidão, não apenas pelo olhar atento e criterioso, pelas palavras encorajadoras e pela amizade sincera que ultrapassou os limites desta jornada acadêmica, mas, sobretudo, por me ensinarem o exercício do olhar, essa prática sensível que permite reconhecer a obra como um ser dotado de vida, com suas pulsões, silêncios e ressonâncias.

Aos meus queridos amigos do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, o LAHA, minha gratidão não cabe em palavras. Em cada evento – e seus indispensáveis *coffee breaks* –, nas viagens, em cada conversa e nos desafios da rotina acadêmica, construímos juntos muito mais do que um espaço de aprendizado: criamos laços de afeto e cumplicidade. Johnatas Costa, Laíza Rodrigues, Luisa Vianna, Bruna Zacanini, Evellyn Carvalho e Letícia Badan, seus nomes ocupam apenas algumas linhas deste texto, mas o espaço que vocês têm no meu coração é imensurável.

Aos membros da minha banca, Prof. Dr. Alexandre Ragazzi, Prof. Dra. Maraliz Christo e Prof. Ma. Juliana Guide, minha profunda gratidão por aceitarem o desafio de ler e avaliar este trabalho. Obrigada pelas sugestões preciosas, pelos elogios que me impulsionaram e pela generosidade ao dedicarem seu tempo e conhecimento. Foi um privilégio contar com vocês nesta etapa, e espero que nossos caminhos se cruzem novamente no futuro.

À minha família, que sempre foi meu porto seguro, com destaque à minha mãe, cuja dedicação e amor construíram os pilares que sustentaram minha educação. Obrigada pela paciência infinita diante dos altos e baixos dessa jornada.

Aos amigos que vieram antes, dos já distantes tempos de graduação em São João del Rei – Gabriella, Arthur, Lorena, Julia, Vinicius, Giovanna e Elimar –, minha gratidão por todo o apoio, direto ou indireto, na construção desta dissertação. E àqueles que, mesmo sem compartilharem comigo os desafios acadêmicos, sempre estiveram presentes nos melhores momentos da vida – João Pedro, Eder, Isabella, Raama, Maria Elisa e Letícia –, seu apoio e amizade durante esse período do mestrado significam mais do que posso expressar.

Ao apoio que tive de minha professora de italiano Vanessa Cardelli, muito desse trabalho não teria acontecido sem esse suporte.

Ao Leoni, meu companheiro de vida e meu refúgio nos dias difíceis, meu apoio silencioso e constante. Obrigada por nunca desistir de mim e por dedicar-se, também, à leitura deste texto.

Aos meus gatos e ao meu cachorro, sou grata pelo companheirismo e, sobretudo, pela lição inestimável sobre as virtudes do descanso, ainda que, para minha infelicidade, não me seja permitido dormir vinte horas por dia como vocês.

Por fim, mas com um agradecimento de especial destaque, expresso minha profunda gratidão à CAPES pelo suporte financeiro que viabilizou esta pesquisa, sem o qual este trabalho não passaria de uma ideia. Agradeço também à UFJF, instituição acolhedora e comprometida com a excelência acadêmica, que tornou possível a concretização deste projeto. Meu reconhecimento se estende ao seu corpo docente de excelência, aos funcionários, técnicos e aos discentes, cuja dedicação incansável contribui para transformar este espaço em um verdadeiro ambiente de aprendizado e crescimento.

Enfim, a todos aqueles cujos nomes não foram mencionados aqui, mas cujos gestos e palavras de apoio permanecerão em minha memória, meu muito obrigada. Este trabalho é, acima de tudo, um testemunho da força do coletivo que me rodeia, fruto de muitas mãos, corações e mentes que estiveram comigo nessa jornada.

À minha amada avó Eldézia Curcio (*in memoriam*), eterna inspiração. Sua valiosa lição – “devagar e sempre” – guia meus passos. Este e todos os meus méritos pertencem, também, a você!

Eccoci a tener parola di quella illustre Giovinetta che nella nobile arte del dipingere sopra ogni altra del suo sesso come aquila vola, per sedersi accanto a que ' luminari che resero sì celebre la bolognese scuola della Pittura.

(Carolina Bonafede, em Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati, 1845)

Aqui estamos para cumprir a promessa de falar sobre aquela illustre jovem que, na nobre arte da pintura, voa como uma águia acima de todas as outras de seu sexo, para sentar-se ao lado daqueles luminares que tornaram tão célebre a escola bolonhesa de pintura.

(Tradução nossa, 2025)

RESUMO

Esta dissertação analisa a inserção de Elisabetta Sirani no século XVII de Bolonha. Para tanto, foram contemplados três eixos: sua trajetória, o contexto artístico de Bolonha no século XVII e a análise de sete de suas obras. A primeira parte do trabalho abrange o período em que esteve atuante, detalhando sua formação e a importância do ambiente familiar e artístico que a cercava. A segunda parte aborda elementos da cultura de Bolonha, com especial atenção ao papel de figuras como a família Carracci e Guido Reni, que influenciaram a cena artística local. Finalmente, a análise das sete obras selecionadas concentra-se na representação da figura feminina, um tema central em sua produção. A dissertação examina os modos de apresentação das mulheres em seus quadros, destacando tanto os aspectos formais, as motivações pessoais e contextuais que motivaram suas escolhas. O estudo busca compreender como a obra de Sirani reflete e discute os valores de sua época, destacando sua significativa contribuição para a arte do período.

Palavras-chave: Elisabetta Sirani. Bolonha. Iconografia Feminina. Barroco. *Seicento*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the insertion of Elisabetta Sirani in seventeenth-century Bologna. To this end, three axes were considered: her trajectory, the artistic context of Bologna in the seventeenth century, and the analysis of seven of her works. The first part of the study covers the period in which she was active, detailing her training and the importance of the familial and artistic environment that surrounded her. The second part addresses elements of Bologna's culture, with special attention to the role of figures such as the Carracci family and Guido Reni, who influenced the local artistic scene. Finally, the analysis of the seven selected works focuses on the representation of the female figure, a central theme in her production. The dissertation examines the ways in which women are presented in her paintings, highlighting both formal aspects and the personal and contextual motivations that guided her choices. The study seeks to understand how Sirani's work reflects and discusses the values of her time, emphasizing her significant contribution to the art of the period.

Keywords: Elisabetta Sirani. Bologna. Female Iconography. Baroque. *Seicento*.

RIASSUNTO

Questa tesi di laurea magistrale analizza l'inserimento di Elisabetta Sirani nel contesto della Bologna del XVII secolo. A tal fine, sono stati considerati tre assi principali: la sua traiettoria, il contesto artistico bolognese del XVII secolo e l'analisi di sette delle sue opere. La prima parte dello studio copre il periodo in cui fu attiva, dettagliando la sua formazione e l'importanza dell'ambiente familiare e artistico che la circondava. La seconda parte affronta elementi della cultura bolognese, con particolare attenzione al ruolo di figure come la famiglia Carracci e Guido Reni, che influenzarono la scena artistica locale. Infine, l'analisi delle sette opere selezionate si concentra sulla rappresentazione della figura femminile, un tema centrale nella sua produzione. La tesi esamina i modi in cui le donne sono presentate nei suoi dipinti, mettendo in evidenza sia gli aspetti formali sia le motivazioni personali e contestuali che guidarono le sue scelte. Lo studio cerca di comprendere come l'opera di Sirani rifletta e discuta i valori della sua epoca, sottolineando il suo significativo contributo all'arte del periodo.

Parole chiave: Elisabetta Sirani. Bologna. Iconografia Femminile. Barocco. Seicento.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> (1659), de Elisabetta Sirani. Museo di Capodimonte, Nápoles 14
Figura 2	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> (1659), de Elisabetta Sirani. Museo di Capodimonte, Nápoles 28
Figura 3	– <i>Pórcia ferindo sua coxa</i> (1664), de Elisabetta Sirani. Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio, Bolonha 28
Figura 4	– <i>Madalena penitente</i> (1660), de Elisabetta Sirani. Pinacoteca Nazionale di Bologna in Palazzo Pepoli Campogrande, Bolonha 29
Figura 5	– <i>Galateia</i> (1664), de Elisabetta Sirani. Museo Civico di Modena, Modena ... 29
Figura 6	– <i>Autorretrato como alegoria da Pintura</i> (1658), de Elisabetta Sirani. Museu Pushkin, Moscou 30
Figura 7	– <i>Retrato de Elisabetta Sirani</i> (c.1665), de Barbara Sirani 30
Figura 8	– <i>O Batismo de Cristo</i> (1658), de Elisabetta Sirani. Igreja di San Girolamo della Certosa, Bolonha 31
Figura 9	– <i>Retrato póstumo de Elisabetta Sirani</i> (1665), de Lorenzo Tinti 48
Figura 10	– <i>Representação do catafalco encontrada em Felsina Pittrice</i> (1665), autor desconhecido 49
Figura 11	– <i>Placa tumular de Guido Reni e Elisabetta Sirani</i> 51
Figura 12	– <i>Capa da edição de 1678 da Felsina Pittrice de Carlo Cesare Malvasia</i> 68
Figura 13	– <i>Retrato de Carlo Cesare Malvasia</i> (c.1693), autor desconhecido 68
Figura 14	– <i>Ilustração do retrato de Elisabetta Sirani em Felsina Pittrice</i> 73
Figura 15	– <i>Abertura do capítulo da Vida de Elisabetta Sirani em Felsina Pittrice</i> 73
Figura 16	– <i>Afrescos da Galeria do Palácio Farnese</i> (1608), de Annibale Carracci 107
Figura 17	– <i>Madonna e Santi</i> (c. 1590–92), de Annibale Carracci 111
Figura 18	– <i>Nossa Senhora com o Menino e São Jorge</i> (c. 1530), de Correggio 111
Figura 19	– <i>A Assunção da Virgem</i> (c.1510), de Ticiano 111
Figura 20	– <i>Nossa Senhora com o Menino, venerada por São Marcos e São Lucas</i> (c. 1560), de Tintoretto 111
Figura 21	– <i>O Açougue</i> (c. 1583), de Annibale Carracci 113
Figura 22	– <i>O Açougue (b)</i> (c. 1583), de Annibale Carracci 113
Figura 23	– <i>O Comedor de Feijão</i> (c. 1580–90), de Annibale Carracci 114
Figura 24	– <i>Menino Bebendo</i> (c. 1582–83), de Annibale Carracci 114
Figura 25	– <i>Cadáver de Cristo</i> (c. 1583–85), de Annibale Carracci 115
Figura 26	– <i>Lamentação sobre o Cristo Morto</i> (c. 1475-78), de Andrea Mantegna. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália 115
Figura 27	– <i>Madonna Lactans</i> (c.1628–30), de Guido Reni 124
Figura 28	– <i>Madonna Lactans</i> (c.1658), de Elisabetta Sirani 124
Figura 29	– <i>O Anjo da Anunciação</i> (c. 1640), de Guido Reni 125
Figura 30	– <i>O Anjo da Anunciação</i> (1662), de Elisabetta Sirani 125
Figura 31	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> (1659), de Elisabetta Sirani 134
Figura 32	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio [detalhe]</i> (1659), de Elisabetta Sirani 135
Figura 33	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> (1659), de Elisabetta Sirani. Edição da autora 136
Figura 34	– <i>Timoclea</i> (c. 1630), de Matthäeus Merian, o Velho 138
Figura 35	– <i>Timoclea diante de Alexandre o Grande</i> (1615), de Domenichino 139
Figura 36	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio [detalhe]</i> (1659), de Elisabetta Sirani 141

Figura 37	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani	141
Figura 38	– <i>Centauro raptando uma mulher lápita</i> (c. 447-440 a.C.), autor desconhecido	143
Figura 39	– <i>Centauro lutando contra um lápita</i> (c. 447-440 a.C.), autor desconhecido	143
Figura 40	– <i>Batalha dos lápitas contra os centauros, no templo de Apolo</i> (século VI a.C.), autor desconhecido	143
Figura 41	– <i>Mosaico de Polifemo e Galateia</i> (II d.C.), autor desconhecido	144
Figura 42	– <i>Amor Sagrado e Amor Profano</i> (c. 1515-16), de Ticiano	146
Figura 43	– <i>Amor Sagrado e Amor Profano</i> [detalhe] (c. 1515-16), de Ticiano	146
Figura 44	– <i>Timoclea mata o capitão Trácio</i> [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani	148
Figura 45	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> (1664), de Elisabetta Sirani	150
Figura 46	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	152
Figura 47	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	152
Figura 48	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	154
Figura 49	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	154
Figura 50	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	154
Figura 51	– <i>Pórcia Ferindo sua Coxa</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	157
Figura 52	– <i>A Coragem de Pórcia</i> (1777), de Nicolas-Bernard Lépicié	160
Figura 53	– <i>O Suicídio de Pórcia</i> (primeira metade do século XVII), Pierre Mignard ..	161
Figura 54	– <i>O Suicídio de Pórcia</i> (século XVII), Escola Florentina	163
Figura 55	– <i>Judite decapitando Holofernes</i> (1599), de Caravaggio. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma	165
Figura 56	– <i>Judite decapitando Holofernes</i> (1611-12), de Artemisia Gentileschi. Museo di Capodimonte, Nápoles	165
Figura 57	– <i>Davi com a cabeça de Golias</i> (1605), de Caravaggio. Galleria Borghese, Roma	166
Figura 58	– <i>Judite com a cabeça de Holofernes</i> (1658), de Elisabetta Sirani	167
Figura 59	– <i>Madalena Penitente</i> (1660), de Elisabetta Sirani	173
Figura 60	– <i>São Jerônimo no deserto</i> (1660), de Elisabetta Sirani	173
Figura 61	– <i>Madalena Penitente</i> [detalhe] (1660), de Elisabetta Sirani	175
Figura 62	– <i>Vênus Adormecida</i> (1507-10), de Giorgione	177
Figura 63	– <i>Vênus de Urbino</i> (1538), de Ticiano	177
Figura 64	– <i>Maddalena Svenuta</i> (1663), de Guido Cagnacci	177
Figura 65	– <i>O Êxtase de Santa Teresa</i> (1647-52), de Gian Lorenzo Bernini. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma	178
Figura 66	– <i>Olympia</i> (1865), de Édouard Manet	179
Figura 67	– <i>Madalena Penitente</i> (1663), de Elisabetta Sirani	180
Figura 68	– <i>Maria Madalena em êxtase</i> (1606), de Caravaggio	182
Figura 69	– <i>Maria Madalena em êxtase</i> (1620-25), de Artemisia Gentileschi	182
Figura 70	– <i>Santa Maria Madalena Penitente</i> (1633), de Guido Reni	183
Figura 71	– <i>Madalena Penitente</i> (c. 1598), de Annibale Carracci	183
Figura 72	– <i>Galateia</i> (1664), de Elisabetta Sirani	188
Figura 73	– <i>Allegoria dell'elemento dell'Acqua</i> (c. 1560), de Francesco Albani	191
Figura 74	– <i>O triunfo de Galateia</i> (c. 1512), de Rafael Sanzio	192
Figura 75	– <i>Polifemo e Galateia</i> (1595-1605), de Annibale Carracci	194
Figura 76	– <i>Galateia</i> (1590), de Annibale Carracci	194
Figura 77	– <i>Trionfo di Galatea con Aci trasformato in fonte</i> (1667-77), de Luca Giordano	194
Figura 78	– <i>Aci e Galateia</i> (1627-28), de Nicolas Poussin	194
Figura 79	– <i>Cupido Triunfante no Mar</i> (1661), de Elisabetta Sirani	196

Figura 80	– <i>Galateia</i> (com moldura de Angiolino Riva) (1664), de Elisabetta Sirani	199
Figura 81	– <i>Galateia</i> [detalhe da moldura] (1664), de Angiolino Riva	199
Figura 82	– <i>Galateia</i> [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani	200
Figura 83	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> (1658), de Elisabetta Sirani	203
Figura 84	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	205
Figura 85	– <i>Atena Giustiniani</i> (s/d), autor desconhecido	206
Figura 86	– <i>Gravura de Atena Giustiniani</i> (c. 1635), de Anna Maria Vaiani	206
Figura 87	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> (1638-39), de Artemisia Gentileschi	207
Figura 88	– <i>Autorretrato num cavalete</i> (c. 1556-65), de Sofonisba Anguissola	208
Figura 89	– <i>Autorretrato tocando a espineta</i> (c. 1556), de Sofonisba Anguissola	208
Figura 90	– <i>Autorretrato na espineta</i> (1577), de Lavinia Fontana	209
Figura 91	– <i>Autorretrato como tocadora de alaúde</i> , de Artemisia Gentileschi	209
Figura 92	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	210
Figura 93	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	210
Figura 94	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	212
Figura 95	– <i>Autorretrato como alegoria da pintura</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	213
Figura 96	– <i>Autorretrato pintando um retrato do pai</i> (1662), de Elisabetta Sirani	213
Figura 97	– <i>Autorretrato</i> (1662), de Elisabetta Sirani	215
Figura 98	– <i>Retrato de Elisabetta Sirani</i> (1664–65), de Bartolomeo Zanichelli	215
Figura 99	– <i>Retrato de Elisabetta Sirani</i> (c. 1665), de Barbara Sirani	216
Figura 100	– <i>Alegoria das três artes</i> (c. 1660), de Giovanni Andrea Sirani	219
Figura 101	– <i>Elisabetta Sirani em seu leito de morte</i> (1854), de Antonio Rosapina	220
Figura 102	– <i>O Batismo de Cristo</i> (1658), de Elisabetta Sirani	223
Figura 103	– <i>O menino Jesus com o jovem São João Batista</i> (1661), de Elisabetta Sirani	225
Figura 104	– <i>São João Batista</i> (1663), de Elisabetta Sirani	225
Figura 105	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	226
Figura 106	– <i>O Batismo de Cristo</i> (c. 1580), de Annibale Carracci	227
Figura 107	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe] (c. 1580), de Annibale Carracci	227
Figura 108	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	227
Figura 109	– <i>Estudo para o Batismo de Cristo</i> (1657–58), de Elisabetta Sirani	229
Figura 110	– <i>Autorretrato como Santinha (Certosina)</i> (1658), de Elisabetta Sirani	231
Figura 111	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani. Fotografia por Museo del Risorgimento di Bologna	232
Figura 112	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani. Fotografia por Museo del Risorgimento di Bologna	233
Figura 113	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani. Fotografia por Museo del Risorgimento di Bologna	233
Figura 114	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani. Fotografia por Museo del Risorgimento di Bologna	233
Figura 115	– <i>O Batismo de Cristo</i> [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani	235
Figura 116	– <i>O batismo de Cristo</i> [detalhe da assinatura de Elisabetta Sirani] (1658), de Elisabetta Sirani	235
Figura ci-01	– <i>Sonetos para Timoclea</i> , de Elisabetta Sirani	254

Figura ci-02	– <i>O Suicídio de Lucrecia</i> (1625-40), de Guido Reni e ateliê. Museu de Arte de São Paulo (MASP)	255
Figura ci-03	– <i>O Suicídio de Lucrecia</i> (1622-23), de Guido Reni. Reggio Emilia, coleção privada	256
Figura ci-04	– <i>Lucrecia</i> (1632), de Guido Reni. Nova York, coleção privada	257
Figura ci-05	– <i>Lucrecia</i> (1625-26), de Guido Reni. Potsdam, Naues Palais	258

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	OS CAMINHOS DA PESQUISA	15
1.2	ELISABETTA SIRANI, A MULHER, A PINTORA	20
1.3	O PANORAMA ARTÍSTICO DA BOLONHA DO <i>SEICENTO</i>	23
1.4	AS OBRAS	26
2	SOBRE ELISABETTA SIRANI	34
2.1	A MORTE CONTROVERSA	44
2.2	MAESTRA SIRANI: A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA E A ESCOLA PARA MULHERES	51
2.2.1	Vozes Femininas: Mulheres na Arte e Sociedade de Bolonha	52
2.2.2	A Escola Feminina de Sirani	60
2.2.3	As Mulheres na Itália do século XVII	62
2.3	A FORTUNA CRÍTICA DE ELISABETTA SIRANI ENTRE OS SEUS CONTEMPORÂNEOS	65
2.3.1	Carlo Cesare Malvasia e sua <i>Felsina Pittrice</i>	66
2.3.2	A Vida de Elisabetta Sirani em <i>Felsina Pittrice</i>	69
2.3.3	<i>Nota delle Pitture fatte da me Elisabetta Sirani</i>	76
3	BREVE PANORAMA DA ARTE BOLONHESA NOS SÉCULOS XVI E XVII	91
3.1.	UM NOVO FAZER ARTÍSTICO	93
3.1.1	O Concílio de Trento e o novo olhar para as imagens	95
3.1.2	A Função da Imagem no Pós-Trento e o <i>Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane</i> de Gabriele Paleotti	98
3.2.	A TRADIÇÃO ARTÍSTICA DA EMÍLIA-ROMANHA	103
3.3	OS CARRACCI E A REFORMA DA ARTE EM BOLONHA	109
3.3.1	O Caminho naturalista de Annibale Carracci	112
3.3.2	A <i>Accademia degli Incamminati</i>	116
3.4	GUIDO RENI	119
4	ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE ELISABETTA SIRANI	129
4.1	<i>TIMOCLEA MATA O CAPITÃO TRÁCIO</i> (1659) E <i>PÓRCIA FERINDO SUA COXA</i> (1664)	131
4.1.1	Pórcia ferindo sua coxa (1664)	150
4.1.2	Um Autorretrato?	156
4.2	<i>MADALENA PENITENTE</i> (1660) E <i>GALATEIA</i> (1664)	168
4.2.1	Galateia	185

4.3	<i>AUTORRETRATO COMO ALEGORIA DA PINTURA (1658) E UM SEGUNDO RETRATO</i>	200
4.3.1	Um Segundo Retrato	216
4.4	<i>O BATISMO DE CRISTO, RETÁBULO DA IGREJA DE SAN GIROLAMO DELLA CERTOSA – BOLONHA</i>	220
4.4.1	A Afirmação Artística de Elisabetta Sirani	221
4.4.2	Intervenções e restauros	232
5	CONCLUSÃO	237
	REFERÊNCIAS	242
	APÊNDICE – Caderno de Imagens	254

1 INTRODUÇÃO

Não consigo indicar com precisão o momento no qual Elisabetta Sirani entrou em minha vida. Quando a colega do Laboratório de História da Arte, Luisa Vianna, me fez essa pergunta durante a primeira apresentação do meu projeto no seminário de pesquisa, respondi, sem jeito, que foi por acaso, uma explicação que, em essência, resume bem a situação. Estranho, talvez, pois não tenho uma história particularmente memorável com meu objeto de estudo. Sempre fui fascinada por arte clássica, pelo barroco e pela história das mulheres, o que me parecia suficiente. Estava um pouco desorientada e distante do mundo acadêmico por diversos motivos, e acredito que, em algum momento nesse ínterim, uma das páginas de arte que sigo no *Instagram* compartilhou uma pintura de Elisabetta Sirani. Não foi difícil descobrir, em uma rápida pesquisa na *Wikipedia*, que ela era uma das grandes figuras do barroco italiano. Embora não seja uma entrada excepcional, a maneira como ela e sua obra me tocaram é significativa e certamente suficiente para engendrar a o que poderia ser entendido como uma grande loucura de escrever um trabalho acadêmico a esse respeito. A pintura em questão era sua *Timoclea* [figura 1], de 1659, certamente uma das obras mais famosas da pintora e que será analisada neste trabalho

Figura 1 – *Timoclea mata o capitão trácio* (1659), de Elisabetta Sirani. Museo di Capodimonte, Nápoles



Fonte: Wikimedia Commons

A postagem estava inserida em um contexto comum fora do âmbito acadêmico, onde frequentemente encontramos as obras de Sirani: uma narrativa emocional sobre uma pintora “feminista” e suas representações de mulheres igualmente “feministas”. Ou sobre como Elisabetta, esteve “à frente de seu tempo”. Embora não seja difícil identificar os anacronismos presentes nesses discursos, eles parecem ressoar bem no senso comum contemporâneo. Histórias emocionantes de superação e de mulheres que desafiaram barreiras de gênero são atraentes, mesmo que baseadas em grandes falácias sensacionalistas.

Impulsionada por essas reflexões, decidi aprofundar-me na investigação daquela obra e da figura feminina de olhar sereno, mas determinado, que, com uma força quase mítica, lançava um homem – seguramente mais forte que ela – para dentro de um poço. Também quis explorar a história da mulher que a concebeu. Não foi difícil encontrar referências sobre Timoclea, a destemida mulher que, mesmo após ser submetida à violência, conseguiu vingar-se de seu agressor.

Compreender uma obra dentro do contexto histórico de sua criação, no entanto, é uma tarefa desafiadora. Nós, historiadores, ainda que atentos aos riscos do anacronismo e comprometidos com o axioma de Lucien Febvre – que definiu o anacronismo como “*le péché des péchés, le péché entre tous irrémédiable*” (o pecado dos pecados, o mais imperdoável dos pecados) (1968, p. 15) –, frequentemente nos confrontamos com as nossas próprias limitações. Afinal, por mais que tentemos evitar essas armadilhas, continuamos pecadores, posto humanos.

1.1 OS CAMINHOS DA PESQUISA

O termo que intitula este trabalho, “*la gloria del sesso donnesco*” diz respeito à expressão cunhada por Giovanni Luigi Picinardi, biógrafo contemporâneo de Sirani, em *Il Pennello lacrimato* (1665, p. 4), obra na qual Elisabetta Sirani é celebrada como um triunfo do sexo feminino na pintura. A formulação do autor reflete um discurso recorrente na época: ao mesmo tempo em que exalta a artista, também a enquadra dentro de uma lógica que reforça sua excepcionalidade por ser mulher.

O termo *sessò donnesco*¹ carrega em si a ambiguidade de um elogio condicionado por concepções de gênero, no qual a presença feminina na arte é vista como um feito notável precisamente por destoar do esperado. O talento de Sirani, assim, não era simplesmente reconhecido, mas narrado em termos que enfatizavam sua condição feminina, estabelecendo um duplo olhar sobre sua trajetória – de um lado, a celebração de sua genialidade; de outro, a necessidade de justificar sua posição em um meio predominantemente masculino.

Os caminhos percorridos ao longo desta trajetória – desde a concepção do projeto até o momento presente, de escrita enérgica e reflexiva – revelam-se surpreendentes a cada dia. Inicialmente, o objetivo era investigar a mulher responsável pelas obras, aquela que as criou e foi continuamente desafiada por elas. Hoje, porém, percebo-me envolvida em um processo inverso: escrevendo sobre as obras que, de certa forma, moldaram a mulher. Trata-se de um exercício tão desafiador quanto fascinante, onde o que antes parecia sólido e incontestável dissolve-se em incertezas, fluidez e novas perspectivas. Ao final, compreendemos que há muito mais a aprender do que imaginávamos no início.

Elisabetta Sirani me desafiou em inúmeros momentos. Por vezes, senti-me estagnada, presa ao esforço de enxergar o mundo através de seus olhos – olhos que contemplavam uma realidade marcada por um país, contexto, época e universo inteiramente distintos do meu. Renunciar ao velho hábito de buscar compreender a obra em sua essência mais íntima, limitada à perspectiva de seu autor, revelou-se um desafio. Contudo, foi justamente nesse impasse que me lembrei da obra de Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, de 2015.

Nesses escritos, Didi-Huberman questiona a “regra de ouro” do historiador da arte tradicional: a rejeição ao anacronismo e o esforço em evitar a projeção das visões contemporâneas sobre o passado. Ele desafia o maior ideal dos historiadores – a interpretação do passado exclusivamente com as categorias de sua época – e propõe um modo distinto de abordar a história e as imagens. Em sua análise, Didi-Huberman rompe com os procedimentos canônicos, especialmente com a iconologia de Erwin Panofsky, e nos convida a nos posicionarmos diante do tempo impuro e multifacetado das obras de arte. Em vez de buscar uma perfeita concordância entre os tempos, ele nos instiga a uma nova maneira de dialogar com

¹ A escolha de *sessò donnesco*, algo relativo à mulher e não necessariamente a feminilidade, em vez de *sessò femmine* (sexo feminino), como é comum nos dias atuais, por Giovanni Luigi Picinardi possivelmente está relacionada a nuances linguísticas e culturais do século XVII.

o passado, reconhecendo as ressonâncias complexas que ele ainda possui no presente. O autor explica essa questão da seguinte forma:

É a regra de ouro: sobretudo não ‘projetar’, como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica. [...] Designemos essa atitude canônica do historiador: nada é mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância eurocrônica. (2015, p. 19).

Com base na proposta de Didi-Huberman, o caminho desta dissertação se constrói ao redor da análise das construções de época e das representações iconográficas das obras em questão. A intenção é examinar como essas representações, ao serem confrontadas com os discursos contemporâneos e com a ideia de anacronismo, podem revelar novas formas de entender as imagens de Sirani, ao mesmo tempo em que se mantêm sensíveis às complexidades do tempo presente.

Adotar a abordagem de Didi-Huberman significa romper com as narrativas tradicionais da história da arte, que se baseiam em uma visão linear e evolutiva. Ele propõe uma interpretação mais dinâmica, que não se limita às categorias fixas das narrativas evolucionistas e teleológicas, mas que reconhece as múltiplas camadas temporais presentes nas obras. No entanto, Didi-Huberman não é o único a trilhar esse caminho; antes dele, Aby Warburg, Elie Faure e André Malraux já haviam explorado abordagens que questionam a linearidade histórica e a leitura convencional das imagens, e certamente serão importantes em minha dissertação. A partir desse olhar, busco não apenas observar as imagens em seu próprio tempo, mas também permitir que o presente dialogue com o passado de forma mais fluida, permitindo que o tempo se torne um campo de tensionamentos e descobertas, em vez de uma sequência previsível e estanque.

Por isso, as obras que serão analisadas nesta dissertação não seguirão um modelo rígido e linear de análise cronológica. Ao invés disso, opto por uma abordagem que as observa de maneira mais flexível, conectando-as a outras obras, contextos e discursos, tal como proposto por Aby Warburg em sua empreitada com o Atlas Mnemosyne². Warburg, ao romper com a

² O *Atlas Mnemosyne* é um projeto inacabado de Aby Warburg, criado entre 1924 e 1929, composto por painéis de imagens organizadas de forma não cronológica. Seu objetivo era mostrar como certas imagens e temas se repetem e se transformam ao longo do tempo, atravessando diferentes culturas e épocas. Warburg não seguia uma sequência cronológica, mas buscava revelar as conexões e

visão tradicional da história da arte como uma sequência temporal previsível, enfatizou a importância de um olhar atento para as imagens e suas ressonâncias em diferentes épocas. Ele sugeriu que, ao analisarmos uma obra, deveríamos ir além da simples cronologia, buscando entender como ela se conecta a outras imagens, como as influências culturais e os fluxos de significados transbordam as fronteiras do tempo. Seguindo essa perspectiva, não trato as obras em isolamento, mas as situo dentro de uma rede de interações e diálogos, reconhecendo as multiplicidades de influências que as moldam. Na perspectiva Warburgiana se poderia fazer uma história da arte sem palavras, ou uma história de fantasmas para gente grande, de modo que para ele

[...] as imagens não são meros “objetos”, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São “atos”, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevistas da longa aventura humana (Samain, 2011, p. 12).

Nesse sentido, a análise comparativa será um recurso constante ao longo desta dissertação, utilizando obras de diferentes artistas, contextos e períodos. Através dessa abordagem, busco estabelecer aproximações temáticas que permitam uma compreensão mais profunda das imagens, explorando suas relações, semelhanças e contrastes. Ao comparar obras que, à primeira vista, podem parecer distantes em termos temporais ou estilísticos, procuro destacar as questões que transcendem as fronteiras cronológicas e geográficas – revelando deslocamentos e percursos que ocorrem não somente na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas também nos tempos, nos espaços, nas margens, nos interlúdios e nos interstícios de uma grande história da arte, a arte de sermos humanos (Samain, 2011, p. 12). Essa análise comparativa não visa apenas traçar paralelos, mas também provocar novas leituras, revelando as conexões invisíveis entre diferentes momentos históricos e artísticos.

Ao adotar esse método, busco aproximar as imagens de diferentes períodos, sem ignorar as distâncias temporais que as separam, mas criando um espaço de reflexão no qual o tempo se torna mais fluido e as obras se comunicam entre si de maneiras inesperadas. Dessa forma, as análises não são limitadas por uma linha do tempo estreita, mas são guiadas por um movimento mais livre e expansivo, que permite revisitar o passado sem as amarras de uma leitura linear.

ressonâncias visuais entre as imagens ao longo da história. O título faz referência à deusa grega da memória, sugerindo que as imagens preservam e conectam o passado ao presente.

Essa abordagem propõe que, ao olhar para as imagens, podemos captar as complexas interações que ocorrem entre diferentes momentos históricos, revelando uma história da arte mais rica, multifacetada e aberta à interpretação.

Movida por uma miríade de estímulos, sobretudo pela ideia de me aproximar das obras com delicadeza – conquistando sua confiança pouco a pouco, até me tornar íntima de seus segredos que talvez nunca alcance –, compreendi que meu papel não era o de desvelar, mas o de permitir que elas se apresentassem a mim. Desse modo, aquele quadro da mulher empurrando um homem poço abaixo, como tantos outros, começou a surgir diante de mim, desconstruindo minha expectativa de que caberia a mim revelar seus mistérios. Mistérios estes que, de certo modo, permanecem intactos, pois as obras, assim como nós, guardam-se do mundo como criaturas vivas. Respeitar seus silêncios é, também, uma tarefa essencial.

Sustentar a postura de estar diante da obra sem tentar ultrapassar os limites do que ela pode nos revelar exige uma disciplina que, muitas vezes, se mostra desafiadora. A obra de arte, assim, também nos comunica sobre nossos próprios limites e possibilidades. Abster-se do ímpeto de ultrapassar os limites do visível é um esforço constante, mas não imune à ansiedade que inevitavelmente nos atravessa: será que estou realmente vendo o que há ali? Será que minha interpretação é equivocada? A linha entre o que se percebe e o que se projeta é sempre tênue, tornando o desafio interminável.

Nesse contexto, lembro-me de uma leitura que me acompanha desde muito antes desta pesquisa e que, certamente, continuará a ecoar além dela: o Seminário 10 de Jacques Lacan, no qual ele define a angústia como o afeto que não mente. Lacan descreve a angústia como um confronto direto com o vazio, com aquilo que escapa à linguagem e resiste ao simbólico – uma experiência desconcertante que surge quando as proteções da fantasia se desfazem, expondo-nos àquilo que permanece velado.

Essa noção encontra eco no processo de pesquisa do historiador da arte, em que a angústia se manifesta na tensão constante entre o desejo de compreender e os limites impostos pelas obras. Deparar-se com os silêncios e mistérios que elas guardam provoca um tipo de inquietação produtiva, um embate com o que não pode ser plenamente traduzido ou apreendido. É nesse espaço de incerteza que a pesquisa se revela como um ato de escuta e de entrega, desafiando-nos a aceitar que nem tudo será desvendado – e que há beleza, ainda assim, no indizível.

Talvez o maior desafio resida em aceitar que, bem como as obras, o processo é marcado por lacunas e incertezas – e que é precisamente nessas bordas do desconhecido que a pesquisa encontra sua vitalidade.

Imagino que, ao concluir este trabalho, muitas novas revelações sobre as obras que abordo virão à tona – e espero que assim seja. Espero que essa dinâmica de descobertas jamais se encerre, e que as possibilidades de revisitar e reavaliar permaneçam infinitas.

1.2 ELISABETTA SIRANI, A MULHER, A PINTORA

Compreendendo as motivações que me levaram a escolher o objeto de estudo em questão, considero fundamental introduzirmos, de maneira mais geral – e que será aprofundada no primeiro capítulo deste texto –, a figura da mulher que despertou minha curiosidade e me trouxe até aqui.

Elisabetta Sirani nasceu em 1638, em Bolonha, filha de Giovanni Andrea Sirani, um pintor de renome na cidade. Desde a mais tenra idade, Elisabetta aventurou-se pelos pincéis, revelando um talento que atingiu celebridade muito cedo, um fato que se torna ainda mais significativo diante de sua morte precoce, aos 27 anos. Como veremos, essa perda repentina causou enorme comoção entre seus familiares e admiradores, consolidando sua memória no imaginário artístico bolonhês.

Para entender plenamente quem foi Elisabetta Sirani, é fundamental recorrer a duas obras essenciais: *Felsina Pittrice: Vite di Pittori Bolognesi*, em especial o segundo tomo, de Carlo Cesare Malvasia, publicado em 1678, e *Il Pennello Lacrimato: Orazione Funebre*, de Giovanni Luigi Picinardi, datado de 1665. Esses textos oferecem um olhar privilegiado sobre a maneira como os contemporâneos da artista a perceberam e registraram sua trajetória.

O tratado de Malvasia, uma ambiciosa coletânea biográfica dedicada aos pintores bolonheses, insere Sirani em uma linhagem artística notável, conferindo-lhe um status quase sacralizado. A narrativa construída pelo autor não apenas enaltece seu talento precoce e sua mestria na pintura, mas também a apresenta como uma figura virtuosa, cuja conduta e dedicação à arte a tornaram digna de admiração.

Ainda sobre a obra de Malvasia, encontramos um documento de valor inestimável para a compreensão da trajetória artística de Elisabetta Sirani: a *Nota delle pitture fatte da me*

Elisabetta Sirani. Trata-se de uma espécie de diário ou inventário em que a própria artista registrou meticulosamente suas obras produzidas entre 1657 e 1665. Esse documento, não só atesta a impressionante produtividade de Sirani, como fornece informações cruciais para a análise de sua prática artística e de seu posicionamento no mercado da época.

A lista, que reúne mais de 150 pinturas, especifica não apenas os títulos e as datas de realização das obras, mas também o suporte utilizado e, sobretudo, o nome dos encomendantes. Esses registros se tornam um instrumento essencial para a compreensão dos pormenores de sua produção, permitindo entrever as dinâmicas de sua clientela e o prestígio que a artista alcançou em vida. Ao mapear a circulação de suas pinturas e identificar os patronos que demandavam seus serviços, a *Nota delle pitture fatte da me* se revela um testemunho valioso da posição singular que Sirani ocupava no cenário artístico bolonhês do século XVII.

Já a obra de Picinardi, concebida como um elogio fúnebre, adota um viés distinto. Embora também exalte suas qualidades artísticas, concentra-se de maneira mais enfática na Elisabetta Sirani do espaço doméstico, ressaltando seu papel enquanto filha, mulher e devota. Ao fazê-lo, reflete uma concepção de feminilidade que, ainda que reconheça seu brilhantismo no ateliê, a vincula fortemente às esferas tradicionais da moralidade e da família.

Juntas, essas obras não apenas contribuem para delinear o impacto de Elisabetta Sirani na Bolonha do século XVII, mas também evidenciam os filtros ideológicos e culturais por meio dos quais sua imagem foi construída e perpetuada. Entre esses filtros, destaca-se a questão do gênero, que permeia tanto a maneira como sua obra foi recebida quanto a forma como sua trajetória foi narrada.

Seu primeiro biógrafo, o conde Carlo Cesare Malvasia, que conhecia pessoalmente tanto Elisabetta quanto seu pai, expressou sua admiração pelo estilo viril e monumental de pintura da artista, que, para ele, a diferenciava claramente de suas predecessoras femininas. Inversões de gênero semelhantes também caracterizam a linguagem de Giovanni Luigi Picinardi, um poeta bolonhês que celebrou as realizações de Sirani em um poema de 1665, ano de sua morte. Nele, Picinardi a compara ao sol (de gênero masculino em italiano), refere-se a ela pelo termo masculino *pittore*, em vez da forma feminina *pittrice*, e a descreve em termos viris, como alguém “armada” com seu pincel. (Bohn, 2002, p. 79, tradução nossa)

Este trabalho propõe-se a examinar mais de perto essas construções de época, analisando como os discursos sobre Sirani refletem concepções de gênero e expectativas socioculturais da Bolonha barroca. Contudo, essa investigação será conduzida com um olhar atento às armadilhas

do anacronismo, buscando compreender tais representações dentro de seu contexto histórico sem, no entanto, perder de vista as implicações mais amplas que essas narrativas carregam.

Em meu percurso, estudar a mulher sem compreender a artista revelou-se impossível. Elisabetta Sirani e suas obras entrelaçam-se em uma relação simbiótica, uma completude que se reflete, ainda mais, nas assinaturas meticulosamente traçadas em muitas das obras, como um sussurro que nos recorda: ali está a mulher, pulsante. Além da matéria, da forma, do suporte, das cores e da técnica virtuosa, há a essência palpável de uma mulher que se afirmou na expressão artística. Criadora e criatura, obra e artista, mulher de carne e osso e mulher de tinta são dimensões inseparáveis de sua existência. Falo da “mulher de tinta” porque este trabalho se propõe a observar a figura feminina em sua produção, um tema amplamente explorado por Sirani. Mulheres sacras, históricas, mitológicas ou representadas em retratos, todas parecem carregadas de algo que transcende a mera representação. Em cada pincelada, vislumbra-se uma dedicação minuciosa e quase visceral para dar voz, em uma linguagem visual, às suas mulheres – uma articulação que transcende o tempo e ressoa até os dias de hoje.

Juntamente das obras do *Seicento* italiano, o Primeiro Capítulo desta dissertação se fundamenta em uma seleção criteriosa de estudos mais recentes sobre a artista, com destaque para a obra *The Women Artists of Bologna* (1907), de Laura Ragg. Seu trabalho, pioneiro na análise das mulheres artistas bolonhesas, será abordado de forma crítica, uma vez que já ultrapassa um século desde sua publicação. Mary Garrard, cuja pesquisa revisitou e problematizou a abordagem de Ragg, também servirá de base para esta investigação.

Adelina Modesti e Babette Bohn, autoras que, entre a segunda metade do século XX e o início do XXI, dedicaram grande parte de suas produções ao estudo das mulheres artistas de Bolonha, e, em particular, a Elisabetta Sirani, desempenham um papel central na estruturação deste capítulo. Seus textos fornecem subsídios fundamentais para compreender tanto a recepção da obra de Sirani ao longo do tempo quanto sua inserção no panorama artístico da época.

A par dessas referências, outros estudos também serão mobilizados, como o de Ottavio Mazzoni-Toselli, que em sua obra de 1833, *Di Elisabetta Sirani pittrice bolognese e del supposto veneficio dove credesi morta nell'anno XXVII di sua età*, tratou da morte controversa de Sirani, marcada por especulações sobre envenenamento. Essas fontes, ao lado de diversas outras, permitirão traçar um percurso mais amplo e aprofundado sobre a trajetória da artista, articulando diferentes perspectivas sobre sua vida e obra.

Neste trabalho, há um esforço deliberado de conceder voz às obras, frequentemente tratadas como entidades silenciosas, destituídas de luz própria, à espera de serem lidas, interpretadas e desvendadas. Contudo, não me atribuo tamanha competência: o que faço aqui é apenas tentar transpor em palavras aquilo que já foi magistralmente narrado pela pintura. Ao enxergarmos a obra não como mero objeto inerte, mas como sujeito pulsante, acredito que honraremos o legado de sua criadora e o propósito de seus esforços.

Junto ao estudo das obras de Elisabetta Sirani, esta dissertação também propõe um esforço para examinar a produção de outras artistas mulheres que a antecederam ou que estavam ativamente trabalhando no mesmo período. Embora, devido às limitações de espaço, não seja possível aprofundar a biografia de cada uma delas, a análise buscará estabelecer conexões entre as obras de Elisabetta e as de suas contemporâneas, bem como de pintoras de gerações anteriores. Dada a considerável quantidade de artistas femininas reconhecidas entre os séculos XV e XVII, especialmente em Bolonha³, será necessário adotar uma abordagem comparativa, destacando as semelhanças temáticas, estilísticas e iconográficas. O objetivo é, portanto, iluminar o contexto mais amplo em que Elisabetta se insere, trazendo à tona as contribuições dessas mulheres para a arte e oferecendo uma perspectiva mais ampla sobre a produção artística feminina, muitas vezes negligenciada nos discursos tradicionais da história da arte.

1.3. O PANORAMA ARTÍSTICO DA BOLONHA DO *SEICENTO*

Para melhor compreender a produção de Elisabetta Sirani, é essencial situá-la no contexto artístico e sociocultural de Bolonha no século XVII. O Movimento Barroco bolonhês possuía características singulares, sobretudo no que tange à participação feminina nas artes. Diferente de outras regiões da Itália, a cidade oferecia um terreno relativamente fértil para que mulheres desempenhassem papéis significativos no meio artístico, seja como criadoras, mecenas ou intelectuais. Meu objetivo no Segundo Capítulo deste texto, portanto, será examinar como as transformações promovidas pela Igreja Católica e a própria estrutura social bolonhesa contribuíram para a consolidação das mulheres no campo das artes, investigando as especificidades desse cenário e os desafios enfrentados por aquelas que buscaram trilhar esse caminho.

³ Segundo Babette Bohn, durante o *Seicento*, foram registradas ao menos 44 mulheres artistas somente em Bolonha. (2019, p. 73)

Na abertura de sua *Felsina Pittrice*, Malvasia já apresenta a cidade com louvores, como um espaço fecundo para o surgimento de artistas, com especial atenção aos seus pintores.

Bolonha não deve nada a nenhuma outra cidade no que se refere à pintura, como claramente se demonstra; seja pela sua origem e pelo antigo princípio desta nobre profissão nela estabelecido, seja pela qualidade dos ilustres artistas que dela surgiram ao longo do tempo; assim como pelo número e pela abundância destes, superando de longe qualquer outra cidade, mesmo aquelas de maior fama, como se pode ver claramente. Enquanto todas as demais cidades do Estado e da Província se orgulham de possuir um ou, no máximo, dois pintores eminentes que fundaram escolas, Bolonha, sozinha, se gloria de muitos e muitos (...). Em Bolonha, todas as Artes Liberais sempre floresceram, mas, sobretudo, a Pintura. (Malvasia, 1678, p. 453-454, tradução nossa)

As conquistas femininas em Bolonha foram celebradas desde o final do século XVI, como demonstra Giulio Cesare Croce em seu poema *La Gloria delle Donne* (1590), no qual exalta a trajetória de mulheres notáveis ao longo da história, culminando em suas contemporâneas bolonhesas (Bohn, 2002, p. 54). Esse reconhecimento sugere que, mesmo antes do *Seicento*, algumas mulheres já se inseriam no ambiente cultural da cidade, participando ativamente como comitentes de obras, colecionadoras e, em casos mais raros, como artistas.

O advento da Modernidade na Europa trouxe mudanças expressivas para o campo artístico, impulsionadas pelas transformações econômicas em curso. A historiadora Babette Bohn observa que, ainda no final do século XVI, algumas mulheres demonstravam interesse crescente pela cultura e pelas artes, indicando uma participação mais ativa nos espaços de agência cultural. No entanto, o ofício de artista ainda passava por um processo de afirmação, herdando da Idade Média uma posição secundária em relação a outras profissões consideradas mais prestigiosas. Nesse contexto, a Itália assumiu um papel central na legitimação da atividade artística, primeiro com o Renascimento e, posteriormente, com a Contrarreforma Católica. A valorização da arte sacra promovida pelo Concílio de Trento consolidou o papel do artista na sociedade, tornando-o uma figura indispensável para a materialização dos preceitos religiosos. Esse status diferenciado tornou a posição do artista italiano – especialmente nos Estados Papais – mais vantajosa em comparação à de seus pares em regiões protestantes.

Ainda assim, se a profissionalização nas artes já era desafiadora para os homens, para as mulheres, os obstáculos eram ainda mais severos. Como pontua a historiadora Anna Bellavitis (2018, p. 87), qualquer inserção no mundo do trabalho exigia um treinamento formal, o que já representava uma barreira significativa. A instrução básica não era acessível à maioria das meninas no século XVII, e mesmo muitos meninos não tinham acesso a uma formação

letrada. Por conseguinte, a especialização artística dentro dos ateliês tornava-se um percurso praticamente inacessível para a maioria das mulheres.

Diante desse cenário adverso, como Elisabetta Sirani conseguiu não apenas superar tais dificuldades, mas também se destacar em um meio predominantemente masculino? O segundo capítulo desta dissertação se dedicará a examinar essa questão, buscando compreender como a presença feminina no cenário artístico bolonhês não pode ser interpretada como uma ruptura abrupta com o *status quo*, mas sim como resultado de um processo histórico e social que permitiu essa ascensão. Afinal, não há eventos “à frente de seu tempo” na história; há, sim, estruturas e condições que pavimentam determinados caminhos. Dessa forma, analisaremos os fatores que contribuíram para que Bolonha se tornasse um dos centros mais receptivos à atuação feminina nas artes.

Babette Bohn (2019) nos afirma que, durante o *Seicento*, o número de mulheres artistas já era significativamente superior ao de qualquer outra cidade italiana. Essas artistas não apenas se dedicaram a diversas especializações, mas também ultrapassaram barreiras de gênero que limitavam a atuação feminina na arte: realizaram obras por encomenda pública, produziram pinturas históricas – um gênero tradicionalmente dominado por homens –, além de gravuras e xilogravuras para ilustrações de livros. Esse fenômeno torna-se ainda mais expressivo quando comparado a outras cidades europeias. Para Bohn, um dos fatores determinantes para essa realidade foi a posição de Bolonha como a segunda cidade mais importante dos Estados Papais, depois de Roma – e é fundamental destacar o papel da Igreja Católica como principal mecena de obras de arte no período.

Ademais, Bolonha abrigava a mais antiga universidade do mundo ocidental, a *Università di Bologna*, fundada em 1088, o que proporcionava um ambiente intelectual mais propício ao florescimento feminino. A cidade também se destacava pela educação de meninas, aspecto fortemente influenciado pelo arcebispo Gabriele Paleotti (1522–1597), figura central na teoria da arte e da iconografia da Contrarreforma, a partir de sua obra *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), que também estará em evidência no capítulo em questão.

Outro fator determinante foi o papel das mulheres como patronas da arte, especialmente em virtude da relação estreita entre Bolonha e Roma. O trânsito constante de nobres e aristocratas entre as duas cidades permitia que suas esposas, muitas vezes responsáveis pelas finanças da família, investissem no mercado artístico, direcionando recursos para o apoio a

mulheres artistas. Esse mecenato feminino consolidou a presença das artistas bolonhesas, fortalecendo suas redes e ampliando suas possibilidades de atuação.

Diferentemente de outras cidades italianas e europeias, Bolonha ofereceu uma estrutura singular que permitiu a ascensão das mulheres no campo das artes. Compreender essas especificidades será essencial para a análise de Elisabetta Sirani, pois sua trajetória, embora excepcional, não ocorreu em um vácuo, mas sim em um ambiente que, apesar das restrições de gênero, proporcionou condições singulares para que ela desenvolvesse e consolidasse sua carreira.

Do ponto de vista formal, este segundo capítulo também se dedicará à análise das características da produção artística em Bolonha no período, com especial atenção ao papel desempenhado pela família Carracci e sua *Accademia degli Incamminati*, cujo legado redefiniu os rumos da pintura bolonhesa. De igual modo, será imprescindível examinar a influência de Guido Reni, mestre de Giovanni Andrea Sirani, cuja estética refinada parece ter exercido, ainda que de maneira indireta, um impacto significativo na obra de Elisabetta Sirani.

1.4 AS OBRAS

A escolha das pinturas para esta dissertação não foi tarefa simples, dado o vasto acervo de Elisabetta Sirani, que conta com inúmeras obras reconhecidas, muitas das quais assinadas. No entanto, centrando energias para dar conta de um trabalho de dissertação, foi necessário fazer recortes e focar em um conjunto de obras representativas. No terceiro capítulo desta dissertação, busco concentrar esforços na investigação das particularidades da obra de Elisabetta Sirani, com uma abordagem que conjuga a análise iconográfica e formal. A princípio, suas escolhas iconográficas parecem estar profundamente enraizadas em suas influências literárias. No entanto, ao observarmos sua produção em conjunto, torna-se evidente que sua vasta produção da representação feminina transcende meras referências textuais, conectando-se diretamente às suas próprias vivências e, naturalmente, às exigências de seus comitentes.

Apesar de sua carreira ter sido brutalmente interrompida por sua morte prematura aos 27 anos, Sirani deixou um legado impressionante, com centenas de obras, uma produtividade incomum mesmo entre os grandes mestres do período. Um aspecto notável dessa produção é a presença expressiva de figuras femininas, frequentemente representadas de maneira a desafiar

os paradigmas sociais da época – um reflexo, talvez, da própria trajetória da artista, que também rompeu barreiras dentro do universo artístico.

Para aprofundar essa análise, nossa investigação se concentrará em cinco de suas pinturas, observando como as imagens femininas criadas por Sirani se distinguem no contexto artístico bolonhês do *Seicento*. Como parte fundamental da abordagem iconográfica e iconológica adotada, a comparação se mostrará um recurso indispensável: suas obras serão colocadas em paralelo com as de outros artistas que trataram de temáticas semelhantes, buscando evidenciar tanto as convergências quanto as singularidades de sua produção.

Além de examinar sua contribuição artística, este capítulo também se debruçará sobre o impacto que Sirani teve no meio acadêmico e no ensino da pintura. Diante do agravamento da saúde de seu pai, coube a ela a responsabilidade de administrar o ateliê familiar – uma posição sem precedentes para uma mulher na época. Rapidamente, Sirani não apenas se tornou a principal provedora da família, dispensando a dependência do matrimônio, mas também passou a formar novas gerações de artistas. Suas alunas incluíam não apenas suas irmãs, Anna Maria e Barbara Sirani, mas também outras mulheres que, sob sua orientação, tiveram a oportunidade de ingressar na carreira artística.

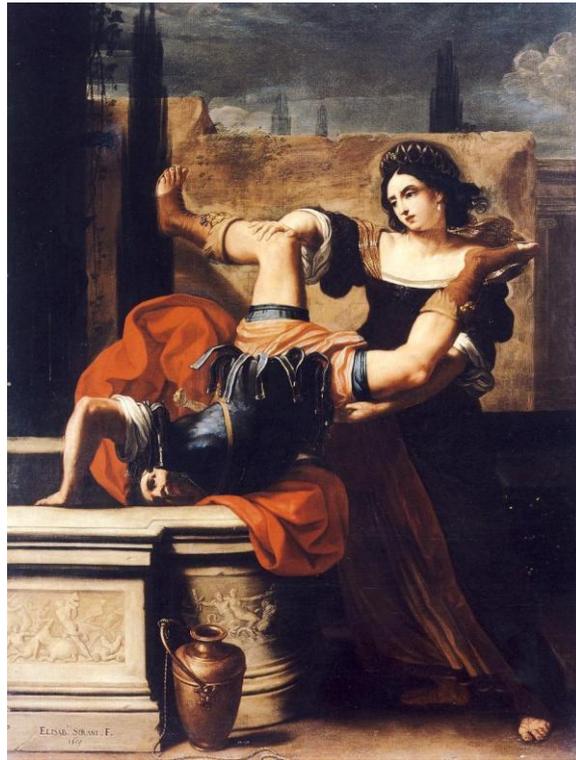
Essa iniciativa culminou na criação de um ateliê anexo ao de seu pai, voltado exclusivamente para a instrução de mulheres, um feito que consolidou ainda mais sua posição no cenário artístico. É possível que Sirani tenha sido reconhecida como *Maestra*, conforme sugere Babette Bohn, um título que a elevaria a um patamar singular dentro da tradição artística bolonhesa. Logo, ao longo deste capítulo, buscaremos não apenas evidenciar a relevância de sua obra, mas também compreender seu papel na formação de uma nova geração de artistas, ampliando os horizontes da presença feminina no campo da arte.

Optei por analisar as obras de Sirani por pares, agrupando-as a partir de três temáticas comuns. O primeiro par de obras envolve o caráter histórico e é composto pela já citada *Timoclea mata o capitão trácio*, de 1659 [figura 2] e *Porcia ferindo sua coxa*, de 1664 [figura 3], ambas inspiradas em textos de Plutarco, mais especificamente em suas *Vidas paralelas* – a primeira abordando Alexandre o Grande e a segunda, Marcus Brutus. Essas obras não apenas revelam a habilidade de Sirani em retratar figuras históricas, mas também evidenciam sua interpretação das figuras femininas nessas narrativas.

O segundo par, por sua vez, faz uma comparação entre duas obras de naturezas distintas: *Madalena Penitente* [figura 4], uma obra de caráter religioso cristão, e *Galateia* [figura 5], uma

obra mitológica. Ambas apresentam figuras femininas em contextos de grande carga simbólica, mas com abordagens que refletem as diferenças entre os mundos religiosos e mitológicos. Enquanto *Madalena Penitente* se insere no universo da redenção e do arrependimento, *Galateia* representa a beleza idealizada e o amor, explorando a mitologia clássica sob a ótica da pintora.

Figura 2 – *Timoclea mata o capitão Trácio* (1659), de Elisabetta Sirani. Museo di Capodimonte, Nápoles



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 3 – *Pórcia ferindo sua coxa* (1664), de Elisabetta Sirani. Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio, Bolonha



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 4 – *Madalena Penitente* (1660), de Elisabetta Sirani. Pinacoteca Nazionale di Bologna in Palazzo Pepoli Campogrande, Bolonha



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 5 – *Galateia* (1664), de Elisabetta Sirani. Museo Civico di Modena, Modena



Fonte: Wikimedia Commons

Por fim, o terceiro par refere-se aos retratos. O primeiro, intitulado *Autorretrato como Alegoria da Pintura* [figura 6], é um autorretrato confirmado, dado que possui os elementos necessários para ser reconhecido como tal, incluindo sua assinatura. O segundo retrato [figura 7], embora frequente e erroneamente atribuído a Elisabetta Sirani, é definido por Adelina Modesti como obra de Barbara Sirani, sua irmã, que o teria pintado após a morte de Elisabetta, tratando-se, portanto, de um retrato póstumo.

Figura 6 – *Autorretrato como alegoria da pintura* (1658), de Elisabetta Sirani.
Museu Pushkin, Moscou.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 7 – *Retrato de Elisabetta Sirani* (c.1665), de Barbara Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

Além desses pares temáticos, a obra *O Batismo de Cristo* [figura 8], um retábulo de 1657, também será analisada. Embora não se enquadre diretamente na temática das representações femininas, essa pintura tem um papel central na trajetória de Elisabetta Sirani. Sua relevância não se deve apenas ao tema religioso, mas também à sua importância como a primeira grande encomenda pública da artista, recebida quando ela tinha apenas dezenove anos. Sirani já produzia profissionalmente desde meados da década de 1650, tendo realizado sua primeira obra pública aos dezessete anos. No entanto, foi com *O Batismo de Cristo* que consolidou seu nome no cenário artístico bolonhês, demonstrando sua capacidade de lidar com

composições de grande porte e sua habilidade em administrar encomendas significativas. A pintura, com impressionantes 4,5 x 3,5 metros, foi destinada à igreja de *San Girolamo della Certosa*. Um detalhe notável da obra é a assinatura da artista, visível em uma pedra próxima aos pés de Cristo: “ELISABETTA SIRANI·F·MDCLVIII”. Apesar de a cena central ser focada no batismo de Cristo por São João Batista, as figuras femininas presentes na composição não serão desconsideradas, pois a maneira como Sirani as insere na narrativa visual contribui para a compreensão de sua abordagem em relação ao gênero e à iconografia religiosa.

Figura 8 – *O Batismo de Cristo* (1658), de Elisabetta Sirani. Igreja di San Girolamo della Certosa, Bolonha



Fonte: Wikimedia Commons

As assinaturas de Elisabetta Sirani são uma característica singular de sua produção artística, merecendo, sem dúvida, um capítulo à parte, caso as proporções de uma dissertação permitissem tal aprofundamento. No entanto, essas características não fazem parte de nosso objetivo, buscarei abordá-las de maneira concisa em um subcapítulo dedicado dentro do terceiro capítulo deste trabalho. A prática de assinar obras, embora não exclusiva de Sirani, ocupa, no entanto, um papel fundamental na noção de identidade artística dessa artista. O ato de assinar uma obra não apenas equipara sua autoria à arte de outros mestres consagrados, como também reveste estas assinaturas de um caráter que ultrapassa a função de simples identificação.

Neste contexto, recorro às reflexões de Daniel Arasse, cujo estudo sobre a importância do detalhe na composição artística proporciona uma compreensão mais profunda. Arasse distingue entre o *Particolare*, um detalhe que se integra de forma harmônica à composição, e o *Dettaglio*, que, por sua vez, emerge de maneira visível dentro da obra, provocando uma interação subjetiva e mais complexa. As assinaturas de Sirani transitam entre essas duas dimensões: pintadas, por vezes, de forma discreta, elas se inserem na composição de maneira estratégica, mas, ao mesmo tempo, rompem com as expectativas tradicionais e se tornam um ponto de atenção, um espaço propositadamente visível que envia ao espectador o convite de uma leitura mais profunda sobre a relação entre autora e obra.

Não se pode deixar de mencionar o papel das assinaturas na prática artística do século XVII: embora ainda pouco difundidas em Bolonha, especialmente entre mulheres artistas, Sirani levou a assinatura a um novo patamar, tornando-a um elemento quase intrínseco à obra. Ao escondê-las em locais inesperados ou aliadas às imagens como um código visual sutil – quase como um *easter egg* artístico – ela reafirma sua presença e identidade no universo pictórico que construiu. Esta abordagem inovadora, que pode ser comparada à da pintora flamenga Clara Peeters, cujo nome ou rosto eram frequentemente integrados às cenas de suas pinturas, dialoga diretamente com a ideia de assinatura como uma afirmação artística, não apenas uma formalidade técnica.

Em complemento a essas reflexões, a análise das assinaturas de Elisabetta Sirani pode ser iluminada pela perspectiva proposta por Jorge Coli em *O Corpo da Liberdade*. Nesse livro, o autor ressalta a necessidade de “treinar o olho” para perceber de que são feitos os elementos de uma obra e como eles se articulam em diferentes camadas, muitas vezes invisíveis, que se encontram naquele “terceiro lugar” onde as analogias se fundem de maneira tácita. Tal conceito nos permite compreender como, ao inserir suas assinaturas de modo quase imperceptível, Sirani constrói uma sofisticada relação entre o visível e o invisível. A assinatura, nesse caso, não se afirma apenas como marca evidente de autoria, mas integra o gesto final da criação: um elo simbólico entre o que se mostra de imediato e o que só se revela quando a composição é apreendida em sua totalidade.

Atualmente, as assinaturas de Sirani desempenham papel central no reconhecimento e na autenticidade de suas obras, muitas das quais continuam a ser reavaliadas e redescobertas no cenário artístico. Mais do que simples garantias de autoria, constituem marcas que vinculam de forma inseparável a identidade da artista à sua produção, articulando técnica e invenção criativa.

A partir da leitura proposta por Coli, somos convidados a exercitar o olhar para captar essas sutilezas: se há uma margem invisível onde o semelhante se funde ao semelhante, as assinaturas de Sirani podem ser entendidas como parte desse “terceiro lugar”. Assim, elas ultrapassam a função de atestar autoria, transformando-se em elementos narrativos que entrelaçam visível e invisível, técnica e imaginação, conduzindo o espectador a uma experiência de leitura que vai além do plano formal.

De maneira sintética, esta dissertação investiga a obra de Elisabetta Sirani sob uma perspectiva iconográfica e também de gênero, analisando como suas escolhas temáticas e estratégias visuais dialogam com seu contexto social e artístico na Bolonha do século XVII. Através do exame de suas pinturas, e registros documentais, busca-se compreender de que maneira Sirani construiu sua identidade artística e desafiou as convenções da época, consolidando-se como uma figura central na história da arte.

2 SOBRE ELISABETTA SIRANI

Mas se ainda de todas essas glórias o sexo feminino fosse mendigo, uma única Elisabetta poderia torná-lo ilustre diante daqueles esplendores, que a preço de sangue, não só de suores, foram conquistados pelo sexo masculino. Nasceu fêmea, mas não reteve nada de afeminado, exceto a casca do nome; por isso, mesmo nos anos mais tenros, se mostrou tão ávida na vigilância, que a aurora nunca a encontrou sonolenta sobre as plumas macias de um travesseiro.⁴ (Picinardi, 1665 *apud* Malvasia, 1678, p. 458, tradução nossa)

O trecho acima integra a obra *Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi*⁵, que se apresenta como um compêndio sobre a vida dos mais proeminentes artistas de Bolonha, similar ao modelo que Giorgio Vasari instaurou, no século anterior, para os artistas italianos, a partir de suas *Vite*⁶. A citação destacada é de Giovanni Luigi Picinardi, anexada ao texto de Malvasia, e insere notas mais pormenorizadas da figura de Elisabetta Sirani. Carlo Cesare Malvasia⁷, amigo pessoal da família Sirani, descreve a jovem artista com um fervor quase hagiográfico, elogiando sua habilidade, ambição e extraordinária força de vontade. É possível perceber seu esforço para imortalizar a pintora dentro do panteão dos grandes artistas, exaltando-a com um entusiasmo que transcende a mera admiração e se aproxima da veneração.

Essa exaltação da pintora não é uma característica isolada de Malvasia. Ao longo deste estudo, exploraremos como essa tendência glorificante de Sirani permeia outros textos e relatos de seus contemporâneos e também trabalhos posteriores. A abordagem de Malvasia é significativa, pois, não apenas coloca Sirani em um pedestal de grandeza artística, mas também evidencia um padrão de reconhecimento que muitas vezes se mescla com a idealização do sujeito artístico. É importante considerar essa exaltação no contexto histórico e compreender que a reverência por ela, embora admirável, é também uma construção complexa que reflete as práticas e percepções da época.

Há uma particular dificuldade na escrita biográfica, especialmente a partir de textos como os de Malvasia ou Vasari, que se propõem a apresentar uma retórica linear a respeito de

⁴ Texto original: *Mà quando ancora di tutte queste glorie n'andasse mendico il Sesso Donnesco, una sola ELISABETTA lo potrebbe rendere illustre a fronte di quegli splendori, che à prezzo di sangue, non che di sudori s'acquistò il Sesso Virile. Nacque Femmina, ma d'effeminato altro non ritenne, che la cortecchia del Nome; il perchè fin negli Anni più acerbi si mostrò di tanto vaga della vigilanza, che l'Aurora non la ritrovò giammai sonnachiosa sù le morbide piume d'un origliere.*

⁵ A edição utilizada neste trabalho será a de 1678, que pode ser encontrada em domínio público pelo *Google Books*, a partir de uma digitalização feita em 2010.

⁶ Ver VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2011.

⁷ A figura de Malvasia será melhor explorada no decorrer do capítulo.

uma pessoa, desconsiderando uma série de fatores ou acrescentando nuances próprias de suas relações com o relatado. É por isso que, aqui, haverá um cuidado ao observar as narrativas biográficas a respeito de Sirani, procurando evitar a armadilha de transformar sua trajetória em um relato fechado, coeso e teleológico. Como aponta Pierre Bourdieu,

[...] Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar [...] (Bourdieu, 1996, p. 185).

Essa crítica se faz especialmente pertinente ao abordar a biografia de Sirani, cuja trajetória foi, por vezes, moldada por discursos que enfatizam sua excepcionalidade ou seu destino trágico, em detrimento de uma análise mais atenta às complexidades de sua atuação profissional, às circunstâncias históricas que influenciaram sua produção e às tensões que permeavam sua posição como mulher artista no século XVII. Dessa forma, torna-se essencial reconhecer que as fontes nos oferecem os fatos já consolidados, sem necessariamente revelar os processos decisórios vivenciados pelos indivíduos, conforme apontado por Giovanni Levi (1996, p. 168-169).

A abordagem desta pesquisa dialoga com as reflexões de François Dosse (2009) acerca das tensões entre realidade e construção imaginativa na escrita biográfica. Segundo o autor, um dos grandes desafios desse tipo de investigação reside no uso de recursos criativos, que podem desempenhar um papel significativo na reconstrução de um universo perdido, guiando-se pela sensibilidade e intuição do pesquisador (2009, p. 55). Embora seja impossível abarcar plenamente a complexidade de uma existência, uma vez que a vida transcende os rastros que dela permanecem, é possível, a partir dos vestígios da trajetória de Elisabetta Sirani, lançar luz sobre aspectos que foram historicamente marginalizados ou subestimados.

Elisabetta Sirani nasceu em 8 de janeiro de 1638⁸, na cidade de Bolonha, norte da Itália, em uma modesta casa de dois pavimentos, que seria sua única moradia durante a vida. Criada em um ambiente artístico liderado por seu pai, o pintor Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), ela rapidamente se educou no uso do pincel. Embora pareça inusitado, aos olhos de hoje,

⁸ Laura Marie Roberts Ragg, no texto *The women artists of Bologna*, de 1907, afirma que a data de nascimento de Elisabetta estava inscrita em uma placa sobre a porta da frente de sua casa. A inscrição dizia: “NEL GIORNO VIII, GENNAIO MDCXXXVIII QUI NACQUE ELISABETTA SIRANI, “aqui nasceu, no dia 8 de janeiro de 1638, Elisabetta Sirani”, em tradução livre.

pensarmos em uma mulher bem-sucedida em sua carreira no século XVII, especialmente em uma carreira dominada por homens, essa regra parecia ter suas exceções no contexto bolonhês, como exploraremos mais à frente. Sirani, apesar de sua breve vida, uma vez que a pintora faleceu em 1665 com apenas 27 anos, deixou um legado que certamente não passou despercebido por seus contemporâneos e continuou a ser celebrado nos escritos e catálogos da História da Arte.

Os primeiros anos de sua vida são nebulosos, pois não há muitas fontes que detalhem sua infância. No entanto, ao analisarmos sua obra e as referências presentes em suas pinturas podemos inferir que ela era uma leitora ávida de clássicos da literatura. A educação erudita, além da influência de seu pai, parece ser a chave para compreendermos os caminhos trilhados por essa jovem talentosa. Um inventário familiar de 1672, examinado pela historiadora da arte italiana Adelina Modesti (2013, p. 55), sugere que a biblioteca dos Sirani possuía cerca de 80 livros, entre os quais se destacavam *Iconologia* (Cesare Ripa), *Metamorfoses* (Ovídio), *Vidas Paralelas* (Plutarco), *História Natural* (Plínio), *Imagini degli dei antichi* (Cartari) e *Vidas dos Artistas* (Giorgio Vasari). No entanto, essa afirmação de Modesti é conflituosa.

Considerando os escritos de Babette Bohn, outra historiadora da arte dedicada à biografia de Sirani, que afirmou que o inventário indicava a presença de cerca de 20 livros na biblioteca familiar (2002, p. 520). Discrepâncias à parte, é evidente que os temas e referências presentes na obra de Sirani revelam presenças claras dessas obras mencionadas. Essa conexão será examinada com mais profundidade no capítulo dedicado à análise iconográfica de suas pinturas, momento no qual exploraremos como essas presenças moldaram a sua produção artística e refletiram em sua iconografia.

Carlo Cesare Malvasia, figura fundamental ao falarmos de Sirani, e que será frequentemente mencionada neste trabalho, afirmava que a vida artística da jovem havia começado por sua influência, pois ele teria insistido com Giovanni Andrea que ensinasse a filha a arte da pintura, reconhecendo nela, desde cedo, muito talento. “Eu fui, aquele ‘eu’ (posso bem dizer) que quis absolutamente que o Pai, embora relutante nisso, a arriscasse aos pincéis.”⁹ (Malvasia, op. cit. p. 454, tradução nossa). Carolina Bonafede afirma que “o digno senhor não se enganou, pois sua protegida, instruída pelo próprio pai na arte da pintura, aos doze anos já era capaz de retratá-lo com grande fidelidade e boa condução.” (1845, p. 153, tradução nossa). Embora não possamos afirmar com certeza se a declaração de Malvasia era uma forma de

⁹ Texto original: “Io fui, quell’io (posso ben dire) che volli assolutamente che il Padre, per altro in ciò renitente, l’arrischiasse a’ pennelli”

autopromoção, considerando a carreira prolífica de Sirani, ou um fato verídico, é certo que a vida artística de Elisabetta se deveu aos ensinamentos de seu pai, que por sua vez fora discípulo de Guido Reni, um nome respeitável da arte bolonesa, e aluno direto dos Carracci¹⁰.

Como sempre ocorre com qualquer ser vivo, cujas tendências predominantes se revelam nas primeiras ocupações espontâneas, a pequena Elisabetta logo demonstrou grande entusiasmo e aptidão para o desenho. Seu pai, pintor talentoso, ao observar os traços que ela delineava como brincadeira, sorriu satisfeito; mas estava longe de se deixar seduzir pela ideia de orientar uma menina na pintura, ainda que o exemplo de tantas outras pintoras, e sobretudo o então recentíssimo de sua concidadã Lavinia Fontana, devesse lisonjeá-lo.¹¹ (Bonafede, 1845, p. 152, tradução nossa)

É fundamental considerar as relações sociais que permeavam o ambiente familiar de Sirani, compreendendo-as como parte de um tecido relacional mais amplo. Como destacou Norbert Elias (1994, p. 22), cada indivíduo está entrelaçado a outros por vínculos invisíveis – sejam eles de trabalho, propriedade, instintos ou afetos –, formando redes dinâmicas em constante transformação. Essas conexões, que antecedem o sujeito e que ele próprio contribui para expandir, desempenham um papel crucial na construção de sua trajetória. No caso de Sirani, essas redes não apenas influenciaram sua formação e prática artística, mas também moldaram sua inserção no meio intelectual e profissional da Bolonha do século XVII.

Ainda em relação à formação artística de Sirani, é importante destacar que, embora Bolonha tivesse um número relativamente maior de mulheres envolvidas nas artes em comparação com outros lugares, existiam restrições inegociáveis para as mulheres que se dedicavam a essa área. Essas restrições incluíam a proibição de participar das academias, devido aos estudos de nus e anatomia humana. Apesar de Elisabetta ser considerada parte da

¹⁰ Os Carracci foram um importante grupo de artistas na arte bolonesa do final do século XVI e início do XVII. Annibale e Agostino Carracci, irmãos, e Ludovico Carracci, primo deles, fundaram a *Accademia degli Incamminati* em Bolonha. Essa academia desempenhou um papel importante na reforma da pintura barroca, promovendo um estilo que mesclava realismo e idealização clássica, e influenciando profundamente o desenvolvimento da arte na Itália.

¹¹ Texto original: “Come sempre avviene in ogni essere vivente, che le predominanti tendenze nelle prime spontanee occupazioni si appalesano, così la picciolissima Elisabetta spiegò ben presto molto trasporto e disposizione al disegno. Il padre valente pittore nell'osservare ciò che per giuoco essa andava lineando, se ne compiacque e sorrise, ma era ben alieno dal lasciarsi sedurre dal pensiero di applicare una fanciulla alla pittura, quantunque avrebbe dovuto lusingarlo l'esempio di tante altre pittrici, e sopra tutti quello, allora recentissimo della concittadina Lavinia Fontana.”

terceira geração de artistas da *Accademia degli Incamminati*¹², ela não pôde participar das aulas da instituição.¹³

No que tange à formação da artista, de acordo com Modesti (2018, p. 85), a pintora teve a sorte de nascer em um ambiente onde a pintura era o sustento da família. Era difícil para mulheres de famílias não artísticas desenvolverem essa habilidade, uma vez que mesmo a instrução básica muitas vezes lhes era negada.

A maioria das mulheres que desejavam uma carreira profissional nas artes tinha um parente homem que as ensinava na oficina da família. Ter um pai artista ajudou Elisabetta a se estabelecer como uma pintora profissional bem-sucedida em uma profissão dominada por homens.¹⁴ (ibidem, p. 85, tradução nossa)

Como já mencionado, Bolonha não seguia estritamente as regras impostas nesse sentido, havendo ali um florescimento de mulheres artistas bem-sucedidas que precederam e sucederam Sirani. Isso nos leva a perceber que a carreira dessa jovem pintora, embora muito talentosa, não excedeu expectativas sociais, considerando sua conjuntura e criação familiar. Assim, a carreira da artista encontrou um terreno fértil para se desenvolver, e assim de fato ocorreu. Seu talento foi rapidamente reconhecido por mercadores de arte, mecenas, aristocratas e burgueses de Bolonha e outras cidades italianas, que passaram a encomendar suas obras, mesmo em sua mais tenra idade.

Ao analisar a trajetória de Elisabetta Sirani, é essencial considerar que a resistência das mulheres na sociedade do século XVII nem sempre se dava por meio do confronto direto. Como observa Michelle Perrot, “assim como o poder, os espaços de resistência não são sempre evidentes, tampouco emergem de um embate direto” (Perrot, 2005, p. 263). Isso significa que, além das imposições sociais, havia também formas sutis de contestação, nas quais as mulheres encontravam maneiras de subverter as expectativas sem necessariamente romper com elas de maneira explícita. No caso de Sirani, sua posição no meio artístico revela um equilíbrio entre adaptação e transgressão: ao mesmo tempo em que desafiava os limites impostos às mulheres

¹² A *Accademia degli Incamminati* será pauta no capítulo referente à arte bolonhesa.

¹³ Mais informações acerca das gerações de pintores advindos da arte dos Carracci podem ser encontradas na obra de David Stephen Pepper, *Bolognese Painting in the Seventeenth Century In: THE AGE of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1986, p. 325-340).

¹⁴ Texto original: “Most women wanting a professional career in the arts had a male relative who taught them in the family workshop. Having an artistfather helped Elisabetta establish herself as a successful professional painter in a male-dominated profession.”

pintoras, ela também dialogava com as normas e convenções de sua época. Essa dinâmica complexa evidencia que sua atuação não pode ser reduzida a uma oposição direta ao sistema, mas deve ser compreendida como um jogo estratégico entre aceitação e contestação, o que amplia nossa visão sobre os espaços de ação e resistência femininos naquele contexto.

De acordo com Bohn (2018, p. 85), Elisabetta Sirani parece ter sido um modelo para outras mulheres artistas da região, incluindo suas irmãs mais novas, Barbara e Anna Maria, além da destacada pintora bolonhesa Ginevra Cantofoli. O que se destaca em Sirani, entretanto, é que ela desenvolveu um novo modelo de ensino pelo qual meninas e jovens mulheres eram ensinadas a desenhar e pintar pela própria artista, em vez de por seus pais, maridos ou irmãos (Ibidem, p. 85, tradução nossa).

É difícil determinar com precisão se a intenção original de Sirani era realmente ensinar o ofício às mulheres, como frequentemente descrito em sua biografia, tal concepção pode levar a anacronismos em relação às dinâmicas de gênero da época, elevando-a a um pedestal de “feminista”. Porém é fato que Sirani foi professora de muitos alunos, inclusive homens, oriundos do ateliê de seu pai, que, acometido pela gota reumática, uma doença que afeta as articulações, foi impedido de continuar suas atividades artísticas.

O episódio da doença de Giovanni Andrea – mencionado publicamente pela primeira vez, possivelmente, em uma carta de Pietro Antonio Davia, datada de 19 de junho de 1649, é fundamental para entender o desenvolvimento artístico de sua filha mais velha. A condição do artista deteriorou-se progressivamente ao longo dos anos, até que, em 1662, ele não pôde mais pintar. Ainda muito jovem, a pintora encontrou-se em uma posição atípica para as mulheres de seu tempo, assumindo o papel de provedora financeira da família, que incluía o pai, a mãe, Margherita Masini, as já mencionadas irmãs e um irmão mais novo, chamado Antonio Maria.

O ateliê de Giovanni Andrea desempenhava um papel central na vida artística de Bolonha, atraindo uma série de mercadores de arte interessados, dada a sua reputação como herdeiro artístico de Reni¹⁵. É importante notar que, mesmo após encerrar sua carreira como pintor, ele não cessou suas atividades como mercador de arte. Essa continuidade sugere que o estúdio familiar manteve-se como um vibrante centro de atividade no mercado, aproveitando a

¹⁵ Como indicado na citação de Ragg, o patriarca dos Sirani foi descrito como o pupilo preferido de Reni. A autora, ao falar sobre os caminhos artísticos de Elisabetta, observa que “[...] ela [Elisabetta] foi sua pupila apenas de forma indireta. Mas, assim como na relação natural, características da mente e do corpo frequentemente pulam uma geração, nesse parentesco artístico Elisabetta se assemelhava mais ao mestre que nunca conheceu do que seu pai, que foi o pupilo favorito de Guido.” (1907, p. 290, tradução nossa).

prestigiada posição de Sirani para oferecer ainda mais visibilidade ao trabalho de sua filha. Portanto, o sucesso de Elisabetta Sirani não deve ser visto como um fenômeno isolado ou uma mera exceção, como muitas vezes aparece descrito em artigos recentes e também em redes sociais que a apresentam como um ícone “feminista” de sua época. Pode-se afirmar que seu êxito foi sustentado por uma combinação de fatores, que incluíam, é claro, sua habilidade artística, bem como o suporte estratégico do ambiente familiar. Reconhecer sua importância não diminui seu valor artístico e social; ao contrário, é mais apropriado e enriquecedor apreciá-la pelo seu trabalho e pelo esforço diligente que dedicou à sua arte.

Adelina Modesti afirma que, sob os cuidados de Elisabetta, o estúdio da família deixou de ser apenas um espaço de ensino e transformou-se em um ambiente de socialização da cidade. O estúdio era frequentado com a finalidade de encomendar obras, mas também como um espaço de socialização, no qual algumas pessoas iam assistir a artista trabalhar (Modesti, 2013, p. 58). Entre os visitantes do estúdio-salão, circulavam não apenas a elite bolonhesa e influentes patronos, mas também visitantes internacionais (Ibidem, p. 59). Em um trecho citado por Modesti (Ibidem, p. 57-58), destaca-se a atuação da artista em uma capacidade quase diplomática, atraindo dignitários de toda a Itália e de demais cortes europeias. Esses visitantes levavam para casa obras que ela rapidamente esboçava na hora, promovendo assim a circulação internacional da identidade cultural de Bolonha. A própria artista registrou que, no início de 1665, todos os visitantes importantes de Bolonha teriam visto seu trabalho. Esse relato sublinha, em igual medida, a habilidade artística de Sirani, e sua influência e capacidade de se posicionar como uma figura central na promoção cultural de sua cidade, transformando seu estúdio em um ponto de encontro para a elite europeia e contribuindo significativamente para a disseminação da arte bolonhesa além de suas fronteiras.

Ao falarmos de Elisabetta Sirani, alguns termos sobre suas competências artísticas parecem se destacar, especialmente a *sprezzatura*¹⁶ e a rapidez. Sendo que a última tornou um de seus atributos mais notáveis. É fato que a pintora trabalhava de maneira veloz e eficaz, como evidencia o volume de obras que produziu em um curto período de tempo. No entanto, esses atributos raramente eram associados às mulheres; Sirani teve, por muitas vezes, sua imagem “virilizada” para dignificar sua figura. Como mulher, ela possuía pouco valor na sociedade, apesar de seu talento ser amplamente celebrado por seus contemporâneos. Essa

¹⁶ Termo italiano do Renascimento, popularizado por Baldassare Castiglione em *Il Cortegiano* (1528), que descreve a habilidade de realizar tarefas difíceis com aparente facilidade e graça, sem mostrar esforço ou preocupação.

rapidez é frequentemente destacada por Malvasia em seus escritos sobre a pintora. Em sua obra, ele menciona que ela teria concluído uma obra de grandes proporções para a Certosa de Bolonha¹⁷, no período de um ano, com notável agilidade. Conforme mencionado, muitas pessoas visitavam o ateliê da pintora em Bolonha, tanto para testemunhar a veracidade das notícias sobre a talentosa e rápida artista, quanto para validar a autenticidade de suas obras. Existiram, em sua época, alguns céticos que questionavam suas habilidades, alegando ser seu pai era o responsável pelos esboços ou até mesmo pelas obras completas, atribuindo a ela créditos indevidos, de acordo com Chadwick (1997, p. 104) foi essa descrença que motivou Sirani a pintar publicamente e a assinar suas obras, como um meio de silenciar os boatos.

Conforme Carolina Bonafede, “os maiores senhores da época faziam questão de vê-la trabalhar, observando-a ao cavalete, como se a própria visão de sua destreza pudesse revelar o segredo de sua arte.” (1845, p. 120). A notoriedade de Elisabetta Sirani alcançou proporções tão amplas que, conforme relatado pela própria artista, o Grão-Duque Cosimo III de Medici fez uma visita pessoal ao seu estúdio para assistir ao seu processo de pintura. Este episódio é registrado na obra de Eleanor Tufts (1974, p. 82), que cita um relato da própria Sirani presente na biografia de Malvasia (op. cit., p. 473-474).

Seu estúdio tornou-se praticamente uma atração turística, sendo visitado por muitos dignitários importantes. O relato da visita, em 1664, de Cosimo, Príncipe Herdeiro da Toscana, não esconde seu orgulho pelo fato de o príncipe ter vindo “ver minhas pinturas. Em sua presença, trabalhei em uma pintura do Príncipe Leopoldo, seu tio, na qual as três virtudes específicas desta grande casa foram representadas: ‘Justiça’ assistida pela ‘Caridade’ e ‘Prudência’, todas esboçadas bem próximas à criança que está sendo amamentada pela ‘Caridade’. Finalmente, ele [Cosimo] encomendou uma Virgem Santíssima para si, e eu a fiz imediatamente, a tempo de ele ter a pintura seca antes de seu retorno a Florença.

Tufts recorda um episódio, também descrito por Sirani, em que uma duquesa de Brunswick¹⁸ visitou o estúdio da família para observá-la em ação. Na ocasião, Sirani estava concentrada na pintura de um Cupido Putto (op. cit., p. 82).

As encomendas destinadas a Sirani eram vastas e abrangiam uma variedade de temas, desde retratos – frequentemente solicitados a pintoras mulheres – até pinturas históricas e

¹⁷ A *Certosa di Bologna* é um antigo mosteiro cartuxo, fundado em 1334 e transformado em um cemitério monumental em 1801.

¹⁸ No século XVII, Brunswick (Braunschweig) era um importante centro comercial e cultural no Sacro Império Romano-Germânico, parte do Ducado de Brunswick-Lüneburg, conhecido por seu desenvolvimento econômico e instituições educativas e científicas.

religiosas. Entre estas últimas, destaca-se a célebre obra *O Batismo de Cristo*, criada para um retábulo da Certosa de Bolonha, que será analisada no capítulo 3 deste trabalho. Uma parte significativa de sua produção pode ser encontrada em uma espécie de diário deixado pela própria artista e anexado à sua biografia escrita por Malvasia, intitulado *Notte delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani* (op cit. 1678, p. 467-476). Este apêndice oferece algo extremamente valioso para aqueles que desejam entender quem eram os mecenas de Sirani, quais obras ela pintou, os anos das encomendas, os temas abordados, entre outras informações. Esses dados, assim como outros aspectos da biografia da pintora observados por Malvasia, serão explorados mais adiante.

No que diz respeito à vida privada da artista, a ausência do casamento destaca-se como um aspecto significativo, especialmente considerando as normas sociais do século XVII. Naquela época, o casamento era frequentemente visto como um símbolo de realização e status feminino, evidenciando a conformidade das mulheres com as expectativas sociais de então¹⁹. Enquanto a maioria das mulheres da época atendia às expectativas sociais, casando-se e assumindo papéis tradicionais, Sirani não se casou, uma condição que, embora desafiadora para os padrões vigentes, pode ser compreendida à luz das circunstâncias atípicas que enfrentou. Após o adoecimento de seu pai, ao assumir a responsabilidade de sustentar a família, o fato de não ter se casado foi o que lhe permitiu dedicar-se inteiramente à sua carreira e à manutenção do lar da família. Dessa forma, sua permanência solteira foi mais uma estratégia pragmática para enfrentar as demandas de sua carreira do que uma escolha deliberada. Adelina Modesti (2023, p. 13) afirma que entre seus contemporâneos, como o texto publicado na folha volante de Vincenzo Maria Marescalchi, em 1663²⁰, Sirani era referida como “Citella” ou “Zitella”, termos associados à mulheres que passam a vida toda solteiras.

Ela é assídua em cuidar de seu pai enfermo — um sofredor de gota e nem sempre um paciente amável. Ela considera os desejos dele como comandos, exceto quando ele a incita a gastar tempo e dinheiro com sua própria

¹⁹ Conforme Anna Bellavitis (2018, p. 46-47): “[...] a mulher existia apenas em relação à figura de seu marido e chefe da família. É quase como se fosse necessário compensar o aumento do valor do papel feminino na família, implícito na elevação do casamento e na rejeição do celibato, removendo a independência profissional das mulheres, para evitar os riscos decorrentes do fortalecimento das figuras femininas na sociedade. A insistência no casamento como a única escolha de vida possível também resultou em uma crescente desconfiança em relação às mulheres solteiras, sempre consideradas em risco de cair na prostituição e de ameaçar a vida familiar pacífica dos cidadãos honestos e chefes de família”

²⁰ Ver: FERRONI, Giovanni Battista. **Nell’esposizione dell’immagine della B. Vergine col Bambino Gesù, che sporge con la mano destra un ramo di rose**: opera della Signora Elisabetta Sirani Citella, pittrice singularissima. Bolonha, 1663.

ornamentação. Ela acredita em viver de maneira simples e pensar de forma elevada. Sua arte é uma pérola de grande valor; ela é luxuosa em cor, opulenta em invenção e pode se dar ao luxo de comer de maneira simples e se vestir de forma modesta[...] (Ragg, 1907, p. 241)

Embora hoje a ausência de um casamento na vida de Elisabetta Sirani nos pareça providencial, dada sua dedicação profissional, o tema gerou considerável debate entre biógrafos da artista. Em sua obra de 1897, *Elisabetta Sirani: la vita, l'arte, la morte, la tradizione del veneficio, il processo, i prodromi, l'autossia, la causa mortis, versi e prose, appendice sulle opere*, Antonio Manaresi, que foi citado por Ragg em sua obra de 1907, sugere que Sirani poderia ter tido um pretendente, baseando-se em registros do catálogo da pintora. Em 1661, Sirani criou uma de suas primeiras representações do Amor, mostrando um Cupido com arco e flechas amarrados sob os pés. Em 1665, durante uma visita da Duquesa de Brunswick ao seu estúdio, ela produziu uma pintura de Cupido ferindo-se com uma flecha, enquanto contemplava seu próprio reflexo em um espelho. Curiosamente, ao contrário do seu costume, Sirani não especificou o comprador ou possuidor final desta pintura em seus registros, e não há evidências de que a Duquesa tenha encomendado a obra. Manaresi propôs, então, que essas pinturas poderiam refletir experiências pessoais de Sirani relacionadas ao amor, uma afirmação que não passou de uma conjectura. Contudo, essa teoria parece frágil e carece de evidências concretas.

Vale ressaltar que, no século XIX, a ideia de que uma mulher pudesse ter emoções ou experiências pessoais que não estivessem em conformidade com os padrões estabelecidos por uma sociedade majoritariamente masculina era ainda um conceito desafiador e frequentemente ajustado para se encaixar nas normas patriarcais. Assim, a sugestão de Manaresi pode refletir muito mais a necessidade do período de atribuir uma narrativa romântica às figuras femininas, do que uma análise fundamentada em evidências históricas concretas. De todo modo, o que devemos mencionar é que a arte de Sirani servia predominantemente como um meio de expressão e trabalho, e que não precisava refletir aspectos pessoais. Além disso, a ausência de algumas obras em seus registros pode ser explicada a partir do que Malvasia mencionou em seu livro: o fato de que Sirani muitas vezes omitia algumas peças dos registros para evitar que seu pai reivindicasse os lucros, o que a permitia contribuir para as despesas domésticas de sua mãe.

Além de sua carreira como pintora, Sirani possuía habilidades diversificadas que incluíam música, poesia e gravura. Ela era habilidosa no toque da harpa e na criação poética, e também na prática da gravura, o que parecia ser algo comum entre as filhas de pintores da época, como foi o caso de Lavinia Fontana, filha de Prospero Fontana e Artemisia Gentileschi,

filha de Orazio Gentileschi. Esses múltiplos talentos ampliavam seu repertório artístico e demonstravam um ambiente familiar que valorizava a educação erudita e o aperfeiçoamento criativo. A gravura, particularmente, serviu como uma continuidade do trabalho artístico e muitas sobreviveram ao tempo, tornando-se parte da coletânea de obras que dispomos.

Após a ocasião de sua morte, seu reconhecimento, em especial, por parte de biógrafos de seu tempo, como Picinardi, revelou como suas habilidades foram valorizadas retroativamente. Ottavio Mazzoni-Toselli, na obra *Di Elisabetta Sirani pittrice bolognese e del supposto veneficio onde credesi morta nell'anno XXVII di sua età* (1833, p. 8, tradução nossa), afirmava que a jovem “era gentil nos costumes, alegre e contente ao obedecer aos parentes, afetuosa ao conversar com as irmãs e afável e brincalhona ao comandar os servos.”²¹ (Ibidem, p. 8, tradução nossa). A exaltação de suas virtudes e contribuições artísticas reflete a evolução da percepção pública sobre as mulheres artistas, em especial nos dias de hoje. Essa valorização póstuma não só destaca a importância de suas realizações na história da arte, e também oferece uma perspectiva sobre como suas contribuições foram reavaliadas e reconhecidas no decorrer do tempo.

2.1 A MORTE CONTROVERSA

Contava apenas 27 anos quando faleceu, mas sua produção foi vasta, prodigiosa, deixando um legado que transcendeu seu tempo. Poucos puderam vê-la em vida, mas sua memória se eterniza em suas obras. Em cada canto da Europa, seja em igrejas, palácios ou coleções privadas, o nome de Elisabetta Sirani ressoa, testemunhando o gênio precoce e a força de uma mulher que desafiou as convenções para se inscrever, com traços firmes, na história da arte. (Bonafede, 1845, p. 122)

Se a vida de Elisabetta Sirani revela-se notável em muitos aspectos, seu falecimento não foi menos excepcional. A morte prematura da pintora, aos 27 anos, por causas misteriosas na época, gerou profunda comoção social. O fechar de olhos abrupto, ocorrido no auge de sua carreira, provocou uma onda de especulações em Bolonha, onde rumores começaram a circular sobre a naturalidade de sua morte. Alguns, incluindo seu pai²², sugeriram que sua morte teria

²¹ Texto original: Fu ne ' costumi gentile, nell'obbedire ai parenti allegra e contenta, nel conversare colle sorelle affettuosa, nel comandare ai servi affabile e scherzevole.

²² Ver: MAZZONI-TOSELLI, Ottavio. **Di Elisabetta Sirani, Pittrice Bolognese, e del Supposto Veneficio Onde Credesi Morta Nell'Anno XXVII Di Sua Età: Racconto Storico**. Bolonha: Tipografia del Genio, 1833.

sido resultado de envenenamento, supostamente perpetrado por uma criada da família, Lucia Tolomelli, motivada por ganância, após não receber presentes de Elisabetta e sua mãe durante uma festividade da época. Mazzoni-Toselli cita uma petição escrita por Giovanni Andrea Sirani ao Cardeal Caraffa:

Reverendíssimo Príncipe, Giovanni Andrea Sirani, o mais humilde orador de Sua Eminência, expõe que na última sexta-feira, Elisabetta, sua filha, morreu de envenenamento corrosivo, conforme foi confirmado na autópsia pelos Excelentíssimos Senhores Doutores Gallerati, Fabri, Guicciardini, Mattaselani, Oretti, Ferrari, Bartolini e Bottoni. Desejando que se descubra tal atrocidade, recorre humildemente a Vossa Excelência, como justo Príncipe, uma vez que há indícios extraordinários contra uma criada que estava em sua casa, a qual foi levada pelos próprios parentes há alguns dias, e que, para preservar sua honestidade, foi mantida como mendicante. Agora, ela está detida no foro Arcebispal sob o pretexto de garantir que não escapasse do local, sem que o Orador ou qualquer um de seus familiares tenha feito qualquer instância, sabendo muito bem que este caso deve ser julgado por Vossa Excelência. A referida criada chama-se Lucia Tolomelli.²³ (Ibidem, p. 500 - 501, tradução nossa)

A morte de Sirani gerou profunda comoção entre seus contemporâneos. Embora alguns questionem hoje se sua morte foi realmente tão prematura e inesperada, considerando a expectativa de vida dos anos 1600, os relatos emocionados de seus pares atestam que sua partida foi, de fato, abrupta e devastadora. Seu falecimento foi recebido com grande choque e tristeza, deixando uma marca indelével naqueles que a conheceram e a admiraram. Detalhes específicos acerca da morte da pintora podem ser encontrados nos relatos dos médicos presentes em sua autópsia, que foram anexados na obra de Mazzoni-Toselli.

Embora a hipótese de envenenamento não possa ser totalmente descartada, ela parece hoje bastante imprecisa. Os laudos *post mortem* revelam que Sirani sofria de úlceras estomacais e intestinais, que se agravaram com o tempo. O exame do corpo mostrou inflamação significativa dos intestinos e a presença de um líquido corrosivo no abdômen, o que indicava

²³ Texto original: Reverendissimo Principe, Giovanni Andrea Sirani, Umilissimo Oratore dell'Eminenza Vostra gli espone come venerdi p. p. restò morta di veleno corrosivo Elisabetta sua figliuola, secondochè nell'apirla fu riconosciuto dalli Eccellentissimi Signori Dottori Gallerati, Fabri, Guicciardini, Mattaselani, Oretti, Ferrari, Bartolini e Bottoni; e desiderando venga scoperta una tanta sceleragine ricorre umilmente alla E. V. come giustissimo Principe, essendovi indizi non ordinari contro una Serva che stava in casa sua quali da propi parenti fu condotta, giorni sono, ne'mendicanti per conservarla onesta, ed ora è carcerata nel foro Arcivescovile con pretesto d'assicurarsi perché non fugisse dal detto luogo, senza che né l'Oratore nè alcuno de'suoi abbia fatto istanza, sapendo benissimo che questa causa si deve al foro della E. V. Rev. quale di nuovo umilmente ec. La suddetta serva si chiama *Lucia Tolomelli*.

uma infecção interna severa. Além disso, a observação dos médicos, como o Dr. Giovanni Carlo Mattaselani²⁴, apontou que, apesar de não haver sinais claros de veneno corrosivo, a doença prolongada e a natureza inflamatória das úlceras contribuíram substancialmente para seu estado. Sirani apresentou sintomas graves, como dor abdominal intensa e dificuldades em manter o repouso, que se agravaram rapidamente até seu falecimento. Ao analisarmos essas informações juntamente com os relatos contemporâneos sobre suas responsabilidades financeiras e sobrecarga de trabalho, é razoável supor que a pintora possa ter ignorado os sinais de sua doença. Isso provavelmente contribuiu para uma deterioração progressiva de sua condição, em vez de uma piora abrupta como inicialmente poderia parecer. Assim, é mais plausível que sua morte tenha sido causada por complicações relacionadas a uma condição inflamatória crônica, ao invés de um envenenamento intencional. Além disso, os materiais tóxicos presentes nas tintas utilizadas por Sirani poderiam ter agravado seu estado de saúde geral, contribuindo para o desfecho trágico de sua vida.

Mesmo com a teoria do assassinato tendo sido eventualmente descartada, seu impacto na construção da imagem de Elisabetta Sirani foi significativo e duradouro. A suspeita de envenenamento alimentou uma narrativa que idealizava Sirani como uma figura pura e imaculada. Essa visão, que já estava presente durante sua vida, foi amplificada após sua morte, contribuindo para uma imagem romântica e heroica da artista. Esse enredo ajudou a consolidar sua reputação como artista e mulher virtuosa, elevando-a quase ao status de uma santa. A ideia de uma morte injusta intensificou a percepção pública de Sirani como marcada pela virtude e pelo sofrimento. Após meses de intensas investigações e com base nos laudos médicos da autópsia, a criada Lucia foi formalmente absolvida das acusações. Giovanni Andrea, confirmou oficialmente essa absolvição em uma carta pessoal, desempenhando um papel crucial na restauração da verdade sobre a morte da artista. A carta não apenas esclareceu as circunstâncias da morte, mas também ajudou a preservar a integridade da sua imagem pública, reafirmando sua virtude e talento. Abaixo está a transcrição dessa carta, que é um testemunho fundamental para entender o desfecho desse episódio:

Senhor Gio Andrea Sirani de Bolonha etc. etc espontaneamente, e da melhor maneira, pelo amor de Deus etc., fazem genuína, verdadeira e sincera paz, e renúncia à Senhora Lucia Tolomelli, da referida cidade, por qualquer causa, ofensa, injúria recebida dela tanto em fatos quanto em palavras, perdooando-lhe tudo, e por essa razão dão seu livre consentimento para que a referida

²⁴ A transcrição do interrogatório feito ao dr. Mattaselanni pode ser encontrada na nota 27, página 38, da obra de Mazzoni-Toselli.

senhora Lucia possa ser absolvida, de sua parte [da parte deles, no que diz respeito a eles] de qualquer [...] Vacchetta²⁵, e livros no [do] Torrone com as [referente às] ações do terceiro scabello²⁶, e que possa anular qualquer acusação ou processo constituído contra ela, [por]que assim se contentam, e como sinal disso, assinaram a senza²⁷ das testemunhas subscritas. (Ibidem, p. 23-24, tradução de Letícia Martins de Andrade)

Após a morte da artista, a atenção dos biógrafos contemporâneos a ela, voltou-se para a sua vida e legado, frequentemente retratando-a de maneira emocionada e romantizada. Seu falecimento foi marcado por um grandioso funeral público, realizado em 14 de novembro de 1665, ou seja, 3 meses após sua morte, na igreja dominicana da cidade, um evento que foi amplamente anunciado e descrito como uma celebração da *Pittrice Famosissima* (Pintora Famosíssima), assim chamada por Picinardi em suas exéquias. A cerimônia foi cuidadosamente orquestrada, refletindo sua importância para a comunidade artística e para a cidade de Bolonha. Incluído na mesma obra está um retrato [figura 9] póstumo comemorativo de Elisabetta Sirani, criado por Lorenzo Tinti (1626-1672). Neste retrato, a artista é representada em frente a uma tela, segurando um pincel e uma paleta, e enquadrada em uma moldura oval com a inscrição: “ELISABETH SIRANA CELEBER A PICTRIX BONON. OBIIT ANNO MDCLXV. ÆTATIS SUÆ XXVI.” Ao redor da figura central, símbolos alegóricos de sua profissão e de suas áreas de erudição, incluindo pintura, literatura, poesia, geometria, escultura, música e filosofia, completam a imagem. Estes elementos apresentam Sirani como a “universal femme savant,” conforme afirmado por Modesti (2017, p. 133-134).

²⁵ Pode se referir a um nome próprio ou a um local, não se sabe.

²⁶ Pode se referir a algum termo jurídico da época.

²⁷ Não há certeza se a palavra diz respeito a *senza*, enquanto “sem”, ou seja, alguma ausência, ou às palavras *scienza* ou *sentenza*, o que pode gerar confusões na tradução do trecho.

de seu trabalho. Um desenho preparatório dessa decoração, realizado por Matteo Borbone, e que está atualmente preservado em uma coleção na cidade de Nova York, nos oferece uma visão que corrobora a magnitude e o significado da cerimônia que marcou a morte de uma das mais proeminentes artistas de sua época.

Figura 10 – Representação do catafalco encontrada em *Felsina Pittrice*, autor desconhecido (p. 463)



Fonte: Google Livros

Um dos aspectos mais curiosos e emblemáticos em torno da morte de Elisabetta Sirani é, certamente, o fato de ela ter sido sepultada junto de Guido Reni na Capela Guidotti da Basílica di San Domenico, em Bolonha [figura 11]. Esse detalhe, aparentemente simples, ganha contornos complexos quando se considera a relação que Reni manteve com as mulheres durante sua vida. Segundo Whitney Chadwick (op. cit. p. 105), o pintor, conhecido por seu temperamento excêntrico, evitava o contato com mulheres a todo custo, chegando a bani-las de sua casa por temer envenenamentos ou feitiçarias. É paradoxal pensar que, enquanto em vida Reni teria provavelmente se sentido desconfortável com a presença de Sirani, por ser uma mulher, na sua morte, foi destinado a compartilhar a eternidade ao lado dela.

Ainda nesse sentido, Juliana Guide (2017, p. 74), ressalta que Malvasia, em *Felsina Pittrice*, construiu um retrato fascinante de Reni como uma figura quase sagrada - um homem devotado à sua obra e à sua mãe, casto, modesto, virgem, mas também profundamente desconfiado e obcecado por questões de pureza moral e superstições. A presença de Sirani ao lado de Reni em sua última morada parece desafiar as próprias crenças que o pintor nutria em vida. Outra camada de ironia surge ao comparar como ambos foram retratados por seus contemporâneos. Enquanto Sirani era exaltada por sua erudição, Reni foi descrito por Malvasia, como aponta Guide, como alguém que “não tinha interesse algum pelas letras, escrevia e lia mal” (ibidem).

Essa percepção foi, contudo, desafiada em 1994, quando Colomer descobriu uma obra de astronomia dedicada a Reni, revelando um lado inédito do pintor, que demonstrava interesse pela óptica e pela observação dos fenômenos celestes, conforme apontado por Guide (ibidem). Essa descoberta sugere que as relações de Reni com a comunidade erudita eram mais estreitas do que Malvasia havia relatado, questionando a imagem consolidada do pintor como alguém alheio ao mundo intelectual, o que nos leva a questionar a veracidade dos escritos de Malvasia sobre seus contemporâneos. Em um subcapítulo mais adiante, examinaremos com outros elementos duas obras principais que se destacam como verdadeiras odes à vida de Sirani. São elas: *Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi*, publicada em 1678 por Carlo Cesare Malvasia, e *Il Pennello Lagrimato: Orazione Funebre del Signor Gio. Luigi Picinardi, Dignissimo Priore de' Signori Leggisti nello Studio di Bologna, con Varie Poesie in Morte della Signora Elisabetta Sirani Pittrice Famossissima*, de 1665, escrita por Giovanni Luigi Picinardi e posteriormente anexada a *Felsina Pittrice*.

Figura 11 – *Placa tumular de Guido Reni e Elisabetta Sirani*, Basílica di San Domenico



Fonte: findagrave.com

2.2 MAESTRA SIRANI: A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA E A ESCOLA PARA MULHERES

Recentes avanços na historiografia, como o texto de Anna Bellavitis, intitulado *The Right to Learn, the Right to Teach: Intellectual and Artistic Work as a Profession*, têm procurado recuperar a história das mulheres em diversos contextos, com especial atenção à participação feminina na cultura visual durante a Renascença. Tradicionalmente, a presença feminina neste campo tem sido analisada através da lente da patronagem, a partir de figuras como Isabella d'Este (1474-1539), que obteve um destaque grandioso na influência do mundo da arte. Essa perspectiva é válida, uma vez que a patronagem foi um dos principais meios pelos quais as mulheres italianas acessaram e influenciaram a arte. No entanto, é igualmente necessário reconhecer a contribuição das mulheres como artistas, cuja produção, embora significativa, muitas vezes permanece obscura. A pesquisa dedicada a essas artistas frequentemente revela que suas obras e histórias foram amplamente negligenciadas ao longo dos séculos. No caso de Elisabetta Sirani, por exemplo, mesmo a artista tendo desfrutado de uma carreira brilhante e amplamente admirada por seus contemporâneos, o estudo de sua obra foi relativamente ignorado nos estudos acadêmicos subsequentes. Durante o século XX, a análise da pintura europeia do século XVII concentrou-se predominantemente em figuras

dominantes como Caravaggio, Rubens, Bernini, Van Dyck e, no contexto de Bolonha, Guido Reni. Esse foco nas grandes personalidades masculinas muitas vezes eclipsou a contribuição das artistas femininas da época.

2.2.1 Vozes Femininas: Mulheres na Arte e Sociedade de Bolonha

E eu poderei aqui contar sobre as mulheres de nossa cidade, que, com sua beleza, com a doçura de seus olhares, com a majestade de suas pessoas, com a sinceridade de suas palavras, com a vivacidade de seus intelectos, com a modéstia de sua postura e com a delicadeza de seus trajes, fazem com que todos os mortais as amem e as admirem (Marescotti, 1589).

O tom elogioso de Marescotti, certamente ecoado por muitos de sua época, reflete o orgulho que os bolonheses dos séculos XVI e XVII nutriam por suas mulheres, um orgulho que se estendia também às suas artistas.

Embora Elisabetta Sirani tenha recebido considerável atenção e reconhecimento de seus contemporâneos, os estudos sobre sua obra e impacto foram escassos durante os séculos XVIII e XIX. Somente a partir da segunda metade do século XX é que o papel das mulheres na pintura do período, incluindo o trabalho de Sirani, começou a ser analisado de maneira mais aprofundada e significativa. Ainda assim, a pesquisa tendia a destacar principalmente figuras como Artemísia Gentileschi, Lavinia Fontana e Sofonisba Anguissola, relegando artistas como Sirani a um papel secundário. Esse fenômeno reflete uma persistente desigualdade na avaliação e no reconhecimento das contribuições femininas na arte, evidenciando a necessidade de uma revisão crítica mais abrangente que valorize a diversidade de talentos e histórias no campo artístico.

É comum encontrarmos artigos e textos que mencionam a escola fundada por Elisabetta Sirani para ensinar mulheres no campo das artes. Apesar de as intenções desse empreendimento poderem ser mal interpretadas atualmente, não se pode negar que a iniciativa de Sirani foi, na época, uma inovação significativa. A explicação para tal feito se encontra nas dinâmicas sociais de Bolonha, que, a partir do século XV, permitiram que um número excepcional de mulheres se destacasse no campo das artes. Iremos, portanto, observar os motivos que levaram a esse cenário na cidade.

Uma santa. Uma universidade. Um Estado Papal: Podemos sumarizar a experiência artística bolonhesa a partir desse tripé, que sustentou o campo das artes da cidade por pelo menos dois séculos. A santa é Caterina Vigri (1413-1463), uma freira-artista, canonizada no século XVIII, e que, apesar de não ter sido uma artista profissional, ou ter tido grandes obras notáveis, parece ter aberto as portas necessárias para outras mulheres seguirem o mesmo caminho. “Embora referências à pintura de Caterina dei Vigri tenham aparecido na literatura do século XVI, as tentativas de estudiosas feministas de reunir um corpo de obras para ela se mostraram decepcionantes”³⁰ (Chadwick, 1997, p. 88, tradução nossa). Sua beatificação aconteceu em 1592 e, posteriormente, no começo do século XVIII, ela fez com que Bolonha fosse “a única cidade italiana com sua própria santa associada com a arte da pintura” (Bohn, 2002, p. 53).

“A presença do culto de Santa Catarina em Bolonha foi apenas um dos vários fatores que contribuíram para criar um contexto excepcionalmente favorável para mulheres educadas e habilidosas naquela cidade.” (Chadwick, op. cit. p. 88, tradução nossa). Outro fator significativo, anterior à época de Vigri e datado do século XI, é a renomada Universidade de Bolonha, a mais antiga universidade ocidental. A partir do século XIII, a universidade começou a admitir mulheres e, perdendo apenas para a Igreja Católica, tornou-se a maior instituição de Bolonha. Ela se destacava como um centro de estudos jurídicos e uma escola de artes liberais, sendo uma das mais prestigiadas de toda a Península Itálica.

A cidade se orgulhava de ter mulheres versadas em filosofia e direito – Bettisia Gozzadini, Novella d'Andrea, Bettina Calderini, Melanzia dall'Ospedale, Dorotea Bocchi, Maddalena Bonsignori, Barbara Ariento e Giovanna Banchetti, que todas escreveram, ensinaram e publicaram.³¹ (Idem, p. 90, tradução minha)

É evidente que Bolonha se orgulhava de seus avanços nos estudos humanísticos e da significativa presença feminina nesse campo. Sendo assim, não parece incomum que a presença feminina nas artes fosse apreciada, mas durante o período da Renascença em Bolonha, a separação formal da guilda dos pintores só ocorreu em 1598. Antes dessa data, a falta de uma guilda autônoma de pintores significava que o status intelectual da pintura não era oficialmente

³⁰ Texto original: Although references to Caterina dei Vigri's painting enter the literature in the sixteenth century, attempts by feminist scholars to assemble an *oeuvre* for her have proved disappointing.

³¹ Texto original: The city prided itself on women learned in philosophy and law – Bettisia Gozzadini, Novella d'Andrea, Bettina Calderini, Melanzia dall' Ospedale, Dorotea Bocchi, Maddalena Bonsignori, Barbara Ariento, and Giovanna Banchetti, who all wrote, taught, and published.)

reconhecido. A criação da guilda em 1598 marcou o início de uma transformação gradual no status social dos pintores, mas essa mudança só começou a se refletir nas práticas artísticas cerca de meio século depois, como evidenciado pela pouca presença de referências ao trabalho artístico em autorretratos anteriores a 1650 (Bohn, 2004, p. 243-245).

Para as mulheres, essa evolução foi ainda mais lenta. Embora Bolonha oferecesse certas vantagens, como um ambiente culturalmente rico e um prestígio elevado, a carreira de artista permanecia uma empreitada complicada. Não devemos desconsiderar o contexto histórico em que as mulheres enfrentavam desafios significativos para serem reconhecidas como profissionais no campo da arte. Durante essa época, as barreiras sociais e culturais frequentemente limitavam as oportunidades disponíveis para as mulheres, dificultando seu acesso e reconhecimento em ambientes artísticos dominados por homens. Nesse cenário, o autorretrato emergia como uma ferramenta poderosa para que as artistas pudessem afirmar sua presença e legitimidade no mundo da arte. Ao se retratar em plena atividade artística, as mulheres pintoras utilizavam o autorretrato não apenas como um meio de expressão pessoal, bem como uma estratégia para estabelecer e consolidar sua identidade profissional. Essa prática permitia que elas se mostrassem como artistas ativas e comprometidas, desafiando as limitações impostas pela sociedade e reivindicando seu espaço no panorama artístico da época. Chapman observa que, especialmente na Itália do século XVI, as mulheres frequentemente utilizavam o autorretrato para destacar sua legitimidade profissional e suas virtudes femininas, enfatizando a singularidade e a raridade de mulheres atuando como pintoras (Chapman, 2013, p. 307-308). No entanto, como destaca Peter Burke,

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 (Burke, 2014, p. 47).

A partir da citação de Burke é plausível pensarmos que, mesmo em um ambiente como Bolonha, que podia ser mais profícuo para mulheres em comparação a outras localidades, as dificuldades impostas pelo gênero ainda criavam barreiras significativas para o pleno reconhecimento e a aceitação das artistas mulheres.

Bolonha, destacando-se como a segunda cidade mais influente dos Estados Papais desde 1512, gozava de um prestígio cultural notável. Esse contexto de riqueza e prestígio foi ainda

mais acentuado durante a Contrarreforma, quando a arte passou a ser valorizada de maneira renovada. O espaço para as mulheres artistas surgiu nesse cenário de intensa demanda artística, com a Igreja desempenhando um papel crucial como patrona. Entre 1621 e 1623, o Papa Gregório XV, originário de Bolonha, favoreceu os artistas de sua cidade natal, reforçando a posição da arte bolonhesa no cenário europeu (Haskell, 1997, p. 19). Sendo assim, o reconhecimento de Elisabetta Sirani e de suas contemporâneas deve ser compreendido dentro deste panorama cultural e social, que, apesar de valorizar a patronagem feminina, também evidencia as barreiras enfrentadas pelas mulheres na produção artística. A valorização das artistas mulheres, nesse contexto, deve ser analisada como uma conquista significativa, considerando as adversidades que enfrentaram para se estabelecer e serem reconhecidas na história da arte, entretanto, mesmo dentro dessas objeções, floresceu em Bolonha um número impressionante de artistas mulheres, Babette Bohn sugere o número de 44, que possivelmente foi o maior contingente em uma cidade italiana da época (Bohn, 2019, p. 73).

Mesmo com os empecilhos gerados pela sociedade, os escritos elogiosos às mulheres não eram incomuns na Itália naquele tempo, ainda no século XIV, Giovanni Boccaccio, publicava *De Claris Mulieribus* (Sobre Mulheres Famosas), uma obra dedicada às biografias de mulheres importantes, fossem elas figuras históricas ou mitológicas, dentro do contexto greco-romano, bem como algumas figuras bíblicas. A obra de Boccaccio é possivelmente a primeira com esse intuito a ser publicada no ocidente, e abriu as portas desse gênero literário que seria propagado por outros autores nos anos seguintes.

É bem conhecido que, seguindo a trilha do *De mulieribus claris* de Boccaccio, surge no Quattrocento italiano uma profícua corrente de autores que se pronunciam na chamada *Querelle des femmes*³² com um posicionamento filogênico materializado em obras que contêm catálogos de biografias de mulheres ilustres.³³ (Rodríguez-Mesa, 2020, p. 28, tradução nossa)

Dentro do contexto de Bolonha, temos a obra *Gynevera de le clare donne*, de Sabatino degli Arienti, escrita para Ginevra Sforza, esposa de Giovanni II Bentivoglio, com quem o autor mantinha vínculo na corte. Este trabalho apresenta biografias de 32 mulheres notáveis por suas

³² Debate literário e político que surgiu no final do século XV na França e perdurou por cerca de quatro séculos. Esse diálogo envolveu questões sobre a natureza das mulheres, suas representações nos discursos oficiais e as diferenças entre os sexos.

³³ Texto original: È ben noto che, dietro la scia del *De mulieribus claris* di Boccaccio, sorge nel Quattrocento italiano una proficua corrente di autori che si pronunciano nella cosiddetta *Querelle des femmes* con un atteggiamento filogino materializzato in opere contenenti cataloghi di biografie muliebri illustri.

virtudes, como piedade e erudição, predominantemente bolonhesas. A escolha dessas figuras locais pode ser atribuída tanto à familiaridade do autor com a cidade quanto à intenção de exaltar as mulheres da região de forma comemorativa. Já em 1589, Ercole Marescotti, sob o pseudônimo Hercole Filogenio, publicou *Dell'eccellenza della donna*. Contudo, pouco se sabe sobre Marescotti além de sua origem bolonhesa e sua formação como doutor em direito e sacerdote secular.

A segunda parte de sua obra, [...] é dedicada às nobres vivas de Bolonha e escrita em uma prosa altamente elogiosa. Nesta segunda seção, Marescotti descreve, com vários detalhes, cerca de vinte das mulheres nobres da cidade, comentando sobre sua beleza, a antiguidade das famílias a que pertencem, sua inteligência e, não menos, sua honestidade. Essas eram mulheres conhecidas por ele como um membro da mesma classe e formação, mas também eram para ele uma parte intrínseca de sua cidade, Bolonha, e, de fato, de seu cosmos físico e intelectual.³⁴ (Murphy, 1999, p. 440, tradução nossa)

Um fator relevante sobre a situação geral de Bolonha era a ausência de uma família nobre local que exercesse certa dominância sobre as demais³⁵. Em vez disso, as famílias bolonhesas mantinham uma estreita ligação com Roma, cidade que já era lar de casas nobres de prestígio. E é justamente essa conexão entre as duas maiores cidades dos Estados Papais, que pode nos elucidar um pouco sobre as condições favoráveis às mulheres da cidade. O primeiro fator era a constante ausência dos maridos, que frequentemente iam a Roma resolver burocracias, deixando suas mulheres responsáveis pelas questões financeiras da família, havia portanto, uma certa autonomia nessas mulheres.

Dada a experiência de gestão adquirida ao atuar na ausência de um marido, talvez não seja surpreendente que muitas mulheres nobres bolonhesas fossem deixadas após a morte de seus maridos, e pela escolha desses maridos, como guardiãs dos filhos e gestoras de suas heranças, bem como de seus próprios dotes, que revertiam para elas na morte do parceiro.³⁶ (Idem, p. 442, tradução nossa)

³⁴ Texto original: The second part of his work, [...] it is dedicated to the living noblewomen of Bologna, and written in highly eulogistic prose. In this second section Marescotti describes, in varying detail, some twenty of the city's noblewomen, commenting upon their beauty, the antiquity of the families to which they belong, their intelligence, and not least their onestu. These were women familiar to him as a scion of the same class and formation, but they were also for him an intrinsic part of his city, Bologna, and indeed of his physical and intellectual cosmos.

³⁵ Há uma pequena exceção, os Bentivoglio, que durante o século XV teve uma maior proeminência social na cidade, mas essa hegemonia não se manteve por muito tempo.

³⁶ Texto original: Given the managerial experience that came from acting in a husband's absence, it is perhaps not surprising that many Bolognese noblewomen were left after the death of their husbands,

Além disso, como observado por Caroline Murphy, a falta de uma família de “primeira linha” em Bolonha – comparável aos Médici em Florença, aos Este em Ferrara, aos Sforza em Milão ou aos Gonzaga em Mântua – permitia que mulheres de diferentes casas recebessem e interagissem com visitantes importantes. Esse cenário possibilitava o estabelecimento de redes e acordos, sublinhando a influência e o papel ativo das mulheres no contexto político e social de Bolonha. De fato, a autora observa que, entre as mulheres da cidade, havia um notável senso de identidade, algo que parecia ser raro para a maioria das mulheres no século XVII. Este reconhecimento da própria importância e do valor histórico de suas ações não só reforçava sua posição social, como promovia um sentimento de orgulho e autonomia. Embora devamos evitar anacronismos ao analisar essas dinâmicas, é evidente que para as mulheres da época, compreender e valorizar sua própria história e contribuições era importante. Esse conhecimento e orgulho poderiam servir como um meio para que elas afirmassem sua presença e influência em uma sociedade que, embora patriarcal, oferecia certas oportunidades para aquelas que soubessem navegar e utilizar suas redes de apoio e recursos.

E se a falta de uma história é, como insiste de Beauvoir³⁷, uma razão potente pela qual as mulheres não podem ter orgulho de si mesmas, então, a priori, o material dos *laude* torna as mulheres nobres de Bolonha extremamente especiais. Elas são dotadas de um senso de identidade e, portanto, um senso de si mesmas. (Idem, p. 444, tradução nossa)

Havia também uma notável solidariedade feminina no âmbito da vida privada. Embora as mulheres não tivessem poder de decisão sobre seus próprios casamentos, como era costume na época, elas encontravam apoio e companhia em suas amigas. Essas relações eram evidentes durante os rituais associados ao casamento, ocasião em que amigas próximas acompanhavam a noiva em cerimônias e tradições específicas, oferecendo suporte e compartilhando a experiência do evento.

Ao examinarmos o papel das mulheres em Bolonha, é importante destacarmos também a figura de Gabriele Paleotti (1522-1597), um arcebispo cuja influência foi fundamental na reformulação da arte visual durante a Contrarreforma. Paleotti não apenas desempenhou um papel importante na promoção de um estilo de pintura mais devoto e didático, em resposta aos

and by these husbands' choice, as guardians of the children and managers of their inheritance, as well as of their own dowries which reverted to them on the death of their partner.

³⁷ BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. Nova York: Penguin Classics, 1974, p. mi-xxv. Ver também: HUFTON, Olwen. **The Prospect Before Her: A History of Women in Western Europe, 1500-1800**. Londres: Vintage, 1995, p. 2.

excessos do Maneirismo, como também encorajou a participação ativa das mulheres na reforma cristã promovida pela Igreja. O tratado de Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), estabelece diretrizes rigorosas para a criação de imagens religiosas, visando assegurar que estas sejam claras, respeitadas e educativas, conforme as diretrizes do Concílio de Trento. Paleotti enfatiza que as imagens sacras devem servir como ferramentas pedagógicas para os fiéis, evitando interpretações errôneas e mantendo a integridade da doutrina católica. Ele também critica imagens profanas ou inadequadas e defende uma regulamentação estrita para garantir a aprovação e controle das imagens pelos bispos. Além disso, Paleotti apoia instituições de caridade voltadas para a educação e reforma religiosa de meninas e mulheres, adaptando as imagens religiosas às necessidades dessas instituições e refletindo um compromisso com a inclusão das mulheres na esfera religiosa e artística. Seu trabalho reflete a preocupação da Igreja em preservar a pureza da representação religiosa e evitar abusos que possam ser considerados heréticos ou desrespeitosos. As propostas de Paleotti serão melhor exploradas no capítulo dedicado à arte bolonhesa, onde sua influência na prática artística local será detalhadamente analisada.

Dessa forma, é importante entendermos a importância cultural de Bolonha e a forma como a conjuntura era favorável às mulheres. No entanto, é fundamental não perdermos de vista as dinâmicas de gênero da época, pois, apesar das oportunidades, elas ainda eram mulheres e viviam em uma sociedade extremamente patriarcal. Muitas delas enfrentaram desafios diretamente relacionados ao seu gênero. Properzia de' Rossi, uma das poucas mulheres a trabalhar com esculturas em mármore durante o Renascimento, teve seu trabalho desvalorizado, possivelmente devido à inveja de seus contemporâneos³⁸. Da mesma forma, Artemisia Gentileschi enfrentou violência sexual em seu próprio ateliê, uma realidade que refletia as graves desigualdades de gênero da época. Elisabetta Sirani também lidou com a desvalorização de seu trabalho, sendo frequentemente desacreditada quanto à autoria de suas obras e sendo forçada a pintar publicamente para confirmar sua legitimidade. Esses exemplos ilustram como mulheres artistas enfrentaram desafios significativos e formas variadas de desrespeito e oposição em suas carreiras.

Baldassare Castiglione em *Il Cortegiano* (1528), dizia que as mulheres eram restritas a pintar apenas “temas aceitáveis”, como obras religiosas ou retratos, impedindo-as de explorar

³⁸ Diz Annateresa Fabris que “[...] Aspertini desempenha o papel de vilão, pois convence os administradores de São Petronio a pagar os baixos-relevos por um ‘preço muito vil’ e a colocá-los no interior da igreja e não na fachada. Desgostosa com esse tratamento, a artista deixa de colaborar na obra [...]” (2020, p.25, tradução nossa)

uma gama completa de temas e alcançar uma excelência reconhecida. Havia também as normas da época que impediam as mulheres de estudarem o corpo nu masculino, um fator essencial para o desenvolvimento artístico, mesmo em Bolonha, onde a prática de trabalhar a partir de modelos vivos era valorizada (Bohn, op. cit. p. 216). Fredrika Jacobs amplia essa análise ao apontar que o discurso crítico renascentista frequentemente atribuía às mulheres uma incapacidade biológica para a criação, limitando-as à reprodução e cópia de obras já existentes, enquanto o masculino era visto como um verdadeiro agente criador (Jacobs, 1994, p. 96-98). Conseqüentemente, as mulheres artistas eram muitas vezes confinadas a áreas consideradas mais “femininas”, como o retrato, devido a essas barreiras iconográficas e institucionais. Essa divisão das “competências” provinha de dois séculos antes, quando Leon Battista Alberti, em seu tratado *De Pictura*, publicado em 1435, sugeria que a pintura fosse dividida em categorias, dentre as quais se destacava a pintura de temas históricos, devido ao seu valor didático, seguida por retratos, temas da vida cotidiana, paisagens e naturezas mortas.

Consuelo Lollobrigida (2012) chama a atenção para o fato de que a produção artística com temas históricos exigia um estudo detalhado do corpo humano, começando por cadáveres, passando por modelos vestidos e, posteriormente, com um foco maior no nu masculino. Artistas eram incentivados a viajar para centros artísticos proeminentes para estudar as obras dos mestres anteriores, um privilégio negado às mulheres. O estudo do corpo masculino nu, seja vivo ou morto, era considerado indecoroso para elas. Lollobrigida também aponta que a literatura sobre o papel das mulheres na sociedade evidenciava as limitações que impediam o pleno desenvolvimento de suas habilidades artísticas e intelectuais. Até meados do século XVI, mulheres, especialmente aquelas das classes menos favorecidas, enfrentavam desafios significativos relacionados ao cansaço da vida doméstica, às exigências da maternidade e ao trabalho árduo necessário para sustentar suas famílias (Ibidem, p. 5-6). No entanto, essas restrições não eram absolutas. Nesse sentido, podemos nos ancorar também nas contribuições de Linda Nochlin, no ensaio de 1971, intitulado *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, na obra ela nos apresenta que

[...] como todos nós sabemos, as coisas como são e como tem 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 e, na verdade, que dadas todas as probabilidades contra mulheres ou pessoas negras, que tantas dessas tenham conseguido atingir tamanha excelência nesses domínios da prerrogativa branca masculina, como ciência, política ou arte (Nochlin, 2016, p. 150).

Exceções notáveis, como a própria Elisabetta Sirani, mostram que, embora ela tenha produzido um número mais modesto de retratos em comparação com outros temas, algumas artistas bolonhesas conseguiram superar as limitações de gênero e alcançar reconhecimento. Segundo Bohn, essas artistas não apenas produziram obras para comissões públicas e se especializaram em pinturas históricas, mas também criaram gravuras originais e xilogravuras para ilustrações de livros (Bohn, 2019, p. 74).

No entanto, a fim de compreender de maneira mais clara a realidade feminina no século XVII, no contexto da Itália como um todo, não só Bolonha, é importante que recorramos a bibliografias que deem conta do assunto.

2.2.2 A Escola Feminina de Sirani

Whitney Chadwick afirma que Sirani iniciou uma escola para mulheres em 1652, em Bolonha, e que

[...] Lá, ela treinou várias jovens artistas, que, pela primeira vez, não eram exclusivamente de famílias de pintores, assim como suas duas irmãs mais novas, Anna Maria e Barbara, que eventualmente produziram seus próprios retábulos para igrejas locais. (op. cit. p. 104, tradução nossa)

É importante destacar que o empreendimento de Sirani foi incomum por ocorrer fora de um ambiente religioso, ao contrário dos conventos onde freiras já ensinavam arte umas às outras. Segundo a datação proposta por Chadwick, a escola de Sirani teria iniciado pelo menos dez anos antes dela assumir o ateliê do pai, mas hoje em dia esse dado nos parece improvável, afinal nessa data a artista teria apenas 14 anos.

De acordo com Malvasia, mesmo antes de assumir o ateliê familiar, visitantes frequentavam o estúdio de Sirani, não apenas para observá-la - como já mencionado - e também para aprender suas técnicas. Considerando as posições ocupadas pelas mulheres nos anos 1600, é razoável inferir que a iniciativa de Sirani de ensinar apenas mulheres poderia estar diretamente relacionada ao seu gênero. Afinal, naquela época, era praticamente impossível que mulheres fossem mestras de homens. Esse cenário, contudo, mudou para Sirani após ela assumir também o ateliê do pai, permitindo-lhe expandir sua presença e ensino também para homens.

Embora a proposta de Sirani não tenha visado a capacitação das mulheres para o mercado de trabalho da maneira que hoje entendemos, seu feito continua a ser exemplar e significativo. A criação de um espaço de aprendizado exclusivamente feminino representou um avanço notável e um marco na história da educação artística, evidenciando a habilidade da artista em superar as limitações de sua época.

É plausível imaginarmos que a pintora nutria o desejo de explorar novos horizontes e aprimorar suas habilidades artísticas, ambição que possivelmente foi cerceada pelo comportamento autoritário de seu pai, conforme observamos na obra de Malvasia escreve que “ela teve uma inclinação para viajar para fora das paredes paternas. Mas, se não lhe foi permitido peregrinar, permaneceu peregrina pelo universo de suas glórias [...]”³⁹ (1678, p. 458-459, tradução nossa). Não existem registros concretos que comprovem viagens da artista além dos limites de Bolonha, mas um documento notável sugere sua admissão como professora na importante *Accademia di San Luca*, em Roma⁴⁰, por volta de 1660, como sugere Adelina Modesti⁴¹. Os pormenores desta admissão, contudo, permanecem envoltos em mistério. A Academia, uma das mais prestigiadas instituições artísticas da época, representava um centro de excelência, e a inserção de Sirani nesse contexto indicaria não apenas o reconhecimento de seu talento, e também como um meio para alavancar sua carreira. Este fragmento documental, embora vago, lança uma luz reveladora sobre a ambição e o potencial da pintora, destacando que seu talento teria atravessado, sim, as fronteiras de sua cidade natal.

É Malvasia quem nos oferece um importante dado acerca da escola de Sirani: os nomes de algumas das alunas que teriam sido encaminhadas na pintura por ela.

[...] uma Senhora de’ Franchi, e duas pequenas senhorinhas, filhas, uma do Sr. Doutor Muratore, a outra do Sr. Riniero Panzacchi: uma filha do muitas vezes mencionado Cavaleiro Coriolani, gravador de estampas em madeira: uma do Sr. Baldassar Bianchi, pintor ordinário e assalariado do sereníssimo de Modena, e uma do já falecido Bibiena: uma Scarfaglia, uma Lauteri, uma

³⁹ Texto original: [...] ebbe oltremodo l’animo inclinato a viaggiare fuori delle mura paterne. Ma se non le fu concesso di pellegrinare, restò pellegrina fuori per l’Universo delle sue glorie [...]

⁴⁰ A informação pode ser encontrada no *Catalogo delle Donne Pittrici, ed Accademiche di Honore, come di Merito, dell’Insigne Accademia S. Luca di Roma*, in *Il Centesimo dell’anno 1695 celebrato in Roma dall’Accademia del Disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto. Descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico, Roma 1696*, que foi compilado por Giuseppe Ghezzi, pintor e secretário da Accademia di San Luca, em celebração ao centenário da instituição. A obra lista mulheres pintoras admitidas como membros honorários ou de mérito na academia.

⁴¹ A data aparece no *Dizionario biografico degli italiani*, na seção dedicada a Sirani, escrita por Adelina Modesti. O documento está pode ser acessado em: https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-sirani_%28Dizionario-Biografico%29/.

Mongardi, uma Fontana, agora famosa (...) e outras, que agora não vêm à memória [...]”⁴² (Ibidem, p. 487, tradução nossa)

Entre as mulheres mencionadas, podemos inferir que sejam possivelmente: Veronica Franchi, Maria Elena Panzacchi, Lucrezia Scarfaglia e Veronica Fontana. No decorrer deste trabalho, dedicaremos um capítulo subsequente para uma análise mais detalhada das obras e contribuições de mulheres artistas naquele contexto, incluindo as possíveis dissidentes da escola de Sirani.

2.2.3 As Mulheres na Itália do século XVII

Com o surgimento da Micro-História, por volta das décadas de 1960 e 1970, a História passou a valorizar aquilo que, muitas vezes, foi marginalizado ou considerado mero detalhe. Carlo Ginzburg nos lembra que é necessário “transformar num livro aquilo que poderia ter sido uma simples nota de rodapé [...]” (2007, p. 264). Esse enfoque, alinhado à ideia dos jogos de escala proposta por Jacques Revel, sugere que, ao analisarmos o passado, devemos perceber as diversas dimensões de um contexto histórico. Como nos alerta Revel, “cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e, portanto, se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, do mais local ao mais global” (1998, p. 28).

Ao abordarmos o contexto feminino na Itália do século XVII, é imperativo adotar um olhar que reconheça, mesmo em meio à predominância do patriarcado, a existência de exceções significativas. A micro-história nos convida a aproximar a lupa sobre as experiências individuais ou de grupos específicos, enfatizando as nuances e particularidades do tempo em questão e evitando julgamentos anacrônicos ou a romantização da realidade histórica. Essa abordagem multifacetada possibilita uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e culturais, sem que se perca a complexidade inerente às interações entre o local e o global.

Nesse sentido, a participação feminina na vida social bolonhesa constitui um aspecto fundamental para as discussões deste trabalho. Conforme destaca Caroline Murphy, as mulheres de Bolonha levavam vidas sociais vibrantes, registradas nos *Zibaldoni di ricordi*

⁴² Texto original: una Signora de’ Franchi, e due picciole signorine, e Figlie, l’una del Sig. Dottor Muratore, l’altra del Sig. Riniero Panzacchi: una figliuola del tante volte mentovato Cavalier Coriolani, intagliatore di stampe di legno: una del Sig. Baldassar Bianchi pittore ordinario, e assalariato del serenissimo di Modena, e una del già morto Bibiena: una Scarfaglia, una Lauteri, una Mongardi, una Fontana, fatta famosa ormai (..) e altre, che hora non sovengono

familiari e nas crônicas locais, que atestam a presença ativa das damas nobres em bailes, piqueniques e cerimônias diversas, além de sua assiduidade em sermões, procissões religiosas e confrarias. Tais práticas não apenas delineavam a dinâmica cotidiana da cidade, mas também contribuíam para o fortalecimento de um senso de identidade coletiva entre elas.

Contudo, o estudo da vida privada dessas mulheres revela transformações sociais profundas. Em seu ensaio seminal *Did Women Have a Renaissance?*, Joan Kelly-Gadol argumenta que o desenvolvimento da Itália renascentista favoreceu significativamente os homens em detrimento das mulheres, pois a consolidação do Estado moderno e o avanço do capitalismo reconfiguraram as relações sociais, econômicas e familiares, restringindo o poder feminino quando comparado ao período feudal. Durante o sistema feudal, certas mulheres gozavam de privilégios importantes, como o direito de herdar e administrar patrimônios, vassalos e cavaleiros, bem como de uma liberdade amorosa e sexual estimulada pela cultura do amor cortês (Gadol, 1977, p. 3). Entretanto, o Renascimento introduziu um novo ideal feminino, profundamente influenciado pelo pensamento platônico, que não apenas alterou as esferas comportamental e estética, mas também redefiniu a imagem e os padrões de conduta das mulheres (Ferreira, 2018, p. 3).

Essa transformação se reflete também na trajetória das mulheres na arte. Ana Paula C. Simioni (2007) ressalta que, para além da qualidade e genialidade de suas produções, a presença ou ausência das mulheres artistas na historiografia depende, em grande medida, dos responsáveis pela escrita da história – os historiadores, críticos, museólogos e curadores – que desempenham papel crucial na construção do “cânon” artístico. Dessa forma, a arte produzida por mulheres, ao longo de diferentes períodos históricos, constitui um campo concreto de análise que instiga a revisão dos discursos que historicamente relegaram essas artistas a uma posição secundária. Como exemplifica Vicente (2005, p. 213), há inúmeros casos de mulheres artistas dos séculos XVI ao XIX que, em vida, desfrutaram de críticas positivas, receberam comissões nacionais e internacionais, obtiveram valores de venda elevados, receberam medalhas e prêmios oficiais e gozaram de reconhecimento entre seus pares; contudo, mais tarde, a própria história passou a silenciá-las.

Contudo, conforme apontado por Tedesco (2018, p. 146) o contexto italiano, foco deste trabalho, revelou nuances favoráveis à presença feminina em outros centros além de Bolonha. Em Veneza, por exemplo, a maior parte das obras que discutiam os méritos das mulheres foi publicada, e a imprensa local difundiu os textos das mais renomadas escritoras italianas, como Vittoria Collona (1490-1547), Veronica Gambara (1485-1550), Isabella Sforza (1470-1524) e

Tullia d’Aragona (1510-1556). Inspiradas pelo ambiente intelectual aberto e dinâmico, muitas venezianas encontraram na escrita um meio de expressão para suas ideias. Outras trajetórias femininas também são destacadas, como a de Irene di Spilimbergo (1540–1559), que, apesar de ter falecido jovem, se destacou como pintora ao ter sido aluna de Tiziano, e a de Giulia Bembo (1523–?), conhecida por suas discussões sobre as obras de Plutarco (Perocco, 2008, p. 101).

O estudo da condição de vida e do cotidiano das mulheres entre o século XVII e a metade do XVIII permanece, em muitos aspectos, insuficientemente explorado, em parte porque se pressupôs que o espaço destinado às mulheres limitava-se ao âmbito privado do lar, enquanto a “vida” ocorria predominantemente fora dele. Contudo, tal visão revela-se reducionista, pois, no período barroco, a mulher transcendeu os papéis tradicionais de esposa, mãe e filha, assumindo identidades multifacetadas. Conforme Hatherly (1996, p. 270), a mulher barroca também pode ser vista como heroína – seja na figura de uma dama ou cortesã, intelectual, artista, mística ou mesmo santa –, demonstrando sua capacidade de afirmação pessoal e até uma proto-consciência de classe que prenuncia o feminismo moderno.

Para as mulheres que ultrapassaram os limites do lar, um dos aspectos mais marcantes foi a maneira de tomar a palavra, de falar, ler, escrever e publicar, projetando assim sua imagem na sociedade de seu tempo. Contudo, para compreender essa projeção feminina na sociedade europeia, é imprescindível considerar o contexto político, social, econômico e, sobretudo, religioso da época. A sociedade estava dividida em duas grandes esferas: a secular e a religiosa. No século XVII, o elevado número de religiosos – como exemplificado pela existência, em Lisboa, de 26 conventos masculinos e 15 femininos – não se devia exclusivamente à vocação religiosa, mas também a fatores sociais e econômicos, como as leis de morgadio, a crise econômica oriunda do expansionismo colonial e os conflitos decorrentes das guerras de independência. Nesse cenário, o convento assumia a função de uma alternativa para inúmeros problemas, configurando-se, nas palavras de Hatherly (1996, p. 271), como uma carreira que homens e mulheres abraçavam por vocação, necessidade ou imposição familiar, garantindo proteção e prestígio, desde que se cumprissem as regras.

Ademais, a estratificação social da época impunha que o acesso à instrução fosse privilégio dos religiosos, dos nobres e dos burgueses abastados, enquanto a maioria da população permanecia analfabeta, com a cultura sendo transmitida oralmente. Assim, a mulher que tinha acesso à cultura – seja por meio da educação familiar, da formação religiosa ou de outras experiências sociais – podia se projetar e ocupar espaços de relevância na sociedade, seja

no ambiente secular ou dentro das hierarquias conventuais. Essa capacidade de se expressar e reivindicar sua identidade evidencia como as mulheres, ao transpor as fronteiras do privado, não apenas desafiaram os limites impostos pelo contexto de sua época, mas também contribuíram para a construção de uma nova identidade feminina que dialogava com as transformações políticas e sociais vigentes.

Lodovico Frati, em sua obra *La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII*, oferece uma contribuição singular para a compreensão do cotidiano e das dinâmicas sociais em Bolonha, destacando, ainda que de forma indireta, aspectos fundamentais da vida das mulheres no século XVII. Ao compilar documentos inéditos, inventários e relatos que descrevem desde a arquitetura das habitações até os trajes e ornamentos utilizados no ambiente doméstico, Frati possibilita uma análise detalhada do espaço privado onde, tradicionalmente, as mulheres eram confinadas, mas que, por sua vez, revela suas estratégias de afirmação e a riqueza de suas práticas culturais.

Através dos inventários e descrições meticulosas dos objetos que compunham as casas dos nobres e burgueses, é possível identificar não apenas o estilo de vida e o luxo que permearam a elite bolognesa, mas também a importância das mulheres na gestão e na organização desse espaço. Os registros sobre vestes, móveis e utensílios domésticos demonstram como a estética e o consumo de bens de luxo eram também meios de expressão e construção de identidade para as mulheres, que, mesmo inseridas em uma esfera predominantemente privada, encontravam maneiras de influenciar e moldar a cultura material de sua época.

Além disso, Frati aponta, ainda que de forma implícita, que a vida das mulheres em Bolonha no século XVII não se restringia unicamente aos papéis tradicionais de esposa, mãe ou filha. A riqueza dos documentos analisados revela que o universo doméstico – longe de ser um espaço de passividade – era palco de negociações, de decisões estratégicas e de uma prática cotidiana que combinava o rigor das normas sociais com a criatividade e a resistência individual.

2.3 A FORTUNA CRÍTICA DE ELISABETTA SIRANI ENTRE OS SEUS CONTEMPORÂNEOS

A fortuna crítica de Elisabetta Sirani entre seus contemporâneos reflete as complexas dinâmicas de reconhecimento e marginalização enfrentadas pelas mulheres artistas no século XVII. Embora sua obra tenha sido reconhecida por figuras importantes, o reconhecimento de seu talento não foi isento de ambiguidade. Embora seus contemporâneos ressaltassem suas qualidades, a recepção crítica da época frequentemente colocava as realizações de Sirani em um contexto que, embora reconhecesse sua habilidade, minimizava sua autonomia artística em comparação aos seus colegas homens ou até a virilizava, sugerindo que o “masculino” justificasse seu talento. Os textos da época não apenas refletem a visão sobre Sirani, mas também as normas sociais e culturais do século XVII na Itália, sendo essenciais para compreender como essas percepções estavam alinhadas com as concepções de gênero e o papel das mulheres no campo artístico.

2.3.1 Carlo Cesare Malvasia e sua *Felsina Pittrice*

É a partir da obra de Malvasia, mais especificamente no tomo II, que encontramos as maiores fontes acerca da vida de Sirani. Porém, antes de nos aprofundarmos na obra, é importante entender quem foi Carlo Cesare Malvasia [figura 13], e os motivos pelos quais sua posição na vida de Elisabetta Sirani foi tão relevante. Nascido no ano de 1616⁴³, em uma nobre família bolonhesa, Malvasia tornou-se professor de jurisprudência na Universidade de Bolonha, era conde pela herança familiar e tornou-se também cônego na cidade. Amante das artes, há quem diga que ele se aventurou pela pintura, mas apenas como *hobby*. Seu papel na história da arte, no entanto, se consolidou por meio de suas biografias sobre a vida e a produção dos artistas de sua cidade.

É possível que os escritos que deram origem à obra *Felsina Pittrice* tenham começado a se formar na década de 1660, período durante o qual Malvasia dedicou-se intensamente à coleta de material para sua composição. Este vasto acervo incluía não apenas gravuras e relatos diversos, como os próprios manuscritos do conde, que estão atualmente preservados na Biblioteca Comunale de Bolonha, sob o título de *Scritti originali del conte C.C. Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*. A intenção de Malvasia ao criar *Felsina Pittrice* era oferecer um panorama abrangente e detalhado da pintura bolonhesa, desde suas origens até o período

⁴³ A data é imprecisa e considerada por muitos como errônea, mas 1616 é o ano que consta no registro de batismo de Malvasia, citado por Fantuzzi na obra *Notizie degli scrittori bolognesi*, de 1786.

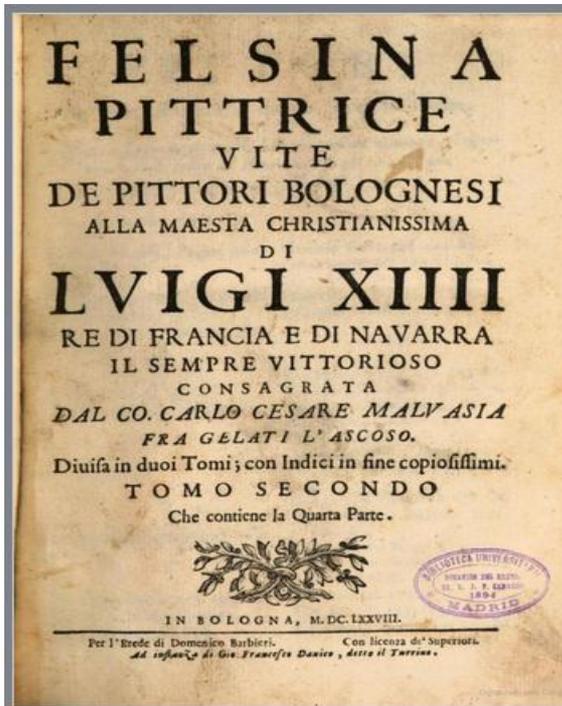
contemporâneo do autor. A obra está organizada em quatro partes distintas: a primeira examina os primitivos; a segunda foca nos artistas do século XVI, abrangendo tanto o Renascimento quanto o Maneirismo; a terceira seção dedica-se aos Carracci e suas contribuições; e, por fim, a quarta parte explora a escola dos Carracci e os artistas contemporâneos da época de Malvasia. Com essa estrutura, o autor não só documenta a evolução da pintura em Bolonha, como também proporciona uma visão crítica e contextualizada da trajetória artística da cidade.

Em sua tese Alexandra Michelotti afirma que

[...] Malvasia conseguiu acumular uma espantosa documentação como atesta o religioso Giovanni Mitelli, filho de Agostino e irmão de Giuseppe Maria Mitelli, em uma carta de 9 de abril de 1675: “O canônico Malvasia possui cento e cinquenta cartas de Albani, mais de sessenta cartas dos Carracci, cartas do monsenhor Agucchi, registros de despesas de Primaticcio e muitas, muitas cartas de Guido, Guercino, Mitelli, Colonna e outros mestres” (Mitelli 1675 *apud* Michelotti, 2002, p. 16)

A obra não foi fruto apenas de suas observações e conhecimentos prévios, mas de uma pesquisa extensa e meticulosa. Conforme destaca Michelotti (2002, p. 16), Malvasia reuniu uma vasta quantidade de notas manuscritas, atualmente preservadas em dois grandes volumes na Biblioteca Pública de Bolonha. Para garantir a precisão de suas informações, ele visitou repetidamente os arquivos da Arquidiocese de Bolonha em busca das datas de nascimento corretas dos artistas, examinou registros da Guilda dos Pintores e percorreu diversas regiões da Itália, incluindo Lombardia, Vêneto, Toscana e Lazio, em busca de novos dados sobre os pintores bolonheses e suas obras. Além disso, sua investigação não se limitou ao território italiano: Malvasia enviou cartas ao exterior para obter detalhes sobre a atuação de artistas bolonheses fora da Itália. Sua pesquisa também se baseou em entrevistas com artistas ainda vivos, assim como com familiares, serviçais, amigos e demais pessoas que haviam convivido com aqueles que já haviam falecido. Esse empenho rigoroso reforça a importância de sua obra como fonte documental, permeados pelo rigor crítico fundamental para compreender as nuances de sua narrativa e os interesses que moldaram sua escrita.

Figura 12 – Capa da edição *Felsina Pittrice* que será utilizada neste trabalho



Fonte: Google Livros

Figura 13 – Retrato de Carlo Cesare Malvasia (c. 1693), autor desconhecido



Fonte: Wikipedia

Publicada entre 1677 e 1678 – há divergências a respeito da primeira edição, embora oficialmente registrada como 1678 – a obra tinha uma função informativa e segundo o autor foi escrita para pintores e não para literatos, o que justifica a linguagem “simples” utilizada, embora o dialeto bolonhês predomine ao longo do texto. Este fato é ainda mais acentuado pelo título da obra, uma vez que *Felsina* é o nome etrusco de Bolonha, evocando a história e as raízes da cidade. Assim, a obra se configura como uma verdadeira ode ao seu local de nascimento. O autor afirmava que seus escritos eram estritamente verídicos, muitos dos quais teriam sido testemunhados pessoalmente por ele. No entanto, é importante reconhecer que essas observações, como é natural, não estão isentas de influências e vieses oriundos dos próprios julgamentos e sentimentos de Malvasia.

As biografias ultrapassaram a descrição individual dos artistas e passavam a englobar famílias e escolas pictóricas também; cada abertura de capítulo era acompanhada por retratos gravados, alguns dos quais criados pelo próprio Malvasia⁴⁴. “Uma parte do vasto acúmulo de

⁴⁴ Mais informações sobre a vida de Malvasia podem ser encontradas em MASSIMI, Maria Elena. MALVASIA, Carlo Cesare. In: **Dizionario Biografico degli Italiani**, v. 68, 2007. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesare-malvasia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesare-malvasia_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em: 04 abr. 2025.

notas manuscritas por Malvasia na elaboração da *Felsina*, encontra-se reunida em dois largos volumes na biblioteca pública da cidade de Bolonha” (Michelotti, 2002, p.16), que podem ser encontradas online, em domínio público, digitalizadas pelo Google Livros.

2.3.2 A Vida de Elisabetta Sirani em *Felsina Pittrice*

O capítulo que aborda a vida de Sirani inclui também a biografia de seu pai, sendo intitulado *Di Gio. Andrea Sirani ed Elisabetta sua figliuola.*, conforme as figuras 14 e 15. A princípio a obra contemplava apenas Elisabetta, uma vez que no momento da escrita Giovanni Andrea ainda estava vivo, no entanto, seu falecimento em 1670 fez com que o conde acrescentasse seu nome à obra. Ainda assim, apenas quatro das trinta e cinco páginas do capítulo são dedicadas ao pai, evidenciando a tendência de Malvasia em destacar de forma mais enfática os feitos de Elisabetta.

O conceito de “gênio artístico” nos escritos de Leon Battista Alberti e Marsilio Ficino coincidiu com a definição neoplatônica do artista como criador, incluindo a noção de “invenção” e “conceito”. Assim, o gênio era identificado como um poder acessível apenas a poetas e artistas masculinos, mas não às mulheres. Para estas últimas, Vasari definiu o estilo com os termos estéticos de “graça” e “polido”. Ou seja, uma beleza cheia de graça, elegância e gentileza, certamente não “vigor” ou “terribilidade”. “Polido” tinha um sentido pejorativo, referindo-se a um acabamento cuidadoso que apaga o processo do pintor, um modo obsessivo, diligente e fluido, mas passivo.⁴⁵ (Frattollilo, 2018, p. 69, tradução nossa)

A citação anterior, extraída da obra *Elisabetta Sirani: Il Genio e la Grazia nel Seicento* de Angela Frattollilo, é relevante para compreendermos um aspecto recorrente nas biografias dos contemporâneos de Sirani: a virilidade atribuída à artista. Como indicado na citação que abre este capítulo, para a Bolonha do século XVII, considerar Sirani à semelhança dos homens parecia ser a mais alta forma de reconhecimento, em uma época em que o discurso sobre igualdade de gênero estava longe de se concretizar. Este aspecto é primordial ao analisarmos

⁴⁵ Texto original: Il concetto di “genio artistico” negli scritti di Leon Battista Alberti e Marsilio Ficino coincideva con la definizione neoplatonica di artista quale creatore, includendo la nozione di “invenzione” e “conceito”. Quindi il genio era identificato come potere accessibile solo a poeti e artisti maschi, ma non alle donne. Per queste ultime Vasari aveva definito lo stile con i termini estetici di “leggiadria” e “leccato”. Ovvero una bellezza colma di grazia, di eleganza e gentilezza, non certo “gagliardezza” o “terribilità”. “Leccato” aveva un senso spregiativo, si riferiva infatti a una finitura curata che cancella il procedimento del pittore, un modo ossessivo, diligente e fluido, ma passivo.

Felsina Pittrice. Fredrika Jacobs (1994) destacou Sirani como a primeira artista feminina a ser avaliada criticamente segundo os mesmos critérios utilizados para os homens, um ponto que a distingue de outras pintoras da época, como Lavinia Fontana e Artemisia Gentileschi. Estas artistas eram comumente referidas por termos femininos equivalentes, como *'Pittora'*, *'Dipintora'* ou, como, *'Pittrice'*. Por outro lado, o talento artístico de Sirani foi descrito em termos masculinos por Giovanni Luigi Picinardi, que se referiu a ela como *'Pittor'*, utilizando a forma masculina do substantivo italiano. Malvasia em dado momento de sua obra também se refere a ela como *'Maestro'*, no masculino, mas em seguida passa a referi-la como *'Maestra'*.

Em *Felsina Pittrice*, nos é revelada, portanto, uma visão profundamente reverente e admirativa a Elisabetta Sirani. Malvasia não apenas reconhece o talento da artista, mas a coloca em um pedestal que a iguala e até supera os grandes mestres do passado. Sua escrita é marcada por um estilo retórico e grandioso, típico da época, onde a exaltação das virtudes e realizações da artista é feita com hipérboles e comparações com figuras históricas e mitológicas. A comparação de Sirani com figuras como Apeles, Protógenes⁴⁶, e até mesmo com monarcas que usavam a pintura como símbolo de poder, reflete o desejo de Malvasia de não apenas posicioná-la como uma grande pintora, mas como uma figura de poder e influência. Ele associa suas obras a joias e tesouros, sugerindo que as pinturas de Sirani tinham um valor inestimável, superior até mesmo às riquezas dos reis. Essa valorização material e simbólica de suas obras indica uma tentativa de Malvasia de legitimar Sirani em um campo dominado por homens, onde as contribuições femininas frequentemente eram desvalorizadas.

O autor também faz um esforço para mostrar que as realizações de Sirani não se limitavam à técnica, mas que ela possuía uma profundidade intelectual e moral que a tornava uma artista completa. Ao destacar sua humildade, temperança e devoção religiosa⁴⁷, Malvasia constrói uma imagem de Sirani como um modelo de virtude, alguém cujas obras não apenas agradavam os olhos, mas também elevavam o espírito. Essa insistência em suas qualidades morais reflete uma visão idealizada da artista, onde sua grandeza espiritual é inseparável de sua habilidade artística. Embora Malvasia exalte a artista por seu talento excepcional e destaque sua genialidade artística, é necessário observar que sua abordagem também reforça as normas de gênero da época.

Ao enfatizar a humildade, obediência e recusa de vaidade de Sirani, o autor a insere em uma narrativa que limita sua imagem às expectativas femininas vigentes. Mesmo ao reconhecer

⁴⁶ Ver a página 460 de *Felsina Pittrice*.

⁴⁷ Ver a página 458 de *Felsina Pittrice*.

a habilidade superior de Sirani e o valor universal de suas obras, ele a retrata como uma mulher que, apesar de seu talento, se mantém dentro dos padrões de comportamento feminino aceitáveis da época. Essa dualidade revela que, apesar da celebração de suas realizações artísticas, Malvasia continua a situar Sirani dentro de um contexto que valoriza virtudes tradicionais como a modéstia e a humildade. Assim, enquanto ele aprecia suas conquistas, também perpetua uma visão que exige que as realizações das mulheres sejam sempre moderadas por comportamentos considerados apropriados ao gênero. Nesse sentido, podemos inferir que a análise crítica da perspectiva de Malvasia sobre Sirani revela uma admiração genuína, porém expõe as limitações impostas pelo contexto cultural da época.

Ainda assim, parece haver uma contradição notável na forma como as virtudes “femininas” de Sirani são exaltadas paralelamente às suas qualidades “viris”. Como vimos, a pintora, com exceção de sua condição de solteira, incorporava todas as qualidades que eram esperadas de uma jovem da época: obediente aos pais, virtuosa na música e na poesia, e diligente nos afazeres domésticos. No entanto, no domínio profissional, ela rompeu com essas convenções de gênero, adotando uma postura que poderia ser considerada viril. Esta dualidade — em que ela é simultaneamente a mulher ideal e uma artista de virtudes masculinas — revela a complexidade de sua figura e ilustra as tensões culturais e sociais presentes em Bolonha no século XVII. Esta ambiguidade ressalta como as normas de gênero da época eram rígidas, e também como ela parecia conseguir navegar e, em certos aspectos, desafiar essas limitações, refletindo as contradições e a dinâmica da sociedade bolonhesa daquele tempo.

O tom laudatório à Sirani não é, porém, uma novidade. Os escritos de Malvasia são fortemente alicerçados na “Oração Fúnebre” de Giovanni Luigi Picinardi, um renomado literato de Bolonha. Na ocasião da morte de Elisabetta Sirani, ele foi encarregado de elaborar o discurso que seria proferido em suas exéquias. Sua oração, imbuída de um tom celebratório, exalta a vida e as realizações da artista de maneira solene e reverente. Esse espírito de admiração e louvor que marca a homenagem de Picinardi é refletido na obra de Malvasia, que, ao retratar Sirani, mantém e amplifica o tom de celebração da artista, evidenciando a continuidade entre a homenagem póstuma e a valorização da sua contribuição artística. Picinardi afirmava que “é costume praticado por muitos oradores artificiosos engrandecer aqueles cujos louvores devem ser proclamados⁴⁸” (1665, p. 5, tradução nossa), mas segundo o autor Elisabetta não precisava se valer de nenhuma invenção pois era capaz de adquirir uma fama de glória imortal. O tom

⁴⁸ Texto original: è costumanza praticata da più artificiosi Oratori si fu mai sempre l’ingrandire queglineno le di cui lodì si debbono preconizzare.

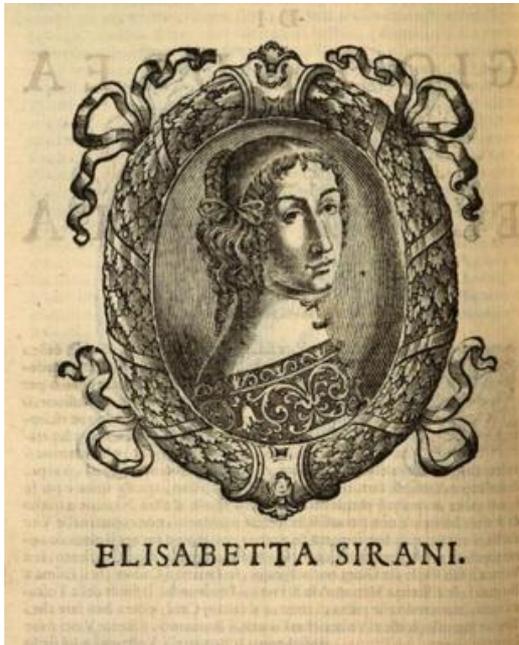
elogioso não termina por aí, a exaltação é extensa e naquelas páginas encontramos declarações tais como “a desonra⁴⁹ da Natureza, o prodígio da Arte, a Glória do Sexo Feminino, a Joia da Itália, o Sol da Europa”⁵⁰ (Idem, p. 4, tradução nossa).

Na oração de Picinardi, somos introduzidos ao ambiente doméstico de Elisabetta Sirani, revelada por meio de uma visão íntima, como se olhássemos através da fechadura da residência da família. Picinardi revela a mulher por trás da fachada de prodígio artístico: “a harmonia dos próprios costumes, cuja candura nunca foi obscurecida pela fumaça das tochas daquele Arqueiro, que ela conhecia apenas nas telas, não precisando, portanto, lavar-se na fonte de Cupido” (Ibidem, p. 15, tradução nossa). A declaração do autor é uma clara exaltação da castidade de Sirani, sugerindo que a ausência de um amor romântico não apenas preservou sua pureza, como a fortaleceu, permitindo-lhe permanecer inabalável diante das adversidades do amor.

⁴⁹ A palavra *scorno* no italiano remete a vergonha ou desonra, na frase de Picinardi a palavra parece ter sido empregada no sentido de algo que envergonha ou desonra a natureza devido à sua excepcionalidade, como se as habilidades de Sirani fossem tamanhas que colocassem a própria natureza em uma posição embaraçosa por não ter criado mais talentos como o dela.

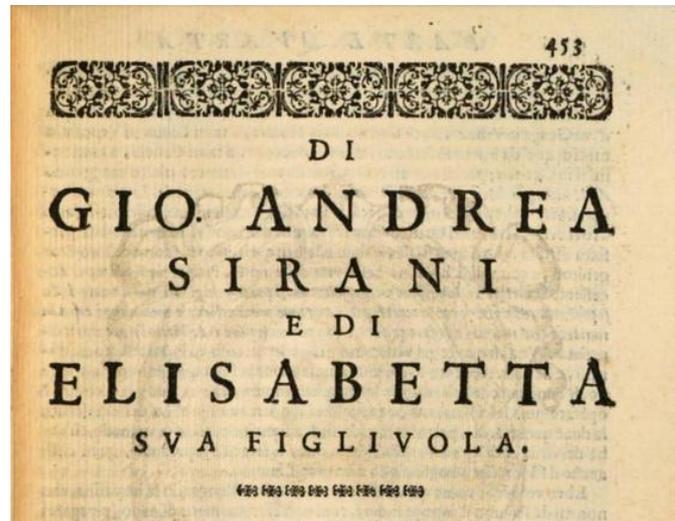
⁵⁰ Texto original: lo Scorno della Natura, il prodigio dell’Arte, la Gloria del Sesso Donnesco, la Gemma d’Italia, il Sole della Europa.

Figura 14 – Retrato de Elisabetta Sirani no capítulo da obra de Malvasia



Fonte: Google Livros

Figura 15 – Abertura do capítulo da Vida de Elisabetta Sirani na obra de Malvasia



Fonte: Google Livros

O comentário sobre “a temperança nas refeições, mantendo a majestade nas obras, mas não a procurando nas vestes, nem nas mesas”⁵¹ (Ibidem, p. 15, tradução nossa), sublinha a pureza e a sobriedade de Elisabetta como mulher, enquanto “ser cortês ao ouvir, agradável nas respostas, gentil nos modos”⁵² (Ibidem, p. 15, tradução nossa), ressalta seu caráter afável e refinado. Essa descrição oferece uma visão profundamente idealizada e austera da artista, cuja virtude é apresentada como uma contraposição direta às extravagâncias do mundo exterior, reforçando a imagem de Sirani como uma figura de dignidade e integridade imaculada. Malvasia ajuda a desvelar ainda mais esse aspecto doméstico de Sirani quando exalta, os já citados, dotes da artista enquanto harpista e poetisa, outro aspecto que a acompanhava, segundo os seus biógrafos, era a modéstia, pelo menos através dos olhares de seus biógrafos.

Abominava as pompas porque sentia, como a bela Rainha Ester, que não deve agradar a dois olhos, ainda que de conjuntos, para ser admirada pela curiosidade de todo o universo. Nem a modéstia no vestir a afastou da temperança nas refeições, pois, mantendo a majestade nas obras, ela não a buscava nas vestes nem nas mesas. Revelou-se de uma humildade tão

⁵¹ Texto original: temperanza delle vivande, come quella, che ritenendo la maestà nelle Opere, non la ricercava nelle Gonne, né su le Mense.

⁵² Texto original: Palesossi d’una umiltà sì profonda, che non isdegnò d’abbassare ben mille volte agli esercizj domestici

profunda que não hesitou em se abaixar mil vezes para os exercícios domésticos ainda mais humildes, aquele ânimo que sempre esteve fixo na busca da glória.⁵³ (Malvasia, op. cit. p. 458, tradução nossa)

Picinardi, naturalmente, não se isentaria de enaltecer as prodigiosas habilidades pictóricas de Sirani. Ele descreve o domínio da artista sobre a expressão e a técnica: “a vivacidade e a bravura dos gestos e dos olhares, o conhecimento das partes mais belas e graciosas, a simetria do corpo, a excelência da figura, a astúcia do rosto, a elegância dos cabelos, o brilho das pupilas, a formosura dos lábios, a expressão dos sentidos, a graciosidade sem esforço e a graça sem afetação”⁵⁴ (Ibidem, tradução nossa). Para o autor, tais atributos destacam o gênio de Sirani, e a elevam a uma categoria quase lúdica, como se ela manuseasse os pinceis com uma leveza quase que de brincadeira, remetendo-nos mais uma vez à ideia de *sprezzatura*.

Embora Picinardi reconheça as limitações impostas pela “condição do sexo” da artista, sua argumentação parece refletir uma fragilidade subjacente. Em suas palavras, que reverberam ao longo de toda a sua exposição, o gênero da artista parece quase irrelevante diante da grandiosidade de sua obra. Este reconhecimento sublinha a singularidade e a profundidade do talento de Sirani e parece iluminar a capacidade de uma artista mulher de transcender as barreiras de seu gênero, alcançando um padrão de excelência que rivaliza com o dos maiores mestres masculinos. Mesmo assim, não devemos perder de vista que essa perspectiva, por mais que amplifique o valor de Sirani, se insere dentro de um contexto patriarcal e misógino, que ainda limitava o reconhecimento da arte feminina a padrões estabelecidos por um sistema predominantemente masculino. Assim, mesmo na celebração de sua grandeza, persiste uma visão que, ao reafirmar a superioridade masculina, não permite uma completa emancipação do talento feminino.

Assim como Malvasia, Picinardi também se rende à masculinização da figura de Elisabetta Sirani, afirmando que ela manejava os pinceis com a mesma autoridade e confiança que um artista masculino. Essa tendência de projetar qualidades viris sobre a artista não era

⁵³ Texto original: Le erano le pompe in orrore, perché sentiva con la bella Regina Ester che non desi compiacere due pupille ancorché de Congiunti per farsi vagheggiare dalla curiosità di tutto l'Universo. Né già dalla modestia del vestire scompagnò la Temperanza delle vivande, come quella che ritenendo la maestà nelle Opere non la ricercava nelle Gonne né su Mense. Palefossi di una umiltà così profonda che non isdegnò di abbassare ben mille volte agli esercizi domestici ancora più vili quell'animo che pure sempre aveva fisso all'acquisto della Gloria

⁵⁴ Texto original: la vivezza, ò la fierezza de' moti, e degli sguardi, la cognizione delle parti più belle, e più graziose, la simetria del corpo, la eccellenza della figura, le arguzie del volto, la eleganza delle chiome, il brio delle pupille, la venustà delle labbra, l'espressione de' sensi, la leggiadria senza stento, e la grazia senza affettazione

apenas uma peculiaridade de seu tempo, mas um reflexo de uma cultura que lutava para conciliar a excepcionalidade feminina com as normas patriarcais. Em 1658, um ano crucial em sua carreira, Sirani, então com apenas vinte anos, recebeu um reconhecimento significativo através de uma carta endereçada a Leopoldo de Medici. Este reconhecimento veio de Bonaventura Bisi, o frade bolonhês conhecido como Padre Pittorino, cuja visão artística estava em sintonia com as cortes dos Medici e dos Este. A carta de Bisi, ao descrever Sirani como alguém que “pinta como um homem, com muita prontidão e invenção”⁵⁵, vai além de uma simples admiração: é uma tentativa de projetar e legitimar a sua genialidade artística através de um prisma de masculinidade. Essa visão não apenas confirma a habilidade de Sirani, mas também expõe o paradoxo intrínseco da valorização feminina em um campo moldado por referências masculinas, ainda que houvesse espaço de valorização das mulheres.

Nesse contexto, a obra de Malvasia revela um contraste interessante: apesar de seu esforço constante para masculinizar a figura de Sirani como artista, ele utiliza exemplos de mulheres notáveis da história da arte para demonstrar que o sexo feminino exerceu influência significativa em diversos momentos. Ele menciona Timarete, que criou a pintura de Diana em Éfeso, Irene, com a representação de uma jovem em Elêusis, e Aristarete e Calypso. Com exceção da última, as artistas foram citadas na compilação de Plínio, o Velho, em sua *História Natural*⁵⁶, Calypso foi anexada em uma versão posterior da obra.

Apesar da tentativa de Malvasia de destacar a presença feminina na arte, ele persiste em afirmar que Sirani, “com a mão de mulher, usou pincéis masculinos” (op. cit. p. 460). Essa ênfase na virilidade de sua arte revela uma contradição fundamental. Ao limitar o reconhecimento da excelência artística a padrões masculinos, Malvasia sugere que o talento excepcional é um atributo essencialmente dos homens, mesmo quando observado em mulheres. Ao descrever Sirani como alguém que “transcendeu” as limitações de seu gênero, ele utiliza essa frase não apenas como um elogio à sua habilidade técnica, mas como uma crítica velada às convenções sociais da época, que associavam a grandeza artística ao masculino. Embora ele ressalte a habilidade de Sirani em dominar uma arte considerada masculina, sua abordagem ainda reflete as limitações do pensamento de seu tempo, reforçando a necessidade de entender o contexto da obra sem cair em anacronismos.

⁵⁵ A transcrição da carta pode ser encontrada em: Scheda archivio memofonte

⁵⁶ A *História Natural* de Plínio, o Velho, é uma fonte valiosa de informações sobre o conhecimento científico, técnico e cultural do mundo romano no primeiro século d.C. O autor reuniu uma grande quantidade de dados de várias fontes, incluindo o trabalho de autores anteriores e observações pessoais, para compor uma visão abrangente sobre diversos assuntos, inclusive a arte.

Essa abordagem pode ser vista como uma forma comum nas narrativas patriarcais de integrar mulheres no discurso artístico de maneira que, em vez de desafiar, muitas vezes acaba por reforçar as normas de gênero estabelecidas. Malvasia perpetua a ideia de que a arte feminina deve ser validada por critérios masculinos, em vez de reconhecer a criatividade feminina em seus próprios termos. Isso destaca a necessidade de uma reavaliação crítica das narrativas artísticas que não apenas incluam mulheres, mas que questionem as construções de gênero que moldam nossa compreensão da arte e da criatividade. No entanto, é válido reconhecer que, apesar dessa crítica ser necessária e contundente, devemos entender o contexto da obra de Malvasia e evitar uma perspectiva anacrônica. A obra reflete as limitações e concepções de seu tempo, e nossa análise deve considerar essas circunstâncias históricas para uma compreensão mais completa e justa.

2.3.3 Nota delle Pitture fatte da me Elisabetta Sirani

Um dos aspectos mais notáveis da carreira de Elisabetta Sirani é, sem dúvida, a meticulosa documentação que a própria artista realizou de suas encomendas, posteriormente transcrita na obra de Carlo Cesare Malvasia. Esse registro, frequentemente referido como um “diário”, constitui um recurso inestimável para a compreensão de seu processo artístico, fornecendo um panorama detalhado sobre a produção da pintora. Nele, encontram-se informações precisas acerca dos temas e títulos das obras, das datas em que foram encomendadas, dos comitentes e de outras especificações técnicas, como as dimensões das pinturas e, em alguns casos, os valores envolvidos nas transações.

A existência desse documento permite não apenas uma melhor localização das obras a partir de seus títulos, mas também possibilita uma análise mais aprofundada dos temas privilegiados por Sirani ao longo de sua trajetória. Observa-se, por meio desse registro, a diversidade de sua produção, que abarcava desde temas religiosos e mitológicos até retratos e alegorias, revelando a amplitude de sua atuação no meio artístico bolonhês. Além disso, o caráter sistemático dessa documentação permite identificar padrões recorrentes em suas escolhas iconográficas e estilísticas, bem como as preferências de seus patronos, lançando luz sobre as dinâmicas do mercado de arte em Bolonha no século XVII.

A precisão e a extensão desse catálogo fornecem dados fundamentais para o estudo de sua prática artística, possibilitando uma avaliação mais aprofundada de sua contribuição ao

cenário cultural de seu tempo. O “diário” não apenas evidencia a seriedade e a disciplina com que Sirani conduzia sua produção, mas também revela seu papel ativo na administração de sua carreira, algo incomum para uma mulher artista da época. Ao situá-la no contexto de suas encomendas e de suas interações com os comitentes, esse documento permite delinear sua trajetória profissional com uma clareza rara, destacando a importância de uma abordagem metódica na análise de sua vida e obra.

Para uma compreensão aprofundada, é necessário incluir uma transcrição precisa da compilação de Sirani, que ocupa dez páginas do capítulo dedicado a ela em *Felsina Pittrice*. Apresentamos a seguir uma reprodução fiel deste conteúdo. A obra começa com uma breve introdução de Elisabetta sobre si mesma: “*Nota delle Pitture fatte da me Elisabetta Sirani*” (Malvasia, op. cit. p. 467). Depois segue com algumas informações que nos são dadas pela própria artista, “*Naqui io Elisabetta Sirani adì 8. Gennaro in giorno di Venerdì à hore 6. tra le 7. 1638. e fui tenuta al Battesimo dall'illustriss. Sig. Senatore Saulo Guidotti.*” (Ibidem, p. 467), traduzida como, “Eu, Elisabetta Sirani, nasci no dia 8 de janeiro, numa sexta-feira, entre as 6 e 7 horas, no ano de 1638, e fui batizada pelo ilustríssimo Senhor Senador Saulo Guidotti”.

A seguir, apresentamos a listagem das obras realizadas por Elisabetta Sirani entre 1655 e 1665. Observa-se um aumento significativo nas encomendas ao longo dos anos, com um destaque especial para o período de 1661 a 1665. As obras serão numeradas para fins de pesquisa, fator essencial para a organização e análise detalhada dos dados. A transcrição das obras será feita conforme listadas por Sirani:

1655.

1. *Una tavolina fatta per la sig. March. Spada, la quale la donò ad una Congragatione in Parma: e vi è S. Gregorio Papa, S. Ignatio, S. Francesco Xaverio.*

2. *Una tavolina con la B.V. S. Martino, S. Bastiano, S. Rocco, & S. Antonio da Padova, per il Comune di Trasasso (?).*

Del 1656.

3. *Una tavolina con li dieci milla martiri Crocifissi per Madama di Mantova, che la pose nel Duomo.*

4. *Una Imagine di Maria Verg. con S. Gioseffo , e Giesù Bambino sostenuto da detto Santo à sedere supra di un tavolino: mentre la B. V. gli cenna volerlo porre nella culla, & si ritira: in rame per un musico, ò organista di S. Petronio.*

5. *Per l'Agnelino Scoltore un otto faccie da mezza figura, ove gli è una S. Agnese. Et un rame con Dalida quando taglia i capegli à Sanfone.*

6. *Il ritratto della signora Ginevra Cantofoli Pittrice.*

7. *Il ritratto della mia Genitrice in mezza figura.*

Del 1657.

8. *Il ritratto della sig. Anna Maria Cagnuoli, moglie del sig. Dottor Gallerati, medico del mio sig. Padre.*

9. *Un S. Bruno del deserto, per il P. Superiore della Certosa.*

10. *Una tavolina con la B Vergine, S. Domenico e S. Catterina da Siena, & attorno ai quindici misteri del Rosario per la villa di Cosgno sul Modanese.*

11. *Diverse meze figure ò teste, cioè un Sansone, una Dalida, una Circe, & un'Ulisse. Un Diogene, un Tolomeo, l'Onore, la Fama, la Virtù, La Liberalità, la Filosofia, l'Astrologia.*

12. *Una tavolina delli dicci milla martiri Crocefisse per il Sig. Giacomo Maria Amodei, per la Chiesa degli Rev. Padre de Serui, rincontro il Santissimo Sacramento.*

13. *Per il Padre Ettore Ghislieri, sacerdote della Madonna di Galicra, un rame con la B.V. che contempla la corona di spine, e diversi Angeletti contemplanti altri stromenti della Passione, e l'intagliai anco in rame.*

14. *Un S. Eustachio per l'ilustris. Sig. D. Paolo Parisetti à Reggio del naturale, e parimente l'ho intagliato in rame.*

1658.

15. *Un'altra tavolina delli dicci milla martiri Crocefissi, per il Sig. Andrea Catalani.*

16. *Un S. Francesco Xaverio picciolo per il Sig. Francesco Agocchia.*

17. *Una meza figura d'un Salvatore, per donare al mio maestro da suonare.*

18. *Una testina d'un Salvatorino per un Padre di S. Domenico.*

19. *Un quadro grandissimo per li Padri della Certosa, entro il quale vi è il Battezzo di Christo nel Giordano: e le due Santine che vanno dalle bande in sua compagnia, & una di queste è il mio ritratto, cioè quella che guarda al Cielo.*

20. *Una testa di una Maddalena, per donare al Sig. Dottor Capponi medico parimente del mio Sig. Padre.*

21. *Una mezza figura, cioè la Pittura, per il Sig. Cavazza, Notaro del Vesconato.*
22. *Una testina di un Salvatorino in rame per il P. Rosseni di S. Paolo.*
23. *Una Nonciatina per il Sig. Mattia Macchiavelli speciale nella piazza del Pavaglione. E per un'altro di detta bottega una mezza figura d'una Maddalena.*
24. *Una B.V. che allatta il Bambino involto delle fascie per il P. Bouio di S. Gregorio, mezza figura.*
25. *Un S. Antonio da Padova in mezza figura picciola per un'Orefice.*
26. *Una Giuditta mostrante la testa di Oloferne al Popolo di Bettuglia di notte tempo con la nutrice, e due paggetti con torci accesi che fanno lume, figure del naturale per il Sig. Catalani.*

1659.

27. *Una Iole, mezza figura, con un puttino che stà per coronarla, per il Sig. Conte di Novellara.*
28. *Un quadro mazzano, dove uno Spiritato vien liberato nel portarsi processionalmente il Volto Santo di N.S. per il P.D. Romolo Marchelli Bernabita, Predicatore in S. Petronio nel presente anno, per portarlo poi seco à Genova e collocarlo in un Tempio, ove al presente posa il sudetto Volto.*
29. *Una mezza figura fatta per la Musica da regatare il mio maestro da suonare.*
30. *Un S. Gio. Battista nel deserto, mezza figura per il sudetto Speciale, ch'ebbe la sopra accennata Maddalena.*
31. *Un S. Francesco picciolo, mezza figura, ad istanza del Sig. Matteo Borbone.*
32. *Un Salvatore che contempla la passione per il Sig. Card. Sacchetti.*
33. *Una B.V. in rame con S. Giuseppe, che dorme all'ombra di una palma, un ramo della quale vien piegato con una mano dalla sudetta M.V. per l'ilustris. Sig. Gio Simone Sirani.*
34. *Un'altra B.V. sul rame in forma tonda, col Bambino, e S. Giovanni, che nelle mani stringe un'uccelletto dall'altro desiderato, e chiesto, scherzando con la canna del Santo, e questa sù copiata da una grande naturale, e la feci per il Sig. Card. Santacroce.*
35. *Una Timoclea grande del naturale, gerrante il Capitano nel pozzo, per il sig. Antonio Cattalani.*

36. *Salvatorini primi Bambini intieri, di età d'un anno, in quadretti piccioli, che contemplano la passione, e particolarmente uno, come quello che feci per il Sig. Card. Sacchetti, ma diverso pensiero, per l'illustris. Sig. Senatore Pietramelari.*

1660.

37. *Una B.V. col Bambino, e S. Anna, che cuopre la culla, & essa B.V. cogliela fascia per l'illustris Sig. Senatore Saulo Guidotti, per mandarsi al Rè di Polonia, come anco una testa di un Salvatore.*

38. *Una mezza figura significante la Poesia per regalo al mio maestro da suonare.*

39. *Un quadro da mezza figura con S. Elisabetta, che allatta S. Giovanni, e la B.V. che coglie le fascie per un Padre di S. Gregorio.*

40. *Una Maddalena nel deserto in atto di riposare sovra ruvida stuoia, contemplando il Crocefisso, del naturale, per il Sig. Gio Battista Cremonese gioiliere.*

41. *Una Concettione picciola di forma ovata per il Sig. Gio Francesco Bassani.*

42. *Una B.V. col Bambino, che l'accarezza in mezza figura per il Sig. Lorenzo Tinti intagliatore in rame, già scolare del Sig. Padre, & al presente al servizio di Modona.*

43. *Trè Salvatorini, uno per un Padre di S. Gregorio, l'altro per un Padre di S. Domenico & l'altro per il Sig. Ercole Bandini, uno in mezza figura, e gl'altri duoi più piccioli, cioè teste etc.*

44. *Un S. Gio Battista bambino per l'illustris. Sig. Senatore Pietramellara per accompagnare il Salvatorino, che già gli feci.*

45. *Un S. Girolamo, che temprava la penna, per accompagnare la Maddalena del sudetto gioiliere.*

46. *Una testa della B. Vergine, che con una mano tiene l'Officio, e guarda al Cielo per il Sig. Simon Tassi.*

47. *Un sopraporta mezze figure, ove la B. Vergine, S. Anna, S. Giovanni, & un'Angelo: S. Anna tiene à sedere nel grembo il Bambino Giesù, & esso accenna voler'andare dalla Madre à prendere il latte, che da quella gli viene offerto, nell'istesso tempo mostrando dire alla Suocera, che in cambio di lui le dia l'altro Bambino, cioè il Battista.*

48. *Un Presepio in mezze figure sul rame per l'illustris. S. Gio Battista Pietramellara.*

49. *Il ritratto del P. Gulielmo Fochi Inquisitore generale di Bologna, fatto da me di memoria dopo la sua morte, e per tale riconosciuto nelle bellissime esequie che gli furono fatte in S. Domenico, dove fù esposto, poscia mandato credo a Casal Monferato sua Patria.*

50. *Due Sibille mezze figure del naturale per il Sig. Antonio Maria detto quello dalli studioli dalla Madonna dell'Asse.*

1661.

51. *Quattro quadri sopra porte piccioli, che sono li quattro Elementi in figure intiere, con Amoretti per il Sig. Gio. Francesco Bassani.*

52. *Due mezze figure in naturale picciolo per il P. Ettore Ghislieri della Madonna di Galiera, e sono duoi Beati della sua famiglia.*

53. *Una testa di un Ecce Homo del naturale per D. Mario fratello di N. Sig. Papa Alessandro Setimo.*

54. *Due teste del naturale di donne: l'una è coronata di fiori, tenendo con la destra mano un bicchiero, e nell'altra un vaso di vino, l'altra coronata di spiche e si stringe sotto un braccio un ruzolo di pane, per il Sig. Lorenzo Zagoni.*

55. *Un Salvatorino, con molti significati, che lo dimostrano apportatore di Pace in un picciolo ovato, per compagno d'una Concettione, che già feci al medesim il Sig. Gio Francesco Bassani.*

56. *Quatto quadretti da letto, cioè uns S. Girolamo, un Crocifisso, una testa d'un Ecce Homo, & una testa della B.V. col Bambino e duoi Angioletti à basso S. Margherita, e S. Elisabetta.*

57. *Una tavola per la Sig. Duchessa di Parma, con dentro la B. Verg. col Bambino, e duoi Angioletti à basso S. Margherita, e S. Elisabetta*

58. *Un'Amorino nel Mare, per la gran Principessa Margherita, che con una mano si fà vela con un panarino invogliato all'arco, e con la destra porta una madre Perla con dentro molte perle, e fra le altre sei grossissime, che figurano l'arma dello Sposo, & anche con sferza di radice di corallo lo sollecita al camino, e che fuegliò la per tanto tempo tacente, & invecchiata Musa di Gasparo Bombacia così dire:*

*Fatto vela del Vel, che di rossore
Tinge a la Cipria Dea l'ostro di Gnido,
Sovra Conchiglia d'or nel Tosco lido*

*Ecco approdar, mà senza benda Amore.
 Ei se ne vien tutto nem seno ardore
 Da più d'un Mare à lui tranquillo, e sido,
 Per tributar di Flora al Regio Nido
 Sù rugiadosa Conca un ricco Albore.
 O come ben, per suo natio destino,
 Ratto guizzando nel Tirren christallo,
 Dal Gallico Nettun vola un Delfino.
 Mà tù di Citerea minor vassallo,
 Riporta à Dori il ramo porporino;
 De Regy baci quì basta il Corallo.*

59. *Un' Amorino in Mare entro una rozza Cappa, che accenna al suo carcasso, che in vece de gli strali e pieno di doble, con l arco, e gli strali insiem legati sotto i piedi, per il Sig. Francesco Cordini Fiorentino, al quale anco feci il ritratto della moglie in una testa significante Santa Dorotea.*

60. *Li dodici Apostoli in tante mezze figure del naturale per le Suore di S. Cattarina.*

61. *Il B. Marco Fantuzzi in figura del naturale, per il P. Fantuzzi della Madonna di Galliera.*

62. *Un Amorino nell'acque, che con una face accesa mostra portar' il suo fuoco ancor'entro di quello per infiamarne i pesei per il Ricardi di Reggio Mercadante.*

63. *Una mezza figura del naturale di Donna significante la Astrologia, che con compasso sta misurando un globo celeste.*

64. *Una B. Vergine del naturale, con il Bambino, che mostra fare odorare alla Madre una rosa alludendo alla Madonna del Rosario.*

1662⁵⁷

65. *Un'Amorino sedente sopra d'un sasso, che con la destra accenna mesto d varii arnesida da guerra, e con la sinistra stringe un pannarino morello mostrando volersi asciugare*

⁵⁷É importante observar que a transcrição de Malvasia não menciona o ano de 1663. Dado o número incomum de obras atribuídas ao ano de 1662 (49, segundo Sirani), podemos inferir que os anos de 1662 e 1663 devem ser considerados como pertencendo ao mesmo período, abrangendo apenas o ano de 1662. A ausência dessa datação específica pode dificultar a precisão na afirmação das datas de encomendas e conclusão das obras. Portanto, todas as obras da artista dentro desse intervalo serão indicadas com uma datação aproximada, ou seja, “cerca de 1662”.

il pianto, appoggiato ad una testa di morto per la Sig. Clementina Ercolani Leoni, per additare alla stessa che la guerra fù la cagione della morte del Sig. Co Cesare di lei fratello.

66. *Duoi Ovatini con due teste del naturale, cioè un S. Giuseppe, & un S. Filippo per il S. Co. Coradino Areosti.*

67. *Una tavola d'un S. Antonio da Padova per il Sig. Simon Tassi, posta nell' altare della Chiesa delle Monache di S. Leonardo.*

68. *Una testa di un' Ercole per il Sig. Senatore Guidotti, che la mandò à Roma.*

69. *Un Giesù Bambino su l rame, che con la destra ci mostra la Croce, e nella sinistra hà un ramo di oliva gl'ho fitto un piede sopra una testa di morto, credendo facile il significato, per il Sig. Lorenzo Zagoni.*

70. *Un B Francesco di Sales figura del naturale per la Chiesa della Madonna di Galliera.*

71. *Una Vanità figura intiera picciola distesa s'un letto con uno specchio nella sinistra, e nella destra rose, con un cane per il Sig. Andrea Cattalani.*

72. *Una Santa Cattarina da Siena che inginocchiata avanti ad un'altare privato, contempla un Crocefisso un rame per il Sig. Cardinale Bandinelli.*

73. *Due mezze figure grandi del naturale, cioè Pietro, e S Paolo per un Merciaro.*

74. *Una testa del naturale d'una Iole per l'illustrissimo Berlingiero Gessi.*

75. *Una B. Verg. S. Anna, & il Bambino; essa B Verg. con una mano mostra scuoprirse il seno per allattarlo, sostenuto da S. Anna, quale finge contendergli tale andata, e cercando esso sbrigharsene su l rame per il Sig. Lorenzo Zagoni.*

76. *Un'altra testa similmente d'una Iole per l'istesso illustrissimo Sig. Berlingiero Gessi, che la mandò a donare al Sig. Cesare Leopardi, Cavalliere della Città d'Osimo, ond io cangiai la pelle di Leone alla detta Iole, e glie la forma più tosto di Leopardo.*

77. *Una B. Vergine, col Bambino che sedendole in grembo con le braccia aperte mostra desiderare andare più presso à lei, che con le mani gionte l'adora mentre S. Gioseffo guardando il Cielo ringratia il Dio Padre in rame, per un giovine dilettante di Pittura.*

78. *Una tavola d'Altare con S. Filippo veflito à messa inginocchiato presso ad un' Altare avanti la B. Verg. che stà quasi inatto di porgergli il Bambino, e molti Serafini attornoper il Sig. Fabri Dottor di Leggi.*

79. *Una S. Anna che insegna leggere alla B.V. in età tenera di bianco, con duoi Serafini sù il rame, per il Sig. Giulio Canonico Prati.*

80. *Un B. Andrea Corsini su'l rame, dissero per donarsi à Monsig. Corsino in Roma.*

81. *Una S. Teresa inginocchiata avanti ad un'altare, che guarda al Cielo con un Crocifisso nella sinistra mano, e sopra molti Serafini sù il rame per una Principessa di Parma che è suora Scalza.*

82. *Una Beata Vergine figura intiera del naturale, la Luna sotto i piedi, e due teste di Serafini, e sopra la colomba rappresentate la Concettione fatta à similitudine di quella del Sig. Padre a i PP. dell'Osservanza, così comandatami dall' illustrissimo Sig. Co. Carlo Malvasia.*

83. *Per lo stesso un Signorino, & una Madonna in rame.*

84. *Una B.V. figurata dopo la morte del Figlio in atto tutto mesto, e involta un panno morello, mezza figura del naturale, per Monsig. Giorgi Vicelegato.*

85. *Il ritratto di Suor Pudentiana, suora di S. Bernardino, fatto da essa dopo la morte.*

86. *Una Madonna che allatta il Bambino, mezza figura del naturale, per il Padre Inquisitore.*

87. *Un'altra B.V. del pensiero della sopradetta, che feci per Monsig. Vicelegato, mezza figura, ma in altra maniera per l'illustris Sig. Marchese Barbazza.*

88. *Due teste del naturale della B.V. una con le mani gionte sul petto, e gli occhi bassi: l'altra in atto dolente per baver smarrito il Figlio del Tempio, e questo per il Sig. Marchese Achille Albergati*

89. *Il ritratto del già Sig. Marchese Francesco Angiolelli, fatto di memoria dopo la di lui morte, e sepoltura, con soddisfazione di tutti quelli videro, oltre la Sig. Marchesa Olimpia sua consorte, per la quale fù fatto.*

90. *Una B.V. mezza figura, che allatta il Bambino per il Sig. Gio. Battista Negri.*

91. *Un Amorino, che sedendo sopra un panno rosso, che gli fà ancora il postergale, con la destra mano cenna alcuni libri, tenendo nella sinistra scettro, e coronato di lauro, per il Padre Inquisitore.*

92. *Una testa di un' Ercole filante, per accompagnare una testa d'una Iole, che già bebbe il Sig. Cesare Leopardi.*

93. *Una B.V. mezza figura col Bambino in braccio, & esso Bambino alza con la destra mano un pugno di rose, e con la sinistra fà carezze alla Madre, per il Sig. Paolo Poggi.*

94. *Una mezza figura picciola d'una B.V. che allatta il Bambino nel Presepio, per uno che si diletta di Pittura.*

95. *Duoi ovatini, nell'uno vi è un S. Gio. Battista, e nell' altro S. Giovanni Evangelist, e questi per accompagnare duoi altri ovatini, che già feci al Sig. Francesco Bassani.*

96. *Una mezza figura picciola d'una Madonna con il Bambino, che gli stà appoggiato, ad una spalla da essa sostenuta sopra le braccia, per il Sig. Card. Farnese.*

97. *Un'altra Madonna simile à questa così di grandezza, come di dispositione, perchè così vollero per la Sig. Duchessa di Baviera.*

98. *Una testa di una Concettione per il Colonnello de' Cavallegieri.*

99. *Una testa di un'Ercole filante per l'illustris. Sig. Berlingiero Gessi, per accompagnare una Iole pur di mia mano.*

100. *Una mezza figura d una B.V. del naturale, che mostra una colomba al Bambino Giesù per M. Agostino merciaro alle Scuole.*

101. *Il ritratto del secondo genito del Sig. Co Ranuzzi per il Sig. Marchese Cospi, vestendolo de suoi propri panni, ma fingendolo Amore in tal guisa trasformato, per potere non offernato ferire, operò armandolo d'arco alla mano, e di cassacco al fianco.*

102. *Il ritratto del Sig. Bartolomeo Musotti, già particolarissimo del Sig. March. Angiolelli, facendolo anche questo dolo la sua sepoltura di memoria.*

103. *Una Maddalena penitente, mezza figura, che guarda al Cielo con un flagello nella destra, per il Sig. Marchese Ferdinando Barbazzi.*

104. *Una testa del naturale d'un Angelo per compagno d'una testa, che già feci d'una B.V. di simile grandezza, non sapend'io il padrone.*

105. *Una tavola d'altare con S. Tomaso di Villanova, S. Francesco, S. Bernardino, S. Pellegrino, S. Lorenzo, & la Madonna di Loreto, d'ordine del Sig. Lorenzo Zagoni per la Chiesa de' PP. Agostiniani di Castel Franco.*

106. *Una B. Vergine della Centura, per il Sig. Marchese Cospi, che la diede al Comune di Bagnarola.*

107. *Una Maddalena, che contempla un Crocifisso, che hà nella sinistra mano, & ambe le braccia incrocicchiate sul petto, mezza figura, per il Sig. Card. Vidone Legato.*

108. *Una Madonna più di mezza figura, con il Bambino nel grambo, che v`a scherzando mentre ella con ambe le mani lo invoglia in una fascia, per il Sig. Bartolomeo Zamboni.*

109. *Un S. Gio Battista in mezza figura, per il Sig. Gio Battista Sampieri.*

110. *Una B. Vergine mezza figura, con il Bambino, quale sta in atto di poerle una corona di rose in capo, sostenendolo ella à sedere sopra d'un cuscino che hà in grembo, per D. Mario fratello del Papa.*

111. *Una testa d'un S. Antonio per M. Agostino Poggi.*

112. *Una testa d'una Venere del naturale in un ovato per il Sig. Annibale Dovara, fortero del G. Duca, mezza figura.*

113. *Una B.V. che st`a lattando il Bambino, quale da essa distacco, guarda à noi con viso ridente, per l'Alibano Astrologo.*

Del 1664

114. *Un S. Giovannino nel deserto, che con la destra ano coglie dell'acqua in una scotella, e la sinistra tie ne appoggiata sopra la testa dell'angelino per un Cavallier Fiorentino.*

115. *Una B.V. mezza figura, con il Bambino, che appoggiato sopra il di lei sinistro braccio, le f`a carezza, mostrando volerla baciare, per la Serenissima Adelaide Duchessa di Baviera.*

116. *Il ritratto della Signora Contessa Laura Calderini, intiero.*

117. *Il ritratto intiero della Sig. Elisabetta Maria Bianchetti.*

118. *Una testa d'una Maddalena, che contemplando una testa di morto, che hà nella destra mano, tiene la sinistra aperta in atto di gestire; per il Sig. Gennari Auditore del Sig. Cardinal Vidoni Legato di Bologna.*

119. *Una B.V. mezza figura, con il Bambino che inginocchiatole in grembo, con la sinistra le f`a carezze, e con la destra mostra di volerle porre nelle mani una rosa è lei che caramente con ambe le mani l'abbraccia, e lo stringe, per un Cavalier Fiorentino.*

120. *Due mezze figure, cioè un S. Antonio, & un S. Francesco per il Sig. Paolo Poggi*

121. Adì 13. Maggio fù in casa nostra il Serenissimo Cosimo gran Prencipe di Toscana à vedere le mie Pitture, & io in sua presenza lavorai in un quadro del Sig. Prencipe Leopoldo suo Zio, nel quale alludendo alle trè particolari virtù di quella gran Casa, viela Giustitia, assistita dalla Carità, e dalla Prudenza, abbozzando ben presto il bambino tutto, che è allattato dalla Carità & c. mi ordino in fine una B.V. per se stesso, & io la feci subito, & in tempo, che al di lui ritorno in Firenze l'ebbe seco. E in forma ovata stà adorando il Bambino, che le fede in grembo, & ei con la sinistra mano facendole carezze, tiene appoggiata la destra al Mondo con un ramo d'olivo, volendo io così alludere alla Pace, mediante i negoziati del Serenissimo suo Padre rimessa, è mantenuta all'Italia.

122. Una testa di una Concettione, due mezze figure, cioè un S. Pietro, & una Maddalena per il Sig. Co, Lodovico Caprara.

123. Una Porzia in atto di ferirsi una coscia, quando desiderava saper la congiura che tramava il marito; quadro sopra uscito, e di lontano in un'altra camera donzelle che lavorano, per il sig. Simone Tassi

124. Una mezza figura, con il Bambino, che dorme, & essa lo contempla, tenendo il capo appoggiato alla destra mano, e con la sinistra in atto di coprirlo con un panno bianco.

125. Una Madonna più di mezza figura col Bambino in piedi sopra il di lei destro ginocchio, & appoggitole al braccio, guardando verso il Cielo à due Angioletti (per solo perè significato) che sostentano una Croce, mostrando desiderarla, tendo verso di lei le braccia aperte, per il Sig. Lodovico Foschi.

126. Una B.V. mezza figura, che di dispositione è ben simile à quella che feci ad un Cavallier Fiorentino, ma d'idea totalmente diversa, e d'altro ancora, perche dove in quella il Bambino fà carezze alla Madre, quì mostra una rondine, per il Sig. Arciprete di Pimazzo.

127. Una tavola per l'Altar maggiore delli Capuccini di Budrio, con dentro un Christo posto in Croce, S. Francesco, e S. Antonio da Padova.

128. Una Madonna, mezza figura, con il Bambino à sedere sopra le di lei braccia, mostrandole con la destra un pomo, e la sinistra appoggiando alle di lei mani: non sò per chi & c.

129. Una testa di una Dalida per il Sig. Andrea de. Bnoi, che la donò ad un Cavalliere Fiorentino.

130. *Una testa d'una B.V. che guarda il Cielo con gli capelli sparsi sopra le spalle: la sinistra al petto, e nella destra un'ufficio, per il Sig. Simon Tassi.*

131. *Una Venere, mezza figura, che ridendo mostra à noi Amore sdegnato, per aver fallito nel volere ferire un core, per l'illustris. Sig. Co. Annibale Ranuzzi.*

132. *Finito ch'ebbi il quadro ordinatomi dal Sig. Prencipe Leopoldo, nel quale io volsi farui la già detta Carità, Giustitia, e Prudenza, e inuiatoglielo, mi regalò d'una Croce con cinquantasei Diamanti.*

133. *Una Regina Pansila, che trovò il modo di filar' il bombace, con una denzelletta, che le ne mostra una panierina piena, mostrando addimandarle se sia ridotto à perfezione, e portò in dono alla Maestà dell'Imperadrice Leonora.*

134. *Una B.V. mezza figura, con il Bambino sopra un letticiuolo addormentato, e da lei adorato: quem genuit adoravit, per la Maestà dell' Imperadrice Leonora.*

135. *Una Galatea picciola in mare, guidata da duoi Delfini, con duoi Amoretti, uno de quali urta in certe cappe, dove è stesa la detta Galatea, e l'altro le presenta una madreperla aperta con varie perle, dove ella stà in atto di levarne una, per l'illustris. Sig. Marchese, Senatore, e Balì Ferdinando Cospi.*

136. *Una Carità, mezza figura del naturale, che con la destra mano apprestandosi il deto alla bocca, fà cenno ad un bambino che tacia, l'altro che si mostra addormentato nel prendere il latte, sostiene sul braccio sinistro, e el terzo vestito di azurra vesticciuola, mestra un pomo à riguardanti, per l' Illustris. Sig. Cesare Marsigli.*

137. *Una Concettione picciola sul rame, con duoi Angioletti che spargono gigli, & alcuni Serafini, per il P. Ettore Ghislieri della Congregazione della Madonna di Galliera, cioè S. Filippo Neri.*

138. *Una B.V. mezza figura del naturale, con il Bambino, e S. Giovanino, quale stà in atto di chiedere à N. Sig. alcune rose, che' esso si tiene care, stringendosele al seno, per il Sig. Andrea Cattalani.*

139. *Un quadro sopraporta grande, con mezze figure del naturale: vi è la B. Verg. con il Bambino a sedersi in grembo, che con la destra fà carezze à s. Teresa, che à man destra della B.V. se ne stà con ambe le mani incrocicchiate sopra del petto, e S. Gioseffo appoggiato sopra un tavolino, per il sig. Gabrielle Rizzardi.*

140. Un Alessandro quando con violenza vuole dalla Sibilla Delfica gli oracoli sopra la guerra Persiana, mezze figure del naturale, con una testa di un paggio dietro al detto Alessandro, per un dilettante di pittura.

141. Un simile di Alessando, quãdo col suo sigillo fà cenno di sigillare la bocca as Efestione dopo avergiletta la lettera scrittagli dalla madre, per il Sig. Duca della Mirandola.

1665.

142. Alli 3. Gennaro, fù in casa nostra la Sig. Duchessa di Bransuich, à vedermi dipingere, dove io in sua presenza feci un Amorino d età d'un Anno, significando l'Amor proprio, mostrando voler ferire da sé con una saetta, rimirando nello specchio. Intendami chi può che m'intend'io etc.

143. Un Amoretto che dorme per il Sig. Alberto Guidotti.

144. Una B. Verg. mezza figura del naturale, con il Bambino disteso sopra un panno bianco, e rimirando la Madre, quale con le mani gionte mostra adorarlo, ricevendo il lume dallo stesso Bambino, per l'illustris. Sig. Monsig. Archid. Calderini.

145. Una Carità, per la quale hò voluto ritrarre la stessa Sig. Anna Maria Ranuzzi Marsigli, come bellissima Dama, e similmente i suoi bambini Silvio, e Francesco Maria, il terzo facendolo di capriccio e questa per l'illustrissimo Sig. Co. Annibale Razunni, fratello della detta Signora.

146. Una mezza figura d'un Davide, che suona l'Arpa, e guarda al Cielo, ove è un Angiolotto in macchia, con spada, e testa di morto, per un dilettante di Pittura.

147. Una B. Verg. mezza figura con la testa in profilo, con il Bambino in piedi sopra un tavolino coperto di giallo, e che fà carezze alla Madre, che lo tiene abbracciato con ambe le mani.

148. Una B.V. mezza figura, con il Bambino disteso su ambe le braccia, quale nella sinistra mano hà due rose una rossa, & una bianca, e la destra apre verlo la Madre, quasi in atto di mostrarla à noim per l'Eminentis. Sig. Card. Pietro Vidoni.

149. Una Santa Margherita in mezza figura, con il Drago, che viene da lei guidato con una cinta azurra, che à detto e legata al collo, per il nostro Pescatore di casa.

150. Una B. Verg. che allatta il Bambino in mezza figura in sito di villa per il Sig. Pellegrino Patarazzi.

151. Con occasione, che passò per costà il Sig. Duca della Mirandola, venne a vedere le mie opere, & à vedermi operare, e tutti li Prencipi, e Principesse, come di Messerano, & altri, e così tutti li Signori. Personaggi grandi, che sono questa Primavera passati per Bologna etc.

A possibilidade de examinar as pouco mais de 150 obras catalogadas por Elisabetta Sirani representa um aspecto fundamental para os rumos desta pesquisa. A análise iconográfica, ao se debruçar sobre os elementos visuais e simbólicos das obras, permite que exploremos aspectos mais amplos do processo de encomenda, incluindo as expectativas dos comitentes, as escolhas temáticas da artista e as convenções estilísticas da época.

Dessa forma, as obras examinadas ao longo deste trabalho serão abordadas não apenas sob o prisma de sua composição formal e imagética, mas também a partir das informações documentadas por sua própria autora. Esse registro constitui um privilégio raro para os estudiosos da arte, sobretudo aqueles que se dedicam a períodos históricos distantes, nos quais a escassez de fontes frequentemente impõe desafios interpretativos. Ainda que as anotações de Sirani sejam limitadas em alguns aspectos, oferecem subsídios valiosos para a reconstrução do contexto de produção de suas pinturas.

Assim, esta pesquisa busca ir além da análise estilística e iconográfica, inserindo cada obra no ambiente para o qual foi criada, considerando os espaços em que seriam expostas, os públicos a que se destinavam e as relações sociais que permeavam sua produção. A incorporação desses fatores contribui para uma abordagem mais ampla e enriquecedora, permitindo que a trajetória de Sirani seja compreendida não apenas como um conjunto de realizações individuais, mas como parte de um sistema artístico e social dinâmico, no qual as imagens e seus significados se constroem em diálogo com seu tempo.

3 BREVE PANORAMA DA ARTE BOLONHESA NOS SÉCULOS XVI E XVII

O cenário artístico de Bolonha nos séculos XVI e XVII foi profundamente moldado pelos acontecimentos históricos e religiosos que transformaram a Europa, em especial as diretrizes da Contrarreforma e sua influência sobre a produção visual do período. Em meio às disputas teológicas e à necessidade de reafirmar a autoridade da Igreja Católica diante da Reforma Protestante, a arte assumiu um papel estratégico na transmissão dos valores da fé. O Concílio de Trento (1545-1563), marco fundamental desse movimento de reafirmação católica, estabeleceu princípios que orientaram a criação artística, exigindo clareza narrativa, forte impacto emocional e uma acessibilidade visual capaz de aproximar os fiéis da espiritualidade cristã. Assim, a pintura, a escultura e a arquitetura passaram a ser concebidas não apenas como expressões estéticas, mas como ferramentas de persuasão e devoção.

Nesse contexto de intensa efervescência religiosa e cultural, consolidou-se a estética que hoje denominamos Barroco. Em Bolonha, a arte foi amplamente utilizada como meio de edificação moral e espiritual, ao mesmo tempo em que reforçava a autoridade eclesiástica e os novos modelos de poder político. A cidade tornou-se um centro de experimentação e renovação artística, onde diferentes correntes estilísticas dialogavam e se entrelaçavam. A influência do classicismo renascentista, preservada pela tradição acadêmica local, combinava-se ao crescente interesse pelo naturalismo e pelos efeitos dramáticos da iluminação e do movimento, resultando em uma linguagem visual que privilegiava tanto a exaltação do sagrado quanto a expressividade dos afetos humanos.

Este capítulo tem como objetivo explorar a arte bolonhesa nesse cenário de transformação, ressaltando aspectos que serão fundamentais ao longo da análise. Para isso, será discutida a atuação do arcebispo bolonhês Gabriele Paleotti, especialmente no que concerne ao impacto de sua obra *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), um dos textos mais relevantes sobre a teoria da arte no período tridentino. Também será abordada a importância da *Accademia degli Incamminati*, fundada pelos irmãos Carracci, enquanto epicentro de uma reforma artística que procurava conciliar idealização e naturalismo. Além disso, examinaremos o papel de figuras como Guido Reni, cuja pintura se tornou paradigmática no século XVII, e o surgimento de mulheres artistas no cenário bolonhês, com destaque para Elisabetta Sirani, que, apesar das restrições impostas às mulheres no campo artístico, consolidou um legado expressivo na história da pintura.

No início do século XX, a relação entre a arte barroca e a Contrarreforma passou a ser objeto de interpretações historiográficas divergentes, que ajudaram a moldar a compreensão moderna desse período. Entre os primeiros a abordar essa questão de forma sistemática, Werner Weisbach, em sua obra *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921), argumentou que o Barroco constituía a mais genuína expressão visual do espírito tridentino, concebido como uma resposta direta e combativa da Igreja Católica às investidas protestantes. Para Weisbach, a dramaticidade das composições, a intensidade dos contrastes luminosos e a emotividade das figuras eram recursos cuidadosamente elaborados para fortalecer a fé e reafirmar a autoridade eclesiástica em um momento de crise religiosa e política.

Se a tese de Weisbach consolidou a ideia do Barroco como uma arte essencialmente contrarreformista, estudos posteriores trouxeram nuances a essa interpretação, destacando a diversidade de abordagens dentro do próprio movimento. A produção artística em Bolonha, longe de ser um fenômeno monolítico, refletia tanto a influência das diretrizes tridentinas quanto as experimentações formais que ampliavam os limites da expressão visual. Ao longo das próximas análises, será possível compreender como esses elementos se manifestam na obra de Elisabetta Sirani, cuja pintura revela um diálogo sofisticado entre tradição e inovação, reafirmando seu lugar no panorama artístico da época.

Uma perspectiva distinta foi apresentada por Nikolaus Pevsner em seu ensaio *Gegenreformation und Manierismus* (1925), publicado no *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Em oposição à leitura de Weisbach, Pevsner argumentou que o Maneirismo – movimento que se desenvolveu entre 1520 e 1600, caracterizado por composições sofisticadas, figuras alongadas e um certo afastamento do naturalismo renascentista – teria sido a verdadeira linguagem artística da Contrarreforma. Segundo ele, as características estilísticas do Maneirismo, como a complexidade formal e o caráter intelectualizado, refletiam com maior precisão os anseios e inquietações da Igreja Católica no período pós-tridentino.

Embora antagônicas à primeira vista, essas interpretações não se anulam, mas antes evidenciam a pluralidade de abordagens possíveis para compreender a arte sacra no contexto da Reforma Católica. O embate entre essas duas leituras historiográficas reflete, em última instância, a complexidade do fenômeno artístico em questão, que não pode ser reduzido a uma única matriz estilística ou funcional.

Aqui, no entanto, não nos propomos a oferecer uma solução definitiva para essa controvérsia. Em vez disso, buscaremos examinar como a arte sacra do período absorveu e

reinterpretou os princípios da Contrarreforma, dialogando tanto com a teatralidade barroca quanto com os refinamentos formais do Maneirismo, em um jogo de influências que ultrapassa uma categorização rígida. Para isso, observaremos esses aspectos no contexto específico de Bolonha, cidade que se destacou como um dos polos centrais da renovação artística no período pós-tridentino.

3.1 UM NOVO FAZER ARTÍSTICO

A arte que hoje reconhecemos como barroca consolidou-se, em grande medida, como resposta às demandas da Igreja Católica no contexto da Contrarreforma. Diante da necessidade de reafirmar sua autoridade e restaurar sua influência sobre os fiéis, a Igreja adotou uma estratégia imagética que combinava persuasão e comoção, mobilizando o esplendor visual, o dinamismo e a intensidade emocional como ferramentas de evangelização. Essa orientação estética traduziu-se na criação de imagens profundamente envolventes, projetadas não apenas para ilustrar a doutrina, mas para imergir o espectador em uma experiência sensorial que estimulasse a devoção e reforçasse os dogmas tridentinos. O impacto dessa concepção artística foi de tal ordem que ultrapassou os limites da Europa, difundindo-se em contextos tão distintos quanto a América colonial e o Oriente.

Contudo, ao examinarmos a multiplicidade de formas que compõem o vasto repertório visual do Barroco, torna-se evidente que esse fenômeno não pode ser reduzido a um conjunto estilístico monolítico. Longe de constituir uma linguagem uniforme, a expressividade barroca reflete um processo dinâmico de assimilação e ressignificação, no qual diferentes realidades culturais, religiosas e sociais contribuíram para modelar suas especificidades. Assim, mais do que um estilo com fronteiras rígidas, o Barroco se apresenta como uma construção histórica que se molda de acordo com as transformações e necessidades de cada época e lugar.

Neste capítulo, concentraremos nossa atenção na vertente pictórica do Barroco que surgiu em Bolonha, cidade natal de Elisabetta Sirani e um dos centros mais vibrantes da renovação artística entre os séculos XVI e XVII. Reconhecida por sua efervescência cultural e pelo papel crucial na reforma da pintura sacra, Bolonha tornou-se um laboratório de experimentação visual, impulsionado pelas contribuições da *Accademia degli Incamminati*,

fundada pelos Carracci⁵⁸. Essa academia, que será analisada com maior profundidade ao longo do capítulo, desempenhou um papel central na construção de uma nova linguagem pictórica, sintetizando a tradição renascentista com a expressividade dramática do Barroco. Assim, o estudo da pintura bolonhesa não apenas revela as particularidades locais desse movimento artístico, mas também evidencia sua influência na configuração de uma identidade barroca singular dentro do panorama europeu.

Para compreender a especificidade do Barroco em Bolonha, é essencial explorarmos as dinâmicas sociais e políticas que moldaram a cidade durante o *Seicento*. Situada na região da Emília-Romanha, Bolonha distingue-se por sua herança arquitetônica medieval e pelo fato de abrigar a mais antiga universidade do mundo ocidental. Com origens que remontam à fundação etrusca no século VI a.C., a cidade passou por sucessivas transformações, tornando-se colônia romana no século II a.C. e, após a queda do Império Romano, integrando-se ao domínio bizantino sob a jurisdição de Ravena.

No século XII, Bolonha emergiu como uma comuna independente e em crescimento, destacando-se como um centro econômico e intelectual. Contudo, a virada decisiva em seu destino político e cultural ocorreu em 1506, quando a cidade passou ao controle direto do papado. Esse evento, como bem observa Adelina Modesti (2023, p. 12), elevou Bolonha à condição de segunda cidade mais importante dos Estados Papais, atrás apenas de Roma. Essa nova posição sob a autoridade pontifícia teve um impacto direto no desenvolvimento das artes, inserindo Bolonha em um circuito de produção artística voltado para os ideais da Reforma Católica.

É nesse contexto que a arte bolonhesa do período deve ser compreendida: não apenas como um reflexo dos preceitos tridentinos, mas como uma resposta singular às exigências da época, mesclando tradição e inovação em uma linguagem que redefiniu os rumos da pintura sacra. Ao longo deste estudo, analisaremos como essas especificidades se manifestaram no trabalho de artistas que, como Sirani, souberam absorver e reinterpretar a herança dos Carracci, promovendo uma síntese entre o classicismo renascentista e a teatralidade barroca.

⁵⁸ Ver o subcapítulo 2.3.

3.1.1 O Concílio de Trento e o novo olhar para as imagens

Façamos, então, um breve resumo a respeito do tumultuado cenário europeu da Reforma Protestante, iniciada em 1517 por Martinho Lutero. Esse monge agostiniano, doutor em Teologia, devotou-se ao estudo profundo das escrituras, e, à medida que se aprofundava, tornava-se cada vez mais ciente da discrepância entre as práticas da Igreja Católica e os escritos da verdade revelada nos textos sagrados. Movido por um intenso descontentamento com os abusos que observava, Lutero formulou as célebres *95 Teses*⁵⁹, nas quais condenava a venda de indulgências – prática de se comercializar o perdão divino – e desafiava a crença de que as contribuições financeiras poderiam redimir os pecados dos fiéis.

A resposta da Igreja Católica a essa ousada contestação foi rápida e vigorosa, desencadeando na Contrarreforma, um movimento robusto voltado para a reafirmação dos dogmas católicos e o combate ao avanço do protestantismo. Nesse contexto de fervor religioso e confronto ideológico, a arte barroca emergiu como um instrumento essencial de persuasão espiritual e doutrinária. A Igreja, ao adotar a grandiosidade e o dramatismo que definem o Barroco, buscava não apenas reafirmar sua supremacia, mas também cativar as almas dos fiéis, renovando sua devoção por meio de imagens que celebravam a majestade divina e o poder transcendente da instituição eclesiástica.

Foi a partir do Concílio de Trento que a Igreja Católica estruturou as bases da Contrarreforma.

He do vosso beneplacito que para louvor e gloria da santa e individua Trindade, Pai, Filho e Espirito Santo, para aumento da fé e religião christa, para extirpação das heresias, para paz e união da Igreja, para reformação do clero e povo christão e para abatimento e extinção dos inimigos do povo christão, se determine e declare que o sagrado e geral Concilio tridentino começa e está principiado? Responderão. He do nosso beneplacito. (Ameno, 1786, tomo I, p. 37)

⁵⁹ As *95 Teses*, escritas por Martinho Lutero em 1517, marcaram o início da Reforma Protestante ao contestar práticas da Igreja Católica, especialmente a venda de indulgências. O documento questionava a autoridade papal sobre a salvação e defendia uma fé baseada nas Escrituras. Sua divulgação desencadeou um amplo movimento de reforma religiosa e contribuiu para a fragmentação da unidade cristã no Ocidente, levando a Igreja a reagir com a Contrarreforma, que, entre outras estratégias, utilizou a arte como instrumento de reafirmação da fé e do poder eclesiástico.

O Concílio de Trento, iniciado em 1545, teve como objetivo combater as “heresias” da Reforma Protestante, reformar a Igreja e promover a paz entre os cristãos. Dividido em três fases, a primeira (1545-1548) abordou questões teológicas urgentes, como a justificação pela fé e os sacramentos, além de tratar da reforma disciplinar, como a residência dos bispos. A segunda fase (1551-1552) reafirmou a doutrina da transubstanciação⁶⁰ na Eucaristia, consolidando a ruptura entre católicos e protestantes. Durante essa fase, o papado passou por mudanças frequentes, culminando na eleição de Pio IV, que convocou novamente o Concílio. Na terceira e última fase, realizada entre 1562 e 1563, as atenções se voltaram para a difusão do calvinismo na França. Foram discutidas questões sobre a residência episcopal, comunhão, consagração, autoridade papal, matrimônio clandestino e a reforma do clero, concluindo o processo de reafirmação dos dogmas católicos e a reforma interna da Igreja.

Um aspecto acerca de Trento que será fundamental neste trabalho diz respeito a sessão XXV do concílio tridentino, especificamente na parte em que se aborda a questão das imagens religiosas, intitulada *Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*⁶¹. É importante entender a influência de Papa Gregório Magno⁶², no final do século VI, sobre as imagens sacras, pois suas ideias moldaram o debate religioso, especialmente no Concílio de Trento.

No contexto do século VI, a Igreja enfrentava a necessidade imperiosa de se dissociar do paganismo e, por conseguinte, de legitimar a arte sacra dentro desse ambiente marcado por influências pagãs. A abordagem gregoriana estabeleceu um princípio fundamental: a produção e a permanência de imagens nas igrejas eram permitidas, desde que não fossem objeto de adoração ou destruição. Essa linha de pensamento, que refletia uma tentativa de equilibrar o respeito pela tradição com a necessidade de reafirmar a pureza do culto cristão, desempenharia um papel significativo nas discussões subseqüentes sobre a função das imagens na prática religiosa.

Nas diretrizes tridentinas, observa-se uma clara intenção de consolidar o uso das imagens sacras, não apenas como meio de conversão de novos fieis, mas, sobretudo, como

⁶⁰ A transubstanciação é a doutrina católica que afirma que, na Eucaristia, o pão e o vinho se transformam no corpo e no sangue de Cristo, embora mantenham a aparência física original. Esse conceito foi reafirmado no Concílio de Trento em resposta às visões protestantes que questionavam a natureza dessa transformação.

⁶¹ As transcrições das sessões do Concílio podem ser encontradas em: <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento>.

⁶² As informações aqui colocadas a respeito da vida de Gregório Magno podem ser encontradas no capítulo 8, “Regimen animarum: Gregório, o Grande”, p. 149-163, de BROWN, 1999.

instrumento de reafirmação para os que já pertenciam ao seio da Igreja Católica Romana. Conforme Blunt (2001, p. 148):

Mas tendo decidido que as imagens deveriam ser conservadas e as tendo justificado contra as acusações de idolatria, a Igreja tinha que cuidar para que apenas os tipos certos de pintura e estátuas religiosas fossem permitidos, e que não se achasse nada pintado ou esculpido que pudesse desencaminhar os católicos ou dar aos protestantes uma arma contra a Igreja de Roma. Houve, portanto, grande movimentação visando a manter as igrejas livres de qualquer pintura herética ou secular, ou de qualquer uma que pudesse dar ensejo à acusação de profanação ou indecência.

Paolo Prodi⁶³ (2012, p. 13) observa que a responsabilidade atribuída aos bispos pelo Concílio de Trento, a ausência de normas subsequentes emanadas de Roma e a falta de uma jurisdição eclesiástica específica para regular as artes figurativas contrastavam fortemente com o rigoroso controle exercido sobre livros e publicações, através do *Index librorum prohibitorum* e da criação de uma congregação de cardeais em Roma para sua supervisão. Este cenário nos leva a concentrar nossa análise nas dioceses individuais, onde o impacto do decreto tridentino era aplicado de maneira diversa.

Assim, a aplicação das diretrizes tridentinas não era uniforme; variava consideravelmente de um lugar para outro, refletindo a interpretação e a implementação local dos princípios estabelecidos pelo Concílio. “Mais uma vez, os grandes mistérios cristãos da verdade universal deveriam ser ilustrados de maneira clara e simples, utilizando representações do mundo imediato da experiência.” (Pepper, 1984, p. 12, tradução nossa). Esse panorama revela uma complexidade adicional na compreensão da influência tridentina sobre as artes, que não pode ser totalmente compreendida sem considerar as nuances e variações regionais na aplicação das reformas eclesiásticas.

Segundo Adelina Modesti (2023, p. 19), as mulheres desempenharam um papel central na estrutura educacional de Bolonha durante a contrarreforma, tanto na esfera privada quanto na pública, especialmente no que se referia à formação das jovens sob seus cuidados. A presença feminina na educação consolidou um modelo pedagógico matrilinear, no qual o conhecimento era transmitido de mulher para mulher, influenciando diretamente o ensino artístico ministrado

⁶³ É de Paolo Prodi a introdução da edição de 2012, traduzida para o inglês, do *Discorso* de Gabriele Paleotti. Quando citamos Prodi, estamos nos referindo a essa introdução. Ver: Prodi, Paolo *In: PALEOTTI, Gabriele. Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

por Elisabetta Sirani a suas alunas. Esse protagonismo feminino no ensino era perceptível em diversas instâncias: mulheres leigas e religiosas atuavam nas Escolas de Doutrina Cristã, supervisionadas por damas da nobreza local; ensinavam em escolas públicas destinadas a meninos pobres; organizavam e dirigiam colégios exclusivos para meninas, fundados por mulheres patricias; e ministravam aulas em conventos, conservatórios e, frequentemente, em suas próprias residências.

O sistema educacional bolonhês, notadamente avançado para os padrões da época, garantia às mulheres uma participação ativa na formação intelectual e moral da sociedade. Nas *Scuole Piccole*, instituições públicas voltadas ao ensino de meninos, havia também professoras, o que demonstra a abrangência do papel feminino no campo pedagógico. Além disso, essas educadoras ofereciam aulas particulares de gramática e outras disciplinas às meninas, ampliando assim o acesso das mulheres ao conhecimento, ainda que dentro dos limites impostos pelas normas sociais vigentes. Esse modelo de ensino não apenas reafirmava a função das mulheres como transmissoras de valores e saberes, mas também evidenciava a existência de uma rede de instrução predominantemente feminina, na qual as educadoras tinham uma influência direta sobre a formação das futuras gerações.

A prática pedagógica de Elisabetta Sirani deve ser compreendida nesse contexto mais amplo de instrução feminina, no qual professoras desempenhavam um papel fundamental na construção de trajetórias intelectuais e artísticas para outras mulheres. Ao estabelecer seu próprio ateliê e ensinar pintura a jovens alunas, Sirani não apenas desafiou os limites impostos à participação feminina na arte, mas também deu continuidade a essa tradição educativa, consolidando-se como uma referência tanto no campo artístico quanto no pedagógico. Sua atuação nesse meio evidencia a interseção entre a educação e a arte em Bolonha, cidade que, apesar das restrições impostas às mulheres em diversas esferas, oferecia possibilidades singulares para sua formação e profissionalização.

3.1.2 A Função da Imagem no Pós-Trento e o *Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane* de Gabriele Paleotti

Dado que o Vaticano não promulgou um tratado oficial que normatizasse a concepção de imagens sacras, tampouco definiu um estilo artístico preestabelecido para a representação da fé, a regulação da arte religiosa ficou, em grande medida, a cargo de tratados produzidos por

figuras influentes no seio da Igreja. Como resposta ao clima de incerteza gerado pelas deliberações do Concílio de Trento, uma série de escritos emergiu, buscando estabelecer diretrizes que conciliavam a necessidade de clareza e didatismo na arte sacra com a preservação de sua força estética e persuasiva. Entre essas obras, destacam-se o *Dialogo degli errori della pittura*, de Giovanni Andrea Gillio, publicado já no ano seguinte ao término do Concílio; o *De Picturis et Imaginibus Sacris*, de Johannes Molanus; o *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis*, do Arcebispo de Milão, Carlo Borromeo; e o *De Pictura Sacra*, de Federico Borromeo. Cada um desses tratados refletia, à sua maneira, as preocupações e expectativas da Igreja no período pós-tridentino, formulando preceitos que orientassem a produção artística de maneira a evitar ambiguidades doutrinárias e assegurar que as imagens servissem como instrumentos eficazes de ensino e devoção.

No entanto, entre esses escritos, poucos tiveram um impacto tão significativo e duradouro quanto o *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, publicado em 1582 pelo Arcebispo de Bolonha, Gabriele Paleotti. Diferentemente de outros tratados que se restringiam a aspectos técnicos ou disciplinares, a obra de Paleotti se propunha a um exame abrangente do papel da imagem dentro do universo católico, articulando não apenas sua função catequética, mas também seu potencial como veículo de comunicação universal. Embora sua intenção inicial fosse compor uma obra em cinco livros, apenas dois foram concluídos e publicados – um em italiano, voltado ao clero e à comunidade artística de sua época, e outro em latim, de circulação mais ampla na Europa.

Sua importância, porém, vai além de sua abrangência teórica: o *Discorso* assume uma relevância particular dentro do contexto bolonhês, pois reflete diretamente as dinâmicas culturais e artísticas da cidade. Como arcebispo de Bolonha, Paleotti teve influência direta sobre os rumos da produção artística local, e sua obra se insere em um ambiente de intensa renovação pictórica, marcado pela atuação dos Carracci e pela redefinição da prática artística que culminaria no surgimento do Barroco. Com isso, sua abordagem não apenas ressoa as diretrizes tridentinas, mas também dialoga com o desenvolvimento estético que consolidaria Bolonha como um dos polos mais importantes da arte italiana do período. Planejada para cinco livros, apenas dois foram concluídos, enquanto os demais nunca chegaram a ser publicados devido a um incêndio que destruiu parte dos manuscritos (Prodi, 2012, p. 23). Em 1594, a publicação da versão em latim ampliou sua circulação pela Europa.

Para compreendermos o impacto e a relevância do tratado de Paleotti, é importante destacar alguns pontos fundamentais de sua obra que iluminam nossas reflexões sobre a arte no

período pós-Trento. No primeiro capítulo do Livro Um, o bispo delineia claramente as intenções de seu tratado, alinhando-se a uma defesa das imagens que ecoa os princípios tridentinos. Ele parte do princípio de que as imagens, embora originariamente sagradas, estão suscetíveis à corrupção, particularmente através de um uso inadequado. Dessa forma, ele posiciona a postura católica em relação às imagens como um equilíbrio ideal, que evita os extremos da adoração pagã e da rejeição total, comum entre judeus, muçulmanos e protestantes. Ele descreve um espectro com dois polos opostos e um meio termo: no extremo pagão, as imagens são adoradas como divinas; no extremo herético, são completamente rejeitadas; e, no meio, o Cristianismo Católico mantém uma postura moderada, venerando as imagens sem atribuir-lhes status divino (Paleotti, op. cit. 2012, p. 57).

O propósito do tratado de Paleotti é claro: estabelecer uma reforma nas imagens e seus usos dentro da tradição católica. Fundado em uma reflexão sobre a importância e as funções das imagens no contexto do Catolicismo tridentino, o bispo, influenciado pela cultura humanística, adota a visão de que, assim como a retórica e o texto escrito, a imagem deve ensinar, deleitar e mover os ânimos. Ele argumenta que, ao contrário dos livros, que são acessíveis apenas a uma minoria letrada, as imagens têm o poder de comunicar universalmente. No quinto capítulo do Livro Um, Paleotti argumenta que, ainda que as imagens e os livros tenham como objetivo um mesmo fim – o ensino e a transmissão de ideias –, as imagens possuem uma eficácia superior.

Enquanto os livros se dirigem a uma parcela mais restrita da sociedade, composta pelos instruídos, as imagens comunicam de maneira direta e imediata, alcançando uma audiência muito mais ampla e diversificada. Isso se dá porque as imagens têm o poder de traduzir visualmente o conteúdo dos livros, sendo compreendidas por pessoas de diferentes níveis de instrução. Assim, elas se propagam com mais rapidez e abrangência, criando um impacto social que vai além do limitado círculo dos leitores (Paleotti, op. cit. p. 68). O que Paleotti nos sugere aqui é que a força da imagem transcende as barreiras do conhecimento formal, tornando-se um instrumento poderoso de ensino e doutrinação, especialmente em um contexto em que a maioria da população não tinha acesso à leitura.

Com isso, reforça-se o papel central da arte visual, não apenas como um meio de representação, mas como um canal ativo de disseminação de valores e ideias. Esse raciocínio se alinha à preocupação da Igreja na época, em particular durante a Contrarreforma, de reforçar a comunicação com os fiéis através de meios que fossem amplamente acessíveis e emocionalmente envolventes, como a arte religiosa. Essa análise nos leva a perceber que a

imagem, ao contrário do texto escrito, opera de maneira mais intuitiva e sensorial, atingindo o observador com uma intensidade que o discurso verbal muitas vezes não consegue alcançar, daí a ideia da arte tridentina como “bíblia dos iletrados”. Portanto, o pintor católico carrega uma responsabilidade significativa, pois suas obras são “lidas” por uma ampla audiência. Paleotti instiga os artistas a se empenharem em criar imagens que atendam a esse elevado objetivo.

No Livro Dois, Paleotti aprofunda sua análise sobre os abusos a que as imagens são submetidas, atribuindo ao Demônio a origem dessas corrupções. Em sua visão, o Diabo, incapaz de eliminar as imagens, buscou pervertê-las, fazendo com que, em vez de promover o bem, elas propagassem o mal. Como afirma Paleotti, “Ele [o Demônio] não pode fazer as imagens deixarem de existir, mas ao menos injeta nelas tantos abusos de modo que as imagens possam fazer mais mal do que bem, se providências não forem tomadas” (Ibidem, p. 158). O bispo, então, empenha-se em restaurar a pureza dessas representações visuais, confiando na eficácia de seu tratado para essa tarefa. A partir do capítulo três, Paleotti delinea minuciosamente as diferentes categorias de abusos - imprudentes, escandalosos, errôneos, suspeitos e heréticos -, abordando cada uma com rigor. Ele reforça que o que é aceitável para a palavra escrita deve igualmente ser considerado apropriado para a imagem. Além das categorias teológicas, Paleotti aborda abusos relacionados às imagens supersticiosas e apócrifas, classificando as imagens supersticiosas por suas associações com cultos inadequados e as apócrifas por suas representações de temas não autenticados pela Igreja. Ele prossegue analisando diversas formas de abusos, incluindo representações não verossímeis, indecorosas e monstruosas.

Embora Paleotti não tivesse a intenção de estender sua normativa além dos limites de Bolonha, seu tratado revela uma aspiração profunda de regulamentar as artes e restaurar a pureza das imagens. Contudo, ele manifesta um crescente pessimismo ao constatar que, mesmo após três décadas do Concílio de Trento, os avanços na reforma das artes foram lentos e os abusos ainda persistiam. Conforme relata Prodi, pouco antes de sua morte, Paleotti chegou a propor a criação de preceitos universais e até mesmo de um *Index* para as imagens, nos moldes do *Index librorum prohibitorum*.

Na análise feita por Ruth Noyes⁶⁴ é questionado a ideia de uma reforma tridentina uniforme das imagens, destacando que a verdadeira reformulação muitas vezes ocorreu fora de Roma. Noyes também desmistifica a figura de Paleotti, revelando que, apesar de seu tratado,

⁶⁴ A análise está inserida na obra: NOYES, Ruth S. *Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti*. **The Catholic Historical Review**, v. 99, n. 2, abr. 2013.

alguns artistas, como Agostino Carracci, continuaram a produzir obras que contradiziam suas prescrições, evidenciando a complexidade da aplicação prática das normas tridentinas na arte. A contribuição de Clara Habib na análise da contradição presente na obra de Agostino Carracci, revela um ponto central na relação entre teoria e prática artística no contexto da reforma tridentina. Em seu texto *O Discorso de Paleotti e o desejo por uma teoria tridentina da imagem*, de 2020, Habib desconstrói o que Noyes chama de “Mito Gabriele Paleotti”, revelando uma fissura entre as diretrizes teóricas rigorosas do tratado paleottiano e as obras produzidas por artistas contemporâneos. Ela evidencia que, apesar das exigências normativas impostas pelo bispo, há uma lacuna visível quando se observa a prática artística.

A análise de Noyes, conforme refletido por Habib, questiona a real influência do *Discorso* na prática artística. Noyes argumenta que, apesar da aparente severidade das normas de Paleotti, essas diretrizes podem não ter sido completamente assimiladas pelos artistas, como evidenciado pela persistência de obras que desafiavam as prescrições teóricas. A crítica de Émile Mâle, mencionada por Noyes, reforça essa visão, sugerindo que a Igreja não foi tão rigorosa com os artistas quanto aparentava inicialmente, permitindo a continuidade de tradições artísticas estabelecidas.

Essas observações levantam questões importantes sobre a relação entre teoria e prática na arte da Contrarreforma. A partir da análise de Habib e Noyes, fica claro que, embora o *Discorso* tenha influenciado as diretrizes teóricas, a implementação prática dessas normas pode ter sido limitada. As obras de Carracci e outros artistas da época indicam uma lacuna entre o ideal teórico proposto por Paleotti e a realidade da produção artística.

A hipótese apresentada, de que os tratados contrarreformistas não criaram uma normativa unificada e amplamente assimilada para a arte, revela a complexidade da relação entre a teoria e a prática na arte do período. Enquanto os tratados buscavam estabelecer padrões rigorosos, a prática artística muitas vezes continuava a refletir tradições e influências anteriores, desafiando as prescrições estabelecidas.

Além das diretrizes impulsionadas pelo *Discorso*, Paleotti também foi importante para a participação ativa de mulheres na vida educacional e artística de Bolonha, uma vez que na própria família do Bispo havia mulheres versadas nas letras e na educação, como sua mãe, Gentile Volta e sua sobrinha Hippolita Paleotti Grassi. Conforme aponta Modesti,

Em seu *Del sacramento del matrimonio* (Bolonha, 1583), o arcebispo Paleotti fez um apelo especial às responsabilidades cívicas das mulheres nobres

bolonhesas, como a educação de meninas e o envolvimento em obras públicas de caridade e assistência social, algo que historiadores da cultura chamam de *filantropia espiritual*. (2023, p. 14, tradução nossa)

3.2 A TRADIÇÃO ARTÍSTICA DA EMÍLIA-ROMANHA

Essa tradição pictórica desenvolveu-se a partir de um equilíbrio singular entre a herança renascentista e uma abordagem inovadora que anteciparia o Barroco. No século XVI, artistas como Correggio e Parmigianino consolidaram a reputação da escola emiliana ao explorar tanto a expressividade do Maneirismo quanto uma sensibilidade luminosa e cromática refinada, características que se tornariam fundamentais para a arte europeia nos séculos seguintes (Emiliani *et al.*, 1986). Correggio, em particular, destacou-se pelo tratamento atmosférico da luz, cuja influência se perpetuaria por gerações, enquanto Parmigianino, com suas figuras alongadas e composições dinâmicas, estabeleceu um modelo de sofisticação que alcançou reconhecimento internacional. No entanto, a recepção desses mestres na própria Emília foi relativamente limitada em seu tempo, contrastando com o impacto que teriam na evolução da pintura do século XVII.

A ideia do Maneirismo não se configura apenas como um estilo formalmente distinto, mas reflete uma mudança profunda na percepção do mundo e da arte. A ênfase na distorção das proporções e na complexidade compositiva, evidentes em Correggio e Parmigianino, foi interpretada como uma busca pela expressividade emocional e pela individualidade. Panofsky observa que, enquanto o Renascimento perseguia a harmonia perfeita, o Maneirismo abraçava formas desconcertantes, afastando-se da clareza e simplicidade para explorar o inesperado e o excessivo.

assim como a arte tipicamente maneirista rompe e curva as formas equilibradas e universalmente aceitas do Classicismo, em proveito de um sistema mais intenso de expressões, de sorte que não é raro ver personagens com mais de dez cabeças e as formas torcendo-se e curvando-se como que desprovidas de ossos e articulações, também a representação do espaço, cuja agradável clareza, em seu pleno apogeu, repousava sobre uma teoria racional da perspectiva, desaparece em proveito de uma maneira peculiar e quase medieval de compor [...]

Esse movimento não apenas transformava as figuras, mas alterava deliberadamente as relações espaciais e a iluminação. Dessa forma, a manipulação luminosa e sombria empreendida

por Correggio e Parmigianino antecipa o Barroco, mas sem as fortes contradições emocionais e a teatralidade que definiriam essa próxima fase.

É válido também ressaltar que o Maneirismo, ao contrário do Renascimento, não buscava uma imitação fiel da natureza, mas sim uma idealização subjetiva da realidade. Esse afastamento das normas clássicas reflete a crescente tensão entre a ordem tradicional e a nova sensibilidade individualista do período. Em Parmigianino, a distorção das figuras e a manipulação das proporções não apenas inovam formalmente, mas intensificam o drama visual, criando uma “tensão psicológica” que se distancia da serenidade rafaelesca. Já o tratamento atmosférico da luz por Correggio prefigura a maneira como o Barroco expandiria essa técnica para explorar de forma ainda mais palpável a dramaticidade da experiência humana.

Portanto, ainda que a presença direta do estilo de Correggio e Parmigianino sobre seus contemporâneos tenha sido relativamente limitada, a recepção posterior de suas obras evidencia a relevância de suas inovações para a história da arte. O Maneirismo, ao enfatizar a expressividade, a complexidade formal e a subjetividade, pavimentou o caminho para o Barroco, que assimilou essa carga emocional e a reorganizou em uma linguagem visual ainda mais intensa e articulada. Dessa maneira, a contribuição desses mestres não pode ser reduzida a uma simples reação ao Renascimento, mas deve ser compreendida como um elo fundamental na construção de um novo paradigma estético que marcaria profundamente o século XVII.

A expressão emiliano-romanhola na pintura atingiu seu auge com os Carracci, cuja reforma artística consolidou Bolonha como um dos principais centros da pintura italiana. Em um momento de transição, Ludovico, Agostino e Annibale promoveram uma síntese refinada entre idealismo e naturalismo, combinando a observação direta da natureza com uma composição equilibrada e harmoniosa. Essa abordagem não apenas rompeu com as convenções do Maneirismo tardio, mas também lançou as bases para uma nova concepção artística, em que a precisão do desenho florentino se unia à expressividade da escola veneziana e emiliana.

A importância dessa tradição se manifesta na trajetória de seus seguidores, como Guido Reni, Domenichino e Guercino, que expandiram esse legado para Roma e outras regiões da Itália, garantindo à escola emiliana um papel central na história da arte ocidental (Emiliani *et al.*, 1986). Embora a pintura bolonesa tenha perdido prestígio no século XIX, devido às mudanças de gosto e à ascensão de novas correntes artísticas, sua reavaliação ao longo do século XX reafirmou sua relevância. Além de servir como elo entre o Renascimento e o Barroco, a

escola emiliana influenciou gerações posteriores de pintores, incluindo Elisabetta Sirani, que reinterpretou esse legado dentro de uma linguagem própria.

Giuliano Briganti, em seu ensaio *Lombard Character, Roman Ideas, Etruscan Spirits, and the Antique in Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, publicado no catálogo da exposição *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1986), reflete sobre a identidade artística da Emília-Romanha e seu papel na construção da linguagem visual italiana. O autor analisa a relação dialética entre a tradição lombarda e o ideal clássico, destacando como essa síntese moldou a trajetória de pintores como Correggio, Parmigianino e, sobretudo, os Carracci. Segundo Briganti, a “*Emilianidade*” da pintura regional não é um conceito estático, mas um conjunto de características em transformação, influenciado pelo diálogo constante com Roma e outras escolas artísticas.

O Barroco se expandiu por toda a península Itálica, abrangendo temas religiosos, retratos da nobreza e cenas do cotidiano. Entre seus protagonistas, destacam-se Michelangelo Merisi da Caravaggio e Annibale Carracci. Como aponta Gombrich (2016, p. 297), Carracci e Caravaggio buscaram novos caminhos para a pintura: enquanto Carracci conciliava a idealização clássica com a observação da natureza, Caravaggio radicalizava o realismo, explorando o uso dramático da luz e da sombra.

A abordagem *caravaggesca*, marcada pelo tenebrismo dramático e pela forte teatralidade, tornou-se quase indissociável da imagem que temos do Barroco. Com seu temperamento irascível, Caravaggio desafiou as convenções clássicas ao explorar de forma audaciosa os contrastes entre luz e sombra. Seu realismo, frequentemente considerado chocante, revelava não apenas uma ruptura estética, mas também uma profunda devoção, na qual os eventos sagrados eram representados com a intensidade de um testemunho ocular. Como observa Gombrich (2016, p. 299):

O ‘naturalismo’ de Caravaggio, isto é, sua intenção de reproduzir a natureza de forma fiel, quer a consideremos feia ou bela, era talvez mais devota que a ênfase de Carracci na beleza. Caravaggio deve ter lido a Bíblia várias vezes, e refletido sobre suas palavras. Era um desses grandes artistas, como Giotto e Dürer ante dele, que queria ver os acontecimentos sagrados com seus próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa ao lado – e fazia todo o possível para tornar mais reais e tangíveis os personagens dos textos antigos. Até mesmo seu modo de lidar com luz e sombra contribui para tal propósito: em vez de conferir leveza e suavidade ao corpo, sua luz é dura e quase ofuscante no contraste com as sombras profundas.

Contudo, ainda que a visão *caravaggesca* tenha se consolidado como um dos elementos visuais mais influentes da pintura barroca, ela não monopolizou a linguagem artística do período. A diversidade estilística que caracterizou o *Seicento* italiano permitiu o surgimento de abordagens distintas, e é precisamente nesse cenário que se destaca a especificidade da arte desenvolvida em Bolonha. A reforma pictórica promovida pelos Carracci não apenas antecipou muitos dos aspectos que viriam a definir a estética barroca, mas também ofereceu uma alternativa ao tenebrismo de Caravaggio. Se este último levou o naturalismo a um patamar extremo, eliminando qualquer vestígio de idealização e enfatizando a brutalidade da experiência sensível, os Carracci procuraram equilibrar a observação da natureza com a tradição clássica, criando uma síntese que conciliava a fidelidade ao mundo visível com uma noção de beleza idealizada.

Embora não haja registros de um contato direto entre Caravaggio e os Carracci, é plausível que o pintor lombardo tenha reconhecido a importância de suas inovações, sobretudo no que diz respeito ao naturalismo e ao uso expressivo do *chiaroscuro*. De acordo com Bellori, ao se deparar com a Santa Margarida de Annibale Carracci, Caravaggio teria exclamado: “fico feliz por, em minha época, finalmente ver um pintor” (Mahon, 1951, p. 230). A afirmação, se verdadeira, sugere não apenas um reconhecimento da maestria técnica de Annibale, mas também uma possível identificação com os princípios fundamentais que norteavam sua pintura, ainda que reinterpretados de maneira divergente.

Nesse sentido, o Barroco bolonhês deve ser compreendido a partir da contribuição dos Carracci para a construção de um vocabulário pictórico que definiria a identidade artística da região. Annibale, em particular, assimilou influências diversas, combinando o cromatismo vibrante da escola veneziana com o refinamento atmosférico de Correggio e a monumentalidade formal de Rafael. Essa síntese encontrou sua expressão mais grandiosa nos afrescos do teto da Galleria Farnese [Figura 16], executados entre 1597 e 1604 sob encomenda do cardeal Odoardo Farnese. Essa obra, amplamente reconhecida como um marco na pintura monumental italiana, não apenas consagrou Annibale como um dos mestres de seu tempo, mas também redefiniu os rumos da decoração pictórica nos séculos seguintes.

Nos afrescos da Galleria Farnese, Annibale explorou a relação entre pintura e arquitetura de maneira inovadora, criando um espaço ilusionista em que a exuberância da mitologia clássica se mescla à dinâmica teatral da composição. O uso de arquiteturas fingidas e o virtuosismo na construção das figuras reforçam a continuidade entre o espaço pictórico e o ambiente real, conferindo ao espectador a sensação de imersão em uma cena viva e pulsante. Essa abordagem

antecipava não apenas os princípios fundamentais do Barroco romano, mas também a própria lógica da retórica visual da época, na qual a persuasão e o impacto emocional desempenhavam um papel central.

Dessa maneira, mais do que uma mera reação ao Maneirismo tardio ou um simples estágio de transição para o Barroco pleno, a arte dos Carracci representou um ponto de inflexão na história da pintura italiana. Seu trabalho não apenas revitalizou a tradição pictórica, mas também estabeleceu uma nova gramática visual, caracterizada por um equilíbrio entre idealização e naturalismo, que influenciaria gerações de artistas. Esse legado transcendeu os limites de Bolonha, irradiando-se para Roma e outras regiões, onde se consolidou como um modelo para pintores como Guido Reni e Domenichino. Mesmo no século XVII, essa influência continuava a se fazer presente no ambiente artístico bolonhês, alcançando, ainda que de forma indireta, artistas posteriores como Elisabetta Sirani, cuja formação se deu dentro de um contexto fortemente marcado pela tradição instaurada pelos Carracci.

Figura 16 – *Afrescos da Galeria do Palácio Farnese (1608)*, de Annibale Carracci



Fonte: Wikipedia

A partir da leitura de Gombrich, que concebe a obra de Annibale Carracci como uma celebração de uma beleza ideal, analisamos de modo intenso a tessitura clássica que permeia o Barroco bolonhês. As sutis nuances de suas pinceladas no afresco do Palácio Farnese, por exemplo, revelam uma tensão delicada entre a clareza e a intensidade emotiva, uma característica que marca de maneira singular sua produção. É inegável que a arte de Carracci não compartilha do dramatismo exacerbado gerado pelo *chiaroscuro* de Caravaggio, mas

também não se pode limitá-la à linearidade e à harmonia do Renascimento, como sugeriu Heinrich Wölfflin em sua análise comparativa dos estilos⁶⁵.

A visão de Wölfflin, embora didática e útil em muitos aspectos, pode ser percebida com análises nas quais se percebe espaço para visões multifacetadas. As dualidades binárias que ele propôs, como a oposição entre o claro e o escuro, o estático e o dinâmico, precisam de refinamento na leitura, lidas estritamente podem parecer insuficientes para entender as complexas transformações que ocorrem dentro de um estilo. Carracci não se insere em uma divisão rígida entre Renascimento e Barroco, mas antes opera em um espaço onde essas categorias se interpenetram, criando uma síntese que transcende tais dicotomias. Na arte de Carracci, há uma fusão sensível entre dois polos estéticos: de um lado, a clareza formal e a harmonia do clássico, que se mantém no domínio da razão e da idealização; do outro, o dinamismo, a emoção e a tensão próprios do movimento barroco, que introduzem uma profundidade psicológica e expressiva.

Essa coexistência de elementos aparentemente antagônicos demonstra que o estilo de Carracci não pode ser reduzido a uma simples oposição entre duas eras ou tendências. Pelo contrário, ele é a materialização de um equilíbrio dinâmico, onde a clareza do clássico e a intensidade do barroco se fundem, criando um novo tipo de arte que não se prende às categorias estilísticas rígidas do passado, mas que aponta para uma fluidez e complexidade próprias do Barroco. Em última análise, Carracci transcende a mera dualidade de Wölfflin e nos oferece uma arte que dialoga com diversas influências e traduz um período de transformação contínua, onde o clássico e o novo convivem em uma harmonia tensa, mas não conflituosa.

Os Carracci ainda olhavam com veneração para o Renascimento, mas estabeleciam com o período uma relação diversa, a partir do conhecimento da realidade do seu próprio tempo. Como diz Cesare Gnudi: “O superamento do maneirismo significava para os Carracci o retorno à natureza e à história; significava colocar como perspectiva à uma pintura, que se tornou mais natural e direta, um panorama histórico muito mais vasto” Panorama que revela a compreensão crítica, por parte dos Carracci, de diversas personalidades do Renascimento, além de artistas vênetsos, de Correggio e de Rafael. (Gnudi, 1954, p. 15-44 *apud* Michelotti; Michelotti, 2002, p. 27)

⁶⁵ Em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), Wölfflin estabelece uma oposição entre Renascimento e Barroco por meio de pares antagônicos, atribuindo ao primeiro a primazia da linearidade, enquanto ao segundo confere um caráter pictórico, no qual a linha se torna mais difusa.

Desta forma, vamos analisar a tradição artística que alicerçou o cenário de Bolonha, começando pela profunda influência dos Carracci. Ao examinar o legado desses mestres, buscaremos compreender as transformações que impulsionaram o surgimento de um novo fazer artístico na cidade. Esse estudo nos permitirá perceber como as inovações e concepções dos Carracci estabeleceram as bases para que artistas como Elisabetta Sirani pudessem desenvolver uma obra que, simultaneamente, reflete e dá continuidade a essa tradição. A partir disso, traçaremos um panorama das influências e caminhos que moldaram o barroco bolonhês, revelando as interações entre as gerações que definiram o contexto artístico da época.

3.3 OS CARRACCI E A REFORMA DA ARTE EM BOLONHA

“Escrever a história dos Carracci e de seus seguidores é quase escrever a história pictórica de toda a Itália nos últimos dois séculos”, menciona Luigi Lanzi em sua *Storia pittorica dell'Italia*. (1795). E é, certamente, impossível pensarmos a tradição pictórica em Bolonha, sem falarmos de uma família de destaque nesse âmbito. A transformação promovida pelos Carracci na arte bolonhesa e italiana foi um marco importante na história da pintura. Até o final do século XVI, Bolonha era dominado por um estilo – espécie de maneirismo tardio –, caracterizado por formas idealizadas e uma abordagem estilística que muitas vezes se afastava da observação direta da natureza. Foi nesse contexto, que Ludovico, Agostino e Annibale Carracci fundaram sua academia e iniciaram uma reforma artística que conciliava o rigor naturalista com os princípios clássicos herdados do Renascimento. Esse movimento não apenas redefiniu a pintura bolonhesa, mas também lançou as bases para a consolidação de um estilo que, posteriormente, seria identificado como o barroco.

Desde cedo, os Carracci buscaram integrar diferentes tradições pictóricas em uma abordagem inovadora. Annibale, ao retornar a Bolonha com Agostino em 1582, já dominava as duas principais escolas do norte da Itália, tendo absorvido tanto “a cor suave e o *impasto* de Correggio e o ilusionismo dramático do claro-escuro de Ticiano e Tintoretto” (Dempsey, 1986, p. 242, tradução nossa). Dentre as contribuições dos mestres venezianos, podemos destacar o uso da cor de Ticiano, cuja grande contribuição reside na ideia de que a cor – até então banida como sedutora ou relegada a um papel secundário – poderia ser um elemento ativo, até mesmo crucial, para intensificar o desejo da alma humana pela ordem.

A cor transforma meros símbolos do pensamento em uma realidade sensorial. Embora o nascimento dessa ideia possa ser atribuído a Giorgione, é Ticiano, especialmente em suas obras maduras, quem eleva o *colore* a um ingrediente crucial no processo de comover a alma humana. (Pepper, 1984, p. 12, tradução nossa)

Se colocarmos em paralelo obras de uma mesma temática de Annibale Carracci [figura 17], Correggio [figura 18], Ticiano [figura 19] e Tintoretto [figura 20] percebemos essas aplicações das regras pictóricas empreendidas pelos Carracci de maneira evidente.

A comparação entre Annibale Carracci, Correggio, Ticiano e Tintoretto revela distintas interpretações da composição, do uso da cor, da luz e do movimento, com cada um desses mestres contribuindo de maneira única e fundamental para a evolução da arte europeia. No que diz respeito à composição e estrutura, Annibale Carracci se distingue por uma organização equilibrada e harmônica, mantendo uma base clássica que remonta ao Renascimento, mas com um dinamismo mais acentuado do que o dos grandes mestres do Alto Renascimento, como Rafael e Leonardo.

Figura 17 – *Madonna e Santi* (c. 1590-92), de Annibale Carracci



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 19 – *A Assunção da Virgem* (c.1510), de Ticiano



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 18 – *Nossa Senhora com o Menino e São Jorge* (c.1530), de Correggio



Fonte: Feel the Art

Figura 20 – *Nossa Senhora com o Menino, venerada por São Marcos e São Lucas* (c. 1560), de Tintoretto



Fonte: Meisterdrucke

Por outro lado, Correggio desafia a rigidez das convenções clássicas ao criar cenas fluidas e de grande naturalidade, nas quais as figuras interagem de maneira espontânea, e as composições sugerem um movimento contínuo que transcende as limitações da geometria tradicional. Tintoretto, por sua vez, adota uma abordagem mais arrojada, combinando fortes contrastes de claro e escuro, mas mantém a triangulação da cena, bem como os outros artistas. As figuras, especialmente os evangelistas situados abaixo de Nossa Senhora, apresentam-se alongadas, evocando a tradição amaneirada de distorção das formas. Esse mesmo alongamento se manifesta na própria Virgem e nos *putti* que a circundam.

Ticiano, mantendo uma abordagem equilibrada entre os elementos, desenvolve uma composição fluida, que preserva a harmonia clássica, mas sem rigidez, sugerindo um sutil senso de movimento. Essa fluidez se manifesta especialmente na figura da Virgem, cuja elevação delicada pode remeter à tradição católica que descreve sua ascensão aos céus em espirais. A elegância de sua composição alia-se a uma exploração refinada das sutilezas emocionais e do uso da luz, conferindo à cena uma atmosfera etérea e envolvente. A utilização da cor também varia significativamente entre os quatro pintores. Annibale Carracci emprega uma paleta equilibrada de tons quentes e frios, com predomínio dos azuis. Correggio se destaca pelo uso de cores delicadas e transições suaves, criando uma atmosfera etérea e luminosa. Tintoretto, em contraste, aposta em contrastes intensos entre cores escuras e luminosas, utilizando a paleta de forma expressiva para reforçar o impacto dramático das cenas. Ticiano, grande mestre do colorismo veneziano, trabalha com tons ricos e vibrantes, com especial destaque para os seus vermelhos e laranjas característicos.

3.3.1 O Caminho naturalista de Annibale Carracci

A transformação pictórica realizada pelos Carracci torna-se ainda mais evidente quando observamos a trajetória de Annibale, que ampliou seu repertório para além dos temas tradicionais - como a pintura religiosa, histórica e o retrato de figuras importantes - e voltou seu olhar para o mundo cotidiano. Em um movimento pouco comum na tradição italiana, mas mais frequente na pintura de gênero do mundo holandês, Annibale passou a representar crianças, camponeses e comerciantes, explorando cenas do dia a dia com um olhar atento. Suas representações de açougues [figuras 21 e 22] e ações cotidianas de pessoas comuns [figuras 23 e 24] são especialmente notórias nesse sentido. No entanto, mesmo quando se dedicava a esses

temas, sua abordagem não era meramente descritiva. O que ele observava era filtrado por um apurado senso de ordem e uma refinada construção volumétrica. Assim, mesmo as obras que parecem capturar um instante espontâneo da vida cotidiana revelam uma composição deliberada e estruturada. Annibale, portanto, não apenas amplia o repertório temático da pintura italiana, mas também demonstra que a representação do real pode coexistir com uma concepção formal rigorosa e refinada.

Para Annibale, foi exatamente a tentativa de despertar juízos morais e emocionais que lhe permitiu superar os outros artistas do período. [...] resolveu alcançar o mesmo resultado por meio de um diálogo entre observador e observado, baseado em um estudo minucioso das verdadeiras emoções humanas (Pepper, 1984, p. 17, tradução nossa).

Figura 21 – *O açougue* (c. 1583), de Annibale Carracci



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 22 – *O açougue* (b) (c. 1583), de Annibale Carracci



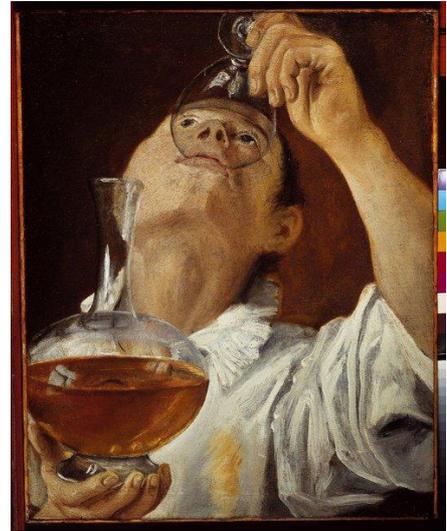
Fonte: Wikimedia Commons

Figura 23 – *O comedor de feijão* (c. 1580-90), de Annibale Carracci



Fonte: Galleria Collona (Disponível em: <https://www.galleriacollona.it>)

Figura 24 – *Menino Bebendo* (c. 1582-83), de Annibale Carracci



Fonte: Artvee (Disponível em: <https://artvee.com/dl/boy-drinking/>)

Mas suas transformações não se furtaram apenas as cenas de gênero, uma das mudanças implementadas por ele ocorreu em 1583, com a instalação de uma pintura de altar representando uma Crucificação com Santos na igreja bolonhesa de San Niccolò (agora transferida para a igreja de Santa Maria della Carità). Ali, as primeiras inovações de Annibale já eram claras.

Quando foi revelada, atraiu a censura de todos os colegas de Annibale ligados à *Maniera* bolonhesa. Esta não é uma pintura histórica da Crucificação; sua iconografia a define como uma imagem devocional e simbólica do evento. No entanto, não há nada de simbólico em seu modo de representação. A cena transmite um efeito instantâneo de realidade: personagens que parecem inteiramente comuns — o Cristo não sendo exceção — são descritos por meio de recursos que sugerem de forma notável a verdade de sua existência. São figuras pesadas, reveladas por um poder luminoso dentro de um espaço, que nos convencem ainda mais de que reproduzem uma verdade ordinária porque renunciaram completamente aos artifícios de aparência, ação ou expressão que até então eram tradicionais na arte e constituíam a principal moeda de troca dos maneiristas contemporâneos. Nunca antes, no século XVI, havia sido criada uma imagem com tão mínima intrusão dos processos de idealização, com tamanha rejeição dos meios retóricos ou com um confronto tão direto com a simples verdade. (Freedberg, 1983, p. 2-4)

Percebemos, então, que Annibale Carracci, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, não buscou idealizar suas figuras, mas sim aproximá-las de uma realidade mais crua e palpável, como no caso do *Cadáver de Cristo* [figura 25], finalizado em 1585. Ao adotar um naturalismo que refletia a vida cotidiana, Carracci introduziu uma figura de Cristo

que não se distanciava das condições humanas, tornando-o mais acessível e humanizado. Carracci não idealiza as formas, mas as apresenta como parte de uma realidade física e emocional, captando o olhar do espectador imediatamente.

Esse realismo se estende a todos os aspectos da obra, incluindo a atenção minuciosa aos detalhes do corpo humano, como os pés sujos de Cristo, que são destacados de forma deliberada na composição. Ao mostrar esses pés, Carracci não apenas se afasta da perfeição idealizada tradicional, mas também faz uma escolha consciente de representar um Cristo verdadeiramente humano, com imperfeições visíveis, afastando-se de quaisquer adornos divinos. Essa abordagem intensamente realista não só reflete o naturalismo emergente na época, mas também aproxima o espectador da figura sagrada, tornando-a mais próxima de sua própria realidade física. Além disso, o próprio título da obra, *O Cadáver de Cristo*, e não algo como o corpo, reforça a ideia de que a santidade e a divindade da cena são diminuídas, focando na condição física da morte e na experiência humana da perda. A obra de Carracci, certamente, evoca a representação do corpo de Cristo realizada por Andrea Mantegna [figura 26] no século anterior, mas Annibale segue um caminho mais naturalista, afastando-se das abordagens renascentistas para apresentar uma figura mais crua e realista.

Figura 25 – *Cadáver de Cristo* (c. 1583-85), de Annibale Carracci



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 26 – *Lamentação sobre o Cristo Morto* (c. 1475-78), de Andrea Mantegna. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália



Fonte: Wikimedia Commons

Annibale Carracci parece ter sido um dos artistas que mais se apropriou das ideias de Gabriele Paleotti, especialmente em relação à arte religiosa, ao buscar uma pintura que fosse visualmente impactante e emocionalmente envolvente, como defendido por Paleotti em seu

Discorso. Paleotti enfatizava que a arte deveria provocar uma resposta moral e espiritual, atraindo o espectador para uma reflexão sobre a fé. Carracci, ao adotar um estilo mais naturalista e humano, como na obra *O Cadáver de Cristo*, rompeu com a idealização exagerada das figuras sacras, tornando-as mais próximas da realidade. Ao representar Cristo de forma crua e sem adornos divinos, Carracci não apenas seguiu a premissa de Paleotti, mas também buscou uma arte que tocasse emocionalmente o espectador, como sugerido pelo teórico, aproximando o sagrado do cotidiano.

3.3.2 A *Accademia degli Incamminati*

A academia dos Carracci foi fundada em 1582 por Annibale, Agostino e Ludovico Carracci, inicialmente chamada *Accademia dei Desiderosi*, e, posteriormente, renomeada *Accademia degli Incamminati*. A fundação da academia teve como principal objetivo superar tanto o modelo tradicional de aprendizado em oficinas quanto o sistema acadêmico florentino, que, na época, ainda primava por uma abordagem rígida e pouco inovadora. Os Carracci propuseram uma nova metodologia que buscava promover uma investigação profunda dos princípios do *buon disegno* e do *buon colore*, fundamentais para o desenvolvimento da pintura.

A academia foi essencial para a difusão dessa nova abordagem. Ao invés de um simples ateliê, criaram um espaço de ensino onde seus princípios artísticos podiam ser testados e aperfeiçoados. Essa estrutura permitiu que desenvolvessem técnicas inovadoras tanto na pintura quanto na gravura, utilizando-se dos métodos ópticos de ilusão de realidade ao mesmo tempo em que mantinham um compromisso com a organização racional da composição. Como resultado, suas obras conciliavam “uma técnica óptica para criar a ilusão da realidade e, ao mesmo tempo, uma técnica imaginativa para apresentar uma ideia” (Dempsey, op. cit., p. 246, tradução nossa).

Enquanto Ludovico manteve uma abordagem mais vinculada ao ensino tradicional das oficinas, com ênfase no aprendizado prático e na transmissão de habilidades técnicas, Annibale e Agostino adotaram uma postura mais voltada para o estudo teórico e histórico da arte. Ambos buscaram uma análise metódica da produção dos grandes mestres do Renascimento, como Rafael e Correggio, cujas obras eram consideradas referências fundamentais para a prática artística. Além disso, influenciados por seu tempo, os irmãos Carracci também se voltaram para os artistas contemporâneos, como Federico Barocci, cuja utilização expressiva da cor teve um

impacto temporário sobre eles. No entanto, foi a partir desse ponto que os Carracci começaram a explorar mais diretamente as influências dos mestres venezianos do século XVI, como Ticiano e Tintoretto, cujos princípios inovadores foram decisivos para o desenvolvimento da arte barroca.

O impacto da reforma dos Carracci não se limitou a Bolonha. Seus ideais artísticos estavam inseridos em um amplo debate nacional sobre o papel da arte e sua relação com a verdade, uma discussão que havia sido impulsionada pelas diretrizes da Igreja. O cardeal-bispo de Bolonha, Gabriele Paleotti, desempenhou um papel central nesse contexto, sendo encarregado pelo Concílio de Trento de formular orientações para a produção artística. Como resultado, os Carracci buscaram uma pintura que não apenas encantasse pelo virtuosismo técnico, mas que também fosse acessível ao espectador comum e capaz de transmitir conteúdos religiosos de maneira eficaz.

Os Carracci, em sua busca por um equilíbrio entre naturalismo e idealismo, confrontaram a hegemonia da tradição toscana e romana, desafiando o cânone estabelecido por Vasari, que exaltava a escola florentina e consagrava Michelangelo como ápice da pintura italiana. Em sua própria cópia das *Vidas*, os Carracci anotaram críticas à visão do autor, que, segundo eles, supervalorizava artistas florentinos menores – “cujos nomes são tão obscuros quanto suas obras” (ibidem, p. 247, tradução nossa) – enquanto subestimava mestres como Ticiano, Veronese e Tintoretto. Essa contestação marcou um ponto decisivo para a pintura bolonhesa. Como observa Giuliano Briganti, a rejeição dos Carracci aos excessos do maneirismo e sua defesa de uma arte inspirada na tradição veneziana e emiliana não representaram uma ruptura abrupta, mas uma evolução consciente: “O vínculo entre história e natureza, entre a grande arte do passado e um sentido moderno de realidade, foi reafirmado” (1986, p. 26, tradução nossa). A fundação da *Accademia degli Incamminati* em Bolonha consolidou essa renovação, tornando-se um marco na transformação da pintura italiana.

No texto de Nicola Passeri (1795), interlocutado por Anton Raphael Mengs e apresentado na tese de Alexandre Ragazzi (2010), são descritos os métodos de trabalho dos Carracci, que se destacavam pela diligência e reflexão profunda antes de executar qualquer obra. Passeri destaca que eles não seguiam práticas caprichosas, mas extraíam suas composições do natural, criando esboços preliminares e realizando estudos detalhados, como modelagens em argila, para observar efeitos de claro-escuro e as proporções anatômicas.

Direi que esses honrados professores²⁴⁹ tinham sempre em mente a intenção de nada fazer sem antes ter estudado e refletido muito, e jamais operavam [seguindo] a caprichosa prática, porque extraíam tudo do natural, e primeiramente faziam a composição da obra que queriam realizar em esboços. Tampouco se contentavam com as primeiras ideias, e quando haviam estabelecido o objeto de suas composições, pensavam em fazer estudos do natural e em compor modelinhos de argila para neles ver as pregas e o efeito do claro-escuro, desenhando todas as extremidades – cabeças, mãos e pés – separadamente. Preparados esses materiais, faziam um desenho bem acabado, iluminado com cerusita ou de claro-escuro, e quando tinham assegurado desse modo seu pensamento, passavam à obra, procurando sempre melhorar com precisas pesquisas todas as partes. Algumas vezes faziam modelos de argila de algumas cabeças, mãos e orelhas – como é possível ver atualmente nos estudos de Bolonha –, servindo-se de preciosos exemplos como, por exemplo, da belíssima orelha modelada por Agostino, de pernas e braços feitos anatomicamente a partir de cadáveres – todos feitos em tamanho reduzido em terracota por ele próprio –, das belas mãos repletas de caráter feitas por Lodovico – que lhe serviram para o seu São Jacinto²⁵⁰ –, e de uma cabeça de Madona de formas excelentes também de argila e difundida nas escolas. (Passeri, 1795, II, p. 45-46, apud Ragazzi, 2010, p. 279).

Com sua chegada a Roma em 1595, Annibale levou essa reforma artística para o centro do cenário artístico europeu. Seu trabalho no Palazzo Farnese demonstrou uma síntese magistral entre a monumentalidade de Michelangelo, a composição clássica de Rafael e a vibração cromática herdada da tradição veneziana. No entanto, sua influência não foi imediatamente percebida, uma vez que suas principais obras permaneceram inacessíveis ao público até 1601. Somente com a instalação de grandes retábulos, sua pintura passou a ser amplamente conhecida e impactou decisivamente a geração seguinte.

De acordo com Charles Dempsey (1986) o impacto dos Carracci e sua reforma artística se refletiu de maneira inesperada na obra de Caravaggio, que até então trabalhava dentro de um estilo próximo ao de Giorgione. Francesco Albani relatou que, ao ver um retábulo de Annibale, Caravaggio teria exclamado que se alegrava por finalmente ver um verdadeiro pintor em sua época (ibidem, p. 253, tradução nossa). Essa descoberta foi fundamental para a evolução do estilo *caravaggesco*, que, a partir desse momento, passou a explorar contrastes dramáticos de luz e cor, um elemento central da abordagem dos Carracci.

No entanto, a influência dos Carracci não se limitou ao naturalismo. A ênfase que deram à tradição artística e às convenções retóricas também gerou uma reação oposta, simbolizada por Guido Reni. Treinado na academia dos Carracci, Reni se estabeleceu em Roma em 1602, mas, ao contrário de Albani e Domenichino, não se alinhou diretamente com Annibale. Em vez disso, aproximou-se do círculo maneirista de Giuseppe d’Arpino e desenvolveu uma estética de beleza refinada e idealizada, que contrastava com o realismo extremo de Caravaggio. “Em sua arte,

ele desenvolveu uma ideia de beleza e sentimento etéreos, que até então eram domínio exclusivo dos pintores maneiristas” (ibidem, p. 253, tradução nossa).

Essa diversidade de direções na pintura barroca reforça o impacto duradouro da reforma dos Carracci, mas também evidencia a tensão entre suas diferentes abordagens. Malvasia, por exemplo, enfatizou o papel de Ludovico nessa transformação, descrevendo-o como o mais “expressivo” dos três Carracci, “os mecanismos pelos quais as técnicas artísticas afetam psicologicamente o espectador” (ibidem, p. 254, tradução nossa). Ele também argumentava que, enquanto a crítica romana enaltecia Annibale, Ludovico foi o responsável pelos primeiros passos da reforma, pois rompeu com a tradição toscana e iniciou um novo *studioso corso* no norte da Itália, criando uma base para si e para Annibale.

Até 1605, os principais eixos estilísticos do barroco já estavam definidos. A tradição dos Carracci consolidou-se como uma síntese entre idealismo e naturalismo; Caravaggio radicalizou a experiência do realismo cotidiano; e Guido Reni refinou um idealismo rarefeito, conferindo-lhe uma força emocional inédita. A morte de Agostino, em 1602, e o declínio da saúde de Annibale nos anos seguintes marcaram o fim da participação direta dos Carracci nesse processo, mas seus discípulos, como Domenichino e Albani, continuaram a desenvolver e modificar seu legado.

A influência da Academia dos Carracci foi crucial e definitiva para a evolução da arte italiana, desempenhando um papel central na formação do Barroco. Como observa Dempsey (p. 254), “as convenções ópticas e ilusionistas que unem todas essas opções estilísticas são resultado daquela síntese inicial realizada na Academia dos Carracci nos anos 1580” (tradução nossa). Foi nesse ambiente de intensa troca de ideias e práticas que se estabeleceram as bases técnicas e conceituais que viriam a fundamentar a pintura barroca. A Academia não apenas promoveu uma nova abordagem artística para Bolonha, mas também serviu como um ponto de inflexão que possibilitou a disseminação dos princípios barrocos por toda a Europa. Dessa maneira, os Carracci não só reformaram a arte local, mas também redefiniram o curso da pintura ocidental, influenciando profundamente as gerações seguintes de artistas.

3.4 GUIDO RENI

Guido Reni figura, sem dúvida, entre os mais proeminentes discípulos da escola dos Carracci, ao lado de Domenichino e outros artistas que ajudaram a consolidar a tradição

bolonhesa no contexto do Barroco italiano. Sua formação inicial esteve sob a tutela de Ludovico Carracci, cujo ateliê e ensinamentos exerceram uma influência determinante na construção de sua linguagem pictórica. No entanto, embora profundamente enraizado nos princípios acadêmicos da *Accademia degli Incamminati*, Reni desenvolveu uma abordagem singular, marcada por um classicismo refinado, uma paleta cromática luminosa e uma idealização formal que o diferenciava de seus mestres. Sua trajetória o conduziu a uma posição de destaque não apenas no circuito artístico bolonhês, mas também na corte papal em Roma, onde conquistou o favor de mecenas influentes e consolidou sua reputação como um dos grandes pintores do século XVII.

Alexandra Michelotti, responsável pela tradução e pelos comentários sobre a biografia de Reni em *Felsina Pittrice*, enfatiza que os escritos de Malvasia constituem o mais extenso e detalhado relato sobre o artista, sobretudo porque o conde bolonhês teve acesso a fontes privilegiadas. Entre elas, destacam-se os testemunhos do próprio Guido Reni, que compartilhou confidências diretamente com seu biógrafo, além dos relatos de Giovanni Andrea Sirani – discípulo e colaborador próximo do pintor, além de pai de Elisabetta Sirani – e de Marco Bandinelli, um dos assistentes de Reni (Michelotti, 2002, p. 16-17). Esses depoimentos oferecem um vislumbre raro da personalidade e dos métodos de trabalho do pintor, ao mesmo tempo que revelam aspectos menos convencionais de sua vida, como suas crenças supersticiosas e sua obsessão por pureza, características que, segundo Malvasia, influenciaram sua produção artística e sua conduta pessoal.

A trajetória de Guido Reni na pintura teve início no ateliê de Denis Calvaert, mestre flamengo estabelecido em Bolonha, cuja formação ancorava-se em uma estética meticulosa e detalhista, de forte matriz maneirista. O período de aprendizado com Calvaert, que se estendeu por cerca de dez anos, forneceu a Reni uma base técnica sólida, mas também gerou conflitos que culminaram em uma ruptura definitiva. De acordo com Malvasia, essa separação foi precipitada pela suspeita de que Reni mantinha contatos secretos com os Carracci, absorvendo os princípios inovadores propagados pelos mestres da *Accademia degli Incamminati*. A tensão atingiu seu ápice quando Reni, inadvertidamente, utilizou um frasco de *lacca fina* reservado ao mestre, provocando uma violenta reação de Calvaert, que chegou a agredi-lo. Sentindo-se ultrajado, o jovem abandonou o ateliê e recusou-se a retornar, apesar dos insistentes apelos de seu pai (Malvasia, 1678).

A decisão de ingressar nos *Incamminati* inscreveu Reni no ambiente intelectual e experimental promovido pelos Carracci, cujos métodos contrastavam fortemente com a

abordagem de Calvaert. Como observa Pepper (1984, p. 19), a formação oferecida na academia bolonhesa seguia um regime rigoroso, baseado no estudo do desenho a partir do modelo vivo, na cópia de mestres renascentistas e na exploração das potencialidades expressivas da pintura. A rivalidade entre os Carracci e Calvaert transcendeu a esfera pedagógica, refletindo concepções estéticas profundamente divergentes. Para Calvaert, a pintura dos Carracci apresentava uma *maniera rozza*, caracterizada por um acabamento considerado descuidado, sem a *pulizia* (pureza técnica) e a *finitezza* (refinamento) que ele julgava essenciais. Já os Carracci, por sua vez, viam na pintura flamenga de Calvaert uma execução excessivamente polida e rígida, carente da *pastosità* (densidade) e da *morbidezza* (suavidade) que conferiam maior naturalismo às formas e dinamismo às composições. Esse embate entre um estilo baseado na precisão minuciosa e outro que privilegiava a solidez corpórea e a expressividade direta refletia, em última instância, as transformações que redefiniriam a pintura bolonhesa e, por extensão, a linguagem do Barroco italiano.

Como já discutido, a biografia de Guido Reni é permeada por elementos singulares, que vão além de sua produção artística e adentram o campo das idiossincrasias pessoais. Seu temperamento introspectivo e sua obsessão por pureza o levaram a adotar hábitos peculiares, como a prática compulsiva de banhos rituais e uma aversão declarada às mulheres, traço que Malvasia não deixa de mencionar com certo tom de reprovação. Além disso, o pintor teria manifestado desinteresse pela erudição e pelos estudos literários, um aspecto que, embora reiterado pelo biógrafo bolonhês, permanece alvo de controvérsias (cf. capítulo anterior). No entanto, mais do que compreender as singularidades de sua vida, o propósito deste subcapítulo é examinar o impacto de sua obra e a amplitude de sua influência. Nesse sentido, é inegável que seu legado artístico exerceu uma profunda repercussão sobre a geração seguinte de pintores bolonheses, entre os quais se destaca Elisabetta Sirani, cuja produção, em diversos aspectos, dialoga com os preceitos estilísticos estabelecidos por Reni, ao mesmo tempo que os ressignifica em uma chave própria.

É impossível traçar um paralelo entre a obra de Guido Reni e sua presença na produção de Elisabetta Sirani sem considerar o papel central de seu pai, Giovanni Andrea Sirani, que atuou como intermediário entre ambos. Antes de tornar-se discípulo de Reni, Giovanni Andrea recebeu formação com diversos pintores menores, sendo Giacomo Cavedoni um dos mais notáveis. Cavedoni, por sua vez, havia estudado sob a orientação de Ludovico Carracci e do próprio Reni, evidenciando como a tradição artística assimilada por Elisabetta estava profundamente enraizada nesse círculo. Dessa forma, sua obra se insere em uma linha contínua

de transmissão de influências, inevitavelmente refletindo os princípios estilísticos dos Carracci e de Reni.

Segundo Marco Burotti (2022, p. 4), foi o próprio Giovanni Andrea quem assumiu a liderança do ateliê de Reni após a morte do mestre, em 1642. Sendo ele o grande responsável pela formação de Elisabetta, é natural que sua pintura revele ecos da obra de Reni. No entanto, há equívocos recorrentes na forma como essa relação é compreendida. Como apontado por Babette Bohn (2002, p. 55), a ideia de que Elisabetta teria absorvido diretamente o estilo de Reni parte da suposição errônea de que mulheres artistas eram meras copistas de modelos masculinos. A leitura de sua obra exclusivamente à luz dos desenvolvimentos estilísticos de pintores como Reni e os Carracci contribui para a subestimação de sua inventividade e reforça os padrões historiográficos que privilegiam a influência masculina.

A estatura profissional de Giovanni Andrea Sirani foi, em grande parte, ofuscada pelo prestígio de Guido Reni, de quem foi um dos principais assistentes. Seu trabalho como pintor e desenhista seguiu de perto o estilo do mestre, a ponto de algumas de suas obras, quando retocadas por Reni, serem erroneamente atribuídas a este último (Bohn, 2010, p. 512, tradução nossa). Esse alinhamento estilístico influenciou diretamente a produção de Elisabetta, levando a confusões frequentes na atribuição de autoria entre os três artistas.

Essa dependência em relação ao estilo de Reni não era apenas um reflexo da formação de Giovanni Andrea, mas também resultado da postura do próprio mestre em relação aos seus alunos. Segundo Malvasia, Reni desestimulava qualquer tentativa de originalidade, favorecendo discípulos que reproduzissem fielmente sua estética em vez de desenvolverem um estilo próprio (Bohn, 2010, p. 514). Essa preferência fez com que Giovanni Andrea, ao contrário de alunos mais independentes como Simone Cantarini, permanecesse por anos no círculo de Reni, consolidando sua posição como um dos mais fiéis seguidores do mestre (*ibidem*).

A influência de Reni não se limitava ao campo artístico, mas também se manifestava na precificação e recepção de sua obra. Seus preços elevados eram um reflexo direto de seu sucesso crítico e de sua habilidade em negociar o valor de suas pinturas após a conclusão das mesmas, estratégia que contrastava com a abordagem mais sistemática de outros contemporâneos, como Guercino (*ibidem*, p. 519). O reconhecimento da excelência técnica de Reni, aliado a essa valorização estratégica de sua produção, fez com que sua reputação crescesse a ponto de Malvasia afirmar que ele havia superado os próprios Carracci em nobreza e concepção idealizada (*ibidem*, p. 522).

Dentro desse contexto, a identificação de Elisabetta Sirani como herdeira artística de Reni foi reforçada simbolicamente por seu sepultamento na Basílica de São Domingos, no mesmo túmulo do mestre. O gesto consolidava a imagem de continuidade entre ambos e reforçava sua posição no cânone artístico bolonhês (ibidem, p. 529). Esse reconhecimento, contudo, não impediu que a obra de Elisabetta fosse frequentemente avaliada em função de seu pai e de Reni, subestimando suas contribuições individuais e sua capacidade de inovação dentro da tradição pictórica da época.

Ainda segundo Bohn (2002, p. 55), o fato de Elisabetta Sirani ter sido enterrada ao lado de Guido Reni após sua morte simboliza o desejo de seus contemporâneos de consolidar essa conexão *post-mortem* entre os dois artistas. Esse gesto, porém, não se limitava a uma homenagem póstuma, mas também servia a um propósito historiográfico e ideológico: ao vinculá-la fisicamente ao mestre, reforçava-se a ideia de que sua obra deveria ser interpretada como uma extensão direta da tradição reniana, diluindo sua identidade artística individual sob a sombra de Reni. Essa associação, ao mesmo tempo que enobrecia sua posição dentro do cânone bolonhês, também restringia as possibilidades de leitura de sua produção, perpetuando a narrativa de que mulheres artistas, mesmo as mais talentosas, só poderiam se destacar por meio da emulação de modelos masculinos preexistentes.

A escolha do local de sepultamento de Sirani, portanto, não pode ser dissociada da maneira como sua carreira foi narrada e recebida pelos críticos e historiadores. A historiografia da arte frequentemente utilizou a estratégia de enquadrar a obra de artistas mulheres dentro de linhagens masculinas preestabelecidas, tornando sua produção inteligível apenas na medida em que se conformava a parâmetros já legitimados. No caso de Elisabetta, essa operação se deu tanto pela insistência em apresentá-la como discípula indireta de Reni – posição que ignora a mediação crucial de Giovanni Andrea Sirani – quanto pelo modo como sua morte precoce contribuiu para a cristalização dessa imagem, impedindo que desenvolvesse plenamente sua trajetória e experimentasse novas direções estilísticas.

No entanto, é essencial que a análise de sua obra não recaia na dicotomia entre dependência e ruptura, mas sim na compreensão de como sua pintura dialoga com a tradição, ao mesmo tempo em que se distingue dela. Embora seja inegável que a influência reniana tenha marcado sua produção, a simplificação dessa relação tende a obscurecer a originalidade de Sirani e as escolhas artísticas que a definiram. Mais do que uma discípula tardia de Reni, ela deve ser compreendida como uma artista que soube transitar entre a fidelidade a certos paradigmas estabelecidos e a afirmação de um estilo próprio, cujo valor não reside apenas na

continuidade, mas também nas sutis transformações que operou dentro dessa tradição. Isso se evidencia nas comparações a seguir: as representações de *Madonnas Lactans*, com a versão de Reni datada de cerca de 1628-30 [figura 27] e a de Sirani de 1658 [figura 28]; e as representações de anjos da Anunciação, de Reni [figura 29] e Sirani [figura 30].

Figura 27 – *Madonna Lactans* (c.1628-30), de Guido Reni



Fonte: Meisterdrucke

Figura 28 – *Madonna Lactans* (c.1658), Elisabetta Sirani



Fonte: MODESTI, 2023

O tema da Virgem amamentando era amplamente difundido na iconografia sacra contrarreformista, sendo reiteradamente utilizado como símbolo da maternidade divina e da compaixão cristã. Como observa Adelina Modesti (2023, p. 28), essa temática era familiar a Elisabetta Sirani, que registrou pelo menos quatro obras desse gênero em seu diário. A composição apresentada na figura 27, em particular, parece dialogar diretamente com uma obra de Guido Reni [figura 26], realizada cerca de três décadas antes, evidenciando uma relação entre a jovem pintora e a tradição pictórica bolonhesa da qual fazia parte.

A escolha iconográfica e a solução compositiva empregadas por Sirani indicam não apenas sua reverência às produções renianas, mas também a forte influência que as obras de seus predecessores exerciam sobre sua fase inicial. Esse aspecto se evidencia tanto na organização compositiva da obra, quanto na paleta cromática, marcada por gradações de azuis e vermelhos, juntamente do chiaroscuro que confere harmonia e profundidade à cena. O fundo

elaborado tanto por Reni quanto por Sirani, reforça a teatralidade da composição por meio de panejamentos estrategicamente dispostos, um recurso frequentemente observado nas composições barrocas. No entanto, ao compararmos sua obra à de Reni – frequentemente celebrado pelo refinamento e pela graça de suas figuras –, notamos diferenças significativas. A pintura de Sirani, ainda que revele um domínio promissor dos princípios da escola bolonhesa, apresenta uma execução mais sintética e um acabamento menos sofisticado. Além disso, a artista demonstra certa hesitação no tratamento das proporções faciais, especialmente na fisionomia das figuras, sugerindo que essa obra pertence a um momento em que sua linguagem artística ainda estava em formação.

Figura 29 – *O Anjo da Anunciação*
(c. 1640), de Guido Reni



Fonte: Meisterdrucke

Figura 30 – *O Anjo da Anunciação*
(1662), de Elisabetta Sirani



Fonte: Galerie Canesso (Disponível em:
<https://www.canesso.art>)

A comparação entre as representações do Anjo da Anunciação por Guido Reni e Elisabetta Sirani revela tanto a continuidade da tradição pictórica quanto as nuances da evolução estilística da artista bolonhesa. A iconografia do anjo solitário, apresentado quase como um retrato, era amplamente difundida no contexto tridentino e reforçava o caráter devocional da cena. Em ambas as obras, a composição se mantém semelhante: o Arcanjo Gabriel surge em meio a um fundo escuro, portando o lírio – símbolo mariano por excelência – e erguendo o dedo indicador, gesto que sinaliza a predestinação de Maria e a solenidade do anúncio divino.

Entretanto, ao analisarmos atentamente as duas versões, percebemos uma sensível diferença na abordagem pictórica. A obra de Reni insere-se em sua *tarda maniera* – também denominada *ultima maniera* ou *seconda maniera* – período final de sua carreira, caracterizado por um traço mais esquemático e uma execução menos refinada, possivelmente resultado da colaboração de discípulos de seu ateliê. Essa característica se evidencia na simplificação da anatomia e, especialmente, na forma das asas, que ocupam grande parte do fundo da tela com um tratamento menos refinado que o que se costumava ver na obra de Reni.

Já na versão de Sirani, nota-se um refinamento técnico que confere maior delicadeza à figura. Suas asas são tratadas de maneira mais etérea, dissolvendo-se no fundo com uma leveza quase vaporosa, enquanto a expressão do anjo exibe um naturalismo sutil, evidenciando a maturidade estilística da artista. O grande destaque de sua composição, no entanto, reside na vestimenta do anjo: o jogo sofisticado de luz e sombra nos pliegues do tecido demonstra não apenas seu domínio técnico, mas também uma busca por texturas que vão além da abordagem reniana.

É precisamente nesses drapeados que se esconde um detalhe revelador: sua assinatura, delicadamente camuflada na casula litúrgica do anjo, discretamente entrelaçada às dobras do manto. O posicionamento da assinatura, longe de ser um simples elemento documental, reforça a autonomia de Sirani como artista. Embora tenha desenvolvido uma identidade pictórica própria, Sirani permaneceu fiel aos ensinamentos de Reni, mesmo sem ter sido sua aluna direta. Seu respeito pela obra do mestre transparece na composição, mas é possível notar, nesse momento de sua produção, um amadurecimento claro de sua linguagem visual. A força do pictórico em sua pintura se manifesta na fluidez do pincel, na sensibilidade cromática e no domínio das superfícies, aspectos que consolidam sua posição no panorama artístico bolonhês do século XVII.

A tradição artística bolonhesa do século XVII foi marcada por um equilíbrio singular entre inovação e continuidade, sustentada pelo legado da Escola dos Carracci e, posteriormente, por mestres como Guido Reni. Esse ambiente, que conciliava um ensino rigoroso com a valorização do ideal clássico e da graça, proporcionou um terreno fértil para o surgimento de artistas, como Sirani. Embora sua obra tenha sido frequentemente interpretada à luz da herança reniana, a artista soube extrair desse repertório um ponto de partida para a construção de uma linguagem própria, em que a expressividade e a sensibilidade pictórica se tornaram marcas definidoras.

Se a influência do modelo reniano é evidente em sua formação, a obra de Sirani demonstra uma liberdade interpretativa que ultrapassa a mera imitação. Diferentemente de muitos seguidores de Reni, que se limitaram a reproduzir seus esquemas compositivos e sua estética idealizada, Sirani adaptou essa tradição ao seu próprio universo pictórico, trazendo um dinamismo maior à gestualidade das figuras e um tratamento mais espontâneo da matéria pictórica. Sua abordagem denota um olhar atento à naturalidade dos gestos e à construção de atmosferas menos etéreas, em contraste com a abstração sublime típica do mestre.

Além disso, sua posição no cenário artístico bolonhês reforça a especificidade de sua trajetória. Ao contrário de outros pintores formados no ateliê de Reni ou no círculo carraccesco, Sirani não apenas absorveu influências, mas também estabeleceu um novo modelo de produção artística, tornando-se referência para uma geração posterior de pintoras. Sua independência profissional e sua atuação como mestra de um ateliê exclusivamente feminino demonstram um afastamento dos moldes tradicionais de aprendizado e uma reconfiguração dos espaços de atuação das mulheres na arte.

O objetivo deste capítulo não foi estabelecer uma visão linear da evolução da arte, visto que o tempo das imagens, como já foi destacado na introdução, é anacrônico e não segue uma sequência rígida e ordenada. Em vez de recorrer a maniqueísmos, buscamos considerar que a produção de um artista não se restringe a uma única tradição, mas envolve múltiplas influências e interações. Como colocou Henri Focillon em *A Vida das Formas*, “o estilo é a vida das formas em ação”, sendo um sistema de relações que evolui e se adapta às condições técnicas e históricas, mas também expressa algo essencial e eterno sobre o espírito humano. O estilo, assim, é tanto uma estrutura quanto um movimento, que transforma a matéria e o espaço em linguagem visual.

Esse entendimento do estilo, como uma força dinâmica que transcende a cronologia rígida, encontra ressonância nas reflexões de Keith Moxey em *Visual Time: The Image in History*, de 2013. Moxey argumenta que o tempo não deve ser entendido apenas de forma linear, mas como múltiplo e assimétrico, com suas particularidades moldadas pelas culturas e contextos históricos nos quais se inserem (2013, p. 173). Ele distingue dois conceitos centrais: *heterocronia* e *anacronia*. A heterocronia descreve como diferentes culturas têm suas próprias concepções de tempo, que não se alinham facilmente umas com as outras, desafiando a narrativa evolutiva ocidental dominante. Já a anacronia aponta para o fato de que muitas obras de arte criam um “tempo próprio”, distorcendo a progressão ordenada dos eventos e desafiando a cronologia tradicional. Moxey enfatiza que a arte não se encaixa facilmente na rigidez do

historicismo e que a experiência estética das imagens deve ser reconhecida em sua complexidade, além das limitações de períodos históricos específicos.

Portanto, ao analisarmos a tradição bolonhesa no contexto da obra de Elisabetta Sirani, é crucial entender que, apesar de estarmos examinando elementos e influências dessa tradição, a produção de Sirani não pode ser vista apenas como um reflexo linear desse contexto. Sua obra reflete uma interação ativa com múltiplas correntes artísticas e um questionamento constante das convenções de seu tempo. A singularidade de sua técnica, a escolha e o tratamento dos temas revelam uma obra que desafia uma leitura unívoca e linear. Embora este capítulo se concentre na análise da tradição bolonhesa, é importante ressaltar que essa visão não esgota a complexidade da produção de Sirani, que, como outras obras de arte, não se limita a uma cronologia rígida, mas é capaz de gerar uma multiplicidade de leituras.

Ao adotar essa abordagem, estamos também ecoando a visão de Moxey sobre o tempo: as obras de arte de Sirani, assim como outras imagens, não devem ser vistas apenas dentro de um horizonte histórico particular, mas também em suas múltiplas possibilidades de interpretação, que podem expandir nossa compreensão do passado. O que propomos aqui, então, é uma leitura das obras de Sirani que, embora inserida no contexto da tradição bolonhesa, reconhece e valoriza o dinamismo e a complexidade que caracterizam a produção artística de qualquer época.

No próximo capítulo, ao dirigirmos nosso olhar para a obra de Elisabetta Sirani, procuraremos entender as presenças e os elementos distintivos da escola bolonhesa, da qual ela é, como podemos notar, parte integrante. Contudo, é válido destacar que sua produção não se resume a uma mera repetição ou simples herança dessas convenções. Para além das influências locais, Sirani certamente teve acesso a obras de artistas de outras cidades e países, o que, sem dúvida, desempenhou um papel fundamental na formação de seu estilo. Ela assimila essas referências, mas também as questiona e adapta, imprimindo em sua arte uma identidade criativa própria. Portanto, ao realizar uma análise detalhada de suas obras, com ênfase nas composições e na materialidade da pintura, poderemos compreender como Sirani se insere nesse contexto artístico, ao mesmo tempo em que contribui para sua reinvenção e redefinição.

4 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE ELISABETTA SIRANI

Como vimos nos capítulos anteriores, a pesquisa sobre a trajetória de Elisabetta Sirani tem se expandido significativamente, refletindo um interesse crescente por sua produção artística e, especialmente, pela artista. Esse movimento é parte de uma tendência mais ampla na historiografia da arte, que se ancora, em grande medida, na herança metodológica deixada por Giorgio Vasari. Conforme bem observado por Didi-Huberman,

[...] os fins que ele atribuía, por boas ou más razões ou irrazões, ao saber que traz o nome de história da arte. Ele nos legou o fascínio pelo elemento biográfico, a imperiosa curiosidade em relação a essa espécie de indivíduos “distintos” – em todos os sentidos do termo – que são os artistas, a ternura excessiva ou, ao contrário, a mania do julgamento clínico quanto a seus menores atos e gestos. Legou-nos a dialética das regras e de suas transgressões, o jogo sutil da regola e dessa *licenza* que poderá, conforme o caso, ser dita a pior ou a melhor. (2015, p. 113).

A presença dessa tradição historiográfica pode ser observada na forma como Sirani tem sido estudada, muitas vezes oscilando entre a exaltação de sua biografia – com ênfase em sua precocidade, virtuosismo e morte prematura – e análises que, por vezes, permanecem superficiais ou excessivamente atreladas a esses aspectos. Embora a atenção dada à sua trajetória pessoal ajude a situá-la no contexto artístico da época, corre-se o risco de interpretar sua produção apenas sob essa ótica, sem aprofundar suas escolhas formais e iconográficas.

Esse fenômeno não é isolado, mas parte de uma tendência mais ampla, que, ao longo do tempo, manteve um olhar predominantemente voltado para os artistas, muitas vezes relegando as obras a um papel secundário, como meras ilustrações biográficas. A abordagem monográfica, ainda bastante presente, reforça essa perspectiva, ao insistir na figura do artista como eixo central da narrativa, em detrimento de uma análise que privilegie as obras enquanto objetos de reflexão.

No caso de Sirani, a ênfase no elemento biográfico pode obscurecer aspectos fundamentais para a compreensão de sua produção, como as demandas de seus comitentes, que frequentemente estabeleciam as regras para suas encomendas. Como destaca Peter Burke, “não era possível evitar as exigências dos patronos com a mesma facilidade com que se evitava a dos clientes temporários. O grande perigo para um artista da corte era o de se tornar um glorificado faz-tudo” (Burke, 2010, p. 116). Burke se refere à dificuldade inerente aos artistas que se

tornavam pintores oficiais de cortes, um papel que Sirani nunca exerceu, pois Bolonha não contava com uma corte bem estabelecida, como já mencionado anteriormente. No entanto, as exigências dos comitentes eram inevitáveis, e nesse contexto, o diário de Sirani se torna uma valiosa ferramenta. Ele nos permite identificar parte desses comitentes e, a partir de suas posições sociais, analisar as obras que encomendaram, situando-as dentro de um contexto mais amplo.

Apesar do crescente interesse acadêmico por Sirani, os estudos acadêmicos acerca de sua obra são escassos. Muitas análises iconográficas reduzem suas pinturas a meras ilustrações de ideias preexistentes, muitas vezes associando-as a leituras contemporâneas sobre feminismo, sem considerar com mais rigor os códigos visuais e as estratégias compositivas que a artista empregava. Para além da pintura, Elisabetta Sirani era também gravurista, e nesse campo se destacou por seu domínio da técnica da água-forte (aquaforte), que era uma das mais complexas e refinadas da época. Sua habilidade nesta técnica é particularmente evidente em sua série de gravuras, que, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, não se limitavam a reproduzir obras já existentes, mas eram também inovadoras.

Ainda assim, a gravura não foi o centro da sua produção artística. Em muitas obras, a técnica a servia como complemento à pintura, sendo uma forma de divulgar o seu trabalho e alcançar um público maior, sem comprometer a singularidade da pintura. De fato, no diário de Sirani percebemos que ela não fazia questão de registrar todas as suas gravuras ou de incorporá-las de maneira sistemática em seu portfólio profissional. Ela produzia as gravuras, muitas vezes, sem o intuito de gerar uma produção em grande escala, mas como uma extensão natural de sua prática artística. “Esse silêncio de Sirani em relação às suas gravuras nos permite compreender que a arte da gravura não representava, para a pintora já consagrada, uma prática essencial em sua atividade profissional” (Modesti, 2001, p. 163, tradução nossa).

Como Modesti pontua, a partir da fala de Malvasia, de fato de que Sirani se dedicava à gravura “somente como seu passatempo” (Malvasia, 1678. *In*: Modesti, 2001, p. 163, tradução nossa) não diminui sua habilidade, mas a coloca como uma artista multifacetada, que sabia transitar entre diferentes formas de expressão artística. Sua produção de gravuras, embora limitada em comparação à sua pintura, ainda assim reflete a sofisticação e o virtuosismo característicos do seu trabalho, sendo um exemplo de como ela soube integrar diferentes técnicas artísticas para expandir sua influência e explorar novas dimensões de sua criatividade.

Nosso método de análise das obras elencadas, se ancora especialmente em Warburg, quando concebe um “diário visual” estruturado como um mosaico de fragmentos iconográficos organizados em pranchas de fundo escuro, onde cada elemento estabelece conexões inesperadas, revelando tanto permanências quanto reinterpretações de formas e significados. Essa prática cria um campo dinâmico no qual as imagens não são vistas isoladamente, mas em constante diálogo, permitindo identificar estruturas visuais e simbólicas que atravessam diferentes períodos e contextos culturais.

O objetivo deste terceiro capítulo é justamente lançar luz sobre algumas das obras de Elisabetta Sirani, explorando-as de forma mais aprofundada. Para isso, as pinturas aqui analisadas foram organizadas em pares, de modo a estabelecer diálogos entre elas, não apenas no que diz respeito a suas soluções formais, mas sobretudo em relação à maneira como abordam a temática do gênero feminino. Essa abordagem permite observar como Sirani construiu diferentes narrativas visuais sobre mulheres, seja por meio de figuras históricas, religiosas ou mitológicas, e de que maneira essas representações se alinham – ou se distanciam – das convenções iconográficas de sua época.

4.1 *TIMOCLEA MATA O CAPITÃO TRÁCIO (1659) E PÓRCIA FERINDO SUA COXA (1664)*

A obra em questão se encontra atualmente no *Museo Nazionale di Capodimonte*, em Nápoles, suas dimensões são: 228cm × 174,5 cm e o suporte utilizado é óleo sobre tela.

As narrativas que fundamentam a iconografia das duas obras analisadas neste subcapítulo encontram-se nas *Vidas Paralelas* de Plutarco⁶⁶, uma obra monumental, escrita no século I d.C, que, ao delinear os perfis dos grandes homens da Grécia e de Roma, traça um paralelo significativo entre as virtudes e os destinos dessas figuras. Estruturada em 23 pares de biografias, a obra associa cada personagem grego a um romano, não apenas como um exercício histórico, mas também como um estudo moral e político sobre a conduta humana, oferecendo uma chave essencial para a compreensão do ethos cultural de ambas as civilizações. Para os

⁶⁶ Plutarco (c. 46-120 d.C.) foi um filósofo e sacerdote grego de Queroneia, na Beócia. Educado em Atenas e fortemente influenciado pela tradição platônica, dedicou-se ao estudo da moral e à busca por uma vida virtuosa. Embora tenha vivido durante o domínio romano, manteve-se profundamente enraizado na cultura helênica, e suas reflexões éticas e filosóficas o tornaram uma figura central do pensamento clássico. Além de filósofo, Plutarco exerceu funções públicas em sua cidade natal e foi sacerdote no templo de Apolo em Delfos por muitos anos.

propósitos desta análise, observaremos o par Alexandre o Grande e Júlio César, cuja relação ilumina a leitura das obras, tomando como base a edição recente da Universidade de Coimbra, publicada em 2019 e traduzida por Maria de Fátima Silva e José Luís Brandão.

A narrativa que descreve o episódio de Timoclea⁶⁷ está inserida na *Vida de Alexandre*, na qual Plutarco documenta o momento crucial em que os Trácios, soldados do exército de Alexandre o Grande, invadiram Tebas. Essa invasão, marcada pela busca de espólios de guerra e pela ampliação territorial, é também um exemplo da violência sistemática que frequentemente acometia as mulheres durante esses conflitos. A maneira como Plutarco tece a história revela não apenas a dinâmica da conquista militar, mas também uma reflexão sobre o impacto dessas ações nas vítimas e na estrutura social da época. Cabe destacar que os relatos de Plutarco frequentemente misturam realidade e ficção, e a existência de Timoclea e a veracidade de sua história não podem ser confirmadas com certeza. O relato será transcrito a seguir, permitindo uma análise dos detalhes dessa trama:

XII.1. No meio de muitas humilhações e atos de violência que vitimaram a cidade, uns tantos Trácios invadiram a casa de Timocleia, uma mulher de grande reputação e dignidade; e enquanto eles lhe saqueavam os bens, o comandante violou a mulher e humilhou-a; perguntou-lhe, por fim, se tinha ouro ou prata escondidos. 2. Ela admitiu que tinha; levou-o então, sozinho, ao jardim e mostrou-lhe um poço, para onde – ao que dizia –, quando a cidade foi tomada, ela tinha atirado os seus bens de maior valor. 3. Quando o Trácio se inclinou para vasculhar o sítio, ela foi por trás e empurrou-o; mandou-lhe depois com uma data de pedras em cima até o matar. 4. Os Trácios levaram-na, de mãos atadas, à presença de Alexandre; mas desde logo ficou patente, pelo aspeto e pelo porte, que se tratava de uma pessoa distinta e superior, no modo tranquilo e seguro de si como seguia os que a levavam. 5. Quando o rei lhe perguntou quem era, ela respondeu que era irmã de Teágenes, o comandante das tropas que resistiram a Filipe em nome da liberdade da Grécia, e que veio a morrer em combate em Queroneia. 6. Surpreendido com a resposta que recebeu e com a reação que ela tinha tido, Alexandre ordenou que a deixassem ir em liberdade, juntamente com os filhos. (Plutarco, 2019, p. 71-72)

Percebe-se então que, apesar do pequeno trecho do qual gozamos para analisar a vida dessa mulher, são revelados aspectos suficientes para compreender a obra de Sirani [figura 31]. Observaremos a obra colocando-a em perspectiva junto a outras, seja de temas comuns ou que reflitam algum grau de semelhança ou diferença que justifique a comparação.

⁶⁷ Neste trabalho optamos pela grafia do nome “Timoclea”, como no italiano, mas em traduções para o português é comum que se encontre o nome como “Timocléia”. A mulher era irmã de Teágenes, comandante dos Tebanos morto em Queroneia.

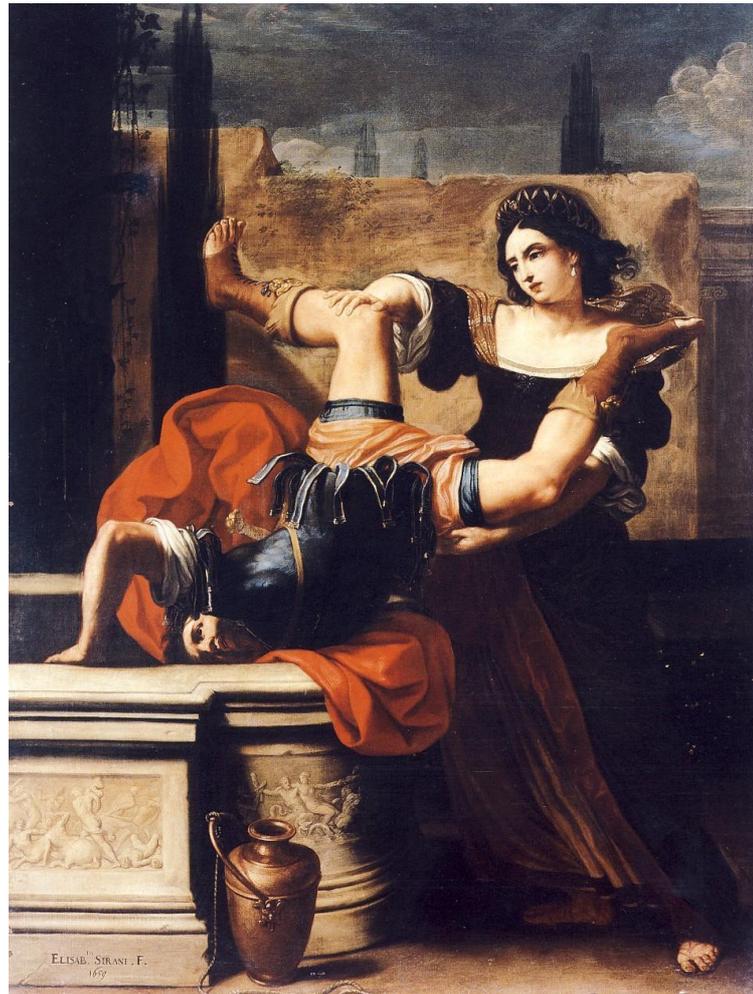
A obra em questão está registrada no diário deixado por Sirani, que indica ter sido uma encomenda para Andrea Cattalani⁶⁸, identificado por Angela Frattolillo como mercador e banqueiro de Bolonha (2018, p. 38). Ao analisarmos a pintura, é possível levantar a hipótese de que Sirani tenha tido acesso aos escritos de Plutarco, sugerindo uma inspiração direta em suas pinturas.

A temática implementada por Sirani revela-se inovadora. Como aponta Bohn, sua Timoclea figura entre as raras representações dessa personagem, cuja história é narrada por Plutarco na biografia de Alexandre (Bohn, 2002, p. 63). De fato, ao observarmos o repertório de obras dedicadas a Timoclea, o número é notavelmente escasso. Outro aspecto relevante, também destacado por Bohn, está relacionado à inclinação iconográfica de Sirani em representar cenas históricas. Sirani foi, segundo a autora, a primeira pintora bolonesa a se especializar nesse gênero, um percurso que seria seguido por suas alunas, incluindo suas irmãs Bárbara e Anna Maria. Embora as informações sobre as discípulas de Sirani sejam limitadas, e muitas de suas obras não tenham sobrevivido, autores como Oretti e Crespi confirmam que essas artistas também se dedicaram à pintura histórica, dando continuidade ao legado da mestra (Bohn, 2013, p. 124).

A obra de Elisabetta Sirani está imersa naquilo que Aby Warburg chamou de fórmula pathos, que se refere à dramatização emocional e à intensidade das expressões nas representações artísticas. Ao analisar suas escolhas temáticas, como a figura de Timoclea, percebe-se que Sirani vai além de uma simples representação histórica, explorando a profundidade emocional das cenas. Essa abordagem não só humaniza as personagens, mas também estabelece uma conexão visceral com o espectador. Sirani, ao empregar essa fórmula, imortaliza o drama de suas figuras, transformando suas obras em um campo de estudo vibrante do pathos e da emoção na história da arte.

⁶⁸ Ver a página 469, do tomo II de *Felsina Pittrice*.

Figura 31 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* (1659), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Percebemos de imediato uma cena na qual uma mulher, aparentemente exercendo uma força modesta, empurra um homem para dentro de um poço. As vestimentas da mulher insinuam que ela pertence a uma classe social elevada – seus trajes remetem à nobreza italiana do século XVII, o tempo da pintora, e não da personagem representada. Em contraste, as vestes do homem sugerem sua identidade militar; sua capa vermelha, que integra o uniforme, aponta para um possível oficial de alta patente, que, ao contrário da mulher, evocam as vestimentas de militares da antiguidade.

O poço, objeto central na composição, irradia luz e traz em seu entalhe uma riqueza de detalhes que pressagiam segredos intrínsecos à obra, que serão observados mais à frente. A paisagem ao fundo, por sua vez, não oferece informações claras, mas sugere um espaço privado, cercado por muros que, ainda que de maneira tímida, deixam entrever uma distante paisagem e uma coluna jônica que sugere que ali estava a casa de Timoclea, talvez intencionada para sublinhar a introspecção da cena. Aqui, passado e presente se entrelaçam em uma tessitura de

símbolos visuais que nos desafiam a decifrá-los, como se a própria pintura fosse uma memória fragmentada em busca de recomposição.

Agora, concentremo-nos na figura principal da cena: Timoclea, a mulher que dá nome à obra. Sua expressão facial é serena, marcada apenas por uma leve contração no cenho, o que contrasta com a força do ato que está prestes a executar. É curioso perceber que, à primeira vista, seria difícil imaginar que essa mesma mulher, de semblante plácido [figura 32], está prestes a lançar um homem, vigoroso e destemido, caracterizado por suas habilidades militares, dentro de um poço. Essa dissonância entre a serenidade de Timoclea e a violência implícita do gesto ressalta a complexidade do espírito da obra.

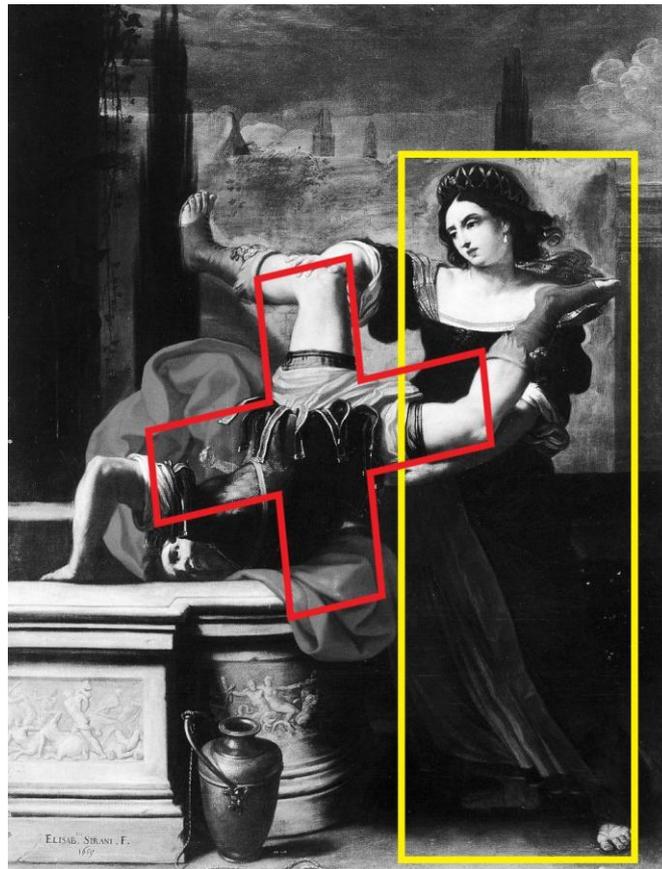
Figura 32 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Timoclea é mostrada ao espectador como uma figura de intensa energia, embora essa força se manifeste de forma serena e controlada. Sua capacidade de vingança contra o agressor não é transmitida pela agitação violenta explícita de sua ação, mas pela tranquilidade quase sobrenatural de sua expressão, sugerindo que sua força emana de uma fonte interna, possivelmente de natureza espiritual ou psicológica. Formalmente, sua postura ereta e imponente contrasta com a postura distorcida e quase grotesca do capitão, cujas pernas se debatem no ar de maneira desajeitada, e suas mãos se agarram desesperadamente à beirada, numa tentativa vã de evitar a queda iminente enquanto ele é arremessado no poço. Observando a partir de uma ótica geométrica, percebemos que o eixo que sustenta a figura de Timoclea é reto, enquanto o capitão se apresenta como duas diagonais cruzadas formando uma espécie de “X” [figura 33].

Figura 33 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* (1659), de Elisabetta Sirani. Edição da autora.



Fonte: Wikimedia Commons

Timoclea é, assim, austera e implacável. Se pudéssemos testemunhar essa cena de perto, ou aplicar uma análise mais empática, talvez percebêssemos que sua frieza exterior encobre uma força profunda, uma determinação tão poderosa quanto invisível.

Sua vestimenta, como já mencionado, remete aos trajes da nobreza italiana contemporâneos a Sirani. Suas mangas bufantes e volumosas, a longa saia que insinua a presença de camadas de anáguas, conferem uma majestade sutil. O contraste entre o preto do vestido e os detalhes dourados nas mangas e adornos do braço não apenas sugere elegância e autoridade, mas também insinua uma exibição de riqueza – a mesma que Timoclea finge esconder no poço, enganando o agressor e possibilitando sua vingança.

O tecido pesado do vestido, aparenta um veludo e reforça sua conexão com a aristocracia, já que esse material era caro e altamente valorizado na época. As mangas bufantes, evocando o gosto barroco por realçar o movimento, somam-se ao decote quadrado da parte superior, remanescente da moda renascentista, ambas destacando o status elevado de Timoclea, uma nobre tebana.

O penteado meticulosamente composto, adornado por um chapéu ou tiara entrelaçada aos cabelos, permanece intacto mesmo após a violência sofrida, aludindo à sua vitória moral. Esse detalhe sutil simboliza sua força e triunfo sobre o capitão, não em termos físicos, mas em justiça, especialmente se nos atermos ao texto plutarquiano, que afirma a absolvição de Timoclea perante Alexandre. No entanto, a força da ação é apenas sugerida pelas pontas esvoaçantes de seus cabelos, reforça o caráter dúbio evocado acima.

Ao nos debruçarmos sobre a representação do capitão na obra de Elisabetta Sirani, a primeira característica que nos chama a atenção é a, já mencionada, postura desajeitada com que a artista escolhe inseri-lo na composição. Essa escolha iconográfica, longe de ser arbitrária, sugere um tratamento quase vexatório da figura, evocando uma dimensão crítica que transcende a narrativa histórica. Embora se possa argumentar que Sirani tenha se inspirado diretamente nos textos de Plutarco, há indícios mais concretos que apontam para uma influência visual prévia: a gravura de Matthäeus Merian, o Velho, renomado gravurista suíço, datada de cerca de 1629-1630 [figura 34]. A existência dessa gravura, anterior em mais de três décadas à pintura de Sirani, sugere que essas imagens circulavam nos ambientes artísticos bolonheses e possivelmente chegaram ao ateliê da família Sirani – o que não é surpreendente, dado o papel de Giovanni Andrea Sirani como uma figura de proeminência no mercado artístico da cidade. Segundo a historiadora da arte Amy Golahny, Sirani teria visto

a ilustração de Matthäeus Merian, publicada na crônica histórica de Johann Ludwig Gottfried, uma obra de grande circulação na época. Essa crônica incluía cinco episódios da vida de Alexandre, entre eles a narrativa de Timoclea, algo incomum nas representações do conquistador, conhecidas por suas cenas de batalha, que, curiosamente, estão ausentes nesta série. (2011, p. 39)

A possibilidade de Sirani ter se baseado em um precedente visual é particularmente instigante quando se considera a reputação de sua iconografia como inovadora, sobretudo ao compararmos sua abordagem à de outros artistas que trataram o tema de Timoclea. É a historiadora da arte norte-americana Amy Golahny quem apresenta a gravura de Merian em comparação com a pintura de Sirani.

Em geral, Sirani escolhia seus personagens históricos e suas ações precisas para enfatizar a coragem, independência e força feminina. Quando retratava personagens populares como Judite, ela inovava ao escolher momentos incomuns dentro de uma narrativa familiar, destacando o valor, assertividade, autocontrole e virtude da protagonista. Essa abordagem é particularmente

evidente nas representações de heroínas da história antiga feitas por Sirani. Várias dessas representações foram consideradas como não tendo precedentes visuais. Certamente, Sirani poderia ter composto suas pinturas utilizando fontes literárias. Mas, como é amplamente reconhecido, os artistas geralmente combinam narrativas textuais com sugestões visuais. Embora as inclinações feministas de Sirani possam tê-la encorajado a buscar episódios que enfatizassem a bravura das mulheres, esses temas podem ter sido incentivados por exemplos visuais. (Idem, p. 37, tradução nossa)

A pintura de Domenichino, datada de 1615, captura o momento em que Timoclea é conduzida à presença de Alexandre para julgamento, adotando uma abordagem mais convencional e menos audaciosa da cena [figura 35]. Esta escolha de Domenichino, caracterizada por uma representação clássica e equilibrada, reflete a influência da tradição dos Carracci - ele era discípulo de Annibale - destacando uma clareza composicional e uma harmonia visual que são centrais em seu estilo.

A comparação entre as abordagens de Domenichino e Elisabetta Sirani oferece uma perspectiva importante sobre as escolhas artísticas de Sirani. Embora suas obras pareçam incorporar inovações iconográficas, é plausível que elas estejam imersas em um diálogo mais profundo com as tradições visuais de seu tempo. Enquanto Sirani pode ser vista como desafiadora e inovadora, suas representações não estão isoladas, mas sim inseridas em um contexto artístico mais amplo que reflete uma complexa interação com as convenções estabelecidas, contrastando com a abordagem mais moderada e estruturada de Domenichino.

Figura 34 – *Timoclea* (c. 1630), gravura de Matthäeus Merian, o Velho



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 35 – *Timoclea diante de Alexandre o Grande* (1615), de Domenichino



Fonte: Wikimedia Commons

Ao observar a gravura de Merian, emergem inegáveis similaridades com a obra de Sirani, começando pelo aspecto mais evidente: a escolha do momento representado, ou seja, o instante em que Timoclea lança o capitão ao poço. A composição das cenas, apesar de nuances, revela uma proximidade notável. A Timoclea de Merian se apresenta mais vigorosa, inclinándose com maior força sobre o agressor, mas a postura, situada lateralmente à direita em relação ao poço, é idêntica. No entanto, enquanto na gravura de Merian o soldado já se encontra com a cabeça dentro do poço, suas mãos soltas, indicativas de uma rendição ao inevitável, na obra de Sirani ele ainda resiste, agarrando-se à borda, em um gesto de luta contínua. Podemos inferir que Sirani quer que vejamos o pavor no semblante do homem que após cometer o estupro, enfrenta sua punição.

O estupro, como observou Juliana Guide (2017, p. 35), era um evento comum nas narrativas da Roma Antiga, sendo um tema frequentemente abordado nas fontes históricas e literárias. Guide se apoia nas análises de Anton van Hoof, que, em seu estudo sobre o suicídio na Antiguidade, descreve as sociedades da Grécia e Roma como “sociedades da vergonha” (“shame societies”). Segundo van Hoof, nessas culturas, o temor da perda de honra era generalizado e profundo, não se restringindo a grupos específicos, como os militares, como

ocorre nas sociedades contemporâneas. No contexto romano, o pudor feminino estava intimamente ligado à vida privada da mulher. Esse pudor poderia ser arruinado pela queda financeira ou social do marido, mas, na maioria das vezes, era destruído por situações humilhantes de natureza sexual, como o incesto ou o estupro. Embora o ato violento fosse cometido por outrem, a vergonha recaía sobre a mulher, refletindo a ideia de que sua honra estava irremediavelmente comprometida.

A análise de McGinn sobre a divisão de papéis na preservação do pudor continua sendo observada por Juliana Guide (*ibidem*), que ressalta a natureza coletiva da honra familiar na Roma Antiga. McGinn argumenta que, enquanto aos homens cabia proteger a honra da família, as mulheres tinham a responsabilidade de preservar sua pureza, com ênfase na castidade. A honra da família, segundo o autor, era algo compartilhado por todos os membros, mas recaía especialmente sobre as mulheres, cuja reputação estava à mercê de sua conduta sexual.

No caso das mulheres romanas, a perda de honra frequentemente resultava de eventos humilhantes de caráter sexual, como o incesto ou o estupro, em que a vergonha recaía sobre elas, mesmo quando o ato era cometido por outros. Esse conceito de vergonha também está presente em muitas histórias da literatura romana, como no caso de Timoclea. Ao ser vítima de violência por parte de um agressor, e sem a presença de um marido ou protetor masculino para agir em seu nome, Timoclea toma a decisão de fazer justiça por si mesma, desafiando as normas de sua sociedade.

Um fator importante para que a obra de Elisabetta Sirani tenha seu impacto duradouro na contemporaneidade é o eco do “feminismo” que ela provoca. Em uma era em que o movimento *me too*⁶⁹ domina as redes sociais, a figura representada por Sirani é frequentemente analisada sob essa ótica. A singularidade da obra pode ser atribuída à raridade de representações semelhantes, nas quais uma mulher combate seu agressor com a mesma intensidade e determinação.

A diferença na ambientação também é significativa: Sirani nos coloca em um espaço fechado e claustrofóbico, enquanto Merian nos oferece uma paisagem mais aberta, revelando o jardim de um palácio, que na obra de Sirani não passa de uma sugestão. Outro detalhe importante é a ausência, na obra de Sirani, do escudo militar que Merian inclui em sua

⁶⁹ O movimento "Me Too" é uma iniciativa social que visa combater o assédio sexual e a violência de gênero, promovendo a conscientização e dando voz às vítimas. Originado por Tarana Burke em 2006 e amplamente popularizado em 2017, o movimento ganhou destaque quando muitas pessoas começaram a compartilhar suas experiências de abuso e assédio nas redes sociais

composição; em seu lugar, encontramos o jarro de água, uma ânfora, com uma gota sutil ao lado [figura 36], sugerindo que o próprio soldado o teria retirado para investigar o fundo do poço. Essa minúcia, carregada de simbolismo, revela o refinamento com que cada artista constrói a narrativa visual

Figura 36 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

O poço é, sem dúvida, o elemento que mais distingue as obras do ponto de vista iconográfico. Na gravura de Merian, o poço tem um formato circular simples, revestido por algo que se assemelha a tijolos. Já o poço retratado por Sirani revela um maior refinamento: de mármore, ele exibe entalhes e detalhes ornamentais, que conferem à composição uma sofisticação própria e se tornam aspectos de grande relevância na análise iconográfica [figura 37]

Figura 37 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Os relevos decorativos presentes na obra de Sirani parecem dialogar profundamente com a narrativa central da composição. Um dos relevos retrata, com grande probabilidade, a célebre batalha entre os Lápitas e os centauros, uma cena mitológica repleta de simbolismo, descrita nas *Fábulas*, atribuídas a Higino.

[...] em outra cerimônia de casamento, quando Pirítoo tomava por esposa Hipódame, filha de Adrasto, os centauros, embriagados de vinho, ameaçaram raptar as esposas dos lápitas. Os centauros assassinaram muitos, mas pereceram pelas mãos daqueles. (Alves, 2013, p. 187)⁷⁰

Esse confronto mítico ocorreu durante o casamento de Hipodâmia e Pirítoo, quando os centauros, embriagados, tentaram raptar a noiva e as outras mulheres presentes na celebração. A batalha que se seguiu foi marcada pela luta feroz entre os Lápitas, representantes da ordem e da civilização, e os centauros, figuras que encarnam os instintos selvagens e indomados. Ao optar por retratar essa cena no entorno do poço, Sirani propõe uma correspondência simbólica entre a vingança de Timoclea e o conflito mitológico, ambos exemplificando o embate entre a razão e os instintos primitivos, reforçando, assim, a temática central da justiça e do equilíbrio moral.

Além da evidente conexão com a violência sofrida por Timoclea, um aspecto notável na escolha temática de Sirani é a inclusão da Centauromaquia Tessaliana⁷¹ nos relevos entalhados. Essa batalha mitológica, que opõe os Lápitas aos centauros, foi entalhada também nos mármores do Parthenon [figuras 38 e 39], atualmente em posse do Museu do Louvre. Nos frisos do templo ateniense, a Centauromaquia simboliza o confronto entre civilização e barbárie, um tema de profunda relevância para a cultura grega clássica. Ao evocar essa narrativa em sua obra, Sirani não apenas se alinha à tradição mitológica, mas também estabelece um elo com o legado artístico da antiguidade, conferindo à sua composição uma camada adicional de profundidade histórica e simbólica.

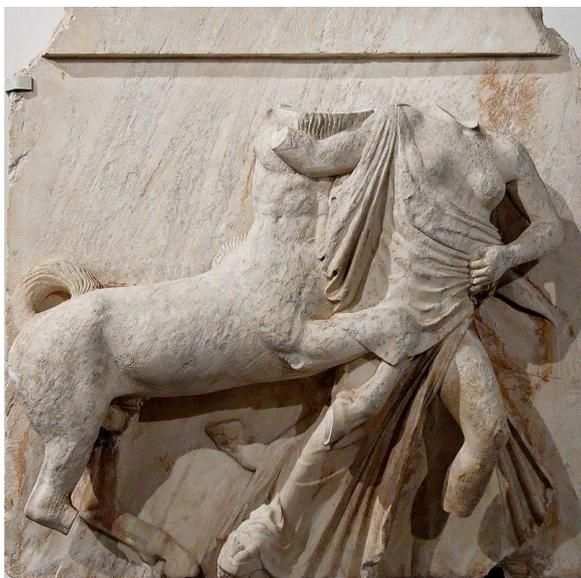
A cena também é retratada no entalhe do Templo de Apolo em Bassai [figura 40], cuja peça está atualmente no Museu Britânico em Londres. Originalmente, esse friso decorava as paredes do templo, conferindo uma aura de magnificência quase extravagante. No entanto,

⁷⁰ A transcrição aqui utilizada está inserida na dissertação de mestrado de Diogo Martins Alves, intitulada *Ciclos Mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise*, defendida na UNICAMP, em 2013.

⁷¹ Outro nome para a batalha entre Lápitas e centauros.

segundo William Biers⁷², a escultura, embora ornamentada, exibe uma execução desajeitada, sendo considerada uma imitação pouco atraente dos frisos do Parthenon.

Figura 38 – *Centauro raptando uma mulher lápita* (c. 447-440 a.C.)



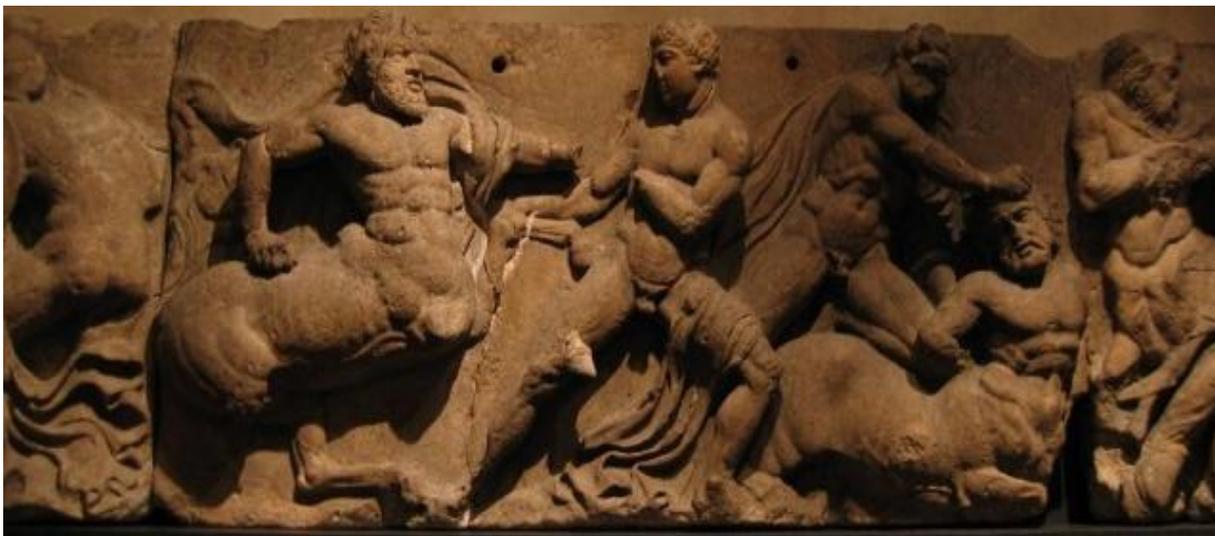
Fonte: Wikipédia

Figura 39 – *Centauro lutando contra um lápita* (c. 447-433 a.C.)



Fonte: Wikipédia

Figura 40 – *Batalha dos lápitas contra os centauros, no templo de Apolo* (séc. VI a.C.), autor desconhecido



Fonte: Wikimedia Commons

A obra de Elisabetta Sirani apresenta referências às talhas da antiguidade, embora seja pouco provável que a artista tenha tido acesso direto a esses relevos. Os mármores antigos só

⁷² Ver BIER, William. **The Archaeology of Greece**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

foram removidos de seus locais originais no século XIX, por meio das ações de Thomas Bruce, conde de Elgin. No entanto, Sirani pode ter tido contato com essas representações por intermédio de gravuras ou reproduções que circulavam na época, influenciando sua abordagem temática. Assim, a relação entre Sirani e esses relevos antigos permanece no campo das hipóteses, mas a possibilidade de que ela tenha se deparado com imagens dessas esculturas antes de sua remoção oficial não pode ser descartada.

A segunda cena entalhada no poço de Sirani envolve questões ainda mais complexas. As evidências disponíveis são inconclusivas e baseiam-se, em grande parte, em conjecturas. Amy Gohlany sugere que a figura representada seja Galateia, embora sua análise careça de maior aprofundamento. A hipótese levantada por Gohlany parece se sustentar na semelhança visual entre a talha de Sirani e determinadas representações da ninfa, como o *Mosaico de Polifemo e Galateia*, de Córdoba [figura 41].

Figura 41 – *Mosaico de Polifemo e Galateia* (II d.C.), autor desconhecido.



Fonte: Wikimedia Commons

A aproximação visual entre as representações é marcada pela presença de duas figuras em ambas as imagens: uma possivelmente masculina e outra feminina, ambas envoltas por seres marítimos, como serpentes gigantes. O mosaico ilustra Galateia e Polifemo, figuras mitológicas célebres por sua história de amor não correspondido. Polifemo, o ciclope, está posicionado à direita, com um cetro de pastor e uma pele de animal cobrindo seu corpo. Vale ressaltar que,

nesta representação, Polifemo é retratado com dois olhos, diferentemente da tradição usual que o mostra com um único olho. À esquerda, Galateia é retratada com uma expressão serena e vestida com um manto azul.

A composição estabelece um equilíbrio entre os dois personagens. Galateia, sentada, exhibe uma figura suave e feminina, contrastando com a robustez de Polifemo. O fundo é enriquecido por ramos de árvores e plantas, que conferem um contexto naturalista à cena.

A obra pode estar associada à narrativa mitológica de Polifemo e sua paixão pela nereida Galateia, cuja história é encontrada no Livro XIII das *Metamorfoses* de Ovídio. Apesar de sua aparência rude e monstruosa, Polifemo era profundamente apaixonado por Galateia, que, por sua vez, amava outro, Ácis. O cetro que Polifemo segura pode simbolizar seu poder bruto, enquanto o manto e os gestos delicados de Galateia evocam sua graça e beleza idealizada.

Embora seja provável que Elisabetta Sirani tivesse acesso às *Metamorfoses*, é pouco provável que as figuras entalhadas no mosaico se refiram especificamente a Galateia e Polifemo. A postura das figuras sugere um abraço ou uma aproximação natural, o que não parece forçado nem condizente com a narrativa de amor não correspondido entre Polifemo e Galateia.

Uma segunda leitura plausível para o segundo entalhe no mármore do poço pode sugerir que ele não interrompe, mas continua a narrativa da centauromaquia. O poço, em sua totalidade, poderia ser concebido como uma representação do casamento de Hipodâmia e Pirítoos e suas implicações subsequentes. Dentro desse quadro, a cena à direita poderia ilustrar o rapto de Hipodâmia, prolongando a complexa teia de eventos associada a esse mito.

O poço representado por Sirani também nos lembra da célebre pintura de Ticiano, *Amor Sagrado e Amor Profano* [figura 42], datada de cerca de 1515-16. A composição de Ticiano apresenta duas figuras femininas de feições semelhantes, uma delas despida e a outra vestida, sentadas à beira de uma espécie de fonte, ou poço, enquanto a criança alada, que supõe-se ser Cupido brinca com a água. A cena pode sugerir um questionamento sobre a beleza ideal: estaria ela na sobriedade e na virtude da mulher vestida ou na sensualidade triunfante da figura desnuda? Peter Burke (2001, p. 48) destaca um trecho de *O Banquete*, de Platão, no qual Pausânias menciona duas manifestações de Afrodite – a Celestial e a Vulgar. Na tradição neoplatônica de Marsilio Ficino, essa dualidade simboliza a oposição entre espírito e matéria, ou entre amor intelectual e desejo carnal, interpretação que foi aprofundada por Panofsky

(*Problems in Titian – Mostly Iconographic*, 1969) e por Edgar Wind (*Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1967).

Figura 42 – *Amor Sagrado e Amor Profano* (c. 1515-16), de Ticiano



Fonte: Wikimedia Commons

Agora partindo para os pontos de convergência entre os relevos encontrados na obra de Ticiano [figura 43] e Sirani, notamos principalmente o trabalho da pintura como representação de entalhes no mármore, que nos remetem à arte clássica. Ticiano não deixou de incluir um terceiro tipo de amor: o *Amor Ferinus* (irracional e escravizador), representado pelo cavalo indomado e cenas de flagelação. Segundo Panofsky, o cavalo simboliza a paixão sensual desenfreada, ideia também compartilhada por Edgar Wind, que identificou a influência da filosofia platônica e da teoria do *amore bestiales* de Pico della Mirandola. As cenas violentas esculpidas na fonte do amor mostram como a paixão animal precisa ser reprimida. (Wind, 1972, p. 149).

Figura 43 – *Amor Sagrado e Amor Profano* [detalhe] (c. 1515-16), de Ticiano



Fonte: Wikimedia Commons

Nos relevos do poço, Ticiano constrói uma narrativa visual carregada de simbolismo, na qual a violência e a dominação emergem como temas centrais. Um dos elementos mais marcantes é a figura de um cavalo sem rédeas, que se debate enquanto um personagem indistinto tenta subjugar-lo. À esquerda da composição, uma cena de agressão se desenrola: um homem puxa brutalmente uma mulher pelos cabelos. À direita, uma figura masculina sofre espancamento, evocando uma punição física severa, enquanto próximo à borda do poço, um grupo de homens empunha estacas ou bastões, sugerindo práticas de suplício e coerção. No alto do poço, destaca-se o brasão de Nicolo Aurelio, patrono da obra, cuja presença sugere um vínculo entre a iconografia do quadro e o status social do encomendante.

É possível que Elisabetta Sirani tenha tido contato com a obra de Ticiano, considerando a intensa circulação de referências artísticas entre Bolonha e Veneza no século XVII. A conexão entre as duas cidades, tanto por meio de artistas itinerantes quanto pela difusão de gravuras e tratados, facilitava o trânsito de ideias e estilos. No entanto, a afinidade entre as obras de Sirani e Ticiano não se limita ao possível contato direto com a pintura do mestre veneziano. Ambos demonstram um apreço pelo classicismo, evidente na inclusão de elementos arquitetônicos e escultóricos que remetem à Antiguidade. Assim, mais do que um simples reflexo da tradição veneziana, a obra de Sirani dialoga com um repertório artístico e intelectual mais amplo, no qual o classicismo se manifesta não apenas como um ideal estético, mas como um instrumento de construção simbólica e narrativa.

Outro aspecto digno de nota na obra de Sirani é sua assinatura [figura 44], que, como mencionado anteriormente, pode ter funcionado como um meio de validar a autenticidade de suas pinturas. No entanto, um traço distintivo das assinaturas da artista é a maneira como elas se integram organicamente à composição, em vez de figurarem como meros acréscimos externos, o que não era uma exclusividade de Sirani, mas que na observação isolada de sua obra, é um fator importante de se notar. No caso específico da representação de Timoclea, a assinatura surge elegantemente entalhada no mármore do poço, não apenas atestando a autoria da obra, mas também se harmonizando com o contexto artístico e arquitetônico da cena. Esse recurso revela a sofisticação de Sirani ao incorporar sua marca pessoal de forma a complementar e enriquecer a narrativa visual, reforçando sua presença como autora e, ao mesmo tempo, intensificando o efeito ilusionista da composição.

Figura 44 – *Timoclea mata o Capitão Trácio* [detalhe] (1659), de Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

A *Timoclea* de Sirani também foi comemorada por seus contemporâneos a partir de registros literários como os dois sonetos abaixo⁷³:

PARA TIMOCLEA
PINTURA DA SENHORA
ELISABETTA SIRANI

Que coragem em Timoclea hei de exaltar,
Ou que destino do crédulo líder admirar?
Ele, entre os tesouros, crê-se a bem-aventurar,
Enquanto ela, em segredo, à morte o faz tombar.

Tu pintas de ambos o incerto caminhar,
E mostras quão breve é a hora de triunfar;
Mas, ao pintar, a sorte fazes transformar:
Se para ele o fim é afronta, a ti há de honrar.

Segue, pois, segue, a dar vida à tua arte,
Ó ilustre filha das Musas imortais,
Que, criando, tornaste eterna tua parte.

Se mais pintares, há de o Sol recuar,
Vergonhoso de ver teus traços tão reais,
Ou será teu pincel um novo astro a brilhar.
(Monti, 1659. In: Modesti, 2001, tradução nossa)

O primeiro soneto de Giacomo Monti dedicado à pintura *Timoclea Mata o Capitão Trácio*, de Elisabetta Sirani, ressalta tanto a coragem da heroína quanto a ironia do destino de seu algoz. O poema destaca o contraste entre a ilusão do comandante, que se crê triunfante ao saquear Tebas, e a astúcia de Timoclea, que o conduz à morte. Essa oposição entre engano e justiça reflete diretamente a composição da pintura de Sirani, na qual Timoclea, com postura ativa e decidida, empurra o capitão para o poço, subvertendo a imagem tradicional da mulher como vítima passiva.

⁷³ Para ter acesso aos textos originais dos sonetos, ver a figura ci-02 no apêndice.

O soneto também elogia a habilidade da pintora em capturar essa inversão de poder e transformar o ato de vingança feminina em um feito digno de imortalidade. Assim como o poema sugere que a arte de Sirani desafia até mesmo o Sol em seu esplendor, a pintura exalta a força e a determinação feminina, reafirmando a capacidade da artista de dar vida a narrativas históricas com intensidade dramática e potência visual.

Aplausos aos méritos da Senhora
ELISABETTA SIRANI
FAMOSÍSSIMA PINTORA
PELA TIMOCLEA

Maravilhai-vos, vós que aqui pousais o olhar!
Pois eis que uma mulher sagaz oculta,
No poço, aquele de coração avulsa,
E o força a deixar os tesouros a tombar.

Dobrai agora os arcos do assombro e do pasmar,
Se, por mão feminina, pincel tão ardente
Desafia o tempo e, em afronta evidente,
Exalta em duas mulheres o valor sem par.

Como à vida exprime, e com justa medida,
Tempera às figuras dor e alívio ardente,
Só falta que nelas surja a fala erguida.

Mas o discurso falta, e o feito eloquente
Mostra que, nestas telas, a própria vida
Dá a uma o horror do ato, ao outro a morte iminente.
(Monti, 1659, in Modesti 2001, tradução nossa)

Já o segundo soneto de Monti, exalta a astúcia e a coragem femininas ao transformar um episódio histórico em uma cena de intensa dramaticidade. O poema convida o espectador a se maravilhar com a engenhosidade da protagonista, que esconde sua real intenção e, com estratégia, vinga-se do agressor. Esse mesmo jogo de forças é central na composição pictórica de Sirani, na qual Timoclea, altiva e resoluta, domina a cena, invertendo a hierarquia de poder entre vencedores e vencidos.

O soneto também enfatiza a maestria da pintora, que, com seu “pincel ardente”, desafia o tempo e eterniza o valor de Timoclea e de si mesma como artista. A ausência de palavras na pintura é compensada pela expressão visual, que transmite tanto o horror da morte quanto a determinação da heroína. Assim, tanto o poema quanto a obra pictórica reafirmam a força feminina e a capacidade da arte de Sirani de dar vida a narrativas heroicas, elevando sua criação ao nível da própria natureza.

4.1.1 Pórcia ferindo sua coxa (1664)

Podemos examinar a representação de *Timoclea* por Elisabetta Sirani à luz de outra de suas pinturas marcantes, *Pórcia Ferindo Sua Coxa* (1664) [figura 45], estabelecendo um diálogo entre ambas. As duas obras exploram episódios históricos inspirados nos escritos de Plutarco, destacando figuras femininas que desafiam seu destino com atos de coragem. Enquanto *Timoclea* enfatiza o ato de vingança da protagonista contra seu agressor, *Pórcia* evidencia a bravura da heroína romana ao infligir deliberadamente uma ferida em si mesma como prova de sua força e determinação. A comparação entre essas composições revela o interesse de Sirani pela ação feminina e pela autonomia de suas personagens, reforçando sua predileção por narrativas de resistência, bravura e autodeterminação.

Além do vínculo temático e da inspiração em Plutarco, as duas obras convergem também sob a perspectiva de gênero. Ambas apresentam protagonistas femininas que, apesar de estarem inseridas em contextos dominados por figuras masculinas – Timoclea em relação a Alexandre e ao capitão trácio, e Pórcia em relação a Brutus e César –, são representadas como figuras centrais, dotadas de agência e determinação. Essa abordagem, possivelmente alinhada aos interesses de seus comitentes, também reflete a habilidade de Sirani em conferir protagonismo às mulheres em narrativas historicamente moldadas por perspectivas masculinas.

Figura 45 – *Pórcia Ferindo sua Coxa* (1664), de Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

A obra *Porcia*, registrada no diário de Sirani, foi encomendada pelo comerciante de seda Simone Tassi, que também possuía outras peças da artista, como *A Madonna do Livro* (1660) e *Santo Antônio com São João Batista* (1662) (Frattolillo, op. cit. p. 61). Atualmente, a pintura pertence à *Fondazione CaRisBo*⁷⁴, em Bolonha, mas encontra-se exposta no Museu de Santa Maria della Vita, na mesma cidade. Executada em óleo sobre tela, a obra possui dimensões de 101 x 138 cm. A obra, assim como *Timoclea*, é um meio imbricado entre arte e literatura.

Além do registro deixado pela pintora em sua *nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*, há também uma menção a obra feita por Malvasia no índice de *Felsina Pittrice*, que diz: “Porzia [...] da Sirana, que se dá ferida na coxa, para provar ser capaz de manter a conspiração secreta” (1678, p. 399, tradução nossa). E uma segunda menção na obra *Vite dei pittori bolognesi (appunti inediti)*, de 1961, que diz alguns detalhes sobre compra e venda da obra.

Em julho de 1671, o mercador Foschi comprou de Bordani, na herança de Simone Tassi, a Porzia que se acostumava a ferir sua coxa com um ferretor, sobre o alto, meia figura da Sirani, e Absalão, que está pendurado pela sua juba para vender a cem dinheiros, feita à mão pelo Sirani, companheiro do dito quadro, 725 libras, estimado em 600 antes. (1961, p. 95)

À primeira vista, a obra apresenta-nos uma figura feminina elegantemente trajada, que apoia um dos pés sobre uma cadeira enquanto, com firmeza, segura uma pequena lâmina e realiza um corte decidido em sua própria coxa. O gesto é sublinhado pela presença de gotas de sangue que deslizam discretamente sobre a pele [figura 46], intensificando o caráter dramático da cena e tornando o espectador cúmplice de um instante de dor, coragem e determinação. As roupas ricamente ornamentadas da protagonista não apenas reforçam sua condição social elevada, mas também dialogam com o universo material e simbólico da nobreza bolonhesa do século XVII, sugerindo que se trata de uma figura aristocrática cujo estatuto social contrasta com a violência autoimposta do ato representado. Nesse jogo entre ornamento e ferimento, esplendor e vulnerabilidade, a obra acentua a complexidade psicológica da personagem.

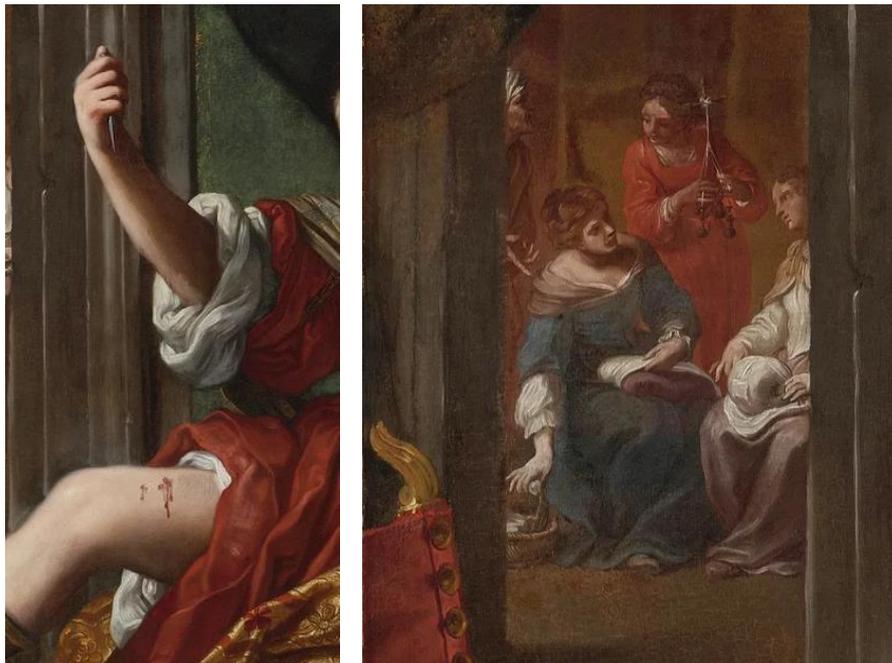
No plano de fundo, uma cena secundária se desenvolve [figura 46], ampliando significativamente a narrativa pictórica. Quatro mulheres, empenhadas em tarefas domésticas, parecem suspender por um instante suas atividades para observar, com surpresa, aquilo que se desenrola no espaço contíguo. Seus corpos inclinados, suas mãos suspensas e suas fisionomias

⁷⁴ *Fondazione CaRisBo* é o nome convencional dado à *Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna*.

atentas revelam uma mistura de curiosidade, espanto e inquietação. Essa reação coletiva estabelece um contraponto à solidão resoluta da protagonista: de um lado, a mulher que se fere em gesto solene e introspectivo; de outro, as testemunhas que, à distância, comentam e partilham silenciosamente a cena. Tal contraste não só dinamiza a composição como também confere à pintura uma dimensão teatral, aproximando-a da dramaturgia do cotidiano e das convenções narrativas do barroco bolonhês.

Dessa forma, a obra não se limita a exibir um episódio de caráter íntimo, mas cria um diálogo entre público e privado, entre o ato solitário da protagonista e a coletividade que o observa. Ao articular esses dois planos narrativos, a artista constrói uma cena de múltiplas camadas interpretativas: a protagonista, que transforma seu corpo em palco de afirmação simbólica, e as espectadoras, que encarnam o olhar social, inquisitivo e, ao mesmo tempo, impotente diante da ação.

Figuras 46 e 47 – *Pórcia ferindo sua coxa* [detalhe] (1664), Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

É perceptível que se trata da representação de um episódio narrado por Plutarco em *Vidas Paralelas*, especificamente na biografia de Marco Bruto, um dos conspiradores responsáveis pelo assassinato de Júlio César. Pórcia, sua esposa, começou a suspeitar que o marido e seus aliados tramavam algo de grande importância no período que antecedeu o atentado contra o imperador romano.

Pórcia, como já foi mencionado, era filha de Catão e, quando Bruto, seu primo, a tomou por esposa, ela não era mais virgem. No entanto, ainda era muito jovem e tinha de seu falecido marido um filho pequeno chamado Bíbulo. Um pequeno livro contendo memórias de Bruto foi escrito por ele e ainda existe. Pórcia, sendo de natureza afetuosa, dedicada ao marido e possuidora de um orgulho sensato, não tentou interrogar Bruto sobre seus segredos até que tivesse se submetido à seguinte prova. Pegou uma pequena lâmina, como aquelas usadas por barbeiros para cortar as unhas, e, após dispensar todos os seus atendentes de seus aposentos, fez um corte profundo em sua coxa, de onde verteu abundante sangue. Pouco depois, dores violentas, calafrios e febre resultaram do ferimento. Ao ver que Bruto estava aflito e profundamente angustiado, no auge de sua dor, ela lhe dirigiu as seguintes palavras: – Bruto, sou filha de Catão e fui trazida para tua casa não como uma mera concubina, apenas para compartilhar teu leito e tua mesa, mas para ser tua companheira tanto nas alegrias quanto nas adversidades. Tu, sem dúvida, és irrepreensível como marido, mas como poderei te demonstrar qualquer serviço digno de gratidão se não compartilhar nem teus sofrimentos ocultos, nem as inquietações que exigem um confidente leal? Sei que se considera a natureza feminina demasiado fraca para guardar um segredo, mas uma boa educação e a convivência com pessoas excelentes contribuem muito para fortalecer o caráter. E é minha ventura ser tanto filha de Catão quanto esposa de Bruto. Antes, depositava menos confiança nessas vantagens, mas agora sei que sou superior até mesmo à dor. Ao dizer essas palavras, mostrou-lhe a ferida e explicou sua prova, diante do que Bruto, atônito, ergueu as mãos aos céus e orou para que pudesse ser bem-sucedido em seu empreendimento e, assim, mostrar-se um marido digno de Pórcia. Em seguida, dedicou-se a restabelecer sua esposa. (Plutarco, 1918, Vol. VI, p. 155, tradução nossa)

Na obra de Elisabetta Sirani, a cena é tratada com notável sutileza, evidenciando não apenas a força moral de Pórcia, mas também a elegância da abordagem pictórica da artista. Diferente do relato de Plutarco, que enfatiza a gravidade da ferida e o sofrimento subsequente, Sirani opta por uma representação mais contida: o ferimento em sua coxa é controlado, limpo, apenas algumas gotas de sangue discretamente visíveis, enquanto o semblante da protagonista permanece sereno, sem traços de dor ou desespero. Assim como em sua representação de Timoclea, há uma impavidez calculada na expressão de Pórcia, um controle absoluto sobre suas emoções que reforça a dignidade e a determinação da personagem. A escolha de Sirani, portanto, não recai sobre a dramaticidade exacerbada, mas sim sobre a serenidade heroica, conferindo à cena um tom de nobreza e autocontrole que ressoa com o ideal de virtude feminina cultivado no século XVII.

A obra parece convidar o espectador a adentrar a intimidade do quarto de Pórcia, posicionando-nos como testemunhas oculares de seu ato de determinação. A protagonista ocupa a lateral direita da tela, sentada sobre um opulento tecido de seda vermelha e dourada, enquanto repousa o pé, calçado em sandálias, sobre uma cadeira à esquerda. As diagonais formadas pelo braço direito erguido e pela perna estendida convergem em seu torso, guiando nosso olhar pela

composição e destacando a sofisticação de sua vestimenta: um vestido vermelho e branco de ricas dobras, um xale verde ornado com brocados dourados e uma corrente de ouro cravejada de joias, que repousa sobre seu ombro nu antes de descer pelo peito. A pele desnuda da heroína [figura 48] sobressai-se no conjunto, atraindo nossa atenção para três pontos essenciais da cena – sua expressão imperturbável [figura 48], o discreto ferimento na coxa e sua mão esquerda, que segura com naturalidade o conjunto de toailete de onde retirou sua lâmina [figura 50]

Figuras 48, 49 e 50 – *Pórcia ferindo sua coxa* [detalhes] (1664), Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

Do lado oposto da composição, uma porta entreaberta revela um cômodo vizinho, onde um grupo de mulheres se ocupa com o trabalho da seda. Uma delas, vestida de azul, se inclina para apanhar linha em sua cesta, enquanto outra, de branco, segura uma grande bobina. Mais ao fundo, uma figura de vermelho mantém um enrolador para evitar que os fios se embolem, enquanto troca um olhar sugestivo com uma quarta mulher, envolta em um turbante, que acaba de adentrar a cena. Embora retratadas no desempenho de suas tarefas, elas parecem absorvidas em uma conversa paralela, alheias ao gesto resolutivo que se desenrola ao lado. Esse contraste não é casual: Sirani constrói uma oposição clara entre Pórcia e as demais. Enquanto as mulheres do fundo se ocupam com os afazeres domésticos e as distrações cotidianas, Pórcia se ergue como uma figura de grandeza singular, desafiando as convenções esperadas de uma esposa

romana e afirmando sua coragem por meio de um gesto deliberado, sem hesitação ou fragilidade.

A obra foi concebida como um quadro de sobre-porta. A prática de colocar pinturas acima de uma porta pode parecer inusitada, mas era bastante comum, ao menos no século XVII. Como as salas das casas de membros da burguesia geralmente tinham tetos altos, sempre sobrava um espaço ocioso acima das portas. Embora isso possa parecer uma maneira de subestimar a imagem, o fato é que, como as pessoas passavam pelas portas com frequência, olhar para essa direção era algo natural, mesmo que fosse apenas ao sair. Portanto, esse local poderia ser uma boa escolha para exibir uma obra, desde que se soubesse como fazer com que ela se destacasse. O formato escolhido era o ideal: “paisagem”, provavelmente com a mesma largura da porta, e não muito alto, para evitar que a parte superior ficasse em sombras. A figura de Pórcia está posicionada em primeiro plano, o que a torna imponente e facilmente visível. Além disso, a pele mais clara também atrai nossa atenção para as áreas mais importantes da pintura – o rosto, as mãos e a perna. O calcanhar do pé está cortado, como se a parte superior da tela – ou até mesmo a moldura da obra – estivesse obstruindo a visão, criando a impressão de que estamos observando essa mulher de baixo para cima.

O vermelho concentra-se de maneira quase absoluta no vestido da protagonista, cujas voltas e pregas volumosas parecem formar um verdadeiro mar de sangue a seus pés. Essa escolha cromática confere ao traje uma dimensão simbólica que vai além do luxo da indumentária: nele se projeta toda a intensidade do ferimento, cuja representação permanece contida, reduzida a algumas gotas que escorrem discretamente pela coxa. Ao lado desse vestido desmedidamente vermelho, a cadeira também retoma o mesmo tom, reforçando o elo entre o espaço ocupado pelo corpo da protagonista e a violência autoimposta do gesto. Assim, Sirani evita transformar a cena em um espetáculo sangrento, mas transfere a dramaticidade do ato para a cor, que envolve e quase sufoca a personagem, fazendo do vermelho um elemento estruturante da composição.

O ouro, por sua vez, atua como contraponto. Surge na parte inferior da saia do vestido e reaparece na corrente que repousa sobre o ombro da protagonista, formando uma diagonal que percorre a cena. Esse brilho dourado, ao mesmo tempo em que ordena o olhar no meio do caos dos tecidos, reconduz o espectador ao ponto central: o ferimento. Nesse diálogo cromático, vermelho e ouro constroem uma tensão entre dor e solenidade, entre violência e dignidade, intensificando a força dramática da obra.

Assim como em *Timoclea*, esta é uma obra que se destaca por seu tema pouco usual na tradição artística. Pórcia, quando representada nas artes visuais, é frequentemente associada ao desfecho trágico de sua vida, seu suicídio. No entanto, tanto a cena elaborada por Sirani quanto o episódio final de sua história evidenciam a mesma característica essencial da personagem: uma força inabalável e uma determinação férrea.

Após a morte de Bruto em batalha contra Augusto, Pórcia tentou tirar a própria vida por meio de uma greve de fome, mas foi impedida por seus familiares e servos. Recusando-se a ser dissuadida, ela arquitetou uma nova estratégia: ordenou que lhe trouxessem fogo, sob o pretexto de preparar unguentos, e, em um ato extremo de vontade e resistência, ingeriu carvão em brasa, consumando seu destino antes que qualquer intervenção fosse possível. Sua oração fúnebre foi proferida por Cícero, selando sua memória na história como uma mulher que, até o último instante, foi fiel às suas crenças e ao marido.

4.1.2 Um Autorretrato?

O texto *La bouche éloquente di Porzia. Nuove proposte sulla Porzia (1664) di Elisabetta Sirani*, de Frédérique Dubard de Gaillarbois (2015) sobre a pintura de Elisabetta Sirani, que retrata Pórcia, levanta uma série de questões sobre a possibilidade de se considerar a pintura um autorretrato. A autora aponta que, embora o retrato de Pórcia não tenha sido concebido nem reivindicado explicitamente como um autorretrato, a tentação de lê-lo dessa maneira é forte. Isso ocorre porque Sirani se auto retrata de maneira direta em outras obras, como autorretratos alegóricos e profissionais, e é difícil não associar a figura de Pórcia à sua própria imagem, principalmente diante de sua representatividade idealizada de virtude feminina. No entanto, Dubard de Gaillarbois destaca que buscar um autorretrato nesta pintura pode ser problemático, pois remete a um estigma histórico que frequentemente associa as mulheres a representações autobiográficas limitadas e sensuais. Essa interpretação reforçaria a ideia de que as mulheres eram mais aptas a se expressar através de aspectos pessoais e sentimentais, algo que a historiografia patriarcal sempre tratou com certo desprezo.

A autora também sugere que, mesmo sem ser um autorretrato explícito, a obra poderia ser vista como um autorretrato disfarçado ou involuntário, em que Sirani, por meio da figura de Pórcia, expressa de maneira indireta questões relacionadas ao erotismo, à violência e ao confinamento feminino. A pintura, então, poderia ser lida de diferentes formas, inclusive como

um “hino à eloquência muda da pintura”, onde a artista reforça a superioridade comunicativa da pintura sobre a poesia. Dubard de Gaillarbois também reflete sobre as limitações da vida de Sirani, uma mulher solteira e confinada, que, apesar de seu celibato e de sua imagem pública como “virgem”, poderia ter se identificado com a liberdade de Pórcia em sua busca por uma forma de escapar das limitações impostas pela sociedade. Ao comparar a dor de Pórcia com a de Sirani, a autora vê na obra uma metáfora para a prisão doméstica e para os desafios enfrentados por mulheres como a própria pintora, que desejavam sair do ambiente restritivo e conquistar um espaço de liberdade, mesmo que de forma indireta e através de sua arte.

É difícil determinar a natureza da obra de Elisabetta Sirani como um autorretrato apenas com base em especulações, especialmente quando se sugere que a produção de artistas mulheres sempre se reflete como uma ode autobiográfica. Esse tipo de interpretação parece desconsiderar o trabalho profissional da artista, tratando-o como algo pessoal ou sentimental, o que é um desvio da abordagem comumente aplicada às obras de pintores homens. No caso específico de Sirani, é plausível que sua pintura tenha sido executada conforme as exigências do comitente, um aspecto fundamental na prática artística da época. A escolha de ricos panejamentos e o contexto da obra podem refletir a influência de Simone Tassi, comerciante de tecidos, que encomendou a obra, sugerindo que as decisões estilísticas da pintura foram guiadas por interesses profissionais, e não por uma intenção autobiográfica ou pessoal da artista.

Por fim, assim como em *Timoclea*, a assinatura de Sirani integra-se discretamente à composição, de forma sutil e quase imperceptível a um olhar desatento ou a uma observação apressada da pintura. Em *Pórcia*, sua assinatura surge bordada em tons dourados no espaldar da cadeira sobre a qual a protagonista apoia o pé [figura 51]. O detalhe é cuidadosamente construído: a posição elevada do dedão de Pórcia direciona naturalmente o olhar do espectador para a assinatura, conduzindo a descoberta desse elemento quase oculto na cena.

Figura 51 – *Pórcia ferindo sua coxa* [detalhe] (1664), Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

A cena retratada por Sirani, embora rara nas artes visuais, encontrou grande ressonância na literatura e na poesia. Um exemplo disso é a figura de Pórcia, que também aparece na obra *Júlio César*, uma tragédia de William Shakespeare, escrita provavelmente em 1599. A peça aborda a conspiração contra o ditador romano Júlio César, seu assassinato e as repercussões dessa ação. Com base em eventos históricos reais, essa obra é uma das várias peças romanas de Shakespeare, ao lado de *Coriolano* e *Antônio e Cleópatra*.

Apesar de seu título, *Júlio César* não coloca o imperador como a figura central da trama. César aparece em apenas três cenas e é assassinado logo no início do terceiro ato. O verdadeiro protagonista é Marco Júnio Bruto, cuja jornada psicológica e moral ocupa o cerne da peça. O conflito interno de Bruto, dilacerado entre sua honra, patriotismo e lealdade a César, é o que realmente impulsiona a ação e os dilemas que definem a tragédia.

Além disso, a figura de Pórcia, que se destaca pela coragem e determinação, foi tema também do soneto do renomado poeta lusitano Luís Vaz de Camões. Em sua obra *Como fizeste, ó Pórcia, tal ferida?* Camões celebra o gesto de bravura de Pórcia, que, em um ato de autossacrifício, tenta provar sua lealdade e força interior ao infligir a si mesma um ferimento.

Como fizeste, ó Porcia, tal ferida?
 Foi voluntaria, ou foi por innocencia?
 He que Amor fazer só quiz exp'riencia
 Se podia eu soffrer tirar-me a vida.

E com teu proprio sangue te convida
 A que faças á morte resistencia?
 He que costume faço da paciencia,

Porque o temor morrer me não impida.

Pois porque estás comendo fogo ardente,
Se a ferro te costumás? He que ordena
Amor que morra, e pene juntamente.

E tões a dor do ferro por pequena?
Si; que a dor costumada não se sente;
E não quero eu a morte sem a pena.
(Camões, 1595. *In*: Feio, Monteiro, 1843, V. II, p. 31)

A obra de 1777, do francês Nicolas-Bernard Lépicié [figura 52], apresenta uma temática parecida, mas aqui ao invés de vermos a cena em que Pórcia se fere, vemos a mulher mostrando sua ferida para o marido e outras pessoas presentes na cena.

Na obra de Lépicié, intitulada *A Coragem de Pórcia*, a figura de Pórcia aparece acamada, apontando para a ferida em sua coxa, enquanto Bruto, envolto em um imponente manto vermelho, segura sua mão com uma expressão de apoio. Ao pé da cama, suas criadas parecem se dedicar aos cuidados da senhora, ferida e debilitada. No fundo, a composição revela uma solução pictórica que lembra elementos da pintura de Sirani: uma pequena abertura na cortina, que não só introduz a iluminação de um novo cenário, mas também revela duas figuras – provavelmente outros criados da casa – que observam discretamente a cena íntima que se desenrola no quarto. A introdução desse espaço adicional e o olhar furtivo dos personagens ao fundo enriquecem a obra, criando uma tensão narrativa que expande a cena além do foco central e sugere uma dinâmica de voyeurismo e sigilo.

Figura 52 – *Coragem de Pórcia* (1777), de Nicolas-Bernard Lépicié



Fonte: Wikimedia Commons

Na leitura de Aurore Chery Truffaut, a obra exposta no salão de 1777,

o quadro funciona quase como uma continuação do *Bélisaire* de Durameau⁷⁵; Porcia, vestida de branco, assume o papel da revolução, enquanto Brutus ocupa o lugar de Bélisaire/Luís XVI. No entanto, enquanto Bélisaire simbolizava o retorno do poder militar, Brutus encarna o tiranicídio e o parricídio. (2024, tradução nossa)

A leitura de Truffaut sugere uma interpretação política das pinturas analisadas, especialmente do *Brutus* de Lépicié, relacionando-as ao contexto da monarquia francesa no século XVIII. A autora vê nessas obras uma espécie de alegoria revolucionária, onde Brutus, ao assassinar César, é associado a Luís XVI como alguém que teria deliberadamente acelerado a morte de Luís XV. Essa leitura insinua que, já em 1777, Luís XVI enfrentava acusações de parricídio e que, longe de negá-las, sua imagem era moldada para reivindicar esse papel como o de um herói revolucionário.

⁷⁵ A obra de Louis Jean Jacques Durameau faz referência a Belisário, general bizantino que serviu a Justiniano I, liderando vitórias contra vândalos, ostrogodos e persas. Apesar de seu sucesso, enfrentou intrigas na corte. Uma lenda tardia afirma que terminou seus dias cego e mendigo, simbolizando a ingratidão do poder.

Além disso, a comparação entre Brutus e Belisário reforça essa dualidade entre a figura do libertador e a do líder caído, sugerindo que a narrativa visual do período não apenas refletia, mas também antecipava debates políticos sobre tirania e sucessão. A análise da autora se aprofunda na forma como essas obras dialogavam entre si e com o público da época, permitindo múltiplas leituras que oscilavam entre o reconhecimento da autoridade e a legitimação da revolução.

Figura 53 – *O Suicídio de Pórcia* (primeira metade do século XVII), de Pierre Mignard.



Fonte: Wikimedia Commons

Na tradição pictórica, o tema do suicídio – e, em particular, o trágico gesto de Pórcia – foi amplamente explorado, revelando tanto seu impacto emocional quanto sua profunda carga simbólica. Um exemplo significativo dessa abordagem é a obra de Pierre Mignard, intitulada *O Suicídio de Pórcia* [figura 53], cuja datação exata permanece incerta, mas que provavelmente remonta à primeira metade do século XVII e nos remete à produção de Guido Reni, especialmente suas representações do suicídio de Lucrecia⁷⁶

O artista constrói a cena com um notável jogo de luz e sombra, destacando a figura central contra um fundo escuro, remetendo à tradição de Guido Reni, com o qual sua pintura frequentemente foi associada e muitas vezes erroneamente atribuída. O olhar de Pórcia, elevado

⁷⁶ Ver as imagens ci-03, ci-04, ci-05, ci-06 do apêndice.

ao céu e banhado por uma luz que realça sua expressão de resignação e transcendência, sugere uma aceitação quase mística de seu doloroso destino.

A paleta cromática é dominada por tons intensos de azul e vermelho, com o manto pesado contrastando com a delicadeza dos tecidos brancos que revelam parte de sua pele pálida, destacando o rosto e as mãos onde repousa um reflexo sutil do brilho rubro das brasas. A postura da personagem é carregada de tensão: a mão direita firme ao segurar o pegador de brasas incandescentes e a mão esquerda contraída, amassando um pedaço de tecido, talvez para abafar a dor do sacrifício. O carvão em brasa, rodeado por labaredas dentro de um pequeno braseiro de terracota, se torna o foco simbólico da composição. Ele ecoa o vermelho do tecido que cobre a mesa, conectando-se visualmente à tensão da cena, ao mesmo tempo, sugerindo um fogo interno de devoção e firmeza moral.

Pórcia, na interpretação de Mignard, não encarna a figura resoluta e austera que se observa na obra de Sirani. Em vez disso, ela se apresenta como uma mulher consumida pelo esgotamento e pela dor, esmagada pelo peso das vicissitudes que a vida lhe impôs. A morte trágica de seu marido, Marco Júnio Bruto, que se suicidou após a derrota na Batalha de Filipos, travada entre as forças de Marco Antônio e Augusto, e as forças dos assassinos de Júlio César, conhecidos como “*liberatores*”, liderados por Bruto e Caio Cássio Longino, parece ter selado seu destino, levando-a a uma entrega silenciosa à morte. Sua fidelidade inabalável, que poderia ser lida como um gesto heroico, aqui se confunde com resignação, ou mesmo com uma forma de submissão, numa imagem que oscila entre a força e a vulnerabilidade femininas.

Existe também uma pintura sobre o suicídio de Pórcia, cuja autoria ainda é indefinida, mas que remonta ao século XVII da Escola Florentina [figura 54]. Nessa obra, a cena se desenvolve de maneira distinta. Ao contrário do cenário íntimo criado por Mignard e Sirani para Pórcia, aqui ela é interceptada por uma de suas criadas, que tenta, sem sucesso, retirar as brasas de suas mãos. Notavelmente, não há sequer um pegador de brasas, o que intensifica a dor de Pórcia, que, em desespero, segura o carvão com as próprias mãos.

Além disso, há uma visão mais ampla do ambiente onde a cena ocorre, que parece ser o quarto de Pórcia. As cortinas vermelhas que recobrem a cama podem ser associadas aos ricos tecidos carmesins presentes nas obras de Sirani, e o pequeno cachorro aos pés de Pórcia parece tentar impedir que ela complete seu trágico ato. A base que sustenta as brasas, possivelmente para aquecer o espaço, apresenta detalhes ornamentais que, remetem mais ao estilo do *Seicento* italiano do que à antiguidade da qual a cena é originalmente inspirada.

Figura 54 – *O Suicídio de Pórcia* (século XVII), Escola Florentina



Fonte: Wikimedia Commons

A *Pórcia* de Sirani recebeu pouca atenção da crítica de modo geral, mas em dois momentos distintos houve uma certa atenção a obra, uma exposição de 1976, sobre artistas mulheres em Los Angeles, e uma segunda exposição de 2004, ocorrida em Bolonha e intitulada *Elisabetta Sirani. "Pittrice eroina"*, dessa vez dedicada exclusivamente às obras de Sirani. Segundo Gaillarbois:

Outro mérito da exposição de 2004 foi o catálogo, que fornece um inventário exaustivo e atualizado da literatura disponível sobre Elisabetta Sirani e suas obras. O fato é que, se *Pórcia* atraiu atenção, nunca a manteve. O catálogo não se concentrou particularmente em *Porcia*, à qual dificilmente foi dedicada uma página. Uma monografia foi publicada no mesmo ano por Adelina Modesti, sem um tributo crítico especial dedicado à *Pórcia*. (2014, p. 237, tradução nossa)

A pintura de *Pórcia* também encontrou forte inserção nos estudos feministas norte-americanos no final do século XX, conforme a interpretação de P. Benahou Philipppy, que a via como um autorretrato disfarçado de Elisabetta Sirani, uma metáfora para os sacrifícios e desafios que a pintora enfrentou em sua carreira enquanto mulher-artista. Por outro lado, a leitura de Whitney Chadwick propõe uma abordagem mais ideológica, sugerindo que as ações de *Pórcia* refletem as queixas e insatisfações pessoais de Sirani em relação à sua vida e à sua obra. Nesse sentido, a “ferida de *Pórcia*” seria interpretada como uma recriminação violenta

dirigida a seu marido, Bruto, simbolizando os próprios conflitos de Sirani com as restrições impostas a ela enquanto mulher e artista em uma sociedade patriarcal.

No entanto, ambos os tropismos parecem se afastar da análise histórica da arte, optando por um enfoque mais sociológico. Por isso, neste trabalho, não nos detemos nessas leituras, mas focamos em uma análise formal da obra, considerando o contexto histórico e cultural no qual a artista se desenvolveu. Esse contexto permitiu que mulheres seguissem trajetórias artísticas, sem que o caso de Sirani fosse um ponto isolado ou excepcional, pois não há como alguém ultrapassar as limitações impostas pelo seu próprio tempo.

Além das comparações entre temas iconográficos semelhantes, é fundamental analisar a obra de Sirani em relação a outras produções da própria artista. Um exemplo marcante é sua representação de Judite, a heroína bíblica conhecida por ter derrotado Holofernes, general assírio sob o reinado de Nabucodonosor II. No Antigo Testamento, o Livro de Judite, especialmente no capítulo 13, versículos 2 a 10, relata os acontecimentos desse episódio.

[...] Judite, porém, foi deixada sozinha na tenda com Holofernes, que estava caído em seu leito, afogado em vinho. Judite disse então à sua serva que ficasse do lado de fora do quarto e aguardasse sua saída, como fazia todo dia. Pois dissera que iria sair para sua oração, e também conversara com Bagoas nesse sentido. Saíram todos da presença de Holofernes, do menor ao maior, e ninguém foi deixado no quarto. Judite, de pé junto ao leito dele, disse em seu coração: “Senhor Deus de toda força, neste momento, volta o teu olhar para a obra de minhas mãos, em favor da exaltação de Jerusalém. Agora é o tempo de reapoderares-te de tua herança e de realizares o meu plano, para ferires os inimigos que se levantaram contra nós.” Avançando então para o balaústre do leito, que estava próximo à cabeça de Holofernes, tirou seu alfanje; em seguida, aproximando-se do leito, pegou a cabeleira de sua cabeça e disse: “Faze-me forte neste dia, Senhor Deus de Israel.” Golpeou por duas vezes o seu pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça. Rolou o seu corpo do leito e tirou o mosquito das colunas. Pouco depois, saiu e deu a cabeça de Holofernes à sua serva, que a jogou no alforje de alimento. As duas saíram juntas, como de costume, para a oração. Atravessando o acampamento, rodearam a escarpa, subiram a encosta de Betúlia e chegaram às suas portas. (A Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 476-477)

A cena de Judite decapitando Holofernes foi amplamente explorada na tradição iconográfica, especialmente no período barroco, cujos princípios disciplinares e teatrais tornavam esse tema particularmente expressivo. As célebres pinturas de Caravaggio [figura 55] e Artemisia Gentileschi [figura 56], assim como diversas outras representações do episódio, concentram-se no momento exato em que Judite, empunhando a espada de Holofernes, corta a cabeça do general.

De longe, Judite gritou para os que guardavam as portas: “Abri, abri a porta! [...]” Quando os homens da cidade ouviram a sua voz, apressaram-se em descer à porta [...] Abriam a porta e receberam-nas. Acendendo fogo para clarear, rodearam-nas. Disse-lhes Judite com voz forte: “Louvai a Deus. [...] Nesta noite, quebrou nossos inimigos pela minha mão.” Tirando a cabeça do alforje, mostrou-a e disse-lhes: “Eis a cabeça de Holofernes, general do exército da Assíria. [...] O Senhor o feriu pela mão de uma mulher.” Todo o povo ficou extasiado e, inclinando-se, adorou a Deus, dizendo a uma só voz: “Bendito sejas, ó nosso Deus, que hoje aniquilaste os inimigos de teu povo!” Ozias, então, disse a Judite: “Bendita sejas, filha, pelo Deus altíssimo, [...] que te conduziu para cortar a cabeça do chefe dos nossos inimigos. [...] Faça Deus com que sejas exaltada para sempre [...] pois não poupaste tua vida por causa da humilhação de nossa raça, mas vieste em socorro de nosso abatimento [...]” Todo o povo respondeu: “Amém! Amém!” (A Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 477)

Figura 55 – *Judite decapitando Holofernes* (1599), de Caravaggio. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 56 – *Judite decapitando Holofernes* (1611-12), de Artemisia Gentileschi. Museo di Capodimonte, Nápoles



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 57 – *Davi com a cabeça de Golias* (1605), de Caravaggio. Galleria Borghese, Roma



Fonte: Wikimedia Commons

Já na obra de Elisabetta Sirani [figura 58], a cena se desloca para o estágio posterior da narrativa bíblica: Judite exhibe a cabeça decapitada ao povo de Betúlia, enfatizando o desfecho triunfante de sua ação. Esse momento, menos frequente na arte, aproxima sua Judite da iconografia de Davi com a cabeça de Golias, como na obra homônima de Caravaggio, de 1605 [57], em que o herói segura a cabeça do gigante pelos cabelos, solução visual também adotada por Sirani. Assim como outras figuras femininas analisadas, essa pintura foi criada para Andrea Cattalani, também comprador de *Timoclea*.

Figura 58 – *Judite com a cabeça de Holofernes* (1658), de Elisabetta Sirani



Fonte: The Burghley House Collection, Stamford

Vestindo um elaborado traje e joias luxuosas, Judite brilha à luz que incide do lado direito da composição. Seu broche de ouro, a faixa adornada com pedras preciosas e os brincos de pérola ressaltam sua nobreza. Logo após o ato heroico, ela segura a cabeça decapitada de Holofernes pelos cabelos, enquanto sua criada a retira de um saco para a exibição pública. Apresentada como um troféu, a cabeça reforça a dimensão triunfal da cena. Apesar da conquista, Judite mantém uma expressão serena, semelhante a outras heroínas já analisadas, e encara resoluta o espectador.

Dois pajens loiros seguram tochas, iluminando a cena noturna. O céu esverdeado e acinzentado, animado por nuvens e pela chama tremulante, confere dinamismo à composição. A lua crescente, em destaque, transcende seu papel atmosférico para reforçar o simbolismo da pureza e do triunfo casto, evocando tanto Diana, deusa guardiã da virgindade, quanto a Virgem Maria. Diana, protetora de sua integridade contra invasores, reflete a vitória de Judite, enquanto a associação mariana sugere sua imaculada determinação.

O paralelo entre *Judite com a Cabeça de Holofernes* e *Pórcia se Ferindo na Coxa*, revela uma abordagem comum na representação de heroínas femininas em momentos de coragem

extrema. Embora distintas, Judite exibindo seu troféu e Pórcia infligindo dor a si mesma como prova de força, ambas compartilham nobreza, firmeza e autodeterminação.

A Judite de Sirani rompe com a hesitação presente em representações tradicionais. Surge ativa, dominando a situação ao exibir a cabeça de Holofernes. Esse gesto ecoa o imaginário da vitória militar, frequentemente associado a homens como Davi. No entanto, Sirani intensifica a singularidade da heroína ao vinculá-la ao simbolismo da castidade e da determinação, aproximando-a de Diana e da Virgem Maria, figuras que legitimam sua ação.

Já em *Pórcia*, a coragem manifesta-se introspectivamente. Ferir-se não é um ato de violência contra o outro, mas uma prova de resistência pessoal, um rito de força moral. Essa diferença transparece na atmosfera das pinturas: enquanto Judite protagoniza uma cena pública, com pajens iluminando seu momento de glória, Pórcia se encontra em um espaço privado, seu sofrimento destacado pelo contraste entre a palidez da pele e o sangue escorrendo delicadamente. Em ambas, Sirani evita a fragilidade e a submissão femininas, enfatizando a força de suas protagonistas.

Outro ponto de conexão é a vestimenta. Ambas são representadas com trajes luxuosos, joias e tecidos opulentos, evocando a nobreza do século XVII, ainda que em cenas da Antiguidade ou do contexto bíblico. Esse anacronismo estilístico não apenas aproxima as personagens da época de Sirani, mas reforça sua dignidade e heroísmo, distanciando-as das representações convencionais de mulheres.

Há também um contraste na participação das figuras femininas secundárias. Enquanto a criada de Judite auxilia ativamente no ato heroico, reforçando sua vitória, as servas de Pórcia permanecem alheias, envolvidas em atividades tradicionalmente femininas. Esse contraste destaca a excepcionalidade das protagonistas: Judite, que desafia a fragilidade ao decapitar um general inimigo, e Pórcia, que abandona a esfera doméstica para provar sua força moral.

4.2 *MADALENA PENITENTE* (1660) E *GALATEIA* (1664)

A figura de Santa Maria Madalena ocupa um lugar de destaque na iconografia cristã-católica, sendo uma das personagens mais complexas e celebradas da tradição religiosa. Sua trajetória é marcada por uma transformação profunda, passando de pecadora a santa, o que a torna um símbolo poderoso de arrependimento e redenção. Nas Escrituras, ela é frequentemente

retratada como uma mulher que, após ter vivido em pecado, encontrou em Jesus o caminho para o perdão e a salvação. A proximidade que teve com Cristo, incluindo momentos íntimos e de forte impacto espiritual, fez dela uma figura central tanto nos evangelhos canônicos quanto em uma série de textos apócrifos, que ampliam e enriquecem sua história. Esses relatos, embora não integrados no cânone oficial da Bíblia, contribuíram para a construção de uma imagem multifacetada de Maria Madalena, que vai além de sua relação com o arrependimento e a conversão. Ela passou a ser vista também como uma mulher de grande fé e devoção, cuja importância no contexto cristão é reconhecida, inclusive, como a primeira testemunha da ressurreição de Cristo, segundo os evangelhos.

Além disso, ao longo dos séculos, a representação de Maria Madalena nas artes visuais sofreu transformações, muitas vezes refletindo as visões sociais e religiosas predominantes. A sua figura foi, em diversas épocas, associada ao tema do pecado, mas também à busca pela salvação e ao poder do arrependimento. Ao ser retratada com frequência em cenas de penitência, como a famosa “Maria Madalena penitente” com os cabelos⁷⁷ soltos e a jarra de unguento, a iconografia a tornou uma das figuras mais simbólicas na luta contra a condenação do pecado feminino, particularmente na Idade Média e no Renascimento. No entanto, ao longo do tempo, essa visão foi se sofisticando, integrando uma abordagem mais complexa da mulher como sujeito de transformação espiritual, e mais recentemente, muitos estudiosos têm revisitado a figura de Madalena e seu papel dentro dos textos hagiográficos.

Nesse sentido, a trajetória de Santa Maria Madalena não apenas ilustra a mudança nas representações religiosas ao longo da história, mas também oferece uma rica base para reflexões sobre o papel das mulheres na religião, a evolução das interpretações bíblicas e a constante negociação de significados atribuídos às figuras santas na tradição católica. A reflexão sobre sua iconografia, especialmente após o Concílio de Trento, revela como as transformações sociais, políticas e culturais influenciaram a forma como ela foi representada e compreendida, tanto em termos de sua própria história quanto no contexto do culto dos santos em diferentes períodos da história da arte e da fé cristã.

⁷⁷Os cabelos de Maria Madalena desempenham um papel essencial em sua iconografia e na construção de sua personagem, carregando um caráter sacralizado por estarem associados ao episódio em que ela teria enxugado os pés de Cristo com eles. Em algumas tradições, especialmente no final da Idade Média e no início do Renascimento, sua representação iconográfica a mostra inteiramente coberta pelos próprios cabelos e, em algumas variações, até mesmo por pelos no corpo. Essa interpretação pode ser compreendida como uma alegoria do completo abandono dos bens materiais, em que a própria natureza lhe oferece vestimenta.

Para compreender plenamente sua iconografia, é essencial conhecer a história dessa mulher. Para isso, iniciaremos a análise a partir de suas referências nos textos bíblicos, com ênfase nos Evangelhos canônicos, mas também considerando lendas medievais, como a *Legenda Áurea*.

Vale ressaltar que os textos que hoje compõem a Bíblia Sagrada foram selecionados no Concílio de Niceia, em 325. Como observa Susana Alves (2012, p. 7), “para além dos que estabeleceram o cânone, outros não canônicos, como os encontrados em 1945 em Nag Hammadi, falam sobre Cristo, sua vida, seus seguidores e ensinamentos.” Embora a maioria dos Evangelhos apócrifos tenha sido descoberta no século XX, eles não estabelecem conexões diretas com a obra de Sirani. Portanto, iremos nos basear, aqui, nos Evangelhos canônicos.

Conforme elencados por Alves (2012, p. 8), “a personagem em estudo aparece nos quatro Evangelhos como Maria Madalena, em cinco ocasiões ou cenas diferentes. São elas”:

Quando referida como uma das curadas dos espíritos malignos ou doenças (Lc 8, 1-3); Sendo uma das mulheres no Calvário (Mt 27, 55-56; Mc 15, 40-41; Jo 19, 25); Observa onde fica o sepulcro (Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47); Sendo testemunha do esvaziamento do sepulcro (Mt 28, 1-10; Mc 16, 1-11; Lc 24, 1-10); Sendo a personagem do *Noli me Tangere* (Jo 20, 10-18)

Georges Duby inicia sua exposição no *Colóquio Internacional de Avignon: Maria Madalena na Mística, Artes e na Literatura* (1988) destacando um aspecto central da construção dessa figura ao longo da tradição cristã: “O gênio dos Pais da Igreja latina os conduziu a confrontar em uma só figura três mulheres que aparecem na narração do Evangelho.” Com essa observação, Duby chama atenção para a fusão de identidades que, desde os primórdios do cristianismo, envolveu Maria Madalena, tornando-a uma personagem plural, construída a partir da sobreposição de diferentes relatos evangélicos.

É provavelmente na *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze (1246), que essas ideias se consolidam. A figura de Maria Madalena, já associada a outras Marias bíblicas desde uma

[...] homilia do Papa Gregório, o Grande, na Basílica de São Clemente em Roma, a 21 de setembro de 591, que este junta oficialmente pela primeira vez três mulheres a Maria Madalena: a pecadora da casa de Simão Fariseu; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; e a possuída por sete demônios que Jesus curou (Alves, 2012, p. 9).

Nesse sentido, Varazze identifica Maria Madalena como a irmã de Lázaro e Marta, aquela que lavou os pés de Cristo, enxugou-os com os próprios cabelos e os ungiu com óleos.

Ainda de acordo com a *Legenda Áurea*, quatorze anos após a Ascensão de Cristo, Maria Madalena e outros cristãos foram expulsos da Judeia. O grupo foi colocado em uma barca sem vela nem leme, destinada a naufragar no mar. No entanto, a Divina Providência teria os conduzido em segurança até o porto de Marselha, no sul da França. Lá, Maria Madalena teria pregado e convertido muitas pessoas.

Mais tarde, parte do grupo seguiu para *Aix-en-Provence*, tornando-se evangelizadores da Provença, enquanto Maria Madalena se retirou para a gruta de *Sainte-Baume*, onde passou os últimos trinta anos de sua vida em penitência e contemplação. Segundo a tradição, sete vezes ao dia, nas horas canônicas de oração, os anjos a transportavam ao céu para assistir aos ofícios divinos, como pode ser observado na obra de Peter Paul Rubens [fig. ci-02]. Desde a Idade Média, a gruta de *Sainte-Baume* tornou-se um importante local de peregrinação, atraindo fiéis anualmente.

Wilma de Tommaso (2021, p. 2) sintetiza, em sua análise, a complexidade que envolve a figura de Maria Madalena. Segundo a autora, os Evangelhos não relatam sua origem, e a questão de sua verdadeira identidade continua sem uma resposta definitiva. Exegetas, teólogos e historiadores não chegaram a um consenso, mas, apesar dessa incerteza, Maria Madalena teve sua história elaborada ao longo dos séculos por meio de uma construção teológica que lhe conferiu uma biografia e um desfecho digno. Para Tommaso, ela é apresentada como a mulher que compreendeu e viveu a mensagem de Cristo e que, antes mesmo de Pentecostes, tornou-se a primeira a anunciar a ressurreição com a emblemática afirmação: “Vi o Senhor.”

Mesmo envolta em mistérios, Maria Madalena ocupa um lugar central na iconografia católica da Contrarreforma, tornando-se uma figura de grande utilidade apologética contra o protestantismo. Seu percurso espiritual – da confissão à contrição, da contemplação ao êxtase – oferecia um modelo ideal para reafirmar os valores da Igreja em resposta às críticas reformistas. Como símbolo de redenção e devoção, sua imagem foi amplamente exaltada em sermões, tratados penitenciais e obras poéticas, além de ser incessantemente representada pelos artistas, impulsionados pelas demandas de seus patronos.

No contexto da crise iconoclasta desencadeada pela Reforma, a arte sacra precisou reafirmar sua função pedagógica e apologética. A clareza narrativa tornou-se um princípio essencial, e Madalena emergiu como uma das figuras mais proeminentes, figurando logo após

a Virgem Maria nas ladainhas católicas. Desde o século XV, sua representação iconográfica oscilava entre a penitente eremita e a mulher de nobre estirpe, frequentemente retratada como uma princesa adornada, segurando um vaso de alabastro. Essa construção visual reforçava sua dupla identidade: ao mesmo tempo pecadora redimida e exemplo de devoção mística, uma figura que, na mentalidade da época, conciliava luxo e santidade.

Mesmo sem grandes informações definitivas a respeito de sua origem a figura de Maria Madalena, em diferentes momentos de sua vida foi exaustivamente replicada nas artes visuais e também como inspirações para personagens literários e na cultura popular. Sabe-se pouco sobre Maria Madalena. Ainda segundo Tommaso (2021, p. 2), apesar de ter sido escolhida como a principal testemunha da ressurreição de Cristo, evento central do cristianismo, sua imagem foi moldada ao longo dos séculos de maneira a enfatizar não seu papel fundamental, mas sua aparência e penitência. Assim, em vez da discípula que anuncia a Boa Nova, tornou-se predominante a figura da mulher bela, de longos cabelos dourados, imersa em lágrimas pelo peso de seus pecados e que invoca em sua figura ideais como beleza, sexualidade e o pecado.⁷⁸

A iconografia de Maria Madalena na obra de Elisabetta Sirani remete justamente ao período de sua vida na gruta de *Sainte-Baume*. Essa escolha iconográfica alinha-se à tradição medieval e à narrativa da *Legenda Áurea*, que enfatiza a vida eremítica de Madalena, marcada pela ascese e pelo êxtase místico. A obra de Sirani [figura 59], datada de 1660, representa exatamente o momento em que Maria Madalena, arrependida de seus pecados, decide viver uma vida de reclusão e abdicação de tudo aquilo que era terreno. A obra, com dimensões de 119 x 156 cm, foi executada em óleo sobre tela e, atualmente, faz parte do acervo da Pinacoteca Nacional de Bolonha, e em exibição no *Palazzo Pepoli-Campogrande*. Segundo o diário registrado por Sirani, a obra foi encomendada por Giovanni Battista Amati, ourives de Cremona e a obra teria sido criada como um par complementar para *São Jerônimo no deserto* [figura 60], obra também de 1660.

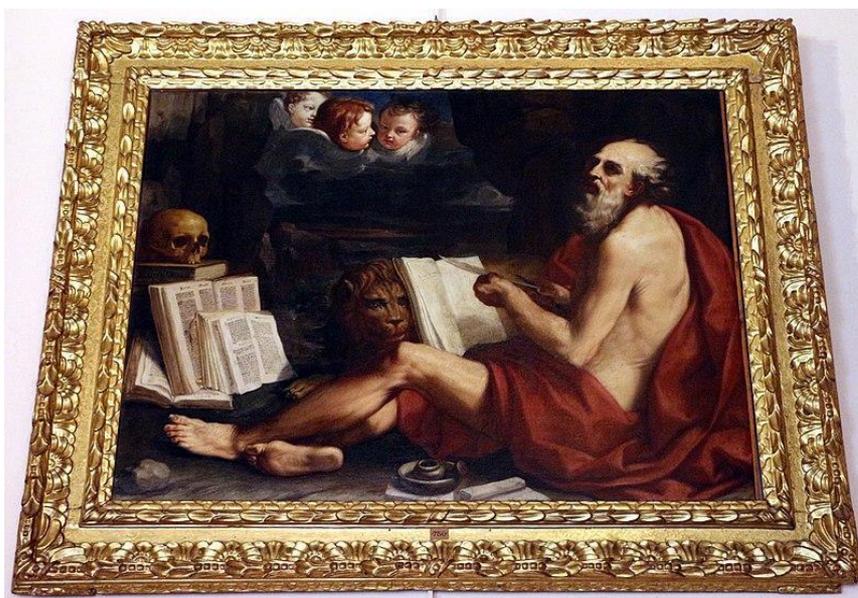
⁷⁸ Ver o texto de HASKINS, Susan. **Maria Magdalena: mito y metáfora**. Barcelona: Herder, 1998.

Figura 59 – *Madalena Penitente* (1660), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Artherstory

Figura 60 – *São Jerônimo no deserto* (1660), de Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

Na leitura de Adelina Modesti (2023, p. 61), as duas obras, quando vistas em conjunto, funcionam como *exempla virtutis*, ou seja, como modelos de virtude, destinadas a inspirar devoção, identificação e arrependimento no espectador cristão. De acordo com a autora, na composição em questão, o Doutor da Igreja é retratado em um momento de preparação para escrever seus comentários sobre os Evangelhos, que estão abertos a seus pés. A relação espiritual de São Jerônimo com mulheres piedosas e seu apoio ao ministério ativo feminino o tornaram uma figura reverenciada pelas fiéis, tornando-o um complemento adequado à Madalena.

Para a autora, essas obras emparelhadas, estavam alinhadas com os *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, que incentivavam os fiéis a visualizarem os sofrimentos de Cristo como se fossem próprios. Modesti destaca que o espectador, diante dessas pinturas, era convidado a participar ativamente desse processo de imitação, por meio da contemplação, da meditação diária, da oração, do exame de consciência e da confissão litúrgica. Tais práticas eram vistas como preparações essenciais da alma para a recepção do Sacramento da Eucaristia, por meio do qual os fiéis se uniam à Paixão, morte e Ressurreição de Cristo, alcançando consolação espiritual e a promessa de salvação eterna.

Nesse sentido, Modesti acrescenta que a figura da Madalena Penitente, uma pecadora convertida que se tornou uma das favoritas de Cristo, é entendida como uma personificação alegórica da Verdadeira Fé. Para Modesti, o cruz e o livro sagrado nas mãos de uma mulher, conforme exposto por Cesare Ripa em sua *Iconologia*, são atributos da “verdadeira Religião Cristã”, reforçando o vínculo espiritual e moral com os fiéis.

A cena ambientada na gruta de Sainte-Baume apresenta uma mulher de longos cabelos dourados, parcialmente nua, cujas vestes parecem se dissolver aos poucos sob nosso olhar. O tecido marrom mais escuro que envolve seu corpo surge menos como uma peça de vestuário e mais como um recurso compositivo, acentuando a dramaticidade da cena.

À direita, um livro aberto sugere as Escrituras Sagradas, fundamentais para a vida contemplativa e penitente da figura representada. A mão esquerda da mulher repousa delicadamente sobre um crânio, símbolo central das pinturas *vanitas*, evocando a efemeridade da vida, a transitoriedade da existência e a inevitabilidade da morte. Na mão direita, ela segura um crucifixo, remetendo à esperança de redenção e à figura de Cristo como modelo moral e espiritual.

Acima, duas cabeças de anjos – querubins, na hierarquia dos coros angélicos – emergem com fisionomias infantis e serenas, reforçando o caráter sacro da composição. Atrás da mulher, entre as pedras, distingue-se a silhueta de um pequeno réptil, enquanto, logo abaixo, um instrumento de flagelação alude aos castigos autoimpostos por Maria Madalena durante sua penitência. Ao lado, repousa um pequeno vaso de alabastro, amplamente associado à sua iconografia, remetendo ao episódio em que ungiu os pés de Cristo com óleos perfumados.

No alto, sobre uma pedra, encontram-se legumes – possivelmente cenouras – ao lado de uma tigela, sugerindo um modesto sustento. Ao fundo, uma paisagem marítima se descortina, possivelmente fazendo referência à região da Provença, no sul da França, onde se localiza a gruta de Sainte-Baume.

Figura 61 – *Madalena Penitente* [detalhe] (1660), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Ainda na pedra à direita da composição, próxima ao vaso de alabastro caído – um elemento que remete fortemente à santidade da cena –, a assinatura de Sirani [figura 61] se destaca, firmemente gravada na superfície. Assim como no poço de *Timoclea diante de Alexandre*, essa inscrição torna-se um ponto focal, capturando de imediato o olhar do espectador.

Na representação de Maria Madalena por Elisabetta Sirani, entrelaçam-se elementos contrastantes que moldaram sua iconografia ao longo dos séculos. A santa apresenta um semblante sereno, quase absorto, mas a suavidade de sua expressão não esconde os vestígios da exaustão física e espiritual, marcas de sua penitência e do fardo da renúncia ao passado mundano. Seu olhar, fixo na figura de Cristo crucificado que segura delicadamente, sugere um êxtase contemplativo, uma fusão entre devoção e arrependimento profundo.

Entretanto, essa entrega espiritual não está dissociada da sensualidade que historicamente permeia sua imagem. Os cabelos soltos que deslizam sobre a pele, os seios expostos e a suavidade das formas evocam um erotismo latente, reminescente de sua vida

anterior. Sirani trabalha essa dualidade com sutileza, equilibrando a mística da santa penitente com a figura da mulher ainda marcada por sua beleza terrena. Nesse jogo de contrastes, sua Madalena se mantém entre dois mundos: o da carne, que um dia abandonou, e o da transcendência, que agora a consome.

O tom erótico presente na pintura a aproxima da tradição renascentista de artistas, que muitas vezes retratavam Madalena com um apelo visual semelhante ao de Vênus. Esse equilíbrio entre devoção e erotismo faz da figura uma “penitente sedutora”, um tema que, segundo Susan Haskins, respondia aos gostos da aristocracia que colecionava tais imagens.

Passemos, então, à análise da postura de Madalena na composição de Sirani. A figura se encontra parcialmente reclinada, com as pernas levemente estendidas para a frente, na direção direita da cena. Se tomarmos como referência as reflexões de Henri Focillon em *A Vida das Formas*, podemos considerar que a forma não deve ser reduzida a um simples invólucro ou silhueta do significado. O desafio proposto por Focillon reside justamente em compreender a forma em sua autonomia, sem atribuir-lhe, de imediato, um valor simbólico ou narrativo.

Dentro desse raciocínio, é possível inferir que Sirani se insere em uma tradição visual que atravessa a história da arte. No século XVI, por exemplo, encontramos a *Vênus Adormecida* de Giorgione [figura 62], figura inteiramente nua que, apesar de sua evidente sensualidade, sugere um certo recato por meio do gesto sutil de cobrir as partes íntimas – um eco da pose da *Vênus Pudica*. Ainda assim, há um detalhe notável na composição: a perna esquerda sobrepondo-se à direita, como se insinuasse uma contenção dentro do erotismo latente da cena, solução também colocada por Sirani em sua obra, mesmo que em sua Madalena haja tecidos que cobrem a parte inferior de seu corpo, portanto, esse equilíbrio entre sensualidade e recato também se faz presente na obra de Sirani, cuja Madalena. Juntamente com a figura de Giorgione, a *Vênus de Urbino* [figura 63] de Ticiano também apresenta uma postura semelhante, com a figura feminina reclinada e ligeiramente inclinada, revelando uma combinação de sensualidade e pudor. Embora completamente nua, a figura de Ticiano compartilha com a de Giorgione a ideia de uma sensualidade contida, sugerida pela maneira como o corpo é disposto.

Diferente disso, no entanto, é a abordagem de Guido Cagnacci em sua *Maddalena Svenuta* [figura 64], onde a santa é retratada em um estado de êxtase profundamente erotizado, seguindo uma tendência comum do século XVII, que explorava a fronteira entre misticismo e sensualidade. Esse mesmo impulso pode ser observado na célebre escultura de Gian Lorenzo

Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa* [figura 65], em que a espiritualidade se manifesta por meio de uma intensa carga corporal e emocional. Sirani, por outro lado, parece buscar um caminho mais equilibrado, sugerindo um erotismo contido, mas ainda assim presente, na figura de sua Madalena.

Figura 62 – *Vênus Adormecida* (c. 1507-10), de Giorgione



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 63 – *Vênus de Urbino* (c. 1538), de Ticiano



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 64 – *Maddalena Svenuta* (1663), de Guido Cagnacci



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 65 – *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-52), de Gian Lorenzo Bernini. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma



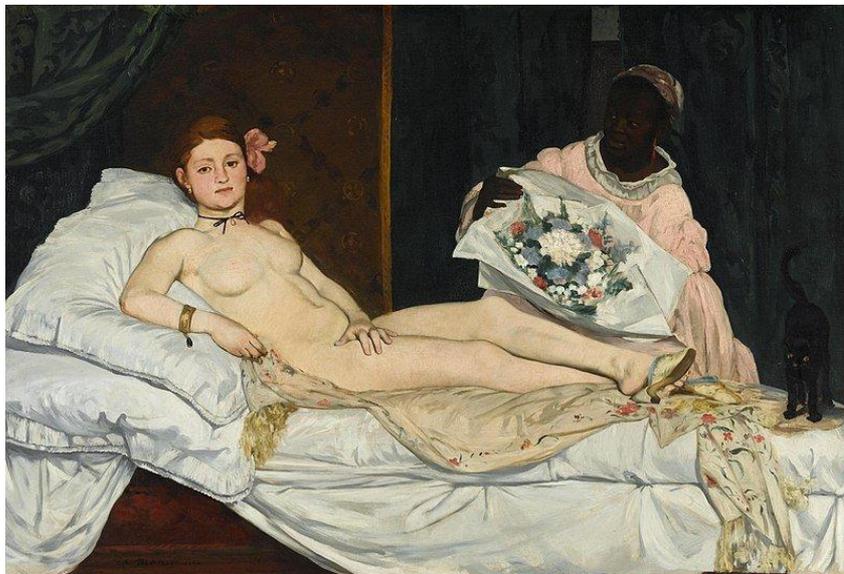
Fonte: Wikipedia

É notável que na obra de Cagnacci, encontramos os mesmos elementos iconográficos presentes na composição de Sirani: o crânio, representando o *memento mori*, símbolo da efemeridade da vida; o flagelo, símbolo máximo da expiação dos pecados da mulher, bem como o crucifixo, o jarro de óleo, além dos longos cabelos soltos e os seios desnudos, que evocam a feminilidade e uma certa fragilidade de sua condição. Também é possível observar o panejamento que, embora cubra parcialmente o corpo, refletindo, assim, a ambiguidade da representação de Madalena entre a pureza espiritual e a sensualidade da carne.

Na tradição formal da postura de Madalena, ainda podemos perceber a tradição nos séculos posteriores, como em obras notáveis do século XIX, como *Olympia* de Édouard Manet [figura 66], que faz uma referência visual à *Vênus de Urbino* de Ticiano, compartilhando

elementos iconográficos comuns, como a presença de um animal aos pés da mulher – um cachorro em Ticiano e um gato em Manet. Embora não nos detenhamos em leituras mais aprofundadas dessas obras, é interessante observar as correspondências entre a postura das figuras e a continuidade da tradição pictórica embutida nessas representações. Mark Twain, em seu livro *A Tramp Abroad* (1880), chamou a *Vênus de Urbino* de “a imagem mais suja, mais vil, mais obscena que o mundo tem”, uma reputação que também se refletiu em *Olympia*, recebida como um escândalo no Salão de 1865. Esse contraste entre o desagrado público e a sacralização é revelador: não podemos afirmar com certeza qual foi a recepção da *Madalena* de Sirani em seu tempo, mas é certo que ela carrega em si algo de profundo valor dentro da tradição artística ocidental.

Figura 66 – *Olympia* (1863), de Édouard Manet.



Fonte: Musée d'Orsay

Partindo para uma análise mais aprofundada da cena criada por Sirani, é essencial refletirmos sobre as permanências e rupturas na iconografia de Maria Madalena ao longo do tempo. Neste momento, vamos observar outras representações de Madalenas penitentes, como forma de comparação, a fim de identificar tanto as continuidades temáticas quanto as inovações visuais que marcaram a evolução de sua figura ao longo dos séculos. Através dessas comparações, podemos perceber como a imagem da santa foi moldada, reinterpretada e até transformada por diferentes artistas, em contextos históricos, culturais e religiosos distintos, criando um diálogo entre as obras que reflete a complexidade da figura de Maria Madalena e sua permanência como um ícone da arte religiosa. Vejamos, portanto, uma segunda Madalena penitente criada por Sirani em 1663 [figura 67].

Figura 67 – *Madalena Penitente* (1663), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

Na versão de 1663, percebe-se a continuidade de elementos presentes na composição anterior, mas com alterações significativas que impactam a atmosfera da cena. A paisagem ao fundo mantém semelhanças com a obra anterior, porém, desta vez, o espaço se torna mais restrito, quase claustrofóbico, convidando o observador a uma aproximação mais íntima da figura de Maria Madalena. Todos os elementos iconográficos são preservados: em sua mão direita, ela segura o flagelo, enquanto a esquerda repousa sobre o crânio, reforçando a ideia do *memento mori*⁷⁹. À esquerda da tela, vemos as Sagradas Escrituras, o crucifixo e parte de um castiçal com uma vela, compondo um cenário que remete à meditação sobre a efemeridade da vida e à busca pela redenção.

Nesta versão, contudo, a carga erótica parece ainda mais acentuada do que na composição anterior. Assim como na *Madalena* de Guido Cagnacci, a santa é retratada em um estado que remete ao êxtase, evocando as descrições deixadas por Santa Teresa d'Ávila sobre a experiência mística. Em seus escritos, a santa relata que, durante o êxtase, a alma “está inteiramente morta para o mundo”, unida a Deus em uma experiência transcendental. Segundo

⁷⁹ Expressão latina que significa “lembre-se de que é mortal” ou “lembre-se da morte”.

Santa Teresa, nesse estado, a pessoa permanece fisicamente imóvel, mas sente-se afastada da realidade terrena, incapaz de perceber o mundo ao seu redor. No auge do êxtase, os sentidos se enfraquecem, os olhos se fecham, e o corpo torna-se frágil, com a temperatura diminuindo e os membros enrijecendo.

Sirani parece explorar esse jogo entre a espiritualidade e a carne, inserindo sua Madalena em um limiar ambíguo entre o sagrado e o terreno. A boca entreaberta e os olhos cerrados reforçam essa suspensão entre o mundo material e o divino, um momento de rendição que pode ser lido tanto como místico quanto carnal. O flagelo, posicionado à altura do mamilo, introduz um elemento visual provocador, que insinua tanto a mortificação do corpo quanto um erotismo latente, evocando a complexa relação entre dor e êxtase. O crânio, repousando exatamente entre as mãos da mulher e seu corpo, torna-se uma barreira simbólica, interpondo-se entre o toque e a carne, como um lembrete da mortalidade e da renúncia ao desejo terreno. Essa disposição intensifica ainda mais a tensão entre desejo e transcendência, entre penitência e entrega.

Além disso, o tecido vermelho que recobre Madalena, voluptuoso e repleto de dobras, parece deslizar pouco a pouco sobre seu corpo, sugerindo que, a cada movimento, mais de sua pele será revelado. Essa instabilidade do panejamento intensifica a tensão da cena, criando um jogo de velamento e desvelamento que reforça a dualidade entre a penitência e a sensualidade, entre o abandono físico e a busca pela redenção espiritual.

A estratégia de erotização da cena também se manifesta nas obras de Caravaggio [figura 68] e Artemisia Gentileschi [figura 69], ambas explorando a fusão entre misticismo e sensualidade. Caravaggio transforma o sobrenatural em uma experiência inteiramente interior: sua Madalena, isolada contra um fundo escuro e indistinto, é capturada em um momento de êxtase, iluminada por um feixe intenso de luz. A cabeça pende para trás, os olhos marejados de lágrimas sugerem a intensidade emocional da cena, enquanto sua postura semirreclinada e o ombro exposto estabelecem um equilíbrio ambíguo entre a entrega espiritual e a sugestão erótica. O panejamento vermelho que cobre seu colo, elemento recorrente em sua produção, encontra eco na solução adotada por Sirani, reforçando a teatralidade da cena.

Na obra de Gentileschi, a composição dialoga com a de Caravaggio, mas com uma abordagem distinta. Aqui, o vermelho é ausente, substituído pelo contraste entre a palidez da pele, o fundo enegrecido e o branco e azul das vestes, conferindo um tom mais austero à cena. No entanto, a languidez do corpo permanece central: os longos cabelos soltos de Madalena recaem para trás, intensificando a carga erótica do momento, enquanto seu corpo parece se entregar a uma experiência que transcende o físico. Diferente de outras representações tradicionais. Tanto Caravaggio, quanto Gentileschi abandonam qualquer elemento simbólico da iconografia madaleniana, concentrando-se exclusivamente na intensidade do êxtase feminino.

Figura 68 – *Maria Madalena em êxtase* (1606), Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 69 – *Maria Madalena em êxtase* (1620-25), Artemísia Gentileschi



Fonte: Wikimedia Commons

A composição de 1660 de Elisabetta Sirani estabelece um evidente diálogo com a tradição da escola bolonhesa, particularmente com a *Madalena Penitente* de Guido Reni [fig. 70] e com a de Annibale Carracci [fig. 71]. O vínculo estético e iconográfico com esses mestres não apenas a insere nessa tradição, mas revela sutis inflexões interpretativas que distinguem sua abordagem do tema.

Figura 70 – *Santa Maria Madalena Penitente* (1633), de Guido Reni



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 71 – *Madalena Penitente* (c. 1598), de Annibale Carracci



Fonte: Wikimedia Commons

Na obra de Reni, Madalena é representada em uma paisagem rochosa que sugere a gruta do deserto, seu corpo projetado em uma postura de súplica, enquanto seu olhar, elevado ao alto – marca característica das figuras renianas –, parece implorar pela expiação de seus pecados. Em contraste, a Madalena de Sirani, na versão de 1660, direciona seu olhar ao crucifixo que segura nas mãos, num gesto de devoção introspectiva.

Outro elemento comum entre as obras de Reni e Sirani – tanto na versão de 1660 quanto na de 1663 – é a paisagem ao fundo, que, embora distinta na atmosfera, desempenha papel fundamental na construção do isolamento da santa. Enquanto a ambientação de Reni não evoca um cenário litorâneo, como ocorre sutilmente em Sirani, ambos os artistas utilizam aberturas no fundo para sugerir o espaço ermo onde Madalena se encontra, conferindo uma sensação de afastamento do mundo terreno. Os atributos tradicionais da iconografia penitencial também são preservados: o crânio, sobre o qual repousa a mão esquerda da santa; o crucifixo, que, tanto em Reni quanto em Sirani, ocupa uma posição de destaque, mas na pintura reniana, ele se eleva do chão até a linha de visão da figura feminina, que não o olha como na de Sirani.

Um aspecto distintivo entre as composições de Sirani e Reni reside na representação dos querubins. Em Reni, esses anjos são figurados em corpo inteiro, participando ativamente da

cena, enquanto Sirani opta pela versão mais típica do século XVIII: os rostos alados, evocando uma presença celestial etérea. Como observa Nancy Rabelo, a iconografia dos querubins evoluiu ao longo dos períodos barroco e rococó, sendo que no primeiro predominavam representações de corpos infantis alados (*putti* ou *amorini*), enquanto no segundo a tendência decorativa levou à simplificação dessas figuras em meros rostos envoltos em nuvens.

Já na obra de Carracci, o que se tem é uma Madalena contemplativa, os olhos cheios de lágrimas ressaltam seus arrependimentos, e a nudez é contida pelos braços que cobrem parcialmente os seios, a paisagem parece ser muito mais trabalhada por Carracci que Sirani ou Reni. A *Maria Madalena Penitente* de Annibale Carracci é uma obra que sintetiza tanto a espiritualidade da Contrarreforma quanto os ideais estéticos do final do século XVI e início do XVII. Pequena em escala e pintada a óleo sobre cobre, a peça reflete o caráter íntimo das obras destinadas à devoção privada, contrastando com as grandes composições narrativas que Carracci realizou em afrescos, como os do Palazzo Farnese. A imagem de Maria Madalena penitente era extremamente popular no período, pois se alinhava ao discurso da Igreja Católica sobre arrependimento e retorno à fé, um tema central da Contra-Reforma. A santa é representada afastada do mundo, chorando em contemplação, tendo apenas um crânio e um livro como seus pertences simbólicos – uma alusão à transitoriedade da vida e à busca pelo conhecimento divino. Seu olhar voltado para o alto e as lágrimas escorrendo pelo rosto reforçam sua conexão mística com Deus.

Annibale Carracci, como dito no capítulo anterior, defendia a observação da natureza e o estudo do corpo humano como base para a pintura, em oposição ao artificialismo do maneirismo. *Maria Madalena* reflete essa abordagem naturalista: suas feições são suaves e realistas, e há uma grande atenção ao jogo de luz e sombra, que modela o volume da figura. As lágrimas no rosto e a expressão melancólica conferem uma carga emocional sincera, intensificada pelo uso de tons quentes e pela iluminação delicada, que destaca a figura contra um fundo escuro.

Dado seu pequeno formato e o suporte em cobre – que permite um acabamento minucioso e refinado –, a pintura foi concebida para a contemplação particular, não para exposição pública em igrejas. A escolha do tema e da abordagem estética sugere que a obra era voltada para um público nobre e culto, que apreciava tanto o aspecto devocional quanto a sofisticação técnica e a beleza da imagem.

A obra de Carracci, portanto, exemplifica o equilíbrio entre espiritualidade e sensibilidade estética que marcou a arte do período, combinando o ideal da penitência cristã com a tradição clássica da beleza feminina. Ao mesmo tempo, reflete o virtuosismo técnico do artista, consolidando seu papel como um dos grandes mestres do Barroco inicial.

A obra de Maria Madalena de Elisabetta Sirani se insere dentro de uma tradição consolidada de representações da santa penitente, mas apresenta suas particularidades na forma como aborda a figura de Madalena. A pintura se insere nos padrões formais da época, com foco na expressão de arrependimento e devoção, mas é na sutileza do tratamento da personagem e na delicadeza de seus gestos que Sirani confere uma leitura própria, marcando a obra com características que, embora estejam dentro de uma convenção visual, possuem um toque singular no contexto barroco. Além disso, a assinatura da artista, cravada em uma pedra no canto direito da tela, reforça a autoria e a afirmação de Sirani como uma pintora de renome na época.

4.2.1 Galateia

Galateia, uma das Nereidas da mitologia grega, era filha de Nereu e Dóris. Sua história é narrada no livro XIII das *Metamorfoses* de Ovídio, onde aparece ligada ao pastor mortal Ácis. Os dois se apaixonam mutuamente, mas seu romance desperta o ciúme do ciclope Polifemo, que também desejava Galateia. Dominado pela fúria, Polifemo espanca Ácis até a morte, mergulhando a Nereida em profundo desespero. Em resposta ao seu sofrimento, os deuses atendem ao pedido de Galateia e transformam Ácis em um rio siciliano que leva seu nome.

Abaixo a definição de Galateia dada por Ácis em *Metamorfoses*, de Ovídio, narrada pela própria Nereida.

Eu, escondida em um rochedo, sentada nos joelhos de meu querido Ácis, ouvi estas palavras chegadas de longe aos meus ouvidos e que guardei na memória: ‘O Galateia, mais alva do que a nívea pétala da flor do alfeneiro, mais florida do que os prados, mais esbelta que o alto álamo, mais resplandecente que o vidro, mais graciosa do que o cabritinho, de pele mais lisa do que as conchas polidas pelo constante movimento do mar, mais agradável do que o sol no inverno ou a sombra no verão, mais majestosa do que a faia e mais vistosa do que o plátano, mais brilhante que o gelo, mais doce do que a uva madura, mais macia do que a plumagem do cisne e o leite coalhado, e, se não foges, mais formosa do que um jardim bem regado; mas, também, Galateia mais indócil do que os novilhos bravos, mais dura do que

um velho carvalho, mais falaz do que as ondas, mais esquiva que a vergôntea do salgueiro ou da clematite, mais inquebrantável que os rochedos, mais impetuosa que a correnteza, mais vaidosa que o pavão quando louvado, mais cruel do que o fogo, mais áspera do que o cardo, mais feroz do que a ursa parida, mais surda do que o mar, mais cruel do que a serpente pisada e – coisa de que eu desejaria principalmente poder privar-te – mais veloz, não somente que o cervo perseguido pelos latidos dos cães, mas do que os ventos, do que a leve viração!’ [...] (Ovídio, 1992, p. 248)

A definição de Galateia por Ácis, narrada pela própria Nereida em *Metamorfoses*, é uma construção imagética que transforma sua figura em um mosaico de elementos naturais. Ovídio não apenas descreve Galateia, mas a dissolve e a reconstrói por meio de comparações que evocam texturas, cores, luzes e movimentos.

Ao ser comparada à flor do alfeneiro, sua pele torna-se quase translúcida, um branco que não é opaco, mas vibrante, como se capturasse a luminosidade do mar. Sua figura se esgueira com a leveza de um cabritinho, com a delicadeza de um prado em floração, e se ergue esguia como um álamo alto, conferindo-lhe um aspecto quase etéreo. No reflexo da água, ela brilha mais que o vidro, sua superfície é tão lisa e perfeita quanto conchas polidas pelo mar.

Mas se sua presença parece fluir como a correnteza, sua essência é indomável. A Galateia de Ácis é também a onda falaz, a corrente impetuosa, o rochedo inquebrantável. Há nela a fluidez da clematite, planta que se enrosca e escapa ao toque, e a dureza do carvalho velho, cujas raízes não se movem. Sua beleza, por mais fascinante que seja, está sempre além do alcance.

Essa justaposição entre doçura e desdém é ressaltada por Borges (2002, p. 24), ao observar que “já a descrição encomiástica de Galatéia, pela predominância da suavidade, da beleza e da fertilidade, incita os afetos amorosos, apresentando essa personagem em uma disposição de caráter galante e desdenhosa.” A dualidade entre o desejo que inspira e a resistência que impõe faz com que Galateia se torne não apenas um ideal de beleza, mas também um enigma. Sua figura evoca tanto a tentação do amor quanto a frustração da impossibilidade, inserindo-a em um jogo de sedução e afastamento que define sua essência.

O que Ovídio constrói, portanto, não é apenas uma enumeração de qualidades, mas um jogo de metamorfoses visuais. Galateia não é estática; ela se transfigura entre estados – líquida e sólida, macia e áspera, luz e sombra. Essa oscilação não apenas reforça sua natureza marinha, mas a insere no próprio princípio da transformação que rege as *Metamorfoses*: Galateia é um reflexo da água que se molda ao olhar do observador, mas jamais se deixa capturar.

Boa parte da produção iconográfica feita a respeito de Galateia, no entanto, se baseia em um poema Florentino de Angelo Poliziano.

O poema descreve como o desajeitado gigante Polifemo entoa um cântico de amor à ninfa marinha Galateia, e como esta desliza sobre as ondas num carro puxado por dois golfinhos, rindo dessa canção insólita, rodeada de um alegre séquito e de outras ninfas e divindades marinhas. (Gombrich, 2016, p. 319)

La giostra (O carrossel) de Angelo Poliziano representa um marco na poesia renascentista, combinando elegância formal e erudição humanista para exaltar a figura de Giuliano de' Medici. O poema, ainda que inacabado, evidencia a influência da mitologia clássica e da tradição cavaleiresca, idealizando o amor e a beleza de maneira alegórica. Dentre suas passagens, Poliziano compõe versos sobre Galateia que ecoam na obra de Rafael, especialmente em seu *Triunfo de Galateia*, na Vila Farnesina, onde a graça etérea da nereida e a dinâmica do cortejo marinho parecem transpor para a pintura a musicalidade e a delicadeza do texto renascentista. “A ideia de que Botticelli tenha se aconselhado com Poliziano está de acordo com a tradição que considera que Poliziano teria sido o inspirador de Rafael e Michelangelo” (Warburg, 2015, p. 33). O poema vai além de um simples elogio a Giuliano, refletindo a atmosfera intelectual da corte florentina e a interconexão entre literatura, filosofia neoplatônica e artes visuais. (Tedesco, 2018, p. 110)

Passemos, então, à análise da Galateia realizada por Elisabetta Sirani em 1664 [figura 72], uma pintura a óleo sobre tela, com dimensões de 43 x 58,5 cm, atualmente preservada no *Museo Civico d'Arte de Módena*. Registrada no diário de produção da artista, a peça foi encomendada pelo marquês, senador e bailio, Ferdinando Cospi, um de seus mais antigos e assíduos patronos. Essa encomenda reveste-se de especial significado, pois trata-se da última obra que Sirani executou para Cospi, sendo concluída apenas um ano antes de sua morte.

Figura 72 – *Galateia* (1664), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Le Galerie degli Uffizi

A obra de Sirani [figura 72] foi associada à representação de Madalena devido à postura da personagem principal e à abordagem semelhante adotada por Sirani na construção da figura feminina em destaque. Em ambas as composições, observa-se um cuidadoso estudo de gestos e expressões que a pintora confere às personagens femininas. Além disso, a presença de figuras angélicas reforça a conexão entre as duas obras, ainda que suas referências iconográficas pertençam a universos distintos: enquanto uma se insere no contexto da mitologia cristã, a outra se vincula à tradição da mitologia grega.

Na composição, uma mulher repousa graciosamente sobre uma almofada, que, por sua vez, se apoia nas costas de duas criaturas marinhas de contornos imprecisos. A ambiguidade dessas formas remete ao imaginário mitológico povoado por seres fantásticos das profundezas oceânicas. No entanto, se considerarmos a iconografia inspirada no poema de Angelo Poliziano, que veremos mais à frente, e que descreve Galateia sendo conduzida por dois golfinhos, podemos inferir que essa teria sido a verdadeira intenção da artista ao conceber a cena.

A mulher, nua, se cobre modestamente com um tecido branco, que lhe envolve apenas a parte íntima, deixando seu corpo em grande parte exposto – os seios, ventre e pernas estão à mostra, evocando a fragilidade e a vulnerabilidade de sua postura, mas também sua conexão

profunda com o elemento natural que a envolve. Aqui, o jogo entre o velamento e o desvelamento do corpo feminino pode ser compreendida também a partir de uma lógica de visibilidade que, conforme argumenta Didi-Huberman (1998), não se limita à pura exposição, mas envolve uma dialética entre o que se mostra e o que se oculta, entre o desejo e a interdição. O tecido que desliza sobre sua pele funciona, assim, não apenas como um adorno, mas como um operador visual que participa da construção do desejo na imagem.

O tom erótico empregado na obra, faz referência às sugestões de Ovídio em suas *Metamorfoses*.

As convenções eróticas são exploradas de maneira inovadora. O ego destes poemas não é um apaixonado idealista, mas um cronista irônico dos costumes de uma sociedade requintada, e o seu erotismo vai desde os acentos mais suaves, porém, sugestivos, até a mais aberta expressão do desejo sexual. A intenção não é de comover o leitor, mas de deleitá-lo (Carvalho, 2010, p. 24).

Ao seu redor, duas figuras aladas, associadas aos amorini ou putti, pequenos seres mitológicos ligados ao amor e ao prazer, acompanham sua jornada aquática. À esquerda da tela, um dos cupidos oferece à nereida um pequeno prato repleto de pérolas, das quais ela retira uma com delicadeza, segurando-a com os dedos. A pérola, com sua superfície luminosa e opaca ao mesmo tempo, pode ser pensada como uma imagem que sobrevive e se transforma ao longo do tempo, como percebe-se a respeito do conceito de Didi-Huberman sobre a persistência dos vestígios e a ressonância de formas arcaicas em novas representações. O outro putto, à direita, encara diretamente o espectador, como se fosse uma testemunha silenciosa de nossa própria observação, estabelecendo uma ligação entre a pintura e o observador. Esse olhar direto, que interpela quem observa, tensiona o estatuto da imagem ao inseri-la em um jogo de reciprocidade: não apenas olhamos, mas somos olhados, convocados a uma relação que ultrapassa a mera contemplação passiva.

Este quadro é uma representação singular da Galateia, que, como descrito no diário de Elisabetta Sirani,

uma Galateia pequena no mar, conduzida por dois golfinhos, com dois amores, um dos quais bate em certas rochas, onde a referida Galateia está deitada, e o outro lhe apresenta uma concha de madreperola com várias pérolas, onde ela está prestes a levantar uma. (Malvasia, 1678, 475)

A composição revela a sutileza e a poesia características da artista, que escolhe retratar uma Galateia não em seu triunfo ou acompanhada de seu amado Acis, mas em um momento de introspecção, quase etérea, sendo levada suavemente pelas ondas. O gesto da ninfa ao pegar a pérola, como um pequeno e cuidadoso movimento de suas mãos, reforça essa ideia de suavidade e vulnerabilidade, um reflexo de sua juventude e feminilidade. A escolha do vermelho vibrante do tecido que se levanta por trás da figura, aliada à serenidade do cenário marinho e à presença dos cupidos, confere uma qualidade mágica e onírica à cena, onde a nobreza da mulher e a beleza da natureza se entrelaçam em uma harmonia delicada e inusitada.

A paisagem que acompanha a figura da nereida é envolta por um clima de mistério e introspecção. O céu, carregado e sombrio, se desintegra em pinceladas rápidas e intensas, com nuvens que se desfazem sobre o fundo escurecido, criando uma sensação de instabilidade e efemeridade. O mar, por sua vez, apresenta-se com uma aura enigmática, suas ondas suaves e ondulantes reforçando a ideia de um cenário que está tanto em movimento quanto à mercê das forças naturais, uma representação visual do desconhecido e do imponderável. As águas parecem não ter um limite visível, criando a impressão de que a nereida está suspensa entre o real e o imaginário, flutuando em um espaço aquático onde as fronteiras entre o ser e o elemento natural se dissolvem.

O tecido vermelho que se infla atrás da mulher, semelhante a uma vela ao vento, é um elemento importante na composição. Ao mesmo tempo em que confere sustento à figura da nereida, como se fosse uma âncora que a mantém flutuante no mar, esse tecido também a impulsiona para as profundezas do oceano, simbolizando o movimento da água e da vida. A textura do tecido, que se expande de forma quase viva, sugere um dinamismo que é ao mesmo tempo elegante e inquietante. Esse elemento não apenas destaca a figura feminina, mas também a coloca em um estado de transição constante, uma representação do fluxo e da transformação.

Este detalhe nos remete diretamente à obra de Francesco Albani, especialmente à sua série de pinturas dos quatro elementos, onde o uso de tecidos semelhantes, que se infla e se molda com a força do vento, faz referência direta à água [figura 73]. A semelhança na execução do tecido vermelho, ao mesmo tempo delicado e poderoso, revela uma conexão profunda entre os dois artistas e suas representações do movimento da natureza, especialmente da água, elemento central tanto na obra de Albani quanto na de Sirani. O uso do tecido como uma extensão do ambiente, que parece interagir com a figura humana e o cenário ao redor, reflete a maestria de Elisabetta em fundir os aspectos naturais com os simbólicos, criando uma obra que

não só exibe a técnica apurada da artista, mas também a profundidade de sua visão sobre a relação entre o ser humano e os elementos.

Figura 73 – *Allegoria dell'elemento dell'Acqua* (c. 1560), de Francesco Albani.



Fonte: Web Gallery of Art

Outro ponto de convergência entre as obras de Francesco Albani e Elisabetta Sirani é a representação da palidez da tez da figura feminina. Tanto em Albani quanto em Sirani, a mulher é retratada com uma pele de tonalidade suave e delicada, que transmite uma sensação de fragilidade e pureza, uma característica frequentemente associada à idealização da mulher na arte barroca. Essa palidez, quase etérea, parece distanciar as figuras de um realismo imediato, aproximando-as de uma qualidade mais transcendental e espiritual.

Além disso, em ambas as obras, os *putti* – ou figuras aladas de cupidos – desempenham um papel central na composição e no simbolismo da cena. Nos trabalhos de Albani e Sirani, essas figuras infantis e encantadoras, com suas asas delicadas, cercam as mulheres e atuam como acompanhantes simbólicos, representando o amor e a inocência. A interação entre as figuras femininas e os *putti* não é apenas decorativa, mas também carrega um forte simbolismo de união entre o divino e o humano, o espiritual e o carnal. Em Sirani, os *putti* servem como intermediários entre a nereida e o espectador, em uma coreografia simbólica que reforça a narrativa do amor e da beleza, enquanto em Albani, eles continuam essa tradição, enfatizando o jogo de luz, pureza e sensualidade que permeia a cena.

Ainda em paralelo com outras representações, não podemos deixar de evocar o célebre *Triunfo de Galateia* [figura 74], pintado por Rafael Sanzio em 1511, nos afrescos da Villa Farnesina. Esta obra, que captura a alegoria mitológica com maestria, dialoga com as representações subsequentes de Galateia, incluindo a de Elisabetta Sirani, ao explorar a iconografia da ninfa em triunfo, mas também ao refletir sobre as nuances e variações dessa figura mítica ao longo do tempo.

Rafael parece se valer muito da poesia de Poliziano para a construção da obra,

Dois golfinhos bem talhados puxam uma carruagem: no assento Galatea maneja as rédeas; enquanto nadam, eles respiram em uníssono; um mero círculo de devassos um expele ondas de sal, outros nadam em círculos, um parece pular e flertar por amor; com suas irmãs fiéis, a bela ninfa encantadoramente ri de um cantor tão grosseiro (Marassato, 2019, p. 780)

Figura 74 – *O triunfo de Galateia* (c. 1512), de Rafael Sanzio.



Fonte: Wikimedia Commons

O uso do espaço e da composição revela grande refinamento: Galateia avança triunfalmente sobre as ondas, erguida por uma concha puxada por dois golfinhos, sendo que um deles parece combater um polvo, acrescentando movimento e tensão à cena. A ninfa guia a narrativa com seu olhar elevado em direção aos anjos que, no alto, disparam flechas, estabelecendo uma ligação entre o plano terrestre e o celeste. A composição, rica e envolvente, é ainda animada pela presença de uma multidão de Nereidas e Tritões, cujas formas sinuosas reforçam o caráter marítimo e lúdico do episódio. Se, contudo, lembrarmos que essa pintura integra um conjunto maior, o olhar de Galateia adquire nova dimensão: não se dirige apenas aos anjos, mas também a Polifemo, representado em outra parte do afresco. Esse jogo de olhares estabelece um diálogo interno entre as diferentes cenas, conectando-as e ampliando a narrativa mítica para além dos limites de um único painel.

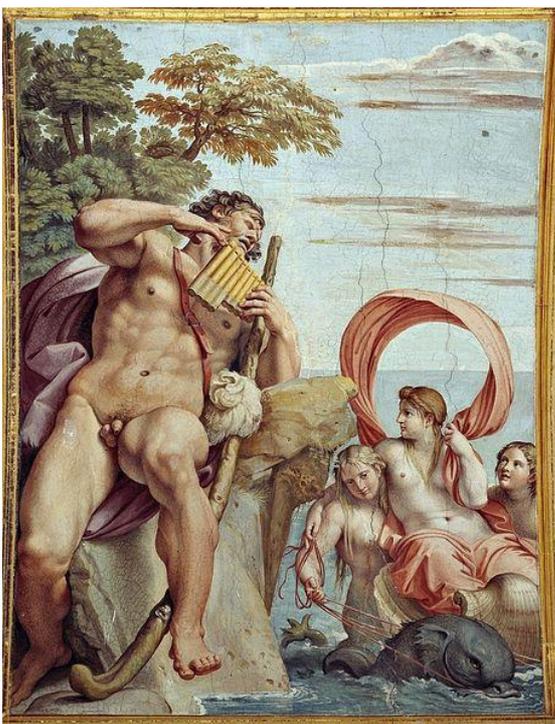
O afresco de Galateia se insere no contexto da decoração da Villa Farnesina, uma das mais opulentas residências de Roma, pertencente ao banqueiro Agostino Chigi, mecenas de Rafael. O patrocinador, um dos homens mais ricos de sua época, buscou em suas encomendas um retorno ao espírito clássico, não apenas como uma imitação estética, mas como uma afirmação de poder e prestígio. Chigi contratou os melhores artistas da época para decorar sua villa com temas mitológicos que evocassem o esplendor da Antiguidade. Dessa forma, o afresco não apenas retrata a mitologia clássica, mas também serve como uma expressão visual do Renascimento, unindo a erudição de uma época e a busca por um novo ideal de beleza e harmonia.

Em comparação com a obra de Sirani, o tecido vermelho que recobre Galateia e se esvoaça pelo ar é um ponto interessante de convergência, bem como os golfinhos que puxam a carruagem de conchas da figura. A presença de pequenos Cupidos também garantem pontos de convergência, mas é justamente a figura de Galateia que nos parece mais interessante. São, claramente, momentos diferentes da história da nereida. Em Sirani a vemos em uma posição de relaxamento, um momento quase íntimo, enquanto a Galateia de Rafael triunfa soberana sobre o mar.

O tecido que se estende por trás das figuras parece transcender a função de mero recurso visual, assumindo um papel iconográfico de grande potência, como podemos observar em diversas representações de Galateia. Na pintura de Annibale Carracci [figura 75] e na gravura do mesmo artista [figura 76], bem como nas soluções compositivas de Luca Giordano [figura 77] e Nicolas Poussin [figura 78], o tecido adquire diferentes significados e nuances formais. Em ambas as obras de Carracci, ele é modesto e estreito, lembrando um lenço delicado,

elemento que ressoa na obra de Sirani. Já em Giordano, o tecido azul substitui o tradicional carmesim e se confunde com as ondas do mar, instaurando um diálogo sutil entre a figura e a natureza. Em Poussin, por sua vez, a cena desloca o foco para o amor entre Galateia e Acis, e o tecido, sustentado pelos cupidos, transforma-se em um véu prestes a cobrir os amantes, conferindo-lhes a privacidade inerente ao momento.

Figura 75 – *Polifemo e Galateia* (afresco) (1595-1605), de Annibale Carracci



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 76 – *Galateia* (Butil) (1590), de Annibale Carracci.



Fonte: National Gallery of Art

Figura 77 – *Trionfo di Galatea con Acis trasformato in fonte* (1674-77), de Luca Giordano



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 78 – *Acis e Galateia* (1627-1628), de Nicolas Poussin



Fonte: Wikimedia Commons

Retomando as obras de Carracci, em sua pintura, encontramos um momento que estabelece uma relação entre Galateia e Polifemo. Embora a versão mais aceita, a partir da leitura de Ovídio, sugira que Polifemo fosse um Ciclope, como frequentemente retratado nas traduções mais comuns, há também a proposta de que ele seria um gigante, uma linha que parece ser seguida por Annibale Carracci. Nesse contexto, a figura de Galateia remete diretamente à mulher representada por Sirani, em particular pela sua pele alva e pela postura reclinada sobre a carruagem de conchas, criando um diálogo visual claro entre ambas as obras. No entanto, Carracci, fiel ao estilo de sua produção, confere maior atenção ao espaço natural, algo que marca um contraste significativo com a atmosfera sombria do céu e do mar nas obras de Sirani. Enquanto em Sirani o cenário é envolto por um ar de ameaça e mistério, na pintura de Carracci a luz domina o ambiente, e o mar, embora ainda presente, parece menos intimidante, mesmo com a presença de Polifemo, que, apesar de sua imponência, não é representado de forma a causar grande apreensão a Galateia.

Ao passarmos para a gravura de Carracci, podemos perceber uma correspondência visual interessante entre as figuras dos golfinhos representados por Annibale e os que aparecem na obra de Sirani. Nesse sentido, é plausível sugerir que Sirani tenha se deparado com a gravura de Carracci, utilizando o risco de Annibale como referência para a construção de seu próprio animal mitológico. Além disso, a concha que sustenta a mulher na carruagem de Sirani também exhibe uma relação iconográfica próxima àquela mostrada por Carracci, reforçando a ideia de uma troca visual entre os dois artistas.

A figura do Cupido à direita na obra de Carracci, aquele que segura Galateia pela barriga. Essa figura, ao igualar-se ao Cupido de Sirani, estabelece uma conexão simbólica mais profunda, uma vez que, em ambas as obras, o Cupido encara diretamente o espectador. Esse gesto cria uma espécie de cumplicidade visual, que aproxima ainda mais as duas representações, sugerindo uma troca de significados e uma herança estética que pode ter sido conscientemente absorvida por Sirani. Dessa forma, as relações visuais e simbólicas entre as obras de Carracci e Sirani vão além do simples paralelo entre figuras mitológicas, evidenciando um diálogo mais complexo entre as duas produções artísticas.

No entanto, uma aproximação visual possível se trata de uma obra da própria Elisabetta, concebida alguns anos antes de Galateia em 1661, a obra, chamada *Cupido triunfante no mar* ou *Medici Amorino*, e intitulada pela própria artista, no diário, como *Un Amorino nel Mare* [figura 79], é uma das obras com descrição mais completa no diário da artista.

Um Amorino no mar, para a grande Princesa Margarida, que, com uma mão, usa como vela um pequeno cesto envolto em um arco e, com a outra, carrega uma madrepérola repleta de pérolas, entre as quais algumas maiores desenham o brasão do Esposo, ou fazem alusão ao seu nome. À distância, um golfinho é montado por outro Amorino, que o instiga ao caminho com um chicote de raiz de coral. E essa visão despertou, após longo silêncio, a Musa envelhecida de Gasparo Bombaci, levando-a a entoar:

Solta as velas ao vento, que de rosas
Tinge, para a Deusa de Chipre, as ondas de Gnido;
Sobre conchas de ouro, nas límpidas margens,
Eis que aporta, mas sem barba, o Amor.

Ele avança, ardente, em seu próprio seio,
De um mar sereno e fiel a seu desejo,
Para ofertar ao Ninho Régio, em tributo,
Na concha orvalhada, um esplêndido florão.

Oh, como bem, guiado por seu fado,
Saltando veloz no cristal tirreno,
O golfinho foge do gállico Netuno!
Mas tu, conduzido pela deusa Citereia,
Leva às Dórides o ramo purpúreo;
Aqui, os beijos reais bastam ao coral

Figura 79 – *Cupido Triunfante no Mar* (1661), de Elisabetta Sirani



Fonte: Meisterdrucke

A obra de Elisabetta Sirani *Cupido triunfante no mar* revela uma delicada interação entre a mitologia e a riqueza de significados culturais que a artista soube explorar com maestria. Na pintura, o Amorino, uma figura mitológica que simboliza o amor, é retratado com grande leveza e fluidez, navegando sobre o mar em um gesto que mistura graça e poder. A mão do Amorino segura um pequeno cesto envolto por um arco, que serve como vela, simbolizando tanto a leveza da paixão quanto a sua força propulsora. Com a outra mão, ele transporta uma madrepérola cheia de pérolas, entre as quais algumas são maiores e têm a função de desenhar o brasão do marido da Princesa Margarida, ou aludir a seu nome. Essa referência ao brasão do esposo não é apenas um símbolo de fidelidade e união, mas também reforça a dimensão de poder e prestígio da Princesa, que se conecta a essa iconografia de maneira sutil e elegante.

À distância, o golfinho montado por outro Amorino instiga o animal com um chicote feito de raiz de coral, evocando não apenas a naturalidade do mar e seus habitantes, mas também a ligação entre o amor e a natureza, entre o controlável e o incontrolável. O golfinho, tradicionalmente associado ao amor, à proteção e à união, é o meio de transporte do Amorino, criando uma imagem poética que se entrelaça com a ideia de viagem e desejo. A cena tem uma carga simbólica que remete à mitologia greco-romana, em particular ao vínculo entre o amor e o mar, à calmaria do mar sereno, que é uma metáfora para o amor tranquilo e desejado, mas ao mesmo tempo forte e persistente.

O poema de Gasparo Bombaci, que acompanha a obra, contribui para essa atmosfera de elegância e mitologia. Nele, o mar é descrito como um espaço de transição, onde o Amor é personificado e se movimenta através de um mar “sereno e fiel”, conduzido por seu próprio desejo. A referência a Vênus, a Deusa de Chipre, e a comparação com o Golfinho fugindo do “gállico Netuno”, amplifica a sensação de um amor divino, abençoado e seguro, afastado das turbulências e conflitos. A obra, portanto, se configura não apenas como um retrato visual, mas como uma composição poética que integra o simbolismo do amor com a natureza, o mar e a figura de Margarida.

A forma como Sirani une esses elementos, com suavidade e profundidade, transmite a aura de serenidade e poder de sua época, ao mesmo tempo em que revela uma visão romântica e idealizada do amor, envolvendo a Princesa Margarida com a nobreza do contexto mítico, através da sutil interação de natureza, paixão e símbolos.

Ao observarmos *Cupido triunfante no mar* de Elisabetta Sirani e sua relação com *Galateia*, notamos aproximações interessantes que podem sugerir uma continuidade simbólica

e narrativa entre as duas obras, como se ambas fizessem parte de um mesmo ciclo mitológico, interligado por personagens e ações recorrentes. Na obra de Sirani, o Amorino que segura o cesto de madrepérola com pérolas, especialmente o gesto delicado de oferecer uma pérola à Princesa Margarida, é de uma simbologia muito semelhante àquela presente na pintura de *Galateia*, onde um Amorino também entrega à nereida um prato de madrepérola contendo pérolas. Essa troca, que ocorre em ambas as cenas, pode ser vista como um elo entre as duas obras, com a possível sugestão de que o mesmo Amorino, ou uma manifestação de sua presença, esteja transitando entre as duas cenas, como se ele estivesse retornando ou indo em direção ao cenário de *Galateia*. Esse pequeno gesto de oferecer uma pérola, simbolizando uma dádiva preciosa, sugere a continuidade do tema do amor e do desejo, que perpassa ambas as composições.

Além disso, a presença do segundo Amorino na cena de *Cupido triunfante no mar*, montado sobre um golfinho, fortalece ainda mais essa conexão com *Galateia*. O golfinho, um símbolo clássico de amor e proteção, já aparecia na obra de Sirani, onde Galateia, em sua carruagem de conchas, é conduzida por dois golfinhos. O golfinho montado pelo Amorino na obra de Sirani parece, portanto, um reflexo do animal que vemos na cena do mar, embora a figura do Amorino com o chicote de raiz de coral e a interação com o golfinho possam sugerir que este está em um momento posterior à cena de *Galateia*, guiando o golfinho que já simboliza um amor amadurecido, ou ainda está retornando à mesma cena, como se o momento de *Galateia* fosse apenas uma parte do ciclo narrativo.

A sugestão de que o segundo Amorino, no contexto de *Galateia*, é aquele que olha diretamente para o espectador, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre a obra e quem a observa, também ganha um novo peso quando pensamos na interação entre as duas cenas. Esse olhar direcionado ao espectador na pintura de *Galateia* parece ser um prolongamento da imagem do Amorino que na cena marítima, ao segurar a madrepérola, representa um gesto íntimo, quase como uma continuidade emocional do momento de *Galateia*, onde a arte de Sirani busca não apenas encantar o olhar, mas também criar uma relação direta entre o observador e a obra.

Portanto, essa leitura das duas obras como partes de uma narrativa contínua, onde os Amorinos e o golfinho atravessam ambas as cenas, sugere não só uma reflexão sobre o amor e a natureza, mas também sobre como a artista reinventa e refina símbolos recorrentes, mantendo uma coerência visual e simbólica entre seus trabalhos. Essa relação, que pode parecer sutil,

revela a profundidade da obra de Sirani, onde elementos de uma pintura se entrelaçam com outros, criando uma experiência de contemplação ainda mais rica e imersiva para o espectador.

Por fim, é interessante destacar que a obra *Galateia*, até hoje, preserva sua moldura original, encomendada por Cospi a Angiolino Riva, um marceneiro de Bolonha. A moldura, com tema de golfinhos e conchas, faz eco à própria pintura, reforçando a conexão visual com o mar e com a figura central de Galateia. Esse detalhe não só enfatiza o vínculo simbólico entre a obra e o mundo natural, mas também sublinha o cuidado e a atenção ao contexto cultural de Bolonha, um aspecto importante da obra [figuras 80 e 81].

Figura 80 – *Galateia* (com moldura de Angiolino Riva) (1664), de Elisabetta Sirani



Fonte: Finestre sull'arte

Figura 81 – *Galateia* [detalhe da moldura] (1664), de Angiolino Riva.



Fonte: Finestre sull'arte

Além disso, a assinatura de Elisabetta Sirani na pintura [figura 82] é um detalhe que merece destaque, pois, mais uma vez, a artista integra brilhantemente seu nome à cena. Nesta obra, sua assinatura aparece como um bordado na almofada que acomoda a ninfa. Essa sutileza não só reflete o domínio técnico de Sirani, mas também seu engajamento profundo com a composição e com o espaço pictórico, fazendo com que sua presença na obra seja mais do que um simples autorreconhecimento, mas uma parte orgânica do ambiente criado. Assim, a assinatura não se limita a um elemento externo, mas se inscreve na própria narrativa da pintura, como se fosse uma extensão natural da cena.

Figura 82 – *Galateia* [detalhe] (1664), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Finestre sull'arte

4.3 AUTORRETRATO COMO ALEGORIA DA PINTURA (1658) E UM SEGUNDO RETRATO

Para pensarmos a ideia de retrato na arte italiana, partiremos das considerações de Enrico Castelnuovo, em sua obra *Retrato e Sociedade na arte italiana*, publicado no Brasil pela Editora Companhia das letras em 2006. Na obra em questão, Castelnuovo propõe a construir uma história da Itália a partir dos retratos produzidos desde o século XV, ainda que, ocasionalmente, o autor retroceda sua análise até o século III. Seu objetivo central é isolar e caracterizar as dinâmicas que nortearam a criação e a circulação dessas obras e de seus autores ao longo do tempo. Naturalmente, isso implica uma abordagem que dialoga com a história da arte tradicional, pois exige a análise das soluções expressivas dos retratos – o que é representado, como é representado e de que maneira essas escolhas interagem com formas pictóricas consagradas. Contudo, o livro não se limita a essa perspectiva. Ele também se insere no campo da história política, ao demonstrar como a produção artística esteve intrinsecamente ligada às relações de poder, aos acordos e disputas entre casas dinásticas, corporações mercantis e outras forças sociais em busca de afirmação. No entanto, ao final da leitura, percebe-se que a obra não se reduz a uma única abordagem: ela transita entre diferentes camadas interpretativas, construindo um panorama complexo no qual arte e sociedade se entrelaçam de maneira indissociável.

Castelnuovo aborda o retrato como um gênero amplo, repleto de subgêneros que enriquecem a análise – afinal, por que tantas variações de retratos surgiram ao longo do tempo? Ele utiliza essa categoria como ponto de partida para investigar as diferentes demandas sociais

que moldaram sua produção e circulação. Para isso, reúne materiais que lhe permitem refletir sobre a recepção dessas obras por seus contemporâneos, analisando as relações entre encomendante, artista e retratado. Assim, desvela os interesses por trás dessas obras – quem presenteia quem, com que intenção e quais recursos são mobilizados.

Além disso, examina a dinâmica social e econômica da produção artística italiana, questionando quais foram os principais centros exportadores de artistas, para onde suas obras eram destinadas e como a produção local interagiu com a concorrência estrangeira. Segundo Castelnovo, a Itália, que no auge das cortes urbanas e das corporações mercantis se consolidou como grande centro produtor e consumidor de arte, perdeu essa posição no final do século XVI, incapaz de competir com a pintura flamenga e com o prestígio crescente de outras cortes europeias. No século XVII, seu mercado artístico se restringiu cada vez mais, tornando-se regulado por novos, mas tímidos, grupos burgueses.

O autor ainda aborda o retrato como um gênero amplo, repleto de subgêneros que enriquecem a análise – afinal, por que tantas variações de retratos surgiram ao longo do tempo? Ele utiliza essa categoria como ponto de partida para investigar as diferentes demandas sociais que moldaram sua produção e circulação. Para isso, reúne materiais que lhe permitem refletir sobre a recepção dessas obras por seus contemporâneos, analisando as relações entre encomendante, artista e retratado. Assim, desvela os interesses por trás dessas obras – quem presenteia quem, com que intenção e quais recursos são mobilizados.

De modo geral, o retrato foi um gênero amplamente praticado por mulheres artistas, mas, no caso de Elisabetta Sirani, representou uma parcela relativamente pequena de sua produção. Sua trajetória privilegiou temas religiosos, mitológicos, alegóricos e históricos, o que demonstra sua capacidade de transitar por áreas tradicionalmente dominadas por artistas homens e de atender a uma demanda variada dentro do contexto artístico bolonhês.

O primeiro retrato de Elisabetta Sirani que trabalharemos é o *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, uma obra que exemplifica uma ideia bem estabelecida no Barroco: a alegoria como um meio de representar conceitos abstratos por meio da figura humana e de atributos simbólicos. “A alegoria barroca comporta muito mais do que uma simples personificação, na medida em que visualiza um conceito abstrato ou uma determinada situação conferindo a uma figura humana determinados atributos” (Bauer; Prater, 2007, p. 10). Essa estratégia permitia que os artistas criassem narrativas visuais, nas quais a identidade do retratado se entrelaçava com uma representação mais ampla de sua própria arte. No caso de

Sirani, o autorretrato não apenas reafirma sua posição como pintora, mas também a inscreve em uma tradição alegórica que reforça seu intelecto e domínio técnico.

Giorgio Vasari foi o primeiro a representar a Pintura como uma figura feminina entre 1550 e 1568, em suas *Vidas*. Em cada capítulo dedicado a um pintor, escultor ou arquiteto, Vasari introduzia um preâmbulo ilustrado, no qual cada arte era personificada, antecipando um conceito que seria amplamente difundido por Cesare Ripa em sua *Iconologia*. Além de descrevê-la como uma alegoria feminina em seus textos, Vasari materializou essa concepção em imagens, como nos afrescos que produziu em suas residências em Arezzo e Florença. Sua abordagem já refletia um movimento mais amplo entre os artistas do período, que buscavam afirmar a pintura como uma atividade intelectual, distinguindo-a das artes mecânicas. Segundo Vasari, uma pintura bem-sucedida deveria expressar as intenções do pintor e provocar emoções no espectador, ideia que dialoga com as reflexões de Leonardo da Vinci sobre o poder criador do pintor (Da Vinci, 1989, p. 7).

A partir de meados do século XVI, essa concepção ganhou força e sistematização com a *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada em 1593, que consolidou a imagem da Pintura como uma mulher inspirada e transfigurada pelo furor criativo. Segundo Ripa, a Pintura deveria ser representada com cabelos desgrenhados, vestes manchadas de tinta e um olhar intenso, sugerindo o caráter arrebatador do processo artístico. Essa caracterização influenciou diretamente diversas representações da Pintura nos séculos seguintes, reforçando sua conexão com a criatividade e a genialidade, mas também estabelecendo um contraste com autorretratos de artistas mulheres, que frequentemente adotaram estratégias visuais distintas.

Neste estudo, a obra de Cesare Ripa será utilizada como referência essencial para compreender a construção da alegoria da Pintura e sua influência na forma como os artistas—particularmente as pintoras, se representaram em seus autorretratos.

Passemos, então, à obra de Sirani [figura 83].

Figura 83 – *Autorretrato como alegoria da pintura* (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Datada de 1658, a obra de Elisabetta Sirani apresenta dimensões de 114 x 85 cm e foi executada em óleo sobre tela. Atualmente, integra o acervo do Museu Pushkin, em Moscou, Rússia.

Na composição, impõe-se a figura de uma mulher com vestes opulentas ressaltam sua presença e status. Sobre sua cabeça, uma coroa de louros, símbolo consagrado da glória artística, remete não apenas à tradição clássica, mas também à iconologia da Poesia delineada por Cesare Ripa, que a descreve como alguém que “coroa-se de louro, o qual está sempre verde” (1764, p. 390). Essa associação se torna ainda mais significativa ao considerarmos os instrumentos de escrita discretamente posicionados ao fundo, bem como os relatos de seus biógrafos, que exaltavam suas habilidades não apenas na pintura, mas também na poesia.

Uma corrente dourada atravessa-lhe o peito, conferindo-lhe um ar de distinção e remetendo à simbologia das artes liberais, distantes das atividades manuais. Em sua mão direita,

segura um pincel, capturada no exato momento da criação, mas interrompe momentaneamente o gesto para dirigir ao observador um olhar penetrante, quase desafiador. Na mão esquerda, repousa a paleta, instrumento indispensável de seu ofício. Seu corpo inclina-se ligeiramente em direção à tela, um indício de sua concentração no ato de pintar, mas o rosto se volta deliberadamente para o espectador, estabelecendo uma conexão direta que reafirma sua autoconsciência como artista e sua afirmação no espaço da pintura.

Atrás dela, à esquerda de quem contempla a cena, vislumbra-se uma pequena escultura, alusão sutil ao diálogo entre as artes. À direita, sobre uma mesa, repousam dois livros volumosos, e, sobre eles, um tinteiro com uma pena, evocando a erudição e o intelecto que sustentam sua prática. O restante do cenário dissolve-se em sombras profundas, um jogo de negros meticulosamente construído pela artista, que envolve a composição em uma atmosfera de introspecção e intimidade. O olhar do espectador é inevitavelmente conduzido à figura central – a mulher que pinta, mas que, ao mesmo tempo, se retrata e se afirma como sujeito e criadora de sua própria imagem.

Retomando a *Iconologia* de Cesare Ripa, o tratado prescreve que a Pintura deve ser representada como

uma bela mulher, de cabelos negros, fartos e desgrehados, retorcidos de várias maneiras; com sobrelhas arqueadas que denotam pensamento imaginativo; a boca coberta por um pano amarrado atrás das orelhas; uma corrente de ouro ao redor da garganta, da qual pende uma máscara onde se lê ‘imitação’. Em uma das mãos, segura o pincel; na outra, a paleta, e seu traje é composto por véus etéreos que a envolvem. (Ripa, 1593, p 153)

Elisabetta Sirani, que, segundo muitos de seus biógrafos, teve acesso à obra de Ripa, parece ter se apropriado dessa definição com plena consciência, mas não sem transformá-la. Afinal, era pintora. Era mulher. E era, acima de tudo, a materialização da Pintura, não como abstração, mas como ofício. Se Ripa imaginava a arte sob a forma de uma figura tomada pelo frenesi criativo, de cabelos revoltos e vestes diáfanas, Sirani reformula essa imagem com sutileza e firmeza. Em seu autorretrato, conserva alguns dos atributos simbólicos: a corrente de ouro, as mãos que seguram pincel e paleta. No entanto, os cabelos não são desgrehados, mas adornados com louros, insígnia da glória e da conquista. O que vemos não é o delírio da criação, mas a contenção da maestria. Não há ansiedade, mas controle; não há arroubo, mas compostura.

Seus trajes tampouco seguem a sugestão de Ripa. Véus etéreos poderiam evocar uma figura etérea, uma musa distante do mundo concreto. Sirani, ao contrário, se inscreve na

materialidade do real. Seus trajes estruturados reafirmam seu lugar como uma mulher de carne e osso, uma profissional da pintura que não reivindica seu espaço com excessos dramáticos, mas com a naturalidade de quem domina sua arte com *sprezzatura*, a habilidade que seus contemporâneos reconheceram nela como marca de seu talento.

Ao incorporar em sua composição elementos que remetem às artes, Sirani constrói uma narrativa visual que reafirma sua identidade artística e intelectual. A escultura atrás e a tela em processo de criação, possivelmente a própria pintura que hoje contemplamos, sugere a ação contínua da artista. Além disso, a presença dos livros e dos instrumentos de escrita não apenas enriquece a cena com atributos eruditos, mas também reforça a profundidade de seu intelecto, evocando a ligação entre pintura e conhecimento, prática e teoria, imagem e pensamento.

Quanto à escultura que vemos adorna a parte de trás [figura 84], podemos ver alguns aspectos mais evidentes a seu respeito.

Figura 84 – *Autorretrato como alegoria da pintura* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

A escultura representa uma figura feminina ereta em contraposto que segura uma espécie de lança. Embora os atributos sejam escassos, esse elemento, segundo Patricia Rocco, remete à representação de Minerva (2006, p. 60). Talvez uma aproximação possível seja a Atena Giustiniani, também conhecida como Minerva Médica [figura 85]. Apesar de não exibir a égide sobre o peito nem o elmo na cabeça, como é comum nessa iconografia, Atena (ou Minerva,

para os romanos) é frequentemente associada à proteção das artes devido ao seu forte vínculo com a erudição. Embora a escultura de Atena Giustiniani tenha sido concebida no período romano, seu modelo remonta à tradição grega clássica, inspirada em protótipos da segunda metade do século V e da primeira metade do século IV a.C.

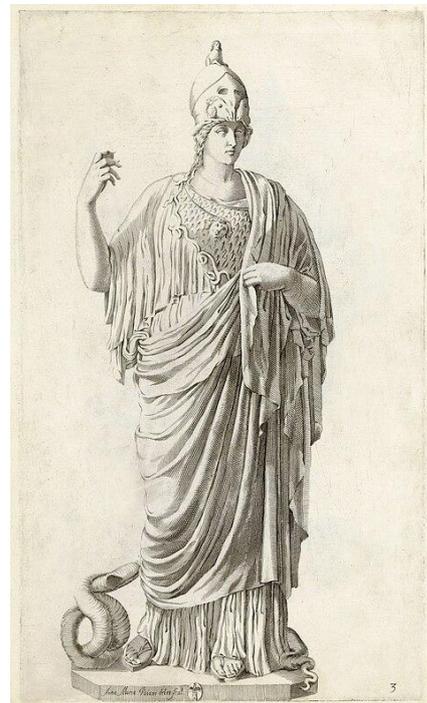
A estátua foi documentada pela primeira vez no século XVII, quando integrava a coleção do banqueiro e colecionador italiano Vincenzo Giustiniani, de quem herdou seu nome moderno. Foi a primeira obra ilustrada [figura 86] na *Galleria Giustiniana*, uma luxuosa série de gravuras que reproduzia peças da coleção Giustiniani, publicada entre as décadas de 1630 e 1640. A gravura em questão foi realizada por Anna Maria Vaiani, artista filiada à guilda de pintores e miniaturistas *Accademia di San Luca* e à sociedade científica *Accademia dei Lincei* (Straussman-Pflanzer *et. al.*, 2021). Sua ligação com a *Accademia di San Luca* estabelece um possível elo entre Vaiani e Elisabetta Sirani, o que pode justificar o conhecimento da pintora sobre a gravura de Atena.

Figura 85 – *Atena Giustiniani* (s/d), autor desconhecido.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 86 – *Gravura de Atena Giustiniani* (c. 1635), de Anna Maria Vaiani.



Fonte: Wikimedia Commons

De todo modo, a presença de esculturas utilizadas como modelos era comum nos ateliês da época, o que reforça a ideia de que Sirani retratou de fato seu ambiente de trabalho, sublinhando ainda mais seu virtuosismo e o impacto social que exerceu no campo da arte

erudita. Whitney Chadwick, faz uma observação a respeito do autorretrato como alegoria da pintura de Artemísia Gentileschi [figura 87], mas que casa com a análise da obra de Sirani, “a obra pertence a uma tradição em que a pintura se identifica com uma das artes liberais; mas aqui, artista e alegoria se fundem em uma só imagem” (1992, p. 103). Sirani não apenas se autorretrata, ela se personifica, afirma-se e se inscreve, com um gesto audacioso, no imaginário visual da Pintura.

Figura 87 – *Autorretrato como alegoria da pintura* (1638-39), de Artemísia Gentileschi.



Fonte: Wikimedia Commons

Na obra de Gentileschi, a artista parece se valer mais da sugestão de Cesare Ripa. O rosto de Artemísia, belo, porém severo, é coroado por uma massa de cabelos desordenados, que evocam a “fúria da criação”, contrastando com a imagem de Sirani, cujos cabelos permanecem estáveis e compostos. Enquanto a postura de Sirani é firme e serena, encarando o espectador com uma tranquilidade quase intencional, Artemísia, em sua pintura, transmite um sentido de urgência e intensidade. Em sua mão esquerda, Gentileschi também segura a paleta e alguns pincéis, objetos que não só destacam sua destreza técnica, mas também sua imersão profunda no processo criativo. Essa característica de Gentileschi se distancia de Sirani, que, ao contrário, dedica um momento de seu processo pictórico para interagir diretamente com o observador. Gentileschi, por sua vez, está tão envolvida com o trabalho que não há espaço para essa pausa. Sua dedicação à arte é representada na intensidade com que se entrega ao ato de pintar.

A ideia de se representar no ato de pintar não foi exclusiva de Sirani e Gentileschi; Sofonisba Anguissola também adotou essa estratégia, retratando-se enquanto pintava [figura 88] e em atividades consideradas essenciais para reforçar sua reputação erudita, como tocando espineta [figura 89].

Figura 88 – *Autorretrato num cavalete* (c. 1556-65), de Sofonisba Anguissola.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 89 – *Autorretrato tocando a espineta* (c. 1556), de Sofonisba Anguissola



Fonte: Wikioo

A estratégia de Sofonisba Anguissola é semelhante à de Elisabetta Sirani em seus autorretratos, pois ambas se representam com cabelos e vestes impecáveis, uma escolha que contrasta com a proposta de Cesare Ripa, Anguissola também encara o espectador e interrompe seu momento de trabalho para isso. Tanto Anguissola quanto Sirani optaram por se exibir de maneira refinada, com penteados cuidadosos e trajes elegantes, sublinhando sua identidade erudita e sua posição social. A escolha de Anguissola de se retratar tocando um instrumento também reforça essa ideia de erudição, uma estratégia previamente empregada por Lavinia Fontana [figura 90] e Artemisia Gentileschi [figura 91]. Essa abordagem estética não só reforça a autoridade de ambas como mulheres artistas, mas também transmite uma imagem de controle e sofisticação, ao invés do retrato idealizado ou simbólico da “fúria da criação”, como foi adotado por Artemisia Gentileschi em sua representação.

Figura 90 – *Autorretrato na espineta* (1577), de Lavinia Fontana



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 91 – *Autorretrato como tocadora de alaúde*, de Artemisia Gentileschi.



Fonte: Wikimedia Commons

Ao analisarmos a obra de Elisabetta Sirani, somos imediatamente cativados pela expressividade de seu rosto. Com base na datação da pintura, sabemos que a artista tinha cerca de 20 anos no momento de sua realização, e sua imagem evoca um equilíbrio entre juventude e autoridade artística. A tez alva, suavemente ruborizada nas maçãs do rosto, e os lábios delicadamente corados não apenas ressaltam sua vitalidade, mas também remetem a ideais de graça e vigor, fundamentais para a construção de sua identidade visual.

Um dos elementos mais significativos da composição é a coroa de louros que adorna seus cabelos claros. Mais do que um mero adorno, esse símbolo carrega um significado profundo, inserindo Sirani na tradição da exaltação do gênio artístico e intelectual. O louro, associado a Apolo e às artes desde a Antiguidade, reforça sua autolegitimação como uma figura feminina atemporal, estabelecendo um elo entre a mitologia clássica e a cultura visual de sua época. Além da coroa de louros, pequenos brincos – possivelmente de madrepérolas ou pérolas – acrescentam um refinamento sutil à sua aparência, ao passo que a pulseira de ouro em seu pulso direito reafirma sua posição social e a prosperidade alcançada por meio de seu ofício [figuras 92 e 93].

Provavelmente utilizando um espelho, recurso comum para a realização de autorretratos, Sirani se representa no ato de pintar, reafirmando sua posição como artista plenamente consciente de sua técnica e de seu estatuto profissional. Essa construção visual reforça não apenas sua identidade como mulher e criadora, mas também sua ambição de se

inscrever em uma linhagem de artistas cuja arte transcende o mero ofício e alcança o domínio da invenção e do intelecto.

Figuras 92 e 93 – *Autorretrato como alegoria da pintura* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

No tratamento das vestes [figura 94], a obra revela um notável domínio do uso da cor e da materialidade dos tecidos, características que conferem à composição um realismo quase tátil. O manto vermelho, ricamente ornamentado com bordados dourados, harmoniza-se com os demais elementos da vestimenta, criando uma paleta sofisticada que reforça a nobreza da figura. A disposição das dobras e o uso magistral do *chiaroscuro* conferem volume à indumentária, sugerindo uma presença quase escultórica. A capa azul que recobre o vestido mais claro acentua essa teatralidade cromática: suas variações tonais, mais luminosas na região dos ombros e progressivamente mais densas nas áreas sombreadas, intensificam o jogo de luz e sombra, realçando a tridimensionalidade da figura.

Além disso, Sirani demonstra um refinado domínio da técnica do *cangiante*, um dos quatro cânones da pintura renascentista, caracterizado pela transição de matizes para resolver desafios tonais e lumínicos. A palavra deriva do italiano *cangiare* (“mudar”), e a técnica consiste na substituição de uma cor por outra quando a tonalidade original não pode ser suficientemente escurecida ou iluminada. Esse efeito é perceptível, por exemplo, na maneira como a pintora manipula os reflexos e sombras sobre o tecido, alternando entre matizes distintos para acentuar a vibração das cores e conferir ainda mais dinamismo à composição. O jogo

cromático na manga amarelada, com suas faixas cruzadas formando um X, evidencia essa sofisticação técnica, pois a artista não apenas segue as variações naturais da luz, mas as intensifica por meio de contrastes de cor, criando um efeito óptico que reforça a riqueza e a materialidade dos tecidos.

O refinamento cromático se estende ao tecido branco e diáfano que cobre o colo da artista, cuja transparência delicada contrasta com as áreas mais densas de cor, e ao próprio uso da corrente dourada, elemento emblemático na *Iconologia* de Cesare Ripa, que adquire aqui um papel central na construção simbólica da cena. Mais do que um adorno, ela reforça a autoridade da pintora ao remetê-la à iconografia da Pintura como arte liberal, afastando-a da conotação de atividade meramente manual. Além disso, a discreta presença do braço de uma cadeira, visível no lado esquerdo da tela, sugere que se trata de um móvel opulento, possivelmente entalhado, reforçando a ideia de que a artista não apenas se senta para executar sua obra, mas ocupa uma posição quase entronada. Esse detalhe sutil, mas significativo, contribui para a construção de sua imagem como uma figura de poder dentro do campo artístico, reafirmando sua autonomia e distinção profissional.

Um detalhe particularmente expressivo é a manga amarelada, atravessada por duas faixas que se cruzam formando um X, um arranjo que não apenas dinamiza a composição, mas também introduz um refinado contraste com o tecido branco e diáfano que cobre o colo. Esse tecido, leve e translúcido, sugere delicadeza, mas sua disposição revela parte dos braços desnudos, como se a artista estivesse de fato preparada para o trabalho, evocando a expressão “arregaçar as mangas” – um gesto que traduz a disposição para o ofício artístico.

A corrente dourada, elemento emblemático na *Iconologia* de Cesare Ripa, adquire aqui um papel central na construção simbólica da cena. Mais do que um adorno, ela reforça a autoridade da pintora ao remetê-la à iconografia da Pintura como arte liberal, afastando-a da conotação de atividade meramente manual. Além disso, a discreta presença do braço de uma cadeira, visível no lado esquerdo da tela, sugere que se trata de um móvel opulento, possivelmente entalhado, reforçando a ideia de que a artista não apenas se senta para executar sua obra, mas ocupa uma posição quase entronada. Esse detalhe sutil, mas significativo, contribui para a construção de sua imagem como uma figura de poder dentro do campo artístico, reafirmando sua autonomia e distinção profissional.

Figura 94 – *Autorretrato como alegoria da pintura* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

Por fim, e de maneira igualmente significativa, no lado direito da composição – a partir da perspectiva do observador – encontram-se elementos que reforçam a erudição e a multiplicidade de talentos de Sirani. O tinteiro e a pena, como já mencionado, remetem não apenas ao ofício artístico, mas também à sua habilidade na poesia, enquanto os livros evocam seu amplo conhecimento e formação intelectual.

No entanto, o que mais chama a atenção nessa área da pintura é um detalhe sutil, mas profundamente simbólico: logo abaixo desses objetos, quase incrustado na superfície da mesa como uma inscrição dourada, reluz sua assinatura [figura 95]. Esse elemento não apenas se destaca visualmente, mas parece condensar em si o próprio significado da obra. A assinatura cintila na composição, como se transcendesse a mera identificação do autor para afirmar, de maneira enfática, a presença e a autoridade da artista sobre sua criação. Mais do que um simples nome, ela se impõe como um gesto de reivindicação – um testemunho da força de sua arte e da sua afirmação enquanto pintora. Nesse jogo entre imagem e texto, entre representação e identidade, a assinatura de Sirani parece dissolver os limites entre a obra e sua criadora, consolidando-se como um eco visual de tudo o que a pintura já havia exposto.

Figura 95 – *Autorretrato como alegoria da pintura* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani



Fonte: Wikimedia Commons

Colocando a obra em paralelo com outro autorretrato feito por Sirani, notamos algumas diferenças pictóricas evidentes, em especial no que diz respeito à qualidade da produção. É seu autorretrato pintando um retrato do pai, Giovanni Andrea [figura 96], de 1662.

Figura 96 – *Autorretrato pintando um retrato do pai* (1662), de Elisabetta Sirani.



Fonte: The Hermitage Museum, São Petersburgo

Neste retrato, não há idealização alguma de sua figura, aqui parecemos estar diante de uma Sirani do mundo real; a escolha dos tons marrons fechados confere à imagem uma sensação de incompletude, como se o trabalho estivesse interrompido, oferecendo ao espectador um vislumbre do processo criativo em andamento. Sirani, mais uma vez, interrompe sua atividade e nos encara diretamente, assim como a figura do pai, cuja expressão parece refletir a da filha. Contudo, essa expressão não corresponde à jovialidade do autorretrato de 1658. Quatro anos após a realização daquela primeira obra, as feições de Sirani aqui são visivelmente mais maduras. Seus cabelos, em contraste com o tom loiro do primeiro retrato, são agora mais escuros, e a ausência de ornamentos nos cabelos transmite um ar de simplicidade. As feições são mais alongadas, com um nariz mais projetado e os lábios, menos carnudos, evidenciando o envelhecimento sutil e o distanciamento do olhar idealizado.

As vestes que ela usa também refletem essa transição, afastando-se da sofisticação do retrato anterior. Em vez de uma roupa luxuosa e trabalhada, a artista apresenta-se com trajes mais simples, como se nos convidasse a ver a Sirani em sua intimidade diária, como era vista por familiares, amigos e aqueles que frequentavam o ateliê e a casa da família. Embora as vestes não recebam o mesmo tratamento meticuloso da primeira pintura, especialmente no que diz respeito ao trabalho cromático, fica claro que são de boa qualidade; o tecido parece ser veludo, sugerindo as posses da artista.

A paleta cromática do *Autorretrato pintando o pai*, dominada por tons escuros e terrosos, estabelece um vínculo tanto simbólico quanto composicional com o retrato de Giovanni Andrea Sirani. A sobriedade das cores, aliada ao tratamento pictórico contido, distancia essa obra do refinamento e da opulência presentes em outros autorretratos da artista, reforçando a atmosfera introspectiva da cena. A figura de Giovanni Andrea, embora dotada de certo grau de vitalidade, causa um efeito peculiar no espectador pela ausência do corpo completo, gerando uma sensação inicial de estranhamento. No entanto, ao compreender que se trata de uma pintura dentro da pintura – e não de um diálogo direto entre dois personagens —, essa ruptura da perspectiva tradicional adquire um significado mais profundo. A obra parece problematizar a relação entre criação artística e legado familiar, enfatizando a conexão entre Sirani e o pai, que foi tanto seu mestre quanto gestor de sua carreira.

O *Autorretrato pintando o pai* guarda notável semelhança com outro autorretrato realizado no mesmo ano, cuja versão em gravura encontra-se atualmente preservada na Walker Art Gallery, em Liverpool [figura 97]. Essa composição dialoga visualmente com a gravura póstuma elaborada por Lorenzo Tinti [figura 9] para as exéquias da artista, na qual sua imagem é reafirmada de maneira solene, bem como com o retrato produzido por Bartolomeo Zanichelli entre 1664 e 1665 [figura 98]. A recorrência de certos traços fisionômicos e estilísticos nessas representações sugere um processo de consolidação da imagem de Sirani ao longo do tempo, tanto por meio de sua própria mão quanto através da releitura póstuma de seus contemporâneos. Esse conjunto de retratos, portanto, não apenas documenta sua aparência, mas participa ativamente da construção de sua identidade artística e de sua memória dentro da tradição pictórica bolonhesa.

Figura 97 – *Autorretrato* (1662),
Elisabetta Sirani.



Fonte: Walker Art Gallery, Liverpool
(Retirada de Modesti, 2023)

Figura 98 – *Retrato de Elisabetta Sirani* (1664-65), de Bartolomeo Zanichelli.



Fonte: Pinacoteca Comunale, Faenza
(Retirada de Modesti, 2023)

4.3.1 Um Segundo Retrato

Com frequência, uma busca rápida por Elisabetta Sirani na internet revela um retrato amplamente difundido em *sites*, *blogs* e até mesmo na página da *Wikipédia* da artista, frequentemente identificado como um autorretrato. No entanto, essa imagem causa um certo estranhamento, especialmente quando comparada ao *Autorretrato como Alegoria da Pintura*. A princípio, a discrepância poderia ser atribuída às diferenças nas feições da figura retratada, sobretudo quando contrastada com outras representações da artista. No entanto, uma análise mais atenta das obras mencionadas anteriormente evidencia que Sirani não se limitou a idealizações de sua própria imagem, tendo também produzido autorretratos com um tratamento menos idealizado.

O verdadeiro fator de estranhamento, portanto, não reside apenas na divergência dos traços faciais, mas na qualidade pictórica da obra em questão. Diferentemente das composições em que a artista demonstra pleno domínio do *chiaroscuro*, da materialidade dos tecidos e da expressividade das figuras, este retrato apresenta um tratamento menos refinado, o que levanta questionamentos sobre sua atribuição. Diante dessas considerações, voltemo-nos agora à análise do *Retrato de Elisabetta Sirani* [figura 99], buscando compreender sua autoria, estilo e possível contexto de produção.

Figura 99 – *Retrato de Elisabetta Sirani* (c. 1665), de Barbara Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Nesse retrato, Sirani surge mais uma vez imersa em seu ofício, retratada no ato de pintar e, como em outras composições, direcionando seu olhar firme ao espectador. A vestimenta, ricamente adornada, reforça sua presença marcante, com detalhes que evocam uma imagem de distinção e autoridade. O colar de pérolas e o grande brinco não apenas conferem sofisticação à sua figura, mas também reiteram sua posição de destaque no meio artístico.

As feições da retratada guardam grande semelhança com aquelas presentes na gravura elaborada por Sirani [figura 94], bem como no retrato póstumo de Lorenzo Tinti [figura 9] e na representação de Bartolomeo Zanichelli. No entanto, um olhar mais atento à execução pictórica revela uma discrepância notável: a qualidade da obra se distancia significativamente dos padrões técnicos e estéticos característicos das pinturas de Sirani. A paleta de cores se apresenta de maneira simplificada, sem a complexidade cromática e a sutileza tonal que marcam suas composições mais refinadas. A superfície pictórica, desprovida do brilho e da profundidade típicos do óleo bem trabalhado, adquire um aspecto seco, e as pinceladas tornam-se mais evidentes, quase ásperas, especialmente na construção do fundo, que se mostra indefinido e destituído de elementos narrativos ou simbólicos significativos.

Ainda que se perceba algum esforço na representação dos panejamentos, sobretudo nas dobras das mangas do vestido branco e no tecido vermelho que as sobrepõe, a modelagem das formas carece de sofisticação, sugerindo a mão de um pintor ainda em busca de refinamento técnico. A composição, portanto, não apresenta a mesma segurança e domínio presentes nas obras reconhecidamente autógrafas de Sirani, levando à hipótese de que se trate de um trabalho de outro artista, possivelmente um seguidor ou um imitador de seu estilo, mas sem a mesma maestria em captar a vitalidade e a precisão formal que caracterizam seus melhores retratos.

A partir dessas observações, é possível perceber possivelmente uma obra realizada por pincéis outros que não os de Elisabetta Sirani. O tratamento pictórico difere substancialmente das características marcantes de sua produção. Essa questão foi abordada por Adelina Modesti, que identifica a pintura como um retrato póstumo realizado por Barbara Sirani, irmã de Elisabetta. Modesti esclarece que

Barbara Sirani também produziu uma efigie de sua famosa irmã sobre cobre, pintada de memória, para Lorenzo Zacconi, um dos mais dedicados patronos da família Sirani. Zacconi prezava tanto esse retrato que o guardava a sete chaves em um estojo especial de noqueira. (2023, p. 117, tradução nossa)

Essa identificação é reforçada pela documentação da época, que atesta o apreço de Zacconi pela efígie póstuma de Elisabetta. O retrato era tão estimado que inspirou um poema em sua homenagem, escrito por Picinardi e publicado por Malvasia, intitulado *Alla Signora Barbara Sirani, che dipingeva in rame dopo la morte della famosa Sig. Elisabetta sua Germana il ritratto della medesima* (“À Senhora Barbara Sirani, que pintou sobre cobre, após a morte da famosa Senhora Elisabetta, sua irmã, o retrato desta mesma”). Esse dado não apenas confirma a autoria da obra, mas também sugere o impacto que a morte prematura de Elisabetta teve sobre sua família e círculo de patronos, levando Barbara a registrar a imagem da irmã como uma forma de preservação de sua memória.

Embora o retrato póstumo de Barbara Sirani busque capturar a fisionomia da irmã falecida, a comparação com os retratos autografados por Elisabetta revela distinções fundamentais. O desenho menos refinado, a paleta menos complexa e a ausência do brilho característico das obras de Elisabetta indicam uma diferença de habilidade técnica entre as irmãs. Isso não desmerece a intenção do retrato, mas o posiciona como um exercício de memória e devoção, mais do que como uma peça que se alinha plenamente à sofisticação artística da homenageada.

Aquilo que Adelina Modesti denomina “comemorações visuais” em seu estudo sobre Elisabetta Sirani abrange uma série de representações criadas para honrar sua memória e consolidar seu legado artístico. No Capítulo 1, já observamos como os registros literários evidenciam sua notoriedade, mas são essas representações visuais que reafirmam, de maneira contundente, tanto a relevância de sua trajetória quanto o impacto de sua produção. Entre elas, destaca-se o retrato póstumo executado por Barbara Sirani, um testemunho da devoção da irmã à memória de Elisabetta e um exemplo concreto da importância dessas homenagens visuais.

Além desse retrato, Modesti aponta outra obra significativa: uma composição alegórica atribuída a Giovanni Andrea Sirani, na qual são representadas as três artes - pintura, música e poesia [figura 100]. Segundo a autora, essa pintura teria sido concebida tomando como modelo as três filhas do artista, sugerindo que a figura alusiva à música poderia ser uma representação póstuma de Elisabetta Sirani.

Além disso, Raffaella Morselli sugeriu que o tríptico retrato alegórico das filhas de Giovanni Andrea Sirani, representadas como as Três Artes, pode ter sido pintado após a morte de Elisabetta, pois a figura central, representando a Música, é retratada cantando e segurando uma partitura com a inscrição *Lasciatemi morire* (“Deixai-me morrer”). (Modesti, 2023, p. 117, tradução nossa)

Figura 100 – *Alegoria das três artes* (c. 1660), de Giovanni Andrea Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Essa interpretação, se aceita, amplia ainda mais o espectro das homenagens visuais dedicadas à artista, inserindo-a não apenas no domínio da pintura, mas também no contexto mais amplo das artes.

Essas representações, sejam individuais ou alegóricas, desempenharam um papel crucial na construção da imagem póstuma de Elisabetta. Elas não apenas reafirmavam seu status como uma das maiores pintoras de seu tempo, mas também garantiam que sua presença se perpetuasse na memória coletiva, solidificando sua identidade artística para além de sua breve existência.

Reafirmando a força do legado de Elisabetta Sirani, especialmente entre os bolonheses, Adelina Modesti destaca um retrato produzido quase dois séculos após sua morte. Em 1854, o pintor bolonhês Antonio Rosaspina concebeu a obra *Elisabetta Sirani moribonda confortata dal padre* [figura 101], na qual representa a artista em seu leito de morte, recebendo o amparo de Giovanni Andrea Sirani. A pintura não apenas evidencia a permanência de sua memória na tradição artística de Bolonha, mas também reforça a dimensão trágica e reverenciada de sua figura, inserindo-a no imaginário coletivo como um símbolo de genialidade prematuramente interrompida.

Em 1854, a morte de Elisabetta Sirani foi escolhida como tema do *Premio Curlandesi*, o prêmio anual de pintura histórica destinado aos estudantes de arte da Pontificia Accademia di Belle Arti de Bolonha. A pintura *Elisabetta Sirani em seu leito de morte* representa a artista agonizante, cercada por seu pai e sua família enlutada, enquanto um padre administra os últimos ritos. (Modesti, 2023, p. 118, tradução nossa)

Figura 101 – *Elisabetta Sirani em seu leito de morte* (1854), de Antonio Rosapina.



Fonte: Storia e Memoria di Bologna. Disponível em:
www.storiaememoriadibologna.it

4.4 O BATISMO DE CRISTO, RETÁBULO DA IGREJA DE SAN GIROLAMO DELLA CERTOSA – BOLONHA

Conforme abordado no capítulo 1, a primeira grande comissão de Elisabetta Sirani foi a execução de um dos retábulos para a Certosa de Bolonha, uma obra de notável importância tanto em termos de envergadura quanto de significado para o início de sua carreira. Encomendada em 1657, quando a pintora contava apenas 19 anos, essa obra representou não só a primeira grande encomenda pública de Sirani, mas também a mais extensa em termos de dimensões ao longo de sua trajetória artística, com impressionantes 4,5 metros de altura por 3,5 metros de largura, e segundo Modesti, a maior obra pintada por uma mulher no início da modernidade (2023, p. 70)

Malvasia, na *Felsina Pittrice*, descreve com entusiasmo o momento em que Sirani foi incumbida dessa tarefa monumental. A jovem artista, com seu talento promissor, recebeu a encomenda com grande empolgação, o que foi fundamental para o seu ingresso definitivo no circuito artístico de Bolonha. A magnitude do projeto não intimidou a pintora; pelo contrário, ela encarou a responsabilidade com a confiança de quem sabia que esta era uma oportunidade ímpar de consolidar sua posição na cena artística local.

[...] ao receber de Gazzino a notícia do ajuste e do acordo sobre o grande quadro do batismo de Nosso Senhor para a igreja da Certosa, saltou de pé num instante, com espírito altivo. Pegando então uma folha de papel real, esboçou ali o pensamento sobre aquela grande história composta de tantas figuras diferentes. E, mal havíamos terminado nosso discurso sobre o assunto, já o víamos concluído. Depois, generosamente, fez-me presente da obra, que hoje se encontra na inestimável coleção do Sr. Valerio Polazzi, um amante e conhecedor dessas artes. (Malvasia, 1678, p. 479)⁸⁰

4.4.1 A Afirmação Artística de Elisabetta Sirani

A obra em questão, conforme aponta Adelina Modesti, fazia parte de um ambicioso ciclo de representações da vida de Cristo, no qual outros destacados artistas bolonheses foram convocados para compor os diversos retábulos. Entre eles estavam nomes de renome como Giovanni Andrea Sirani, pai da artista, Lorenzo Pasinelli, Giovanni Francesco Gessi e Domenico Maria Canuti, entre outros (Modesti, 2023, p. 70-71). Sirani, no entanto, se destacava não apenas pela sua destreza técnica, mas também pela sua posição singular dentro desse grupo, sendo a única mulher e, ao mesmo tempo, a mais jovem entre os participantes. A contribuição de Elisabetta Sirani para esse ciclo se destaca por um feito notável: a celeridade com que executou a obra. Embora lhe tenha sido concedido um prazo de dois anos para sua realização, a artista concluiu a pintura em apenas um, reduzindo pela metade o tempo originalmente estipulado. Nos registros contábeis da Certosa, analisados por L. Crespi (1772), encontra-se a menção ao compromisso firmado por Sirani, em 28 de fevereiro do ano anterior, de entregar a imponente tela dentro do período estabelecido. Esse feito não apenas evidencia sua maestria

⁸⁰ Texto original: “che portataci da Gazzino la nuoua dell'aggiustamento, e dell'accordo del gran quadrone del battezzo di Nostro Signore per la Chiefa della Certosa, balzata con un falto in piedi la spiritola figliuola, e preso un mezzo foglio di carta reale, in simil forma ne formò il pensiero di quella gran storia di cante, e sì differenti tra di loro figure composta, e che non così presto aueuamo noi finito sopra di ciò il discorso, che vedemmo terminato, a me cortesemente poi facendone dono, e ch'oggi trouerassi nell'imparreggiabile raccolta del Sig. Valerio Polazzi di quest'Arti intelligente amatore.

técnica e disciplinada dedicação ao trabalho, mas também reforça um traço amplamente reconhecido em sua trajetória: a extraordinária rapidez com que levava a cabo suas composições, sem comprometer a sofisticação e o rigor de sua execução.

Outro ponto digno de destaque, conforme Modesti, é o valor financeiro atribuído à pintura: 1.000 liras bolonhesas. Esse montante, considerado elevado para a época, corresponde ao mesmo valor pago a seus colegas do sexo masculino, sublinhando mais uma vez a relativa igualdade de condições com que as artistas mulheres eram tratadas no contexto artístico de Bolonha durante o período. Essa remuneração reflete, portanto, um reconhecimento do valor e da qualidade do trabalho de Sirani, evidenciando que, ao menos no campo da pintura, as distinções de gênero eram menos rígidas do que se poderia esperar. A obra de Elisabetta Sirani, nesse sentido, não só se destaca pela excelência técnica e pela capacidade criativa, mas também como um marco de uma Bolonha onde as fronteiras de gênero, embora ainda presentes, eram permeáveis, permitindo que mulheres artistas como ela alcançassem notoriedade e igualdade no reconhecimento de seus méritos.

Embora a obra em questão [figura 102] tenha um caráter religioso, inserindo-se na tradição da pintura sacra, ela também se destaca dentro de uma tradição de pintura histórica, dada a meticulosidade e o rigor com que a cena foi executada. A composição é notável não apenas pela sua grandiosidade, mas também pela atenção dada à vasta multiplicidade de personagens presentes, cada um cuidadosamente elaborado para transmitir uma expressão única de emoção. Sirani, com sua habilidade, investe em um cuidado minucioso ao representar o *pathos* de cada figura, atribuindo a cada uma uma carga emocional distinta que a torna singular dentro do contexto da obra. Essa preocupação com a individualidade de cada personagem e a sua expressão emocional reflete uma característica própria da pintura histórica, onde as cenas, mesmo quando ligadas a temas religiosos, carregam a complexidade psicológica e o realismo de uma narrativa mais ampla. Ao fazer isso, Sirani demonstra não apenas seu domínio técnico, criando uma obra de grande riqueza pictórica e emocional.

Figura 102 – *O batismo de Cristo* (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

A obra é composta por três seções bem definidas, com uma cena situada no canto esquerdo, outra no direito, e, no centro, a cena principal, aquela que confere nome à composição. Começamos, portanto, pela parte central. A estrutura compositiva revela uma clara triangulação, um elemento que remete à tradição católica da Trindade, mas com uma particularidade: em vez de uma representação abstrata da Trindade, vemos Cristo sendo batizado por seu primo, São João Batista. Acima deles, a pomba, símbolo do Espírito Santo, ascende por entre nuvens que, por sua vez, parecem ser sustentadas por anjos de diferentes ordens celestiais. No espaço etéreo formado pelas nuvens, a figura de Deus se destaca, como uma presença onisciente que abençoa a cena, conferindo-lhe um caráter sacro e majestoso.

A figura de Cristo é representada de maneira contida, com sua postura prostrada, ajoelhado, evocando a intensidade da descrição do momento. O batismo, entendido como um rito de passagem, tanto em tradições cristãs quanto em práticas pagãs, simboliza a iniciação de uma nova fase da vida, associando-se, portanto, ao conceito de renascimento. A cena do batismo de Cristo por João Batista é retratada de forma semelhante por três dos quatro evangelistas, com ligeiras variações entre os relatos. Em Lucas (3:21-22), lemos:

Ora, tendo todo o povo recebido o batismo, e no momento em que Jesus, também batizado, achava-se em oração, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corporal, como pomba. E do céu veio uma voz: 'Tu és o meu Filho; eu, hoje, te gerei!'

Em Mateus (3:13-17), a narração segue:

Nesse tempo, veio Jesus da Galiléia ao Jordão até João, a fim de ser batizado por ele. Mas João tentava dissuadi-lo, dizendo: 'Eu é que tenho necessidade de ser batizado por ti e tu vens a mim?' Jesus, porém, respondeu-lhe: 'Deixa estar por enquanto, pois assim nos convém cumprir toda a justiça'. E João consentiu. Batizado, Jesus subiu imediatamente da água e logo os céus se abriram e ele viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: 'Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo'

Em Marcos (1:9-11), a descrição é a seguinte:

Aconteceu, naqueles dias, que Jesus veio de Nazaré da Galiléia e foi batizado por João no rio Jordão. E, logo ao subir da água, ele viu os céus rasgando e o Espírito, como uma pomba, descer até Ele, e uma voz dos céus: "Tu és o meu Filho amado, em Ti me comprazo". Esses relatos, embora distintos em detalhes, convergem na ênfase da importância do batismo como um momento fundamental no início da missão de Cristo, imortalizado pelas palavras de confirmação divina que ecoam do céu.

Ao compor essa cena, Elisabetta Sirani se apropria dos escritos dos evangelistas, em especial no que diz respeito à presença do Espírito Santo e de Deus, que na obra da artista é uma figura personificada. A pomba que desce do céu e as figuras angélicas que rodeiam a cena não apenas fazem referência ao Espírito Santo, mas também personificam o divino, como se fossem as próprias palavras narradas nos evangelhos a se manifestarem fisicamente, abençoando o momento crucial do batismo de Cristo. Com isso, Sirani imprime em sua composição uma dimensão de transcendência, em que o texto sagrado ganha uma materialização simbólica no espaço da pintura, tornando-se visível e tangível para o observador.

Além disso, a figura de João Batista, retratada por Sirani, remete à sua iconografia tradicional enquanto eremita, perceptível pelos longos cabelos e barba e as vestes de pele, um tanto puídas. São João Batista fora representado por Sirani em outros momentos de sua carreira, com destaque para os momentos de sua participação ativa no crescimento de Cristo. Em algumas de suas composições, Sirani retratou João Batista ainda criança, como figura central

no desenvolvimento de Cristo [figura 103], e já adulto, porém imberbe e com a aparência de pastor [figura 104].

Figura 103 – *O menino Jesus com o jovem São João Batista* (1661), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Collection Lucchese, Bolonha (Retirada de Modesti, 2023)

Figura 104 – *São João Batista* (1663), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

À esquerda de Cristo, do ponto de vista do observador, duas figuras angélicas se fazem presentes [figura 105]. São anjos de aparência mais adulta, ambos segurando delicadamente tecidos em suas mãos.

Figura 105 – *O batismo de Cristo* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Essa solução iconográfica insere-se em uma tradição pictórica mais ampla, mencionada por Carlo Ginzburg (1989, p. 41), que, a partir de De Tolnay, observa que anjos – geralmente em número de três – frequentemente desempenham o papel de auxiliares na cena do batismo, segurando as vestes de Cristo enquanto ele é imerso nas águas do Jordão. Sirani, ao adotar esse motivo, dialoga com uma linhagem visual consolidada, reafirmando sua erudição artística e a profundidade simbólica de sua composição.

Ainda no eixo central da composição, ao elevarmos o olhar, nos deparamos com a imagem do divino, representada em sua manifestação mais tangível e esplendorosa. Sirani, ao estruturar essa passagem, segue fielmente a tradição evangélica já mencionada, mas sua solução pictórica estabelece um interessante diálogo com a célebre cena do Batismo de Cristo pintada por Annibale Carracci em 1583 para a Igreja de San Gregorio e Siro, em Bolonha [figura 106].

A influência de Carracci, por sua vez, remete ao tratamento cenográfico e dinâmico das figuras celestiais encontradas nos afrescos da cúpula da Catedral de Parma, de Correggio. Em especial, observa-se a maneira como Carracci concebe uma profusão de figuras angélicas em movimento, cuja disposição sugere que são elas que sustentam os céus. Essa mesma tradição é retomada por Sirani em sua obra, onde os anjos, em uma organização rítmica e ascendente, parecem conferir à cena um dinamismo etéreo, reforçando a sensação de transcendência e elevação espiritual.

Figura 106 – *O Batismo de Cristo* (c. 1580), de Annibale Carracci.



Fonte: Wikimedia Commons

Em paralelo com a obra de Carracci, o Batismo de Sirani conta com uma paleta menos vibrante, onde predominam os vermelhos de Carracci, brilham os azuis de Sirani, onde ainda há algo de clássico em Carracci, dá lugar a uma dramaticidade mais intensa em Sirani, onde as ordens do Barroco parecem estar mais estabelecidas. A figura de Deus em Carracci nos parece menos assertiva e exigente do que a figura vista em Sirani, evocando melhor os direcionamentos barrocos de disciplinaridade aos fiéis.

Figura 107 – *O Batismo de Cristo* [detalhe] (c. 1580), de Annibale Carracci.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 108 – *O Batismo de Cristo* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

O tratamento dado à figura de Deus nas obras de Carracci e Sirani revela distinções significativas em sua abordagem iconográfica. Em Carracci, Deus surge com os braços abertos, em um gesto acolhedor, como se recepcionasse o Filho em uma nova realidade, agora plenamente divinizada após o batismo. Já em Sirani, sua representação assume um caráter mais solene e simbólico: a mão direita ergue-se com três dedos elevados, reforçando mais uma vez a referência à Trindade.

Embora essa posição não corresponda exatamente ao gesto clássico do Pantocrator, remete a uma tradição presente tanto na iconografia cristã primitiva quanto na ortodoxa. O gesto não apenas confere um caráter doutrinal à cena, mas também carrega um significado teológico profundo: os três dedos elevados simbolizam a Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo. Dessa forma, Sirani apropria-se da tradição gestual cristã para conferir um significado mais denso e teológico à presença do divino em sua composição.

A quantidade de figuras apresentada por Sirani dialoga com uma tradição bíblica mais ampla, na qual o batismo de Cristo se inseria em uma cerimônia coletiva – um contexto que, ao excluir a exclusividade para o Filho de Deus, reforçava sua humanidade mesmo em meio à santidade do rito. Do ponto de vista compositivo, a obra revela uma atenção meticulosa à criação da profundidade espacial. Os grupos de personagens são escalonados de forma a recuar progressivamente para o fundo da cena, estabelecendo um gradiente que não apenas enriquece a narrativa visual, mas também evidencia a sensibilidade da artista às propostas estéticas barrocas. Essa disposição cuidadosa confere à composição uma dimensão perspectiva interessante, onde cada figura, inserida em um contexto de múltiplos planos, contribui para a construção de um espaço dinâmico e envolvente, que reflete o rigor e a inovação presentes na tradição pictórica da época.

Retomando as observações de Malvasia sobre a reação de Sirani diante dessa grande encomenda, o conde afirmava que

Eu posso dizer com verdade, tendo estado presente diversas vezes, que, quando lhe encomendavam um quadro, tomava rapidamente o lápis e traçava prontamente, em dois traços sobre papel branco, sua ideia (este era seu modo habitual de desenhar, exatamente como um grande mestre e praticado por poucos, nem mesmo por seu próprio pai, que não me deixará mentir). Depois, mergulhando um pequeno pincel em aquarela de tinta, fazia logo aparecer sua espirituosa invenção, que se podia dizer desenhada sem traços, sombreada e iluminada ao mesmo tempo (Malvasia, 1678, p. 402)

O envolvimento de Sirani com o projeto transparece em seus estudos preparatórios, entre os quais se destacam desenhos a sépia – uma técnica que a artista cultivava com especial maestria, alcançando efeitos de notável leveza e frescor. Uma dessas folhas pode ser diretamente relacionada a um esboço conservado na Albertina, *Graphische Sammlung* de Viena [figura 109], no qual a pose de Cristo revela uma afinidade evidente com a solução adotada por Annibale Carracci em seu *Batismo de Cristo* (1585), realizado para a igreja de São Gregório, em Bolonha. A postura da figura divina – mãos cruzadas sobre o peito, tronco levemente girado à esquerda em relação às pernas orientadas à direita, e a cabeça suavemente inclinada para baixo – atesta não apenas o diálogo de Sirani com a tradição pictórica local, mas também sua capacidade de reinterpretá-la dentro de sua própria linguagem artística

Figura 109 – *Estudo para o Batismo de Cristo* (1557-58), de Elisabetta Sirani.



Fonte: WahooArt. Disponível em:

<https://pt.wahooart.com/@/8Y3HUC-Elisabetta-Sirani-Estudo-para-o-Batismo-de-Cristo>

Quando nos deparamos com a relação deixada por Sirani a respeito de suas produções, no ano de 1658 encontramos a descrição do retábulo da Certosa, mas há um fator curioso a respeito do escrito da pintora.

Um quadro grandíssimo para os Padres da Certosa, dentro do qual está o *Batismo de Cristo* no Jordão: e as duas santas que o acompanham nos lados, sendo que uma delas é o meu retrato, ou seja, aquela que olha para o céu. (Sirani. *In*: Malvasia, 1678, p. 468)

Elisabetta Sirani menciona um autorretrato inserido na cena do Batismo de Cristo, identificando-se como uma das santas que ladeiam a composição. Tanto o site *Storia e Memoria di Bologna* quanto a obra de Adelina Modesti registram que, em determinado momento, a pintura foi desmembrada, resultando na separação do autorretrato – concebido em corpo inteiro – como uma obra independente. Hoje, resta apenas um fragmento dessa imagem, preservando unicamente o rosto da artista.

Segundo Angela Ghirardi, no mesmo site, esse é o único autorretrato mencionado explicitamente por Sirani, o que sugere que possuía um significado especial. Consciente da necessidade de construir sua própria imagem, a artista sabia que não poderia falhar nessa representação. Antes de ser cortado e reduzido a um pequeno fragmento – posteriormente repintado – o retrato media originalmente 220 x 76 cm e apresentava Elisabetta em figura inteira. O que sobreviveu é uma efígie feminina, em meio busto, vestida com véu e touca monacais, os olhos voltados para o alto, em uma expressão de contemplação [figura 110].

O caminho escolhido por Sirani para se representar é o da modéstia: esconde os cabelos, adota um semblante contrito e ergue o olhar ao céu, sugerindo que sua arte não é fruto apenas de talento e esforço, mas um verdadeiro dom divino. No entanto, essa construção imagética não foi simples, se considerarmos o testemunho de Malvasia, que observa:

A Sirana [...] retratou a si mesma, mas, pintando sobre o papel uma outra cabeça de velha e colando-a sobre a sua, mostrou-a assim aos Padres, que se queixaram da cera tão desfavorável; quando, prometendo-lhes corrigir a pintura após o almoço, apresentou-lhes então sua verdadeira imagem. (*Storia e Memoria di Bologna*)

Esse episódio narrado por Malvasia sugere que Sirani, apesar de seu talento e reconhecimento, ainda hesitava quanto à melhor forma de se inserir na composição. Seu primeiro impulso parece ter sido o de minimizar sua presença, apresentando uma imagem envelhecida e pouco favorecedora, talvez como um teste para avaliar a recepção de sua inclusão na obra. No entanto, a reação negativa dos padres a essa solução indica que a tentativa de adotar um perfil discreto não foi bem aceita.

Diante dessa resposta, Sirani parece ter reunido coragem para reivindicar seu espaço de maneira mais assertiva. Ao revelar sua verdadeira imagem, representando-se com um semblante contrito e olhar elevado ao céu, ela encontrou um meio-termo entre a modéstia esperada de uma mulher artista e a necessidade de afirmar sua identidade dentro da grandiosa cena do *Batismo*

de Cristo. Seu autorretrato, mesmo velado por uma aura de humildade, ainda era uma declaração de presença, um gesto que, embora inicialmente vacilante, acabou por consolidar sua participação na história da pintura bolonhesa.

Figura 110 – *Autorretrato como Santinha (Certosina)* (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Pinacoteca Nazionale, Bolonha

Durante as supressões napoleônicas de 1797-1810, o autorretrato de Sirani foi transferido da igreja para a *Accademia di Belle Arti*, atual sede da *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, onde permaneceu em depósito. Severamente danificado, o autorretrato foi reduzido de seu formato original de corpo inteiro para apenas um busto na primeira metade do século XIX (Modesti, 2023, p. 108). Além disso, a decisão de fragmentar a obra e isolá-la do restante da composição ao longo do tempo levanta questões sobre como a memória de Sirani foi reconstruída. O que inicialmente representava uma afirmação de sua presença, com a redução e mutilação da tela, transformou-se em um vestígio solitário – um rosto descontextualizado que, paradoxalmente, resiste ao esquecimento, mantendo-se, mesmo em fragmentos, como um símbolo perdurável de sua identidade e legado.

4.4.2 Intervenções e restauros

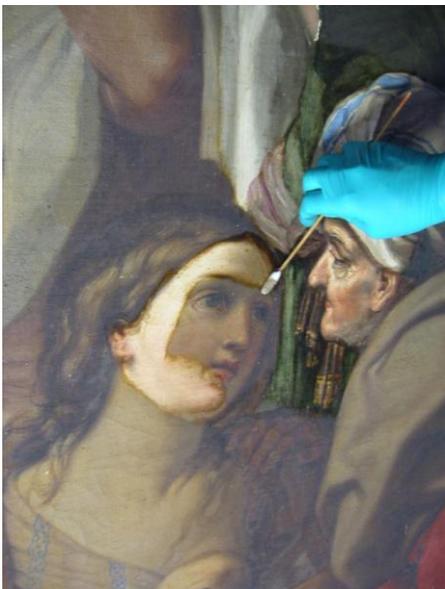
A obra passou por um minucioso processo de restauro no início dos anos 2000 e, em 2003, foi exibida ao público antes de ser realocada em seus locais originais. O site *Storia e Memoria di Bologna* documenta esse percurso com uma valiosa seleção de imagens: a pintura antes da intervenção [figura 111], diferentes etapas do restauro [figuras 112 e 113] e, por fim, sua exibição ao público ao lado do retábulo de Giovanni Andrea Sirani [figura 114]. As fotografias, pertencentes ao *Museo del Risorgimento di Bologna*, ressaltam a relevância histórica e artística da obra.

Figura 111 – *O Batismo de Cristo* [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Fotografia do *Museo del Risorgimento di Bologna*

Figura 112 – *O Batismo de Cristo* [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani



Fonte: Fotografia do *Museo del Risorgimento di Bologna*

Figura 113 – *O Batismo de Cristo* [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani



Fonte: Fotografia do *Museo del Risorgimento di Bologna*

Figura 114 – *O Batismo de Cristo* [detalhe do restauro] (2002-03), de Elisabetta Sirani



Fonte: Fotografia do *Museo del Risorgimento di Bologna*

Quando a obra é observada de perto pelo público, revela uma extraordinária riqueza de detalhes, todos executados em tamanho natural, o que amplifica ainda mais seu impacto visual. Cada elemento, desde as expressões faciais das figuras até as texturas meticulosamente trabalhadas nas vestes e nos objetos, contribui para uma sensação de realidade tangível e envolvente. Esse realismo, aliado à grandiosidade da composição, ressoa profundamente com as tendências do Concílio de Trento, que influenciaram fortemente a arte bolonhesa do século XVII. A busca por clareza, dramaticidade e a ênfase na expressividade das figuras, características marcantes da arte tridentina, são evidentes nesta obra. A capacidade de Sirani de integrar essas diretrizes dentro de uma linguagem visual tão detalhada e ao mesmo tempo acessível ao público reflete a habilidade da artista em se alinhar com as expectativas religiosas e artísticas da época, consolidando a obra como um exemplo significativo da arte barroca em Bolonha.

A obra da Certosa, pode ser alvo de uma análise aprofundada e dedicada exclusivamente a ela. Assim, o foco será centralizado em algumas das figuras retratadas na cena do batismo, a análise convida futuras investigações, indicando a complexidade da composição. O vasto número de personagens e a riqueza simbólica da obra demandam um olhar mais atento e abrangente, que certamente revelará ainda mais camadas de significados e conexões com o contexto artístico e religioso da época. Embora Sirani tenha integrado uma multiplicidade impressionante de figuras na cena, ela não adotou a abordagem provocativa e deliberada de Paolo Veronese em seu *Banquete na casa de Levi*, o que levou o artista a ser processado pela Inquisição Romana. Ao contrário de Veronese, cuja representação ecleticamente populosa gerou controvérsia, as personagens de Sirani parecem todas ter um papel significativo na cena, com cada uma delas contribuindo para a narrativa religiosa do batismo de Cristo, sem perder de vista a sua relevância dentro da composição. A magnitude da obra, com sua fusão de narrativa, iconografia e técnica, é um campo fértil para novas descobertas que aprofundem o entendimento da prática artística de Sirani e seu lugar na história da arte.

Como é característico em muitas de suas obras, o retábulo da Certosa foi devidamente assinado e datado por Elisabetta Sirani, com sua assinatura gravada em uma pedra [figura 115], tal como ocorre na obra *Madalena Penitente*, onde a assinatura aparece abaixo dos pés de Cristo. Durante o processo de restauro, foi revelado que a assinatura visível atualmente é uma sobreposição de uma versão anterior, mais discreta e de dimensões menores [figura 111], sugerindo uma evolução na confiança da artista ao longo do tempo, refletindo sua afirmação gradual no campo artístico.

Figura 115 – *O batismo de Cristo* [detalhe] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Wikimedia Commons

Figura 116 – *O batismo de Cristo* [detalhe da assinatura de Elisabetta Sirani] (1658), de Elisabetta Sirani.



Fonte: Fotografia do *Museo del Risorgimento di Bologna* (2002-03)

Ao longo deste capítulo, exploramos a riqueza e a complexidade da produção artística de Elisabetta Sirani, destacando não apenas sua maestria técnica, mas também os significados simbólicos e as escolhas narrativas que permeiam suas obras. A forma como construiu suas composições, equilibrou tradição e inovação e inseriu sua própria presença – seja por meio de autorretratos, assinaturas discretamente ocultas ou representações que ecoam sua identidade artística – evidencia uma artista consciente de sua posição no cenário pictórico bolonhês e além dele. Sua produção não pode ser reduzida a um mero virtuosismo técnico, pois está intrinsecamente ligada a um discurso mais amplo sobre autoria, reconhecimento e a posição das mulheres na arte do século XVII.

Ainda que a historiografia tenha, em diferentes momentos, minimizado sua importância ou inserido sua trajetória em moldes que reforçam as normas de gênero da época, a análise

aprofundada de suas pinturas revela um domínio pleno da linguagem artística e uma notável capacidade de negociação com seu público e patronos. Suas obras demonstram um olhar atento às exigências do mercado e às expectativas religiosas e sociais, sem, contudo, diluir a força expressiva e a originalidade de sua abordagem. A forma como Sirani estruturou suas cenas, conferiu protagonismo a figuras femininas e manipulou elementos visuais para reforçar narrativas sacras e mitológicas reforça sua singularidade dentro do contexto artístico do Barroco bolonhês.

Dessa maneira, Sirani não apenas consolidou seu nome em um meio tradicionalmente masculino, mas também deixou um legado que transcende sua época. Suas pinturas continuam a provocar novas reflexões e interpretações, desafiando leituras convencionais e estimulando investigações que ampliam nosso entendimento sobre o papel das mulheres na história da arte. O estudo de sua obra não se encerra aqui, mas permanece aberto a novas descobertas, permitindo que sua arte e sua memória sejam continuamente revisitadas e reavaliadas.

5 CONCLUSÃO

Concluir um texto é sempre um desafio, especialmente quando o tema em questão permanece aberto a novas interpretações e descobertas. A trajetória de Elisabetta Sirani – desde sua formação como pintora na Bolonha seiscentista até a recepção de sua obra ao longo dos séculos – revela-se um campo de investigação ainda permeado por lacunas e incertezas. Entre os escritos de seus contemporâneos e as abordagens mais recentes, há um intrincado jogo de ocultamento e revelação, em que vestígios de sua vida e produção artística emergem gradualmente, desvelados por olhares atentos e mentes inquietas. Embora sua existência tenha sido breve, suas realizações deixaram marcas indeléveis na História da Arte, garantindo-lhe um lugar no panteão dos grandes mestres da pintura.

Em *Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss afirma que “existem dois modos distintos de um pensamento científico: o primeiro, aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e o outro mais afastado desta intuição sensível” (1962, p. 24). No campo da História da Arte, há uma constante demanda para transitar entre esses dois polos, mesclando a percepção intuitiva e a análise racional. A tarefa se torna ainda mais desafiadora quando se busca demonstrar que esse processo é, de fato, científico, e não meramente um produto da intuição ou da imaginação. É necessário, portanto, um esforço de mediação, para que se compreenda a complexidade do trabalho, que se constrói tanto pela sensibilidade quanto pela rigorosa investigação crítica.

Fazer uma pesquisa acadêmica, como já ressaltado por Umberto Eco, implica em “aprender a pôr ordem nas próprias ideias e ordenar os dados” (2001, p. 5). Essa experiência de trabalho metódico não se limita apenas ao desenvolvimento do tema central, mas abrange, sobretudo, a construção de um “objeto” que, como princípio, pode também servir aos outros. No caso desta dissertação, a organização e o tratamento das informações sobre Elisabetta Sirani foram guiados por esse processo contínuo de reflexão e reordenação, em que o rigor acadêmico se encontra com a sensibilidade interpretativa. Como Eco sugere, “não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta” (ibidem), e a construção deste trabalho, embora centrada em uma figura histórica específica, reflete um processo de amadurecimento intelectual. Com o tempo, “vamos conhecendo mais coisas, porém o modo como trabalhamos nas que sabemos sempre dependerá da maneira como estudamos no início de muitas coisas que ignorávamos” (ibidem). Assim, ao revisar e reinterpretar as obras e a trajetória de Sirani,

percebemos como o método adotado ao longo dessa pesquisa foi fundamentado em um aprendizado contínuo, onde cada novo dado ou interpretação não apenas se soma, mas também ressignifica as etapas anteriores.

No primeiro momento deste texto, nos detivemos aos fatos mais concretos dos quais dispomos sobre a trajetória de Elisabetta Sirani. Para isso, dedicamos nosso primeiro capítulo, intitulado *Sobre Elisabetta Sirani*, a discutir sua vida a partir da ótica de seus biógrafos, que desde o século XVII se dedicam incessantemente a narrar sua história. Tendo em vista esse contexto, tivemos a “sorte”, para utilizar as palavras de Peter Burke, de trabalhar com um “objeto” proveniente de um período pós-renascentista italiano, em que as biografias se tornaram uma tendência crescente. Como Burke afirma, “esse período histórico testemunhou um perceptível aumento do interesse tanto pela escrita quanto pela leitura de biografias, primeiro na Itália e depois em outros lugares” (1997, p.85), o que nos permite acessar um vasto repertório de relatos sobre Sirani, que, apesar de suas limitações e parcialidades, são fundamentais para entendermos a construção da imagem da artista ao longo dos séculos.

Nesse sentido, todo campo do saber se estrutura a partir da ilusão de completude, imaginando-se capaz de abarcar plenamente seu objeto de estudo, mesmo quando este permanece, em parte, inacessível. Como destaca Didi-Huberman, há sempre um risco inerente à construção do conhecimento: ao estabelecer um ideal que orienta sua própria constituição, um campo disciplinar pode acabar projetando esse mesmo ideal sobre seu objeto de estudo, moldando-o de acordo com expectativas e modelos prévios. Assim, “todo campo de saber se constituiu imaginando-se terminado, ‘vendo-se’ possuir inteiramente a suma do saber que ainda não possui e para o qual se constitui” (2013, p. 115-116). Na historiografia da arte, esse fenômeno é particularmente evidente: a necessidade de categorizar artistas e suas produções frequentemente impõe sobre eles uma ordem que pode distorcer ou mesmo restringir a compreensão de suas obras.

No caso de Elisabetta Sirani, sua trajetória tem sido, ao longo dos séculos, narrada e reinventada por diferentes olhares que ora a enaltecem, ora a reduzem a discursos limitantes. A construção de sua imagem passou por um processo de idealização que, por vezes, não apenas obscureceu aspectos fundamentais de sua prática, mas também a sujeitou a interpretações que se voltam mais para a confirmação de modelos preexistentes do que para a compreensão genuína de sua obra. Esse é um perigo frequente na escrita da história da arte, especialmente quando se trata de figuras femininas, cujo reconhecimento muitas vezes depende de uma

assimilação forçada a paradigmas tradicionalmente masculinos ou, inversamente, de uma romantização excessiva de sua condição.

O desafio que se impõe, portanto, não é apenas continuar a investigação sobre Sirani, mas fazê-lo sem aprisioná-la a modelos fixos, permitindo que sua obra e sua história permaneçam abertas à investigação e à reinterpretação. Como qualquer artista que ultrapassa sua época, ela nos exige uma abordagem que vá além do mero encaixe em categorias predefinidas, abraçando a complexidade e as contradições de sua trajetória. Somente assim poderemos vislumbrar a amplitude real de seu legado e, ao mesmo tempo, reconhecer os limites e as possibilidades da própria historiografia da arte.

O segundo capítulo, ainda que se configure como uma breve incursão na vasta e rica tradição pictórica de Bolonha, desempenha um papel fundamental no contexto desta dissertação. Seu objetivo não é apenas situar Elisabetta Sirani dentro do panorama artístico da cidade, mas também oferecer ao leitor uma compreensão mais ampla sobre o ambiente cultural e intelectual que moldou sua formação.

Bolonha, no século XVII, era um espaço de efervescência artística e de intensa atividade acadêmica, sustentado por uma rede de patronato sofisticada e por instituições que incentivavam a circulação de ideias humanistas. Reconhecer esse contexto é essencial para apreender as especificidades da trajetória de Sirani, cujas escolhas estilísticas e temáticas, embora dialoguem com a tradição local, não podem ser compreendidas apenas a partir dela. A artista certamente teve acesso a modelos que iam além das fronteiras da cidade, graças à circulação de gravuras, tratados e influências diversas que permeavam o ambiente artístico da época. No entanto, é inegável que Bolonha exerceu um papel determinante na constituição de seu repertório visual e intelectual, fornecendo-lhe as bases para que pudesse desenvolver uma produção original e sofisticada.

Além disso, este capítulo pode se revelar particularmente valioso para um público que, ao se debruçar sobre esta dissertação, deseje se familiarizar mais profundamente com o universo da arte bolonhesa. Seu caráter introdutório permite que o leitor não especializado compreenda melhor o terreno no qual se desenvolveu a produção de Sirani, enriquecendo, assim, sua percepção sobre os aspectos formais e simbólicos de suas obras. Dessa forma, o segundo capítulo não deve ser visto como um desvio ou uma ruptura no fio condutor do texto, mas como um alicerce necessário para a leitura crítica do percurso de uma artista que, mesmo absorvendo

referências que iam além de sua cidade natal, encontrou em Bolonha um cenário propício para afirmar sua identidade artística.

O último capítulo deste trabalho, dedicado à análise de algumas obras de Elisabetta Sirani, se apresenta como um grande desafio. Em primeiro lugar, pela impressionante quantidade de pinturas que a artista deixou em sua curta vida, uma vastidão que, por si só, exigiria um estudo minucioso e contínuo. Em segundo, pelo tempo necessariamente restrito de um trabalho acadêmico, que impõe limites à amplitude das investigações e das discussões possíveis. Por fim, há ainda uma dificuldade concreta e incontornável: a escassez de reproduções de alta qualidade de muitas de suas obras, além da impossibilidade de uma visita *in loco* – especialmente à Itália, onde a maior parte delas se encontra – para vê-las diretamente.

A análise que se segue é, em grande medida, um exercício de olhar mediado por imagens fragmentárias, mas que, paradoxalmente, reforça a potência das obras em sua dimensão quase espectral. Seguindo a lição de Aby Warburg, a história da arte aqui empreendida se assemelha a uma história de fantasmas para gente grande, uma história sem palavras, na qual as imagens resistem e retornam, repletas de sentidos que ultrapassam os limites do discurso formal. Dar vida às obras, conceder-lhes o protagonismo necessário dentro do arcabouço de uma dissertação acadêmica, é um exercício que se impõe com urgência, mas que não deixa de esbarrar nas estruturas rígidas do texto científico.

Henri Focillon nos lembra que a interpretação da obra de arte é sempre marcada por tensões e contradições: ao mesmo tempo que se afirma como um todo singular e absoluto, ela pertence a um sistema de relações múltiplas e complexas. Ela é simultaneamente matéria e espírito, forma e conteúdo; mergulha na mobilidade do tempo, mas reivindica um lugar na eternidade (2001, p. 11-12). De fato, cada pintura de Elisabetta Sirani carrega esse duplo movimento: enraizada em seu contexto, mas sempre disposta a se reinscrever em novos horizontes interpretativos. A historiografia da arte, por sua vez, acumula sobre as obras uma vegetação densa de leituras, que às vezes obscurece a própria imagem – e, no entanto, essa multiplicidade interpretativa é parte essencial de sua vitalidade. Talvez os significados já estivessem ali, indistintos, aguardando a nossa redescoberta.

Compreender as obras de Sirani, portanto, exige um olhar atento não apenas ao que se pode ver nelas, mas também ao que se esconde sob camadas de tempo, discurso e expectativas projetadas. O desafio é não apenas descrever, mas permitir que suas pinturas falem por si, que sua materialidade e sua potência simbólica ressoem para além das limitações impostas pelo

texto escrito. Afinal, se a arte pode desafiar os limites do tempo e da matéria, é tarefa da história da arte acolher essa complexidade sem reduzi-la a um conjunto estático de significados.

Ao longo desta pesquisa, não se buscou apenas reconstruir a trajetória de Elisabetta Sirani ou analisar sua produção pictórica, mas também abrir novas possibilidades de leitura e reflexão. A intenção foi dar às suas obras a atenção e a compreensão que muitas vezes lhe foram negadas, sublinhando sua importância não apenas no contexto de Bolonha, mas na história da arte como um todo. No entanto, como bem coloca Michael Baxandall (2006), se todas as informações históricas apresentadas não forem capazes de inspirar outras pessoas a desenvolver uma compreensão mais aguçada da força pictórica de Sirani, então esse esforço terá falhado em sua missão.

A pesquisa, portanto, não se destina a ser um simples registro ou uma revisão acadêmica sobre um passado distante, mas um convite à reflexão, um ponto de partida para futuras investigações. Ela busca ir além do egoísmo da pesquisa solitária, conferindo a ela a virtude e a dignidade social que de outra forma não teria. É um esforço para tornar o conhecimento acessível e útil, para que outros possam se apropriar da riqueza da obra de Sirani e prosseguir com um olhar mais aprofundado sobre a arte e sua complexidade.

Assim, ao concluir este estudo, fica claro que a arte é um campo incessante de questionamentos, transformações e possibilidades. Não há fim no processo de entendimento e interpretação das obras, apenas uma continuidade que se expande a partir de diferentes olhares, de novas interpretações e de diálogos que vão se entrelaçando. Se esta dissertação puder ajudar a iluminar um pouco da grandeza de Elisabetta Sirani e convidar outros a seguir esse caminho de descoberta, terá cumprido seu objetivo de maneira plena. O conhecimento não é um ponto final, mas um processo contínuo de desdobramentos e revelações. E é com essa visão de futuro, de novas possibilidades e de contínuas descobertas, que este trabalho se encerra, mas sem jamais esgotar o estudo da arte de Sirani.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1993.

ABREU, Clara Habib de S. O “Discurso” de Paleotti e o desejo por uma teoria Tridentina da imagem. **Arte, História e Escrita**, v. 6, n. 2, 2020.

AGNOLIN, Adone. **História das Religiões: perspectiva histórico-comparativa.** São Paulo: Paulinas, 2003.

ALBERTI, Leon Battista. **De pintura.** 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALEXANDRE, Monique. Do anúncio do reino à Igreja. *In*: DUBY, Georges; PERROT, Michelle, (Org.) **História das mulheres no ocidente.** Porto: Afrontamento, 1990.

ALMEIDA, Ana Carolina Lima. **A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média** – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença - século XIV). 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ALVES, Diogo Martins. **Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino:** tradução e análise. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ALVES, Susana Rita Rosado. **A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento.** 2012. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

AMENO, Francisco Luiz (ed.). **O sacrosanto, e ecumenico Concílio de Trento em latim, e portuguez.** Tomo I. Lisboa: Ameno, 1786.

ANDRADE, Aíla Luzia Pinheiro de. As fontes místicas e cosmológicas do “castelo interior” de Teresa d’Ávila. Kairós. **Revista Acadêmica da Prainha**, Fortaleza, v. 10, n. 2, p. 208-215, jul./dez., 2013.

APÓCRIFOS E PSEUDO-EPÍGRAFES. Tradução Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Editora Cristã Novo Século, 2004.

ARASSE, Daniel. **Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture.** Paris: Flammarion, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana:** de Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão:** ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. **Barroco.** Colônia: Taschen, 2007.

BAINTON, Roland. **The Reformation of the Sixteenth Century**. Boston: Beacon Press, 1952.

BATTESIMO di Cristo. *In: Storia e Memoria di Bologna*. Disponível em: <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/opere/battesimo-di-cristo>. Acesso em: 02 abr. 2025.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. Nova York: Penguin Classics, 1974.

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

BELLORI, Giovan Pietro. **Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni**. Torino: Giulio Einaudi, 1976.

BIERS, William. **The Archaeology of Greece**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOER, Esther de. Maria Maddalena: **Oltre il mito alla ricerca della sua vera identità**. Torino: Claudiana, 2000.

BOHN, Babette. The Antique Heroines of Elisabetta Sirani. **Renaissance Studies**, v. 16, n. 1 2002.

_____. Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna. **Renaissance Studies**, v. 18, n. 2, p. 239-286, jun. 2004a.

_____. Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna. **Master Drawings**, v. 42, n. 3, p. 207-236, set. 2004b.

_____. The construction of artistic reputation in *Seicento* Bologna: Guido Reni and the Sirani. **Renaissance Studies**, v. 25, n. 4, Oxford, 2010.

_____. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *In: ANSELMINI, Gian Mario; DE BENEDETTI, Angela; TERPSTRA, Nicholas (eds.). Bologna: cultural crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American scholarship*. Bologna: Bononia University Press, 2013.

_____. **Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna**. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2018. Disponível em: <https://www.nga.gov/research/casva/research-projects-old/research-reports-archive/bohn-2017-2018.html>. Acesso em: 02 abr. 2025.

_____. Collecting Women's Art in Early Modern Bologna: Myth and Reality. *In: BOHN, Babette; MORSELLI, Rafaella (ed.). Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art: Archival Discoveries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

_____. **Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna.** Pennsylvania: Penn State University Press, 2021.

BONAFEDE, Carolina. **Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi.** Bolonha: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Cenni_biografici_e_ritratti_d_insigni_do.html?id=nVZAAAACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: jan. 2025.

BORGES, Cassio. **O agudo lugar ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da Fabula de Polifemo y Galatea de Gongora.** 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

BORROMEO, Carlo (San). **Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae.** Libri II (1577). Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000. Edição em Latim.

BORROMEO, Federico. **Sacred Painting: Museum.** Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2010.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, v. 62-63, jun. 1986.

BRIGANTI, Giuliano. Lombard Character, Roman Ideas, Etruscan Spirits, and the Antique in Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *In: THE AGE of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1986. Catálogo de Exposição.

BURATTI, Marco. **La fortuna critica e collezionistica di Elisabetta Sirani.** 2022. Tesi (Laurea in Beni Culturali – Storia dell'arte moderna). Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, 2022

BURKE, Peter. A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista. **Revista Estudos Históricos**, v. 10, n. 19, 1997.

_____. **Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.** Barcelona, 2001.

_____. **O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália.** São Paulo: Nova Alexandria, 2010

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

CALVI, Giulia. **Barocco al femminile.** Bari: Laterza, 1992. Collana Storia e società.

CAMÕES, Luís de. **Obras completas de Luís de Camões.** Tomo II. Edição J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro. Hamburgo: Officina Typographica de Langhoff, 1834.

CANTIMORI, Delio. Lutero. *In: CANTIMORI, Delio. I Protagonisti della Storia Universale.* Milão: CEI, 1965.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. 2010. Relatório final de Pós-Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

CARVALHO, Raimundo. Trocando de sexo: uma reflexão sobre gênero nas Metamorfoses de Ovídio. *In*: LEITE, Leni Ribeiro *et al.* (org.). **Gênero, religião e poder na Antiguidade: contribuições interdisciplinares**. Vitória: Editora PPGL, 2012. E-book.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTIGLIONE, Baldassare. **Il Cortegiano**. Veneza: Appresso Giovanni Alberti, 1606. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=gM8DAAAACAAJ&rdid=book-gM8DAAAACAAJ&rdot=1>. Acesso em: out. 2024.

_____. **Il libro del Cortegiano**. A cura di Giulio Preti. Torino: Einaudi, 1965.

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

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

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHERY TRUFFAUT, Aurore. Le second Bélisaire de David et son rapport avec les Horaces. **À travers champs**, 26 maio 2024. Disponível em: <https://atravers.hypotheses.org/7724>. Acesso em: jan. 2025.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **O que é Arte?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

CONCÍLIO DE TRENTO. Decreto sobre a Invocação, a Veneração e as Relíquias dos Santos. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura: Textos Essenciais**, v. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Editora 34, 2004.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século**. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

DAUZAT, Pierre-Emmanuel. **L’invention de Marie-Madeleine**. Paris: Bayard, 2001

DEMPSEY, Charles. The Carracci Postille to Vasari’s Lives. **The Art Bulletin**, v. 68, n. 1, p. 72-76, mar. 1986.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea**: vida de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. De semelhança a semelhança. **ALEA**, v. 13, n. 1, jan-jun, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, nov. 2012.

_____. **Diante da imagem**: questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do Tempo**: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DILL, Vithória Konzin. **Pittrice Eroina**: Elisabetta Sirani e a imagem da artista no século XVII. 2021. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUBARD DE GAILLARBOIS, Frédérique. Elisabetta Sirani's Porzia Wounding Her Thigh (1664): A Piece of Mute Eloquence or a Meta-Painting? **IKON**, v. 7, p. 235-247, 2014.

DUBARD DE GAILLARBOIS, Frédérique. La “bouche éloquente” di Porzia. Nuove proposte sulla Porzia (1664) di Elisabetta Sirani. **Varia**, v. 18, p. 151-186, 2015.

DUBY, Georges. *In*: DUPERRAY, Eve (Coord.). Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. **Actes du Colloque International**, Avignon, 20-22 jul. 1988. Paris: Beauchesne, 1989.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 16. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

EMILIANI, Andrea (org.). **In the Age of Correggio and the Carracci**: Emilian painting of the 16th and 17th centuries. Washington, D.C.: National Gallery of Art; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

_____. Guido Reni. **Art e dossier**, n. 27. Firenze : Giunti, 1988a.

_____. **Guido Reni**: 1575-1642. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1988b. Catálogo de Exposição.

FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. **Arte & Crítica**, ano XVII, n. 53, 2020.

FEBVRE, Lucien. **Le Problème de l'incroyance au XVI siècle**. La religion de Rabelais. Paris: Albin Michel, 1968.

FERREIRA, Gabriela. As artistas mulheres atuantes durante os séculos XVI e XVII na Europa. **Revista Belas Artes**, v. 26, n. 1, 2018.

FERRONI, Giovanni Battista. **Nell'esposizione dell'immagine della B. Vergine col Bambino Gesù, che sporge con la mano destra un ramo di rose**: opera della Signora Elisabetta Sirani Citella, pittrice singolarissima. Bolonha, 1663.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**, seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70, 2001

FRATTOLLILO, Angela. **Elisabetta Sirani**: Il genio e la grazia nel Seicento bolognese. Bolonha: Persiani, 2018.

FREEDBERG, Sydney Joseph. **Circa 1600**: A Revolution of Style in Italian Painting. Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.

KELLY-GADOL, Joan. Did women have a Renaissance? *In*: BRIDENTHAL, Renate. **Becoming visible**: Women in European History. Boston: Houghton-Mifflin, 1977.

GARRARD, Mary D. Reviewed Work(s): The Women Artists of Bologna by Laura M. Ragg. *In*: **Woman's Art Journal**, v. 1, n. 2, p. 58-64, 1980/1981.

_____. **Artemisia Gentileschi**: the image of the female hero in Italian Baroque art. Princeton: Princeton University Press, 1989.

GHEZZI, Giuseppe. **Catalogo delle Donne Pittrici, ed Accademiche di Honore, come di Merito, dell'Insigne Accademia S. Luca di Roma, in Il Centesimo dell'anno 1695 celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto**. Roma: [s.n.], 1696.

GILIO, Giovanni Andrea. **Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia cappella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le sacre imagini**. Fondazione Memofonte Onlus. Disponível em: <www.memofonte.it>. Acesso em: dez. 2024.

GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GNUDI, C; CAVALLI, G.C., Guido Reni *apud* MICHELOTTI, Alexandra. **Vida de Guido Reni**: Uma tradução comentada da Vita di Guido Reni de Carlo Cesare Malvasia. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual Campinas, Campinas, 2002.

GOLAHNY, Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and Visual Precedent. **Notes in the History of Art**, v. 30, n. 4, p. 37-42, jul. 2011.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: An intellectual biography. Londres: The Warburg Institute/University of London, 1970.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2016.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race**: The Fortunes of Women Painters and their Work. Londres: Pan Bood, 1979.

GUIDE, Juliana Ferrari. “**Spesso l’horror va col diletto**”: Um estudo de iconografia a partir do suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores**: Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: EDUSP, 1997.

HASKINS, Susan. **Maria Magdalena**: mito y metáfora. Barcelona: Herder, 1998.

HATHERLY, A. Tomar a palavra aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. *In: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 9. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

HUFTON, Olwen. **The Prospect Before Her**: A History of Women in Western Europe, 1500-1800. Londres: Vintage, 1995.

JACOBS, Fredrika H. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. **Renaissance Quarterly**, v. 47, n. 1, p. 74-101, 1994.

KLOEK, Els *et al.* **Women of the Golden Age**:. An International Debate on Women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy. Hilversum: Verloren, 1994.

LANZI, Luigi. **Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo...** [s. l.]: Legare Street Press, 2023

LEVI, G. Usos da biografia. *In: FERREIRA, M.M. e AMADO, J. (org.) Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

LOLLOBRIGIDA, Consuelo. **Di mano donnesca. Donne artiste dal XVI al XX secolo**. Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2012.

LOYOLA, Inácio de. **Exercícios espirituais**. São Paulo: Maquinaria Editorial, 2022.

MAHON, David. **Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised**, n. 72. 1951.

MALVASIA, Carlo Cesare. **Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)**. A cura di Adriana Arfelli. Bolonha: Commissione per i Testi di Lingua, 1961.

_____. **Felsina Pittrice**: vite de' Pittori Bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia, v. 2. Bolonha: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678. Disponível em: https://archive.org/details/felsinapittricev02malv_0/page/n5/mode/2up. Acesso em: ago. 2024.

_____. **Felsina pittrice**. Vite de' pittori bolognesi. 2 v. 1678. Bolonha: Guidi all'Ancora, 1841.

MANARESI, Antonio. **Elisabetta Sirani**: la vita, l'arte, la morte, la tradizione del veneficio, il processo, i prodromi, l'autossia, la causa mortis, versi e prose, appendice sulle opere. [S. l.]: Tip. della Ditta Nicola Zanichelli, 1897. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Elisabetta_Sirani.html?id=CY6oAQAACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: ago. 2024.

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

MARASSATO, Bruna Luana. O mito de Galateia: um estudo sobre autoria na gravura original e de reprodução no Renascimento. **XVI Encontro de História da Arte da UNICAMP**, v. 14, 30 dez. 2019.

MARESCOTTI, Ercole. **Dell'eccellenza della donna, Discorso di Ercole Marescotti**. Afermo: Apresso Sertorio de Monti, 1589. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=El_OmLk6H2kC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 05 abr. 2025.

MAZZONI TOSELLI, Ottavio. **Di Elisabetta Sirani, Pittrice Bolognese, e del Supposto Veneficio Onde Credesi Morta Nell'Anno XXVII Di Sua Età: Racconto Storico**. Bolonha: Tipografia del Genio, 1833. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=vkABAAAAQAAJ&pg=GBS.PA30&hl=pt>. Acesso em: ago. 2024.

MCGINN, Thomas. **Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome**. New York: Oxford University Press, 1998.

MENGES, Antonio Raffaello. **Opere di Antonio Raffaello Menges...** pubblicate da Giuseppe Niccola D'Azara. II. Parma: Stamperia Reale, 1780.

MICHELOTTI, Alexandra. **Vida de Guido Reni**: Uma tradução comentada da Vita di Guido Reni de Carlo Cesare Malvasia. 2002. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

MODESTI, Adelina. Elisabetta Sirani “Pittrice Eroina”: A Portrait of the Artist as a Young Woman. **Identità e Appartenenza. Donne e Relazioni di Genere dal mondo classico all'età contemporanea**, Rimini, 1995.

_____. Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio. **L'Archiginnasio: Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna**, v. XCVI, p. 151-215, 2001.

_____. “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 (ed.). **The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities**. Farnham: Ashgate, p. 47-64, 2013.

_____. ‘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.

_____. Maestra Elisabetta Sirani, “Virtuosa del Pennello”. **Imagines – Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi**, n. 2, 2018.

_____. **Elisabetta Sirani**. Los Angeles: Getty Publications. 2023.

MOXEY, Keith. **Visual Time: The Image in History**. Durham: Duke University Press, 2013.

MURPHY, Caroline P. ‘In praise of the ladies of Bologna’: the image and identity of the sixteenth-century Bolognese female patriciate. **Renaissance Studies**, v. 13, n. 4, p. 441-442, 1999.

NOCHLIN, Linda. Women, art and power. *In*: NOCHLIN, Linda. **Women, Art, and Power and Other Essays**. Colorado: Westview, 1989.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOYES, Ruth S. Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesian Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti. **The Catholic Historical Review**, v. 99, n. 2, abr. 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

PALEOTTI, Gabriele. **Discourse on Sacred and Profane Images**. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. Introdução: A História da Arte como uma disciplina humanística. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London: I.B. Tauris, 2013.

PEVSNER, Nikolaus. Gegenreformation und Manierismus. *In*: WAETZOLDT, Herausgegeben von Wilhelm. **Repertorium für Kunstwissenschaft**, Berlin/Leipzig: Verlag Von Walter de Gruyter & CO., 1925. (Series BAND 46)

PEPPER, D. S. **Guido Reni**: A complete catalogue of his works with an introductory text. New York: New York University Press, 1984.

PEROCCO, Daria. Le donne nella Venezia del Rinascimento. *In*: PLEBANI, Tiziana (org.). **Storia di Venezia città delle donne**. Guida ai tempi, loughi e presenze femminili. Veneza: Marsilio, 2008.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.

PICINARDI, Giovanni Luigi. **Il pennello lagrimato**: Orazione funebre del signor Gio. Luigi Picinardi con alcune poesie in morte della signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima. Bolonha: Per Giacomo Monti, 1665. Disponível em: <https://archive.org/details/ilpennelloagrim00pici>. Acesso em: ago. 2024.

_____. **La poesia muta celebrata dalla pittura loquace**: Applausi di nobili ingegni al pennello immortale della S.ra Elisabetta Sirani pittrice bolognese. Bolonha: Per gli eredi di Evangelista Dozza, 1666.

PLUTARCO. **The Parallel Lives**, Vol. VI. Loeb Classical Library Edition. 1918. Disponível em: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Brutus*.html. Acesso em: fev. 2025.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**: Alexandre e César. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Editora L&PM, 2005.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**: Alexandre e César. Tradução Maria de Fátima Silva & José Luís Brandão. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PRATER, Andreas; BAUER, Hermann. **A Pintura do Barroco**. Colônia: Taschen. 2007.

PRODI, Paolo *In*: PALEOTTI, Gabriele. **Discourse on Sacred and Profane Images**. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

RABELLO, Nacy. Representação decorativa dos querubins. **Freguesia de Santa Rita do Rio de Janeiro**. Disponível em: <https://santarita.hypotheses.org/376>. Acesso em: jan. 2025.

RAGAZZI, Alexandre. **Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos**: com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística. 2010. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RAGG, Laura Maria Roberts. **The Women Artists of Bologna**. Londres: Methuen & Co., 1907.

REBECCHINI, Guido. **The Meraviglia of Elisabetta Sirani and the Performance of her Studio**. 2013. Dissertação (Mestrado em História da Arte), 2013.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Disponível em: <https://archive.org/details/iconologia00ripa>. Acessado em: fev. 2025.

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

RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José. *L'esemplarità di Tisbe nel De mulieribus claris di Boccaccio (Thisbe's exemplarity in Boccaccio's De mulieribus claris)*. **Estudios Románicos**, Murcia, v. 29, p. 331-343, 2020.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

SAMPAIO, Maria Julia Ferreira. **Eu te almo**: mística e erotismo em Teresa d'Ávila. 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2018.

SEBASTIANI, Lilia. **Maria Madalena**: de personagem do evangelho a mito de pecadora redimida. Petrópolis: Vozes, 1995.

SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys, études féministes**, 2007.

_____. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2008.

SIRANI, Elisabetta. *Nota delle Pitture fatta da me Elisabetta Sirani*. In: MALVASIA, Carlo Cesare, **Felsina Pittrice**, vol II. Bologna, 1681, p. 393-400

SLATKIN, Wendy. **Women Artists in History**: from antiquity to the 20th century. 2 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1990.

STRAUSSMAN-PFLANZER, Eve *et al.* **By her hand**: Artemisia Gentileschi and women artists in Italy, 1500-1800. Detroit: Detroit Institute of Arts, 2021.

TEDESCO, Cristine. Uma análise das representações de Artemisia Gentileschi (1593-1654) em estudos de caráter biográfico. **Revista Ambivalências**, v. 3, n. 6, p. 139-168, jul./dez. 2015

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654). 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TOMMASO, Wilma Steagall. **Maria Madalena**, um mito do cristianismo, 2021.

TUFTS, Eleanor. **Our Hidden Heritage**: Five Centuries of Women Artists. Nova York: Paddington Press, 1974.

TWAIN, Mark. **A tramp abroad**. Vol. 2. 3. ed. [S. l.]: Oxford, 1880.

VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2011.

VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem história – mulheres artistas (sécs. XVI-XVII). **ARTIS: Revista do Instituto da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**, n. 4, 2005.

VITALI, Samuel. Iussu patris? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. **RIHA Journal**, n. 0272, 14 mar. 2022.

WARMA, S. Ecstasy and Vision: Two Concepts Connected with Bernini's Teresa. **The Art Bulletin**, v. 66, n. 3, p. 508-511, 1984.

WEIBEL, W. **The representation of ecstasy**. Bernini in Perspective. 1976

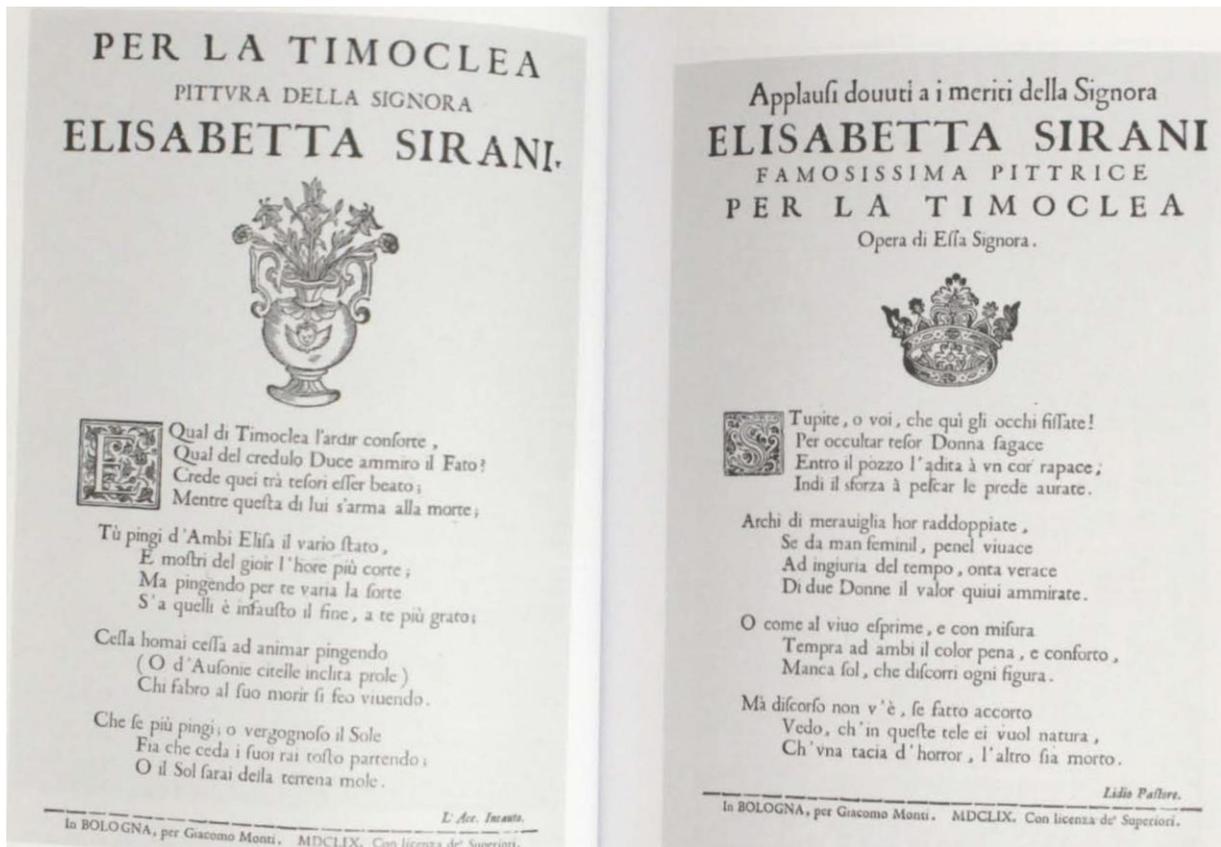
WIND, Edgar. **Los misterios paganos del Renacimiento**. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZILLES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

APÊNDICE – Caderno de Imagens

Figura ci-01 – *Sonetos para Timoclea*, de Elisabetta Sirani



Fonte: MODESTI, Adelina. Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio. *L'Archiginnasio*, v. 96, 2001, p. 107-108.

Figura ci-02 – *O Suicídio de Lucrecia* (1625-40), de Guido Reni e ateliê.
Museu de Arte de São Paulo (MASP)



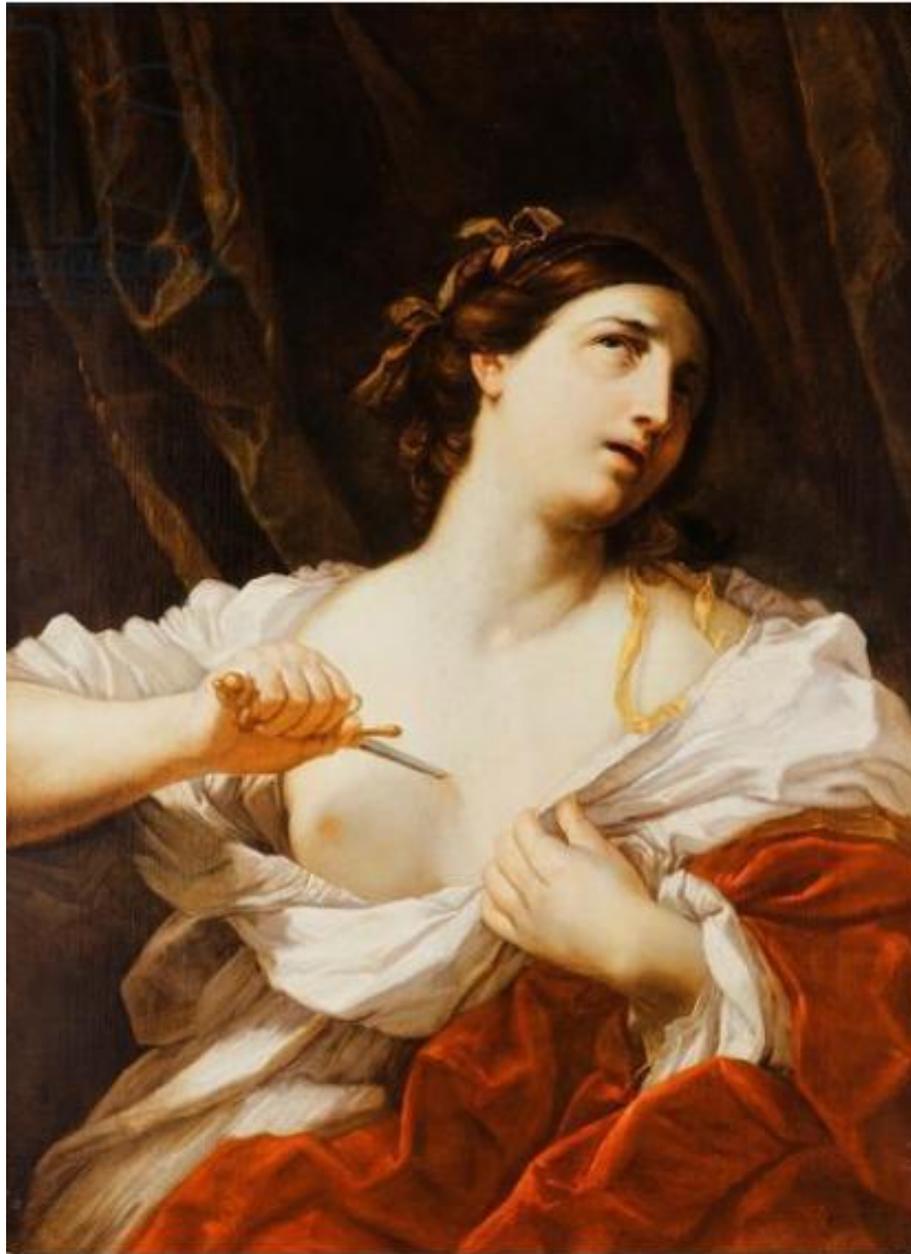
Fonte: GUIDE, Juliana Ferrari. “**Spesso l’horror va col diletto**”: Um estudo de iconografia a partir do suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Figura ci-03 – *O Suicídio de Lucrecia* (1622-23), de Guido Reni. Reggio Emilia, coleção privada.



Fonte: GUIDE, Juliana Ferrari. “**Spesso l’horror va col diletto**”: Um estudo de iconografia a partir do suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Figura ci-04 – *Lucrecia* (1632), de Guido Reni. Nova York, coleção privada



Fonte: GUIDE, Juliana Ferrari. “**Spesso l’horror va col diletto**”: Um estudo de iconografia a partir do suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Figura ci-05 – *Lucrecia* (1625-26), de Guido Reni. Potsdam, Naues Palais.



Fonte: GUIDE, Juliana Ferrari. “**Spesso l’horror va col diletto**”: Um estudo de iconografia a partir do suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.