

R. cient./FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006

A MULHER ARTISTA NA IDADE MÉDIA:
CONSIDERAÇÕES E REVELAÇÕES ACERCA DO SEU LUGAR NA HISTÓRIA DA
ARTE.

*Andrea Cristina Lisboa de Miranda**

RESUMO: Este texto trata da possibilidade de expressão artística feminina durante a Idade Média no Ocidente, discutindo a hipótese de uma exclusão dessa produção nas principais referências destinadas ao estudo da História da Arte, que parecem deixar à margem as informações sobre o papel exercido pela mulher. A compreensão sobre o papel exercido pela mulher artista poderá tornar mais rica e completa o estudo da história da arte, fazendo-nos cientes da complexidade dos contextos históricos e da sua visão sobre a construção do discurso da História.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte;, Idade Média; mulheres artistas

INTRODUÇÃO

Nos dias de hoje é natural abordar a obra e conhecer a biografia de mulheres artistas, mas, quanto mais se afasta em direção ao passado, mais difícil torna-se encontrar a sua presença na História da Arte. Poucas foram aquelas citadas entre as listas intermináveis de nomes masculinos e que, quando lembradas, acabaram colocadas como coadjuvantes da história desses homens.

Na tentativa de recuperar alguns indícios *femininos* e preencher algumas lacunas dessa história, no presente texto apresenta-se o desenvolvimento de algumas reflexões sobre o lugar ocupado pela mulher artista na Arte da Idade Média. Tarefa árdua, mas compensadora!

A fim de introduzir uma apreciação sobre o assunto, busca-se revisar no discurso da História da Arte, a abordagem comumente aferida à Idade Média e sua produção artística e artesanal, analisando tais conceitos; além de lançar um olhar para alguns dos textos sobre a história das mulheres que ofereceram uma nova perspectiva para a compreensão histórica do que se convencionou a chamar *gênero*.

* Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC/Xanxerê.

1 A IDADE MÉDIA VISTA PELA HISTÓRIA DA ARTE

Buscando uma melhor compreensão das motivações que possam ter levado a uma quase que total exclusão das mulheres na arte, a sua marginalização¹, talvez seja possível encontrar algumas pistas na história da História da Arte, reflexão inicial que poderá ajudar-nos na compreensão das possibilidades e impossibilidades da inserção da mulher nesse contexto artístico e da própria situação da arte da Idade Média.

Conforme Germain Bazin (1989, p.3): “A história da arte nasceu do orgulho dos florentinos (...)”, foram os renascentistas florentinos que inseriram os nomes de artistas entre os *homens* ilustres de então, almejando um novo e mais digno *status* para a atividade que desenvolviam; e, para tanto, foi necessário que ultrapassassem duas barreiras daquela sociedade: uma delas, proveniente do cristianismo, fixava a idéia 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, (espantosamente) herança da Antigüidade. (BAZIN, 1989) Para Bazin (1989, p.5), “a Idade Média herdara o desprezo ao qual a Antigüidade relegara a condição de qualquer homem que trabalhasse com suas mãos, ainda que fosse um artista.”

O que os pensadores medievais denominavam como *arte* classificava-se em duas grandes categorias: de um lado, as *artes servis* ou *mecânicas* e, de outro, as *artes liberais*. Nas artes servis se confundiam indistintamente todas as ações operativas que requeriam o uso da mão, como a pintura, a escultura e a arquitetura. Já, as artes liberais dividiram-nas em sete, partilhando-as em dois segmentos, “cujo ensino comandará todo o *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium* e o *quadrivium*.” (BAZIN, 1989, p.5-6) O *trivium* compreendia as três primeiras artes liberais: a gramática, a dialética e a retórica; o *quadrivium*, as quatro artes matemáticas: a aritmética, a geometria, a astronomia e a música, porque esta última, embora passasse pela mão do homem, era entendida como decorrente da aritmética e a sua inclusão referia-se ao seu aspecto teórico.

O descrédito ligado à prática das *belas-artes*², consideradas mecânicas ou servis até o início do Renascimento, pesará por muito tempo sobre a condição social dos artistas:

ora, 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, ao ofício, à perícia, isto é, a tarefas essencialmente manuais. (JIMENEZ, 2000, p.32)

E é quando os artistas reivindicam para si um saber científico, que o seu *status* começa a mudar. As considerações de Marc Jimenez (2000, p.44) colaboram com esta afirmação: “Pintores e escultores entregam-se às “artes liberais”, exercem eles uma atividade intelectual, mais nobre do que a do artesão, acantonado nas tarefas

¹ Situação esta que não se faz aparente nos atuais textos sobre a arte contemporânea.

