

De Rogier Van der Weyden à Artemisia Lomi Gentileschi: representações iconográficas de Maria Madalena entre o medievo e o barroco *caravaggesco*

Cristine Tedesco

Graduada em História pela Universidade de Caxias do Sul. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal refletir sobre as representações de Maria Madalena produzidas durante o medievo e o barroco *caravaggesco*. Acreditando no potencial expressivo das imagens, nossas fontes são, principalmente, obras de arte pictóricas. Queremos entender o fenômeno construído em torno da personagem emblemática Maria Madalena. Ao longo do texto trabalhamos com a obra *Madalena lendo* (1445) de Rogier Van der Weyden (1399/1400-1464) e *Madalena* (1618-1619) de Artemisia Lomi Gentileschi (1593-1654). O estudo pretende discutir também, as concepções sobre a arte e os artistas engendradas no período entre os séculos XV e XVII.

Palavras chave: História; Imagens; Gênero.

ABSTRACT

This study has as mainly objective to reflect on Mary Magdalene representations through the Middle Ages and the *caravaggesco* baroque. Believing in the expressive potential of images, our sources are, mainly, pictorial works of art. We want to understand the phenomenon built around Mary Magdalene as an emblematic character. Along the text we analyze the work *The Magdalene Reading* (1455), from Rogier Van der Weyden (1399/1400-1464), and *Magdalene* (1618-1619), from Artemisia Lomi Gentileschi (1593-1654). The study intends to discuss the conceptions about art and artists which had been originated between the 15th and 17th centuries as well.

Keywords: History; Images; Gender.

Recebido em: 31/08/2012 Aprovado em: 15/10/2012

De Rogier Van der Weyden à Artemisia Lomi Gentileschi: representações iconográficas de Maria Madalena entre o medievo e o barroco *caravaggesco*

Introdução

Considerando os estudos desenvolvidos sobre o medievo nas últimas décadas, acreditamos numa perspectiva cronológica que não obedece aos recortes tradicionais. Nossa Idade Média, conforme Duby (1997), prolonga-se por mais de dez séculos e não se deixa enquadrar nos limites muitas vezes impostos por uma cronologia dita necessária à pesquisa.

Destacamos que nosso referencial teórico é marcado pelo conceito de *gênero*, pensado por Joan Scott (1990). Para a pesquisadora, as relações de poder são ensaiadas primariamente desde as relações entre homens e mulheres. Nosso olhar *genderificado* ou *gendrado*¹ analisa as representações imagéticas de Maria Madalena produzidas no período entre os séculos XV e XVII buscando compreender os significados atribuídos a essas imagens, como foram pensadas por seus criadores? Perguntamo-nos, por exemplo: Quem foi Maria Madalena aos olhos dos artistas que a representaram?

Sobre a análise das imagens, nos filiamos à metodologia de Luigi Pareyson. Segundo o autor, a obra de arte para ser compreendida

[...] por um lado ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito

da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época, em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, morais, religiosas, etc. (PAREYSON, 1997, p.126).

Olhando a arte: do medievo ao barroco *caravaggesco*

Com base no conceito convencional do medievo como a *Idade das Trevas* as pessoas pensam o período como uma época obscura, até mesmo do ponto de vista colorístico, conforme Umberto Eco. Para o pesquisador, durante a Idade Média,

[...] a noite é vivida em ambientes pouco luminosos: em cabanas iluminadas – no máximo – pelo fogo da lareira, nos quartos amplíssimos de castelos iluminados por tochas ou na cela de um monge o lume de um débil candeeiro, e escuras eram as estradas das aldeias e cidades. Todavia, esta é uma característica também do Renascimento e do Barroco e – ainda adiante – do período que vai pelo menos até a descoberta da eletricidade (ECO, 2010, p. 99).

Porém, ao contrário, o homem medieval se vê e se representa tanto na poesia como na pintura, em um ambiente luminosíssimo, afirma Eco (2010). Sobre as miniaturas medievais, Umberto Eco salienta que mesmo tendo sido realizadas, provavelmente, em ambientes mal iluminados

¹ "O vocábulo *gendrado*, oriundo de *gender* (palavra inglesa para gênero), tem sido utilizado por feministas, na falta de um adjetivo correspondente ao substantivo gênero. Trata-se de um neologismo, incorporado do inglês (*gendered*) e ainda não dicionarizado". SAFFIOTI, Heleith I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 77.

[...] são plenas de luz, de uma luminosidade, aliás, particular, gerada pela combinação de cores puras; vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esfumaturas (ECO, 2010, p. 99).

Outro elemento comum ao medievo e ao barroco é a função catequética atribuída às imagens. Para Georges Duby, os homens de saber, conferiam um papel pedagógico aos monumentos, objetos e imagens, os quais favoreciam a comunicação com o outro mundo. Conforme Duby,

Em 1205, o sínodo de Arrás autorizou a pintura de imagens para ensinar os ignorantes. Cem anos mais tarde, Bernardo de Claraval exortava os bispos a excitar por meio de imagens sensíveis a devoção carnal do povo [...] (DUBY, 1997, p. 16).

Mais tarde, nos anos de 1600, o Papa Clemente VIII desejava que Roma fosse um modelo político e religioso para o mundo Ocidental. Segundo Janson, o papado patrocinava a arte barroca em longa escala, com objetivos de "[...] fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão: *para maior Glória de Deus e da Igreja*". (JANSON, 2001, p. 716). Também por esse motivo, a Contrarreforma irá investir significativamente nas ações catequéticas. Para disseminar os ensinamentos da Igreja Católica era preciso fazer conhecer as histórias bíblicas, o que para a maioria do povo não letrado se daria através das imagens. Nesse sentido, as imagens terão uma função importante tanto no medievo quanto nos inícios do mundo moderno. Para Paulo Knauss, elas são capazes

[...] de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. [...] a imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam com a palavra escrita (KNAUSS, 2006, p. 99).

As imagens, além de comunicarem sentidos, carregam valores simbólicos, políticos, ideológicos, religiosos, etc. Conforme Schmitt, "Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas". (SCHMITT, 2007, p. 11).

Sobre o cotidiano dos artistas da Idade Média, Ernst H. Gombrich salienta que foi a partir do século XIII que abandonaram os livros de modelos e esboços. Para entender o que isto pode ter significado para o período, é importante pensar no tipo de formação que os jovens artistas do medievo recebiam. Segundo Gombrich, o aprendiz ingressava no ateliê de um mestre e o ajudava, preparando tintas e preenchendo partes secundárias de uma pintura.

Aprendia a copiar e reagrupar cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria desenvoltura para poder até ilustrar uma cena para o qual não conhecia nenhum modelo (GOMBRICH, 2009, p. 196).

Sobre a arte desse período, Miranda salienta duas barreiras encontradas pelos artistas do medievo, uma delas

[...] era proveniente do cristianismo, fixava a ideia de que o indivíduo não era o agente da história e a outra, dizia respeito à condição pouco elevada dos artistas devido à natureza mecânica ou servil do seu trabalho (MIRANDA, 2006, p. 2).

Nesse sentido, a pintura, escultura, música, poesia, arquitetura e eloquência, eram consideradas mecânicas, isso perdurou até o início do Renascimento, o que pesará sobre a condição social dos artistas, conforme Miranda. Para Marc Jimenez,

[...] a palavra arte, herdeira desde o século XI, de sua origem latina *ars* = atividade, habilidade, designa até o século XV, no Ocidente, apenas um conjunto de atividades ligadas à técnica, [...] essencialmente manuais (JIMENEZ, 2000, p. 32).

Conforme Germain Bazin (1989), isto começa a se modificar quando os artistas florentinos passaram a reivindicar o reconhecimento de suas obras. Além disso, os pintores

[...] estavam fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas para refletir também um fragmento do mundo real (GOMBRICH, 2009, p. 247).

A formação e organização dos artistas urbanos e artesãos deve muito aos mosteiros, sua estrutura e ao aprendizado em suas oficinas.

Durante o medievo os mestres podiam ser recomendados de um mosteiro para outro, com a consolidação dos espaços urbanos no século XV, os artistas, artesão e artífices, organizaram-se em corporações, como lembra Gombrich (2009). Para ser aceito numa corporação, o artista precisava alcançar os padrões determinados e quando aceito era autorizado a

[...] instalar uma oficina, a empregar aprendizes e aceitar encomendas para retábulos, retratos, arcos, estandartes e brasões, ou qualquer outro trabalho (GOMBRICH, 2009, p. 248).

Em Florença, assim como em outras cidades da Europa, as corporações destinavam uma parte de suas verbas à construção de igrejas, de palácios para as guildas ou corporações e, segundo Gombrich (2009) estimularam muito a produção artística. Ao mesmo tempo zelavam pelos interesses de seus membros, dificultando a entrada de novos artistas.

Segundo Duby, até o século XV, a sociedade confundiu artistas e artesãos, via neles o simples executante de uma encomenda, um sujeito que recebia o projeto de uma obra.

A autoridade eclesiástica repetia que não cabia aos artistas inventar imagens: a Igreja as construía e as transmitia; aos pintores competia apenas executar a *ars* [...] (DUBY, 1997, p. 17).

Contudo, ao longo desse milênio, as coisas não pararam de se transformar na Europa emergente, como salienta o mesmo pesquisador.

Ao afetarem as relações sociais e os diversos componentes da formação cultural, as transformações modificaram as condições da criação artística (DUBY, 1997, p. 17).

Para Johan Huizinga,

Todas as tentativas de estabelecer uma divisão clara entre os períodos da Idade Média e da Renascença resultam num aparente recuo das fronteiras (HUIZINGA, 2009, p. 479).

O medievo trazia consigo a marca do Renascimento. Além disso, ao examinarmos a mentalidade renascentista notamos muito mais coisas “medievais” nela do que aparentemente a teoria permitiria, nas palavras de Huizinga. O mesmo autor afirma ainda que artistas como Sluter e Jan Van Eyck, e nós incluímos aí Roger Van der Weyden, podem ser incluídos na égide da Renascença, entretanto, “Eles possuem um sabor medieval” (HUIZINGA, 2009, p. 479), são medievais tanto na forma como no conteúdo.

No conteúdo, pois sua arte não recusou nada do antigo, e não incorporou nada de novo no que diz respeito ao assunto, ideias e propósito. Na forma, justamente porque o seu realismo

minucioso e o seu desejo de representar as coisas o mais fisicamente possível na imagem constituem o pleno desenvolvimento do verdadeiro espírito medieval. E assim vemos esse espírito atuando no pensamento e na representação religiosa, nos pensamentos da vida cotidiana e em todos os outros lugares (HUIZINGA, 2009, p. 479).

Salientamos a importância de entender as variações estilísticas sem, no entanto, criar um simples rótulo. A concepção clássica da arte, fundada na imitação das harmonias da natureza é um dos elementos mais evidentes do período renascentista (ECO, 2007), porém, é também uma concepção presente no medieval.

A elaboração das obras artísticas foi, durante o século XV, marcada de forma importante pelo conceito de Beleza – entendida como imitação da natureza a partir de regras estabelecidas pela ciência. O artista é, ao mesmo tempo, criador da novidade e imitador da natureza. Para Leonardo da Vinci

“Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all’uomo, perciocchè s’egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, [...] ei n’è signore e creatore²”. (DA VINCI, 1989, p. 7).

O desenvolvimento das técnicas de perspectiva na Itália e seu aprimoramento em pintura implicaram:

[...] invenção e imitação: a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que acrescenta a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto (ECO, 2010, p. 180).

Para o mesmo autor, ao longo do século XVI, durante a reabilitação da concepção da Beleza como imitação da natureza, já condenada por Platão, o conceito adquire um valor simbólico, contrapondo-se à Beleza como harmonia. A Beleza clássica se dissolve nas formas do Maneirismo e do Barroco e observamos “[...] outras formas de expressão da Beleza: o sonho, o estupor, a inquietude”. (ECO, 2010, p. 212). A perfeição do Renascimento é afetada pelo movimento dinâmico da cultura o qual atinge as artes, a religião, a sociedade. O desenvolvimento da ciência e os progressos do saber deslocam o homem do centro do universo para a periferia.

Umberto Eco define o Maneirismo como

[...] a época em que o artista, dominado pela inquietação e pela melancolia, não se volta mais para o belo como imitação, mas para o expressivo (ECO, 2007, p. 169).

Para Eco, a partir do século XVI, há uma reviravolta na forma de pensar a arte.

O maneirista tende à subjetivação da visão: enquanto a perspectiva monocular dos renascentistas visava à reconstrução de uma cena como se fosse vista por um olho matematicamente objetivo, o artista maneirista dissolve a estrutura do espaço clássico nas visões saturadas e desprovidas de um centro. [...] Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte, do horror, como acontece na obra de Shakespeare [...] Dessa maneira, Maneirismo e Barroco não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular (ECO, 2007, p. 169).

² “O pintor é senhor de todas as coisas que possam vir ao pensamento do homem, porque, se tem desejo de ver belezas que o apaixonem, ele é o senhor de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, delas ele é senhor e criador”. Tradução de minha autoria

O Barroco é a dramatização da vida e, segundo Eco (2010), uma busca por novas expressões da Beleza. Além disso, a estética do Barroco possui conforme Umberto Eco uma “forma aberta”. (ECO, 1971, p. 44). Para ele, a forma barroca em seu jogo de cheios e vazios, os ângulos nas inclinações mais diversas, a procura do movimento e da ilusão induzem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos.

A iconografia de Maria Madalena: De Rogier Van der Weyden à Artemísia Lomi Gentileschi

Maria Madalena é citada no Evangelho de Lucas (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). No pequeno texto intitulado *As mulheres servem Jesus*, os doze apóstolos seguiam Jesus Cristo e com eles seguiam algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos maus e doenças. Entre elas há “Maria, chamada Madalena, da qual haviam sido expulsos sete demônios”. (Lc 8, 2).

De acordo com Tommaso

Madalena não é sobrenome, provinha de *el-Mejdel*, que era uma cidade a noroeste do lago da Galiléia, seis quilômetros ao norte de Tiberíades, lugar onde Madalena pode ter nascido (TOMMASO, 2006, p. 80).

Para a mesma autora, o que mais inquieta no texto bíblico alusivo à Madalena

[...] é que ela não aparece como filha, esposa ou irmã de nenhum homem. Essa *independência* feminina em uma sociedade dominada por homens tem intrigado muitos pesquisadores (TOMMASO, 2006, p. 81).

A pesquisadora Wilma S. de Tommaso afirma ainda que os sete demônios expulsos de Maria Madalena podem ser uma alusão

aos, também sete, pecados capitais: gula, luxúria, ira, orgulho, vaidade, preguiça e inveja. Além disso, “sete é o número da salvação e do que é divino”. (LURKER, 1993 apud TOMMASO, 2006, p. 82). Sendo assim, Madalena teria sido convertida religiosa e moralmente, significava uma salvação integral, não apenas uma conversão.

A comum associação de Maria Madalena como uma mulher pecadora se deve ao relato bíblico que antecede o texto sobre a expulsão dos demônios realizada por Cristo. No Evangelho de Lucas (7, 36-50) é mencionado que uma pecadora anônima teria ungido os pés de Jesus com as próprias lágrimas e os secado com seus longos cabelos, na casa de Simão, o fariseu, e sido perdoada por Ele. Para Tommaso (2006), a proximidade entre as duas histórias bíblicas por ter favorecido a associação entre as duas mulheres, a pecadora anônima e Maria Madalena.

Conforme o texto bíblico de São João (12, 1-11), seis dias antes da Páscoa Jesus foi para Betânia. Durante o jantar na casa de Lázaro, Maria – irmã de Marta e Lázaro – usou meio litro de perfume de nardo puro e muito caro na unção dos pés de Cristo, depois os secou com os próprios cabelos. Wilma Steagall de Tommaso salienta que foi a interpretação dos evangelhos de Lucas e João que transformou as três mulheres numa só: Maria Madalena.

De acordo com Tommaso, a confusão de identidade das três mulheres

[...] remonta ao século III, e foi no final do século VI que o Papa Gregório Magno (540-604) pôs fim à questão ao declarar que Maria Madalena, Maria de Betânia e a pecadora anônima eram a mesma pessoa (TOMMASO, 2006, p. 83).

Ao analisarmos os relatos bíblicos, não encontramos evidências de uma suposta

imoralidade de Maria Madalena. O fato de estar possuída por sete demônios não era considerado pecado, conforme Tommaso (2006). A autora salienta que,

Ao se fazer uma leitura atentados fatos, não se chega à conclusão de que Maria Madalena tenha sido uma mulher adúltera. O que acontece é que, ao ser identificada com a pecadora anônima de Lucas e com Maria de Betânia, Madalena incorpora a mulher de cabelos longos e soltos que serviram para secar os pés de Jesus. Essa imagem evoca a feminilidade e também a sexualidade, que induz a uma associação com o pecado. (TOMMASO, 2006, p. 83).

Perguntamo-nos, agora, como teria se dado o processo que consolidou Maria Madalena na Igreja Católica. A este respeito, Georges Duby afirma que a santificação de Madalena delineou-se em meados do século XII, com a elaboração de um livro para os peregrinos de Santiago de Compostela, onde eram indicados os santuários existentes no percurso. Entre os santos milagreiros e protetores destacados no livro “[...] há duas mulheres, santa Fé e santa Maria Madalena. A primeira em Conques, a outra em Vézelay”. (DUBY, 1995, p. 32). Era também no santuário de Vézelay que repousava o corpo da santa Maria Madalena, segundo a publicação. Para Jacques Dalarun, foi preciso elaborar uma narrativa um tanto forçada para “[...] explicar a vinda do santo corpo do Oriente para a Borgonha, conciliando essa trasladação com o lendário desembarque de Marta, Maria e Lázaro na Provença”. (DALARUN, 1990, p. 48).

Sobre os milagres de Maria Madalena Duby indica que,

Entre outras graças, a santa devolve a visão aos cegos, a fala aos mudos, o movimento aos paralíticos, a calma aos energúmenos – milagres que o próprio Cristo havia realizado.

[...] Tudo está aí: as curas, o pecado, o amor, as lágrimas, a remissão. Elementos que explicam o estrondoso sucesso de uma peregrinação, então um das maiores do Ocidente. Que explicam também a presença insistente no imaginário coletivo de uma figura de mulher, a da amante de Deus, da perdoada, cuja fama é mantida em toda parte por uma ativa publicidade combinada aos relatos dos peregrinos (DUBY, 1995, p. 32).

Para Duby, Madalena representa o apóstolo dos apóstolos, pois foi a primeira testemunha da ressurreição de Cristo. Nas palavras de Duby, Madalena significou ainda a construção de uma mulher intermediária. A morte e o pecado introduzidos no mundo por Eva; a entrada no céu reaberta por Maria, mãe de Deus; e no meio do caminho há Madalena, pecadora como todos os seres humanos, que se tornou uma figura emblemática. A figura de Madalena é engendrada pela atitude da pecadora na casa do fariseu, que não abre a boca, ajoelha-se. Conforme Duby, a postura de humilhação, de entrega de si,

[...] tinha na época um lugar central nos ritos de passagem que manifestavam a conversão, a mutação de uma existência; a noiva ajoelhava-se diante de seu esposo, diante do homem a quem doravante chamaria seu senhor (DUBY, 1995, p. 38).

Com esse gesto, Maria Madalena convidava os homens a se colocarem “[...] à disposição do Senhor para servi-lo, e de forma magnífica, como ela o fez”. (DUBY, 1995, p. 39).

Num dos sermões de Geoffroi, abade do grande mosteiro de Vendôme, elaborados no século XII, Madalena foi antes “pecadora famosa, depois gloriosa pregadora”, como revelou a investigação de George Duby. (DUBY, 1995, p. 46). Porém, Madalena só foi plenamente redimida depois das penitências às quais se submeteu. “Geoffroi afirma que,

após a Ascensão, ela se lançou com fúria sobre seu próprio corpo, castigando-o com jejuns, vigílias, preces ininterruptas". (DUBY, 1995, p. 46). A imagem de Madalena foi utilizada para "[...] provar que a alma, mesmo infectada de luxúria, pode ser inteiramente purificada por uma penitência corporal". (DUBY, 1995, p. 50). Conforme Dalarun, na segunda metade do século XII, com a consolidação do espaço do Purgatório como lugar do arrependimento, "Todo o pecador se deve resgatar da falta que o marca desde a concepção. Tem-se o sentimento de que as mulheres, sob os auspícios de Madalena, se devem resgatar duas vezes em vez de uma: de serem pecadoras e de serem mulheres". (DALARUN, 1990, p. 53). Para Duby, é a partir do século XIII que a pintura e escultura estiveram mais empenhadas em criar imagens perturbadoras e ambíguas da figura de Maria Madalena.

Dentre essa produção, selecionamos *Madalena Lendo* (1445), de Rogier de la Pasture, pintor nascido em Tournai (Bélgica) em 1399/1400. Segundo Stephen Farthing (2011, p. 147), seu pai fabricava facas e acredita-se que o artista possa ter começado a vida como ourives. A partir de 1427 foi aprendiz do Mestre de Flémalle, superando-o. Em 1432 foi aceito como mestre na Guilda dos Pintores de São Lucas, em Tournai. Alguns anos depois,

Em 1435 ele se mudou para Bruxelas, onde adotou a tradução holandesa para seu nome, Van der Weyden. Um ano mais tarde, assumiu o cargo vitalício de pintor oficial da cidade. Acredita-se que tenha feito uma peregrinação a Roma em 1450. Lá, conheceu artistas e mecenas italianos. Durante esse período na Itália, Rogier Van der Weyden pintou para famílias importantes, como os Medici de Florença. (FARTHING, 2011, p. 147).

Segundo Maria C. Louro Berbara da mesma forma que

Van Eyck, Van der Weyden conheceu, em vida, fama internacional, e ambos são seguramente os primeiros artistas nórdicos a tornarem-se celebridades comparáveis a seus *counterparts* italianos (BERBARA, 2008, p. 22).

Weyden foi um dos pintores mais profundos e influentes do século XV. Era internacionalmente famoso principalmente pelo naturalismo expressivo de suas obras. Ele criou uma variedade de tipos – para retratos e para assuntos religiosos – que foram repetidas em diferentes regiões da Europa até meados do século XVI, conforme Berbara.

Entre as maiores obras de Roger Van der Weyden está a intitulada *A Descida da Cruz*, hoje em Madri.

O artista pintou um dos momentos mais dramáticos da história cristã, o instante em que Cristo é retirado da Cruz. Enquanto a virgem Maria cai desfalecida e é segurada por Maria Madalena e João Evangelista o corpo de Jesus Cristo é mantido no ar por José de Arimatéia, Nicodemos e um assistente. O movimento do corpo de Maria acompanha o do corpo de Cristo no centro da imagem, de frente para o espectador.

Para Gombrich (2009), o grande retábulo de Weyden "[...] não representa uma cena real. Ele colocou suas figuras numa espécie de palco com pouca profundidade, contra um fundo neutro". (GOMBRICH, 2009, p. 276). É preciso lembrar que o quadro foi pintado para ser visto de longe, exibindo o tema sacro aos fiéis. Gombrich evidencia a serena compostura dos anciãos que forma um contraste com a expressão dramática dos protagonistas.



Figura 1. *A Descida da Cruz* (1435) de Roger Van der Weyden (1397/1400-1464). 220 x 262 cm. Óleo sobre madeira. *Museo del Prado, Madrid*. Disponível em < http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02825.jpg > Acesso em 6 de agosto de 2012.

Na verdade, parecem todos atores num drama sacro medieval ou num *tableau vivant* agrupado ou organizado por um excelente encenador que tivesse estudado as grandes obras do passado medieval e quisesse imitá-las usando os seus próprios recursos de montagem cênica (GOMBRICH, 2009, p. 276).

Conforme Farthing, o retábulo foi encomendado pela Guilda dos Arqueiros de São Jorge, em Louvain, atual Bélgica. “Originalmente, ele foi exibido na capela da guilda, em Notre Dame Hors-les-murs. Em 1548, a obra estava nas mãos de Maria da Áustria, regente dos Países-Baixos, e, alguns anos mais tarde, foi dada para seu sobrinho, o rei Felipe II da Espanha”. (FARTHING, 2011, p. 147). Roger Van der Weyden traduziu as

principais ideias da arte gótica para o novo estilo realista, e

Dáí em diante, os artistas do norte procuraram, cada um à sua maneira, reconciliar as novas exigências impostas à arte e a sua antiga finalidade religiosa (GOMBRICH, 2009, p. 276).

Da produção de Weyden, destacamos também a obra *Madalena Lendo* (1445). A imagem é um fragmento cortado de um retábulo maior, representa Maria Madalena com São João Evangelista, à esquerda, possivelmente ajoelhado, de pés descalços e veste vermelha; São José atrás, segurando um rosário.



Figura 2. *Madalena lendo* (1445) de Roger Van der Weyden (1397/1400-1464). 62 x 55 cm. Óleo sobre carvalho (retábulo). *The National Gallery, London*. Disponível em: < http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture/rogier-van-der-weyden,-the-magdalen-reading/264249/*/moduleId/ZoomTool/x/169/y/0/z/1 > Acesso em 5 de julho de 2012.

O drapeado das vestes dos três personagens chama à atenção do olhar. Madalena, sentada sobre uma almofada com um livro devocional nas mãos. Ela está em posição de leitura. Ao seu lado, em primeiro plano, está o frasco que continha o unguento (substância aromática) com o qual ungiu os pés de Jesus Cristo. O vestido verde suntuoso de Madalena faz uma alusão à mesma personagem presente na *Descida da Cruz* de Roger Van der Weyden. A imagem revela um rico ambiente doméstico onde Maria Madalena é representada como uma mulher da nobreza. Depois de arrepende-se de seus pecados, ser absolvida por Cristo, Madalena

é concebida pelo pintor como um modelo de vida contemplativa.

De acordo com Lorne Campbell (2004), a obra foi adquirida pela Galeria Nacional de Londres (*The National Gallery, London*) entre 1845 e 1860, contudo, a profundidade de *Madalena lendo*, só foi revelada em 1956, quando se descobriu que o seu fundo uniforme escuro, aplicado provavelmente no século XIX, escondia o corpo de São José, parte de uma janela com uma paisagem, e a roupagem de São João Evangelista. A referência a um desenho do final do século XV de uma composição semelhante mostrando a *Virgem e o Menino*, cercados por santos é

possivelmente o tema da obra de Van der Weyden da qual *Madalena lendo* foi cortada.

Acreditando que o mundo é um livro escrito pela mão de Deus, o medievo crê que tudo tem um significado sobrenatural. As obras de Van der Weyden também são marcadas por essas concepções simbólicas. “É costume atribuir valores positivos e negativos também às cores [...] para o simbolismo medieval cada coisa pode ter dois significados opostos segundo o contexto em que é vista”. (ECO, 2010, p. 121).

No século XIII, Hugo de Sain-Victor (*De tribus Diebus*) afirmou:

[...] A cor verde que supera qualquer outra em Beleza, assim como rapta as almas daqueles que a olham; quando na nova primavera, os brotos se abrem a uma nova vida, e erigindo-se para o alto com suas folhas pontudas, quase empurrando a morte para baixo à imagem da futura ressurreição, erguem-se todos juntos em direção à luz (Hugo de Sain-Victor, século XIII apud ECO, 2010, p. 125).

De acordo com Eco (2010, p. 125), Guilherme de Alvernia manifesta a mesma preferência pela cor verde,

[...] sustentando-a com argumentos de conveniência psicológica, pois o verde estaria a meio caminho entre o verde que dilata o olho e o negro que o contrai.

Nas duas obras de Roger Van der Weyden, Maria Madalena é representada usando vestido verde. Acreditando que a escolha do pintor não tenha sido aleatória, a figura de Madalena é concebida de forma emblemática pelo seu criador. Quem era Madalena para Weyden? Maria de Betânia, Maria de Madalena e a prostituta desconhecida, as três presentes nos textos bíblicos, seriam

a mesma mulher? Weyden idealiza uma Madalena santificada, figura jovem e pálida, seu olhar evita o espectador. Os detalhes da pintura envolvem a personagem, absorvida pela leitura silenciosa, símbolo da devoção. Madalena é apresentada num momento de reflexão e arrependimento.

Se o medievo constrói a figura de Maria Madalena como o símbolo da mulher redimida, no barroco encontraremos outras perspectivas nas representações pictóricas da mesma personagem. Acreditamos que para entender a arte barroca é importante pontuar algumas questões sobre o contexto da Contrarreforma.

Os artistas do Barroco, não diferente da maioria das pessoas comuns, vivenciaram os dramas daquele tempo. O extermínio de uma das famílias mais ilustres de Roma, os Cenci, foi um dos episódios mais dramáticos assistidos pelos homens e mulheres que cruzaram a Praça do Castelo Sant’Angelo naquele 11 de setembro do ano de 1599. Beatrice Cenci³, os irmãos e a madrasta haviam assassinado a golpes de martelo o pai, Francesco Cenci, acusado de violência sexual e sodomia contra a filha Beatrice. Os irmãos, juntamente com Beatrice e a madrasta foram condenados pelo Papa Clemente VIII à decapitação em praça pública, sob acusação de parricídio. Alguns meses depois, em 16 de fevereiro de 1600 era condenado à fogueira o filósofo, astrônomo e matemático, Giordano Bruno⁴. Roma era novamente palco de espetáculo para alguns e drama para outros. O frade dominicano que havia viajado por boa parte da Europa e defendia a tese do astrônomo alemão Johannes Kepler de que a Terra girava em torno do Sol, foi queimado vivo pela Inquisição Católica.

³ Para aprofundamentos sobre Beatrice Cenci, consultar: SANTUCCI, Francesca. *Virgo virago: Donne fra mito e storia, letteratura ed arte, dall’Antichità a Beatrice Cenci*. Catania: Akkuaria, 2008.

⁴ Para maiores detalhes consultar: YATES, Frances. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: CULTRIX, 1964.

Estes episódios não passaram despercebidos pela produção de Michelangelo Merisi (1571-1610), o Caravaggio. O artista desenvolveu novas e diferentes formas de representação pictórica. Para Caravaggio não interessava a Roma do Renascimento e da perfeição, preferia os temas do cotidiano, a humanidade grotesca das tavernas, dos vendedores de frutas, dos ambulantes e prostitutas.

Não lhe agradavam os modelos clássicos nem tinha o menor respeito pela “beleza ideal”. Queria desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte. [...] Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados com os próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem reais e tangíveis (GOMBRICH, 2009, p. 392-393).

Ao introduzir o tratamento da luz e da sombra nas imagens, desafiou as representações tradicionais católicas. Os modelos de Caravaggio serão prostitutas, mendigos e ciganos. Sua produção desafia os cânones da pintura, pois retira os santos do céu e das nuvens e os coloca num plano de fundo escuro com jogo de luzes nas figuras. Testemunhando as lutas de seu tempo, e se atrevendo a colocar o personagem central do afresco no chão (Conversão de São Paulo), ou representando a Virgem como uma mulher da plebe (Deposição de Cristo), Caravaggio foi acusado de heresia e imoralidade, pela poética sensível e humana de suas obras. As obras de Artemísia Lomi Gentileschi – nascida em julho de 1593 em Roma e falecida,

provavelmente, no ano de 1654 em Nápoles – serão marcadas por estas concepções sobre a pintura.

Orazio Gentileschi – pintor da Toscana chegou a Roma no final da década de 1570 – possuía um estilo impregnado dos princípios maneiristas da sua região. Judith W. Mann⁵ salienta que as figuras representadas em espaços pouco profundos, as poses artificiais e um desenho nem sempre preciso, são marcas da produção de Orazio. As pinturas de Caravaggio nas capelas Contarelli⁶ e Cerasi⁷ de Roma impressionaram profundamente Orazio e o induziram a repensar profundamente seu estilo. (MANN, 2011, p. 55). A produção de Caravaggio, com exploração profunda de luzes e sombras das quais emergem as formas, seus modelos não idealizados e sua atenção às tramas e aos detalhes de superfície, ofereceu a Orazio novas pistas para sua evolução artística. Foi por meio do pai que Artemísia Lomi Gentileschi (1593-1654) conheceu, compreendeu e adotou o severo naturalismo *caravaggesco*⁸.

Segundo Tiziana Agnati (2001) é muito provável que Artemísia Lomi Gentileschi tenha conhecido Caravaggio pessoalmente, pois o pintor frequentava o atelier de Orazio Gentileschi. De acordo com Alfred Moir (2001), Orazio Gentileschi faz parte do grupo de *caravaggistas* de primeira geração e Artemísia do grupo da segunda geração de *caravaggistas*. Moir afirma ainda que, a partir de 1630, Artemísia Lomi Gentileschi contribuiu de forma importante e decisiva para a evolução do *caravaggismo* napolitano,

⁵ MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, p. 51-61. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

⁶ Na igreja de São Luis dos Franceses (Roma).

⁷ Na igreja de Santa Maria del Popolo (Roma).

⁸ Utilizamos ao longo do texto os termos: “caravaggesco”, “caravaggismo” e “caravaggistas”, pois não existe uma tradução literal para o português que possa definir o significado desses termos.

além de ter sido responsável pela introdução do *caravaggismo* em Florença.

Assim como as obras de Caravaggio desafiaram seu tempo pela originalidade, as obras de Artemísia recriaram as narrativas bíblicas e conferiram espaços diferentes para o feminino, atribuindo um sentido novo e igualmente original aos personagens. A originalidade é atribuída à produção pictórica de ambos, essencialmente porque nasceu de seus dramas particulares, de suas tragédias pessoais, de suas inquietações e do inconformismo com a realidade.

O microuniverso da obra de Artemísia Lomi Gentileschi carrega uma linguagem estética e figurativa anticonformista. A própria adesão ao estilo de Caravaggio, já evidenciava o abandono das teorias clássicas da Beleza e o direcionamento colorido dos pincéis para criação de imagens inovadoras e dramáticas, com apelo significativo às emoções. Além disso, acreditamos como já afirmou Ulpiano B. T. de Meneses que: “[...] a imagem, também age, executa o papel de ator social, produz efeito”. (MENESES, 2005, p. 11).

A *Madalena* (1618-1619) de Artemísia é, antes de tudo, um trabalho valioso do ponto de vista do colorido: um terço da tela é ocupado pela textura luxuosa do vestido, adornado com tons dourados e estilo sofisticado, o cabelo dourado, o peito iluminado. A cadeira é coberta de veludo vermelho de seda, trançado e adornado com o símbolo dourado esférico da família Medici.

De acordo com Francesco Solinas o amarelo do vestido de Madalena a representa como cortesã e sua expressão facial é de sincera apreensão e expectativa diante do que

virá. Solinas destaca a dinâmica da imagem: a torção do tronco e da cabeça de Madalena, a desconfortável posição das pernas muito longas, os pés descalços da personagem e seus gestos eloquentes onde sua mão direita está posicionada sobre o peito, enquanto a esquerda rejeita o espelho e seu próprio reflexo nele. (SOLINAS, 2011, p. 156).

Os detalhes, o cenário requintado e fisicalidade do corpo feminino, por um lado sugerem um desejo de agradar ao gosto da corte dos Medici, por outro lado a Madalena encanta o olhar do espectador para um instante dramático: decidir entre resistência ou submissão aos ensinamentos de Cristo. Para Agnati⁹ Artemísia livremente reinterpreta modelos iconográficos anteriores, com foco não na retidão moral de conversão, mas a incerteza meio agonizante que a precede. (AGNATI, 2001, p. 26).

Quem foi Maria Madalena aos olhos da jovem pintora Artemísia Lomi Gentileschi? A artista não produz uma mulher imoral e pecadora em sua obra *Madalena*. A primeira testemunha da Ressurreição de Jesus Cristo é representada num momento de meditação, paralisada pela dúvida. Na imagem, Madalena não nos parece um símbolo da vida contemplativa, como é descrita pela parábola bíblica nem nos remete ao símbolo de devoção que Madalena significou no medievo.

Quando avaliamos as obras *Allegoria dell'inclinazione*¹⁰ e *Maddalena*¹¹ as duas produzidas por Artemísia entre 1615 e 1619, notaremos que os rostos de ambas são coloridos, com uma capacidade introspectiva e penetrante, que se traduz em mudanças surpreendentes de expressão:

⁹ Ver também: DAVOLI, Zeno. *Il volto e la vita di Santa Maria Maddalena: nell'incisione europea*. La Maddalena: Italo Innocenti Editore, 2010, p. 30-31.

¹⁰ Casa Buonarroti (Florença).

¹¹ Galleria Palatina (Florença).



Figura 3. *Madalena* (1618-1619) de Artemísia Lomi Gentileschi. 146 x 109 cm. Óleo sobre tela. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença. Disponível em: < <http://www.wga.hu/index1.html> > Acesso em 12 de agosto de 2012. Ver também SOLINAS, 2011, p. 157.

do êxtase da inclinação à tragédia de Maria Madalena. (AGNATI, 2001, p. 25). Segundo Francesco Solinas, a *Madalena* de Artemísia foi provavelmente elaborada para o grão-duque Cosme II, uma vez que pode tê-lo encomendado em honra de sua esposa Maria Madalena da Áustria – devota da santa que carregava seu nome. (SOLINAS, 2011, p. 156).

Solinas indica que a cadeira forrada de seda vermelha, galonada e ornamentada com franjas, ornada com esferas mediceias é assinada pela artista com cinzelado

arabesco *lomiano*. A obra *Madalena* carrega a assinatura *Artimisia Lomi*, revelando que a jovem aderiu a uma modalidade da “pintura reformada”, desenvolvida por seu tio, Aurelio Lomi.

Os irmãos Aurélio, Baccio e Orazio Lomi Gentileschi, filhos de Giovan Battista Lomi¹², atuaram desde cedo no mundo das artes pictóricas. Mas porque Artemísia teria aderido ao sobrenome Lomi se o pai, Orazio, optou por carregar apenas o sobrenome Gentileschi?

¹² Encontramos nos estudos mais recentes variações do mesmo sobrenome “Gentileschi alias Lomi” e “Lomi de Gentileschis”. (CIARDI In. CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 23).

Acreditamos que a produção da jovem artista foi ofuscada, temporariamente, pelo fato que marcou sua vida pública e privada, o desvirginamento forçado por parte de Agostino Tassi em 1611 e os fatos que decorrem do processo crime *Stupri et lenocinij Pro Cúria et Fisco*¹³ onde Orazio Gentileschi denuncia Tassi pelo defloramento de sua filha e Cosmo Quorli pelo desaparecimento de uma tela, uma Judite.

A jovem artista casou em outubro de 1612 na igreja *Santo Spirito em Sassia* (NICOLACI, 2011), localizada próximo a Basílica de São Pedro, a um ou dois quarteirões de distância do domicílio familiar dos Gentileschi. Um mês depois do final do processo, que ocorreu entre maio e outubro de 1612, Artemísia deixa Roma e se transfere para Florença, junto com o marido Pietro Antonio Stiattesi, cujo casamento foi arranjado por Orazio. A partida de Artemísia Gentileschi de Roma para Florença no final de 1612 também pode ter significado a saída do anonimato e a busca por tornar-se alguém diferente do pai. Quem sabe o ato de rejeitar o sobrenome do pai tenha sido uma tentativa de assumir uma identidade própria, onde não seria apenas “filha do Gentileschi”.

Certamente, deixar sua cidade natal foi mais uma experiência dolorosa para a jovem artista, já que Roma também era uma das cidades mais importantes da Europa, principalmente para os artistas. Contudo, Agnati (2001, p. 8) declara que a ida de

Artemísia para Florença foi significativa para sua vida profissional. A jovem artista se libertava da presença do pai, renegava seu sobrenome e adotava o do tio Aurelio Lomi, passando a assinar Artemísia Lomi. Em Florença o tio, Aurelio Lomi, apresentou-a a corte de Cosme II, onde foi recebida. A vida na corte se revelou uma experiência fundamental para o seu futuro: conheceu representantes da nobreza e estabeleceu relações com pessoas artisticamente mais preparadas. (AGNATI, 2001, p. 8)

As inquietações de Artemísia – uma mulher artista dos anos de 1600 que viveu além da violência física de um desvirginamento forçado, perpetuado pelas falsas promessas de casamento, a exposição pública do processo crime, os exames ginecológicos, a tortura das sibilas, o matrimônio arranjado entre o pai e um homem endividado – são elementos presentes em toda sua obra. O que não poderia ser diferente em *Madalena*. Entendemos que a obra é um autorretrato dramático de uma mulher imponente e inquieta.

Francesco Solinas destaca que:

[...] lo specchio d'ebano istoriato col motto latino *Optimam partem elegit (quae non auferetur ab ae in Aeternum)* esortazione del cristo nel Vangelo di Luca 10,42". “[...] o espelho de ébano historiado com a frase latina *Elegeu a melhor parte (que nunca lhe será tirada)*, exortação de Cristo no Evangelho de Lucas 10, 42”. (SOLINAS, 2011, p. 156). Tradução Dr. Celso Bordignon.

¹³ “*Estupro e libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]*”. MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004, p. 9. Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinato. Os autos do processo crime foram publicados por Eva Menzio (2004) em Roma. Os questionamentos feitos pelos inquisidores estão publicados em língua latina e as respostas na língua italiana do século XVII. A tradução dos textos em língua italiana é desempenhada pelo Doutor (2000) em Arqueologia Paleo Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma, Celso Bordignon. Os textos em língua latina estão sendo traduzidos por Vicente Pasinato. A tradução, ainda inédita em língua portuguesa, conta com o apoio do Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Caxias do Sul. Foram traduzidos do latim para o italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Túzia]; Artemítia [Artemísia]; Horatio [Orazio]. Os nomes próprios, na sua maioria, permanecem em italiano. Os trabalhos de tradução da fonte estão em fase de finalização.

A referência ao texto de Lucas (10, 38-42) onde Maria, irmã de Marta e Lázaro, ouvia as palavras de Jesus Cristo sentada aos seus pés, indica que a artista criou sua própria interpretação do texto bíblico. A Madalena de Artemísia é antes de tudo a representação de um corpo humanizado, se distancia da Madalena santificada, contemplativa e devota da obra de Roger Van der Weyden.

As pesquisas mais recentes sobre a arte tem mostrado a relevância do tema de Madalena na renúncia aos bens terrenos da arte do período da Reforma. A obra de Artemísia coloca em destaque legendária vida de Madalena evidenciada pela centralidade ocupada pela figura na imagem. Além disso, para Francesco Solinas, *Madalena* é uma pintura clássica e naturalista, ao mesmo tempo. Uma síntese da Arte Internacional¹⁴ presente em Roma, onde a artista nasceu e permaneceu até o início da vida adulta, e sua identificação com o jogo de luzes e sombras da pintura *caravaggesca*. A misteriosa figura pintada por Artemísia é atingida por uma luz que vem do alto como na dramática *Lucrezia*¹⁵, pintada pela artista na mesma década. A menina romana renovaria profundamente a pintura da corte Medici.

Considerações finais

Os séculos XV e XVI testemunharam acontecimentos de longo alcance, como por exemplo, a queda de Constantinopla, as viagens ao Novo Mundo, à África e à Ásia, a conjuntura da Reforma e da Contrarreforma. No contexto da produção artística – durante boa parte do medievo a arte era desenvolvida dentro dos mosteiros – a estruturação

das corporações de ofício foi elemento catalisador do processo que consolidaria as Academias de Desenho. Assim, para pensar a arte e os artistas do século XVII é fundamental considerar as academias, estruturadas graças aos movimentos de valorização do trabalho artístico iniciados no medievo.

Nas oficinas medievais de pintura, escultura, ourivesaria, entre outros, é possível encontrar a presença de mulheres, trabalhando ao lado dos homens. Conforme Miranda (2006, p. 12), as mulheres poderiam trabalhar como mão-de-obra familiar ou em atividades não regulamentadas. Conforme Claudia Opitz,

Uma das primeiras corporações que concedeu direitos iguais a homens e mulheres foi a dos peleiros de Basileia, no ano de 1226. Contudo que se tornassem membros da corporação, as mulheres podiam trabalhar, comprar e vender nas mesmas condições que os homens (OPITZ, 1990, p. 401).

A mesma autora salienta que como membros das corporações, as mulheres também estavam sujeitas ao controle e às obrigações tributárias.

Porém, mesmo alcançando espaço como artífices e ampliação de suas atividades como artistas durante o século XIV, no final do medievo verificou-se um crescimento da hostilidade frente ao trabalho das mulheres. De acordo com Opitz, a economia urbana e familiar medieval tinha favorecido o alcance da *independência* profissional e social, mas isso se chocava “[...] com as barreiras impostas pela economia, pela política e pelas mentalidades”. (OPITZ, 1990, p.410). Segundo a mesma autora, em 1688 Adrian Beier publicou uma legislação artesanal

¹⁴ Internacional porque as tendências estilísticas e técnicas desenvolvidas na Europa também surgiram em centros geograficamente distantes do continente europeu. (FARTHING, 2011, p. 128).

¹⁵ Coleção privada.

que frisava: “[...] nenhuma pessoa do sexo feminino pode exercer um ofício, mesmo que o compreenda tão bem como uma pessoa do sexo masculino [...]”. (OPITZ, 1990, p.406).

Contrastando com este cenário, em 1616 Artemísia Lomi Gentileschi era aceita como a primeira mulher membro da Academia de Desenho de Florença, criada por Giorgio Vasari em 1563. A presença de algumas mulheres em lugares que lhes são oficialmente negados revela um intenso campo de tensão entre o feminino e o masculino nas sociedades humanas. Embora o *gênero* seja um conceito estruturado no tempo presente, é o resultado de uma reflexão antiga. Uma inquietação diante da naturalização das diferenças entre feminino e o masculino.

Ao refletirmos sobre a iconografia de Maria Madalena na arte do medievo e inícios da modernidade através do olhar *genderificado*, acreditamos ter contribuído com a problematização proposta por Joan Scott (1990). As obras de arte analisadas carregam elementos subjetivos e inquietações de seus criadores, são releituras particulares dos textos bíblicos. Contudo, os artistas que produziram imagens pictóricas de Madalena não estão desconectados da cultura de seu tempo. Nesse sentido, *engendradas* pela sociedade e pela cultura, as concepções sobre o feminino e o masculino são questões que fazem parte do modo de pensar o mundo e também as obras de arte – seja por parte de quem as produz ou de quem as estuda.

Referências Bibliográficas

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*, Firenze, Giunti, n. 172, p. 5-50, novembro, 2001.

BAZIN, Germain. *A História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERBARA, Maria C. Louro. *Propria Belgarum laus: Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies**. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 8, p. 17-37, 2008. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%202.pdf> >. Acesso em 20 de julho de 2012.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CAMPBELL, Lorne. *Van der Weyden*. Londres: Chaucer Press, 2004.

DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.

DUBY, Georges. *Heloísa, Hisolda e outras damas no século XII: uma investigação*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DUBY, Georges. *História artística da Europa*. A Idade Média. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 147.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: COSAC NAIFY, 2010.

JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da Arte*. V.2. Renascimento e Barroco. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JIMENEZ, Marc. *A autonomia da estética*. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, p. 97-115, jan-jun, 2006.

- MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, p. 51-61. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Rumo a uma "história visual"*. São Paulo, 2005. Disponível em: < http://www.4shared.com/office/B9AJ09cB/meneses_ulpiano_-_rumo_histria.html > Acesso em 30 de janeiro de 2012.
- MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. A mulher artista na idade média: considerações e revelações acerca do seu lugar na história da arte. *R. cient./FAP*, Curitiba, v.1, p.1-17, jan./dez, 2006. Disponível em: < http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA_LISBOA_DE_MIRANDA.PDF > Acesso em 15 de junho de 2012.
- MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. *Art Dossier*, Firenze, Giunti, n. 109, p. 4-17, febbraio, 2001.
- NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, p. 258-269. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011, p. 260. (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Libro dei Matrimoni II*: 1607-1630, Sto. Spirito in Sassia, XVII, f. 17).
- OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In. DUBBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Media*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 11.
- SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 05-22, jul-dez/1990.
- SOLINAS, Francesco. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 janeiro 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011, p. 130-258.
- TOMMASO, Wilma Steagall de. Maria Madalena nos textos apócrifose nas seitas gnósticas. *Último Andar*, São Paulo, (14), p.79-94, jun., 2006. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/485244/artigos-maria-madalena> > Acesso em 14 de junho de 2012.