² Muito embora não seja cunhado no período estudado, o termo *belas-artes* é aqui utilizado para distinguir o atual conceito de arte do de artesanato ou de artes aplicadas. Cabe ressaltar ainda que, segundo Adolfo S. Vázquez (1999) o termo e o conceito “Belas-Artes” foram introduzidos em 1746 por Charles Batteux, em *Les Beaux Arts Réduits à un Même Principe*, Paris. O sistema de *belas-artes* estava representado por seis elementos: pintura, escultura, música, poesia, arquitetura e eloquência. Fora dele ficaram situados os ofícios manuais (os artesanatos) e as ciências.

manuais, prisioneira das “artes mecânicas”.” Assim, percebe-se que o interesse dedicado à história dos artistas, que tem início no Renascimento, está essencialmente associado ao reconhecimento da sua obra como possível de ser classificada na categoria das *artes liberais*.

Esse pode ser observado como um possível fator dentre outros que levaram os teóricos e artistas renascentistas ao menosprezo das contribuições medievais, muito embora se saiba que não há nenhum acontecimento que possa ser considerado como um marco que divida a Idade Média do Renascimento.

É certo que os séculos XV e XVI testemunharam acontecimentos do mais longo alcance, como

(...) a queda de Constantinopla e a conquista do sudoeste da Europa pelos turcos; as viagens de navegação, que levaram à fundação de impérios ultramarinos no Novo Mundo, na África e na Ásia (...); as profundas crises espirituais da Reforma e da Contra-Reforma. Contudo, nenhum desses fatores pode ser apontado como deflagrador da nova era. Na época em que ocorreram, o Renascimento estava em formação. (JANSON, 1996, p.168)

Hauser (1972, p. 362), vem corroborar com esse pensamento que faz uma revisão sobre a passagem da Idade Média para a Moderna, ressaltando a arbitrariedade dessa distinção e a dificuldade de precisar o conceito de Renascença, lembrando que “a idéia da ‘livre pesquisa’, não constitui uma conquista da Renascença nem a idéia de personalidade é inteiramente estranha à Idade Média; o individualismo da Renascença é novo apenas como programa consciente (...).” O autor considera ainda que:

Seria talvez mais correto colocar a linha divisória crucial entre a primeira e a segunda metade da Idade Média, isto é, no fim do século XII, quando a economia financeira renasce, novas cidades se erguem e a classe média moderna adquire pela primeira vez as suas características distintas. (HAUSER, 1972, p.357)

Talvez o mais forte ponto de consenso entre a maioria dos teóricos sobre o assunto, conforme a reflexão de Janson (1996, p.168),

seja a constatação de que o Renascimento teve início quando as pessoas perceberam que não viviam mais na Idade Média (...) pois o Renascimento foi o primeiro período da história a ser consciente de sua própria existência e também a cunhar um termo para se autodesignar.

Mas o posicionamento que é percebido nos dois autores citados, parte de uma compreensão relativamente recente acerca do período medieval. Tendo iniciado a História da Arte com o Renascimento, a abordagem a respeito da arte da Idade Média ficaria envolta em um senso pejorativo e até mesmo relegada ao esquecimento, a tornar-se um período intermediário, situado incomodamente entre a brilhante Antigüidade e o seu Renascimento. “Essa idéia de superioridade do clássico permaneceu durante os ciclos históricos subseqüentes e implicou, na verdade, uma total depreciação do medieval.” (BRACONS, 1992, p.4)

2 A ARTE DA IDADE MÉDIA: O ROMÂNICO E O GÓTICO

Foi necessário esperar pela historiografia de inspiração romântica para que houvesse o despertar do interesse pela arte medieval, com a superação da conotação negativa do termo gótico e que trouxe ainda uma nova contribuição para a distinção de períodos artísticos no interior da Idade Média³, acrescentando-lhe o que se denominou *românico* para diferenciar-se do outro que conservou a denominação *gótico*. Assim, um conhecimento mais aprofundado sobre a arte medieval é algo relativamente novo na historiografia.

Essa divisão da arte da Idade Média em duas fases, ou períodos, principais se caracteriza por estilos distintos: o românico, cujos limites no tempo “são aceites quase unanimemente pelos historiadores, situando-se entre os primeiros anos do século XI e finais do XII” (RAMALLO, 1992, p.7), e o gótico, situado entre “meados do século XII até as primeiras décadas do XVI, quando o gosto renascentista se impôs por toda a Europa.” (BRACONS, 1992, p.4)

Sabe-se, entretanto, que a formação artístico-cultural da Idade Média da fase que antecede esses períodos principais está envolta em uma situação de instabilidade, decorrente de uma série de conflitos pelo poder que se forjaram desde a queda do Império Romano no Ocidente e que:

A velha cultura não cessou porém de repente: a economia romana, a sociedade e a arte decaem e desaparecem gradualmente e a transição para a Idade Média afirma-se pouco a pouco e quase sem ser notada. (...) O uso da língua latina, a validade do direito romano e, sobretudo, a autoridade da igreja católica, que se converte em modelo de administração política, tudo fica intato. (HAUSER, 1972, p.216-217)

Ao longo da Idade Média, ensaiaram-se alguns *renascimentos*: sempre que se dava oportunidade a uma forma de poder centralizado, ressurgia o ideal do modelo da civilização romana, como o faz Carlos Magno⁴, na segunda metade do século VIII, ou como ocorre depois no século X, com a arte ottoniana. Contudo, não houve continuidade; essas restaurações clássicas nasciam e declinavam de acordo com o destino político das dinastias que as patrocinavam. Contínuo, entretanto, se faz o espírito cristão. E foi apenas depois de superada a crise do ano 1000 que os povos cristãos encontrariam uma forma peculiar de expressão artística.

Assim, o período românico é tido como a primeira afirmação cultural do Ocidente, quando então o cristianismo triunfa em toda a Europa, fortalecendo as instituições monásticas, tanto as masculinas quanto as femininas que, desde o período carolíngio, passaram a conquistar dos poderosos grande estímulo à sua fundação e ao seu enriquecimento.

No mosteiro, a arte é produto da mentalidade cristã. Destinada a um círculo muito restrito, seu aprendizado também se concentra na formação das elites.

³ Para além da divisão da História da Arte, a Idade Média, situada pelos historiadores entre os séculos V e XV, é geralmente dividida em duas grandes etapas, conhecidas como *Alta Idade Média*, que se estende desde a formação dos reinos germânicos até a consolidação do feudalismo, entre os séculos IX e XII; e *Baixa Idade Média*, até o século XV, que se caracterizou pelo crescimento das cidades, pela expansão territorial e florescimento do comércio.

⁴ Durante o seu reinado, que ficou conhecido como *Renascimento Carolíngio*, a Europa passou por um notável desenvolvimento cultural e a corte tornou-se o principal centro da atividade artística. Segundo Hauser (1972, p.223-224) é possível dizer que: “Esta experiência indica o nascimento do homem do Ocidente, visto que não é a posse, mas a luta para a posse da cultura clássica, a característica que a distingue”.

(CAMBI, 1999) Conforme afirma Hauser (1972, p.249), “a arte românica foi uma arte monástica, mas ao mesmo tempo uma arte da aristocracia (...) [pois] os postos mais importantes da Igreja medieval eram reservados (...) para os membros da aristocracia.” Até o século XI, as ciências, o ensino e a arte ficariam centralizados nos mosteiros, “os mais importantes trabalhos intelectuais são realizados nas suas bibliotecas, nos seus gabinetes de copistas e nas suas oficinas.” (HAUSER, 1972, p.237)

É, sobretudo, a partir da segunda metade do século XI que começam a ser notadas algumas mudanças nas relações e produção artísticas, quando acontecimentos como a primeira cruzada e a reabertura das rotas comerciais do Mediterrâneo favorecem o reflorescimento do comércio e da atividade manufatureira, com o conseqüente desenvolvimento da vida urbana e de uma classe média de comerciantes e de artífices e artistas⁵ que se estabelece entre os camponeses e a aristocracia rural, formando, no início do século XII, um grupo profissional próprio. A partir de então, com o progressivo desenvolvimento das comunidades urbanas e com a concentração do mercado artístico nas cidades, passa-se à fase gótica da arte medieval. (BRACONS, 1992)

Foi dividida entre as instituições e as corporações, particularmente nos mosteiros (com o românico monástico e aristocrático) e com a organização corporativa dos artistas (com o gótico urbano e burguês) que se produziu e se desenvolveu, portanto, a arte da Idade Média.

2.1 A MULHER NA VIDA E NA ARTE DO ROMÂNICO

Destacando, primeiramente, o aspecto institucional da arte medieval, em específico o papel desempenhado pelos mosteiros, pode-se encontrar um dos lugares destinados ao sexo feminino ocasião em que se poderá resgatar algo da sua contribuição.

Hauser (1972, p.237) observa que:

A arte do Ocidente cristão deve a sua primeira idade de ouro à riqueza e à atividade dos mosteiros. Com o número sempre crescente de centros culturais, conseguido graças ao desenvolvimento dos mosteiros, dá-se uma diferenciação de atividade artística mais acentuada.

Em sendo os mosteiros não só os centros do desenvolvimento artístico, mas os repositórios da cultura e do saber, especialmente durante o predomínio feudal, o pensamento do clero ganha acentuada força. A produção literária do período traz, portanto, a marca do clero e do espírito cristão, e, conforme lembra Jacques Dalarun (1990, p. 29), os “monges ou prelados seculares, têm a obrigação de pensar a humanidade, a sociedade e a Igreja, de as orientar no plano da salvação, de atribuir também às mulheres o seu lugar (...)”, num complexo esforço intelectual e teológico para justificar as ambigüidades entre a função social feminina (especialmente no casamento, a mulher ‘ventre’) e o caminho reto da salvação (o celibato, o espelhar-se na Virgem). A imagem da mulher, *Eva ou Maria*, e a atribuição do seu lugar, são cunhadas pelo olhar do outro. E, ainda que tenha sido subjugada, é nesse contexto

⁵ “Via de regra, a condição social do artista durante os séculos do período gótico é análoga à dos demais artesãos (...)” (BRACONS, 1992, p.11) Ao longo do texto ambos os termos serão utilizados englobando a produção artística de um modo genérico.

religioso, o dos mosteiros, que a mulher, conseguiria, entre altos e baixos, alcançar algum espaço de expressão, deixando-nos registros da sua identidade.

Segundo a apreciação (bastante otimista) de Suzanne Wemple (1990), que resgata a história das mulheres do século V ao X, poder-se-ia dizer que no século X as mulheres eram, *em teoria*, capazes de escolher o seu *estilo de vida*, optando pelo mosteiro ou pelo casamento. Porém, sabe-se que, sendo a vida feminina determinada pelo ditame masculino, não lhe cabia *na prática* uma grande liberdade de escolha, era comum a muitas jovens que se seu pai não conseguisse arranjar um parceiro conjugal adequado para a filha⁶, ela acabaria tendo de entrar para um convento. Em certos casos, numa situação mais aproximada da afirmação sobre a opção por um *estilo de vida*, há “(...) outro tipo de mulheres religiosas, as que se casam e criam os seus filhos, adiando a sua vocação religiosa até os filhos serem crescidos (...)” (WEMPLE, 1990, p. 249) Geralmente viúvas⁷, poderiam assim evitar um novo e indesejável casamento, continuar a administrar seus bens e viver longe da tutela varonil.

Conforme anteriormente mencionado, há um grande estímulo à fundação de mosteiros. Ao lado das instituições masculinas, ao longo dos “(...) séculos VII e VIII, foram construídas por todo o lado instituições femininas, e as mulheres conseguiram encontrar homens de religião que intercedessem por elas.” (WEMPLE, 1990, p. 249) Dentre esses homens, Suzanne Wemple lembra do esforço feito pelo papa Gregório Magno no sentido de incentivar e proteger as instituições religiosas femininas, oferecendo, por exemplo, a abadessas, edifícios em Roma que haviam sido originariamente destinados por seus doadores a instituições masculinas. A mesma autora também menciona que na

(..) Itália, o imperador e a imperatriz carolíngios, bem como a nobreza, favoreceram o estabelecimento de mosteiros femininos. (...) No século X, os reis italianos favoreceram comunidades femininas. Mas os verdadeiros benfeitores foram os imperadores alemães e as suas esposas. (WEMPLE, 1990, p. 257)

Além do favorecimento masculino à fundação de mosteiros femininos, sabe-se da influência que possuíam as próprias mulheres nesses assuntos. Influência que deve ter sido fundamental, tendo as instituições femininas que competir com as masculinas por donativos, quando os privilégios cabiam aos homens. Por exemplo, no período ottoniano, no século X, “as comunidades femininas na Alemanha foram geralmente fundadas por mulheres, agindo por si sós ou com a ajuda dos seus maridos ou dos seus parentes eclesiásticos.” (WEMPLE, 1990, p. 256) Essa influência, determinada pela sua riqueza, era devida ao estatuto dos seus parentes e ao poder do seu marido ou dos seus filhos, sendo tarefa sua, além de dar à luz e garantir a prole ao marido, cuidar do lar, dos pobres e da igreja.

O seu poder político consistia em adquirir bens suficientes para fazer doações à Igreja e estabelecer casas religiosas para as quais poderia se retirar em

⁶ Impedimento este na maioria das vezes ligado ao fato desta não possuir um dote satisfatório para que casasse na mesma classe social.

⁷ Atendendo não só à vocação religiosa, pois, embora no mosteiro, algumas não vestem o hábito e *não morrem para o mundo*.

caso de viuvez. Mas estas oferendas eram geralmente feitas em nome dos dois cônjuges.” (WEMPLE, 1990, p. 247)

Desse modo, sua identidade como benfeitora, a não ser em caso de viuvez, tendia sempre a ficar à sombra do nome do marido, sendo este mais um dos aspectos que tornam difícil o seu reconhecimento.

No, entanto, e sobretudo antes do século XIII, tudo (...) distancia [os pensadores homens do clero] das mulheres, entricheirados como estão no universo masculino dos claustros e dos scriptoria, das escolas, depois das faculdades de teologia, (...) (DALARUN, 1990, p. 29)

espaço inicialmente restrito aos homens que afastou ainda mais das mulheres o direito à leitura e à escrita, exatamente quando esta ampliara a possibilidade de ter visibilidade pela cultura adquirida no interior dos mosteiros.

Ainda que nesses lugares a elas atribuídos por esses homens, mas opção de muitas, “ao lado dos clérigos e dos monges havia certas mulheres com uma educação assinalável. Eram todas nobres ou religiosas.” (WEMPLE, 1990, p. 261) Lembremos de Herrada de Landsberg, século XII, a quem devemos um belo manuscrito denominado *Hortus Deliciarum*, c.1170 (CHADWICK, 1997); ou de Heloísa, cuja recordação, conhecida por sua vocação filosófica⁸, dentre as damas da alta aristocracia que viveram em França no século XII, é hoje a menos apagada, conservada por suas quarenta e duas cartas escritas a Abelardo, célebre teólogo e filósofo francês (DUBY, 1995.); ou, ainda, de Cristina de Pisan (c.1363-c.1431)⁹, uma das escritoras mais conhecidas de fins da Idade Média, celebrizada por seu livro *La Cité des Dames*, 1405.

A quantidade de mulheres religiosas e letradas não pode ser desprezada. Sabe-se, por exemplo, que na *Regula sanctorum virginum*, de Cesário de Arles, século VI, estava inclusa a exigência de que as irmãs deveriam ter idade e capacidade suficiente para a leitura e a escrita. E, segundo Wemple (1990), todas as regras de que se tem notícia dão testemunha de uma mesma prescrição para as religiosas.

As oportunidades para as mulheres em matéria de educação, estava portanto mais disponível àquelas que quisessem abraçar uma vida celibatária. As monjas dispunham de tempo e espaço para se dedicarem à leitura, à escrita, à composição, à tecelagem, à gravura, à pintura, ... Dentre as muitas funções que exerciam, trabalharam como bibliotecárias, professoras, copistas e artistas.

Em outro aspecto, os mosteiros tinham um papel estratégico junto aos favores régios e os interesses continuam ser de ordem familiar. Assim, muitos mosteiros foram disputados e as abadessas, para defenderem tais interesses, tinham que demonstrar sua força como administradoras e a importância social do mosteiro, na resolução de problemas cotidianos da comunidade.

Enfim,

as comunidades religiosas ofereciam um ambiente acolhedor e uma atmosfera de paz onde as mulheres podiam viver, trabalhar e rezar. Servindo

⁸ E por seu caso amoroso com Pedro Abelardo.

⁹ Nascida em Veneza e criada em França, possui uma considerável produção literária, com livros ricamente ilustrados.

Deus e ocupando-se umas das outras com humildade, elas (...) podiam encontrar uma saída para os seus talentos administrativos e intelectuais.” (WEMPLE, 1990, p. 261)

E, ainda que não sejam explicitadas nos livros de história da arte, elas puderam encontrar uma saída para os seus talentos artísticos. O mosteiro era um dos poucos lugares em que a mulher tinha oportunidade de ter visibilidade.

Dessa forma, ocorre que na Idade Média, um grande número de aristocratas é levado a viver nos mosteiros e uma parte significativa correspondia ao excedente do sexo feminino dessa classe. “Desse modo, pessoas que em quaisquer outras condições, provavelmente, nunca teriam oportunidade de manejar um pincel, um cinzel ou qualquer ferramenta de pedreiro viam-se em contato direto com as artes e os ofícios.” (HAUSER, 1972, p. 238) Os trabalhos nos mosteiros incluíam as artes manuais na sua generalidade. É certo, conforme já tratamos, que existe o desprezo pelo trabalho manual, pelas artes servis ou mecânicas, na Idade Média, e que o poder, e suas atividades correspondentes, está associado a uma existência ociosa. Mas, ao lado dessa herança da Antigüidade, desde os primeiros mosteiros com Bento de Núrsia (480-542), por exemplo, além das escrituras e das artes liberais, o trabalho manual também passa a ser indicado à formação dos monges que foram submetidos a uma organização rigorosa e a uma vida de ascese junto à meditação, à contemplação, à leitura e à escrita de textos sagrados. Suas atividades e formação cultural e espiritual estavam voltadas ao princípio do “*ora et labora*”. (CAMBI, 1999) É verdade, entretanto, que os trabalhos mais pesados eram realizados por laicos, porém a maior parte das artes manuais de pequeno porte era realizada pelos próprios monges.

Ao mundo dos *oratores*, portanto, “(...) as artes menores, que se associavam a um menor trabalho físico, estavam mais de acordo com o espírito da normal oficina monástica do que as formas de arte monumentais.” (HAUSER, 1972, p.244)

Foi particularmente no campo das hoje denominadas *artes aplicadas* ou *menores*¹⁰ que os mosteiros demonstraram sua superioridade. “Os manuscritos ilustrados foram um dos seus primeiros títulos de glória.” (HAUSER, 1972, p.240) Muitas mulheres religiosas dedicaram-se à arte da cópia e ilustração de manuscritos, trabalho que requeria, além do domínio da leitura, algumas habilidades especiais, como a caligrafia, o conhecimento da gravura e da pintura. Além dos monges, os *scriptoria*¹¹ também empregavam copistas contratados, isto é, laicos que

¹⁰ Na Idade Média, as chamadas artes menores - uma diferenciação feita não por artistas, obviamente, mas por historiadores e críticos para distinguir a pintura sobre vidro, a ourivesaria, a miniatura e a tecelagem daquelas que seriam as artes maiores: a arquitetura, a escultura e a pintura - tiveram um desenvolvimento excepcional e, em certos campos, atingiram imediatamente uma qualidade que, desde então, nunca mais se conseguiu voltar a igualar. (GOZZOLI, 1984) Segundo Bracons (1992, p.15): “A concepção e a percepção da arte durante esse período não se baseiam numa teoria artística propriamente dita. É evidente que existe um certo sentido daquilo que seja artístico e, sobretudo um emprego constante da linguagem plástica como veículo de transmissão de idéias abstratas, mas nada disso está sistematizado. Assim, a divisão acadêmica entre artes maiores e artes menores não tem razão de ser. Ainda mais em muitos casos, ocorre, inversamente, uma dependência das artes monumentais em relação a áreas como a da miniatura ou da ourivesaria, pois, por sua própria natureza, esses domínios se prestam mais e melhor à estilização.

Tampouco são raros os casos de artistas que desenvolvem com proveito mais de uma especialidade (arquitetos-escultores, escultores-ourives, muralistas-miniaturistas, etc.)”

¹¹ Nas instituições beneditinas os *scriptoria* eram vastas salas de trabalho, em outras ordens, por exemplo, nas cistercienses e nas cartuxas, celas menores. O trabalho dos copistas e dos iluministas estava aparentemente,

trabalhavam em parte na sua própria casa, em parte nos mosteiros. Entre as mulheres, houve também copistas profissionais não religiosas, algumas nobres, esposas de escrivães, filhas de poetas, Muitas, entre religiosas ou leigas, deixaram no fim dos manuscritos o registro de sua participação, podendo ser identificadas, como, por exemplo, no caso dos trabalhos em manuscritos ilustrados das monjas Ende, de finais do século X, da qual conhecemos as miniaturas que ilustram um manuscrito de Gerona, de 975, onde assina: “*Ende printix et Dei a(d) iutrix*” (FRUGONI, 1990, p. 504) e Guda, de um mosteiro renano da segunda metade do século XII, que se auto-retrata em uma capitular *D*, acompanhada pela legenda: “*Guda, peccatrix mulier, scripsit et prinxit hunc librum*”¹² (FRUGONI, 1990, p.505); da beatificada abadessa Hildegarda de Bingen, (1098-1179) que deixou-nos além inúmeras obras com ricas iluminuras, composições musicais; ou da laica, Clarícia, miniaturista bávara que trabalhou durante o século XIII, num *scriptorium* monástico.¹³ (HELLER, 1997)

Além de terem agregado artífices e artistas profissionais, contribuíram os mosteiros para a sua formação. Segundo Hauser (1972, p. 242-243):

Os operários e artistas ambulantes, na sua maioria, também adquiriam prática nas oficinas monásticas, que eram, ao mesmo tempo, as ‘escolas de arte’ da época e para as quais a preparação de jovens artistas constituía um especial cuidado. Em muitos mosteiros, como, por exemplo, em Fulda e Hildesheim, fundaram-se oficinas de trabalhos manuais que serviam, antes de mais nada, para fins educacionais e garantiam, tanto aos mosteiros e catedrais como às grandes casas senhoriais seculares, um fornecimento constante de jovens artistas.

As oficinas monásticas não foram responsáveis apenas pelo trabalho e difusão da iluminura, a ilustração de livros manuscritos, uma das artes menores a atingir um alto nível de qualidade e originalidade jamais igualado, patrimônio quase exclusivo dos mosteiros, sendo encomendados também por particulares, aristocratas e burgueses, mas tiveram importante participação em outras atividades da arte medieval.

Excluindo a ilustração do livro, a arte monástica por excelência, os monges também se interessavam pela arquitetura, pela escultura e pela pintura, eram exímios como ourives e esmaltadores, conheciam a arte de tecer tapeçarias e sedas e iniciaram o trabalho da fundição de sinos e da encadernação, das fábricas de vidros e cerâmica. (HAUSER, 1972, p. 240)

Dentre as artes citadas, é importante a sua contribuição antes do surgimento das oficinas das catedrais para a arquitetura e a escultura religiosa, em que são conhecidos alguns nomes, masculinos, como, por exemplo, o do arquiteto Achard, *maître de l’oeuvre* da catedral de Saintes ou o bispo Bernward, autor das portas de bronze da catedral de Hildesheim; e ainda, podemos encontrar a contribuição das monjas relacionada às artes têxteis, atividade essencialmente destinada às

subdividido. Fazia-se uma distinção, com exceção dos pintores - *miniatores*, entre os mestres peritos em caligrafia - *antiquarii*, os assistentes - *scriptores* e os pintores de capitulares - *rubricatores*. (Bracons, 1992)

¹² Este é considerado um dos mais antigos auto-retratos assinado, e talvez o mais antigo de uma artista mulher.

¹³ Clarícia também se auto-retrata na haste da Capitular “Q” de um saltério de cerca de 1220.

mulheres desde o ambiente doméstico¹⁴, nomeadamente a fiação e a tecelagem, a feitura e o entrelaçamento em fios de ouro e o bordado em fios de seda.

É indiscutível a contribuição monástica para arte da Idade Média e é também importante o fato de que nesse meio podemos citar alguns nomes individualmente, embora saibamos da subestimação à arte medieval proveniente do Renascimento e da sobre estimacão dada pela história da arte do período romântico, ao anonimato da parte representada pela arte do monaquismo, que negava ao artista a intervenção pessoal e direção efetiva do trabalho. No resgate romântico, “a intenção era imputar um papel decisivo nas artes, não ao artista experimentado e laborioso, mas ao artesão, cujo trabalho era feito, não com o pensamento consciente, mas simplesmente de acordo com a tradição.” (HAUSER, 1972, p. 245) Essa idéia do anonimato do artista na visão romântica sobre a Idade Média, desempenhou o seu papel também nas relações ambivalentes do romantismo com o individualismo moderno, e representou a criação anônima como especial marca de grandeza e deu feição ao trabalho do monge ignorado, criando no isolamento, em louvor de Deus, escondido na obscuridade da sua cela, e não exibindo, de maneira nenhuma, a sua personalidade.

Enfim, a imagem que se estabeleceu em relação ao artista da Idade Média é a de que o indivíduo não tinha importância como criador, visto que era considerado um instrumento divino. Conforme Bazin (1989), a própria Idade Média até o século XI, contribuiu para tal postura visto que os cronistas, junto a um reinado ou em um mosteiro, o que era mais comum - uns e outros homens da igreja, visto serem os únicos letrados - limitaram-se a narrar uns poucos marcos espaço-temporais indispensáveis à aplicação do sistema dos direitos de regalia feudais que regiam a sociedade.

A recuperação romântica tem seus efeitos, segundo Hauser (1972, p. 246), na dificuldade da abordagem do fato histórico e da recuperação dos seus agentes.

Mas, infelizmente para esta teoria romântica, nos casos em que os nomes dos artistas da época medieval chegaram até nós, aqueles nomes são quase todos de monges, e o nome de artistas deixa de aparecer no momento em que as atividades da arte passam das mãos do clero para as dos laicos. A explicação é simples: o aparecimento do nome do artista num trabalho de arte eclesiástica era decidido pelos religiosos, que, naturalmente, davam a primazia aos irmãos profissionais. Mas, mesmo os cronistas, que tinham o hábito de registrar estes nomes e que eram quase sempre exclusivamente monges, só tinham interesse na citação especial de um artista se ele era um monge da mesma ordem ou do mesmo convento.

Daí a dificuldade de encontrarmos nomes de mulheres, já que os textos eram predominantemente escritos por homens e sobre quem lhes aproovesse, geralmente homens, associada ainda ao fato do desaparecimento de vários mosteiros femininos e juntamente dos registros e documentos que poderiam conservar.

¹⁴ Esta era uma das atividades essenciais às mulheres, ao chamado lado da “roca”, para as quais se prescrevia a ocupação dividida entre a oração e o trabalho, especialmente o trabalho do tecido. Fiava-se, Tecia-se, bordava-se, cosia-se, das mãos femininas nasciam os enfeites do corpo e os tecidos ornamentados que decoravam o próprio quarto, a sala, a capela. Uma parte considerável do que chamaríamos de criação artística, embora assentadas em materiais muito perecíveis, sacra e profana foi produzida por mulheres e sobre alguns desses trabalhos só se sabe através de fontes escritas. (DUBY, 2001)

Em contraste com a Antigüidade clássica ou com o Renascimento, a impessoalidade do trabalho de arte e a modéstia dos artistas não oferecem dúvida. Por que, mesmo quando o nome do artista se menciona e este exprime uma ambição pessoal no seu trabalho, a idéia do individual e do particular mantém-se estranha para ele e para os seus contemporâneos. Mas, da mesma maneira, é um exagero romântico falar de anonimato fundamental na arte medieval. (HAUSER, 1972, p. 246)

Na pintura de miniaturas, nos manuscritos ilustrados, conforme rapidamente observamos, há inúmeros exemplos de trabalhos assinados em todas as épocas de seu desenvolvimento.

Assim, em oposição a todas as dificuldades encontradas para a compreensão e desmistificação da arte medieval, em meio aos muitos nomes masculinos que foram enfim registrados, podemos levantar alguns nomes de mulheres artistas e conhecer um pouco da sua contribuição individual, ao menos enquanto o centro de atenção está voltado ao monastério, antes de deslocar-se para as cidades, e antes de as corporações tomarem frente à produção artística, espaço onde elas também estiveram, mas cujo anonimato aparentemente foi maior.

2.2 A MULHER NA VIDA E NA ARTE DO GÓTICO

Vamos agora dirigir a atenção ao aspecto corporativo da arte da Idade Média, à sua face burguesa, onde teremos oportunidade de observar outro dos lugares ocupado pelo sexo feminino.

“Mais uma vez o centro de gravidade da vida social se desloca do campo para a cidade (...).” (HAUSER, 1972, p.270) Passa-se à fase gótica da arte medieval. A mudança, do ponto de vista cultural, reside em dois grupos ativos, já anteriormente mencionados, o dos artífices e artistas e dos mercadores. A retomada das cidades e dos intercâmbios e de uma cultura mais dinâmica e aberta, entre os séculos XI e XII, traz consigo uma verdadeira revisão dos valores sociais, com a afirmação dos artesãos e das artes, por exemplo. (CAMBI, 1999) O crescimento das cidades motiva o desenvolvimento paralelo de novas estruturas sociais: os ofícios se organizam em corporações e a pujante classe burguesa obtém o controle dos governos municipais”. (BRACONS, 1992, p. 9) A moeda urbana e o comércio conduzem a uma crescente independência cultural e política que, mais tarde, desembocará no predomínio intelectual da burguesia. “Por isso, esta classe representa as tendências mais progressivas e mais produtivas na arte e na cultura, do mesmo modo que na vida econômica.” (HAUSER, 1972, p. 339)

Em meio a essa reestruturação social, o trabalho feminino, enquanto mão-de-obra ou como *mercatrice*, teve forte significação na vida econômica das cidades. Segundo Cláudia Opitz (1990, p. 390), especialista em história das mulheres da Baixa Idade Média à Revolução Francesa, nas cidades medievais, as mulheres trabalhadoras eram encaradas como um caso normal e “(...) a exclusão de um grande número de mulheres do artesanato, da produção e da indústria era um fenômeno específico do século XIX (...).”

Ao passo que o excedente feminino na aristocracia era relegado aos mosteiros, o excedente feminino, entre o povo, era levado ao trabalho. Além do trabalho doméstico, desempenharam elas inúmeras atividades fora do lar. Assim, a mulher quando solteira, ajudava os pais; ao casar, o marido. Viúva, muitas vezes trabalhava

com os seus filhos ou mesmo sozinha para sobreviver, aprendendo e desenvolvendo o seu ofício em família ou junto às oficinas artesanais.

Pouco antes, no período românico,

os artesãos, como herdeiros dos velhos artífices romanos, ainda eram numerosos nas cidades, trabalhando dentro de limites muito modestos, e até o reviver da economia urbana contribuíram pouco para o desenvolvimento das técnicas industriais.” (HAUSER, 1972, p. 239)

A Europa Ocidental, de início, aprendeu com os monges a trabalhar com método, sendo que a indústria na Idade Média é quase em absoluto criação monástica. Mas, a partir do início do século XII, encontramos ao lado da produção monástica, certos artesãos e artistas urbanos, que não só eram independentes, como também se ocupavam regularmente como produtores, e, com eles, reuniram-se mercadores especializados, que formaram um grupo profissional próprio. A formação e a organização desses artistas deve muito à estrutura estabelecida pelos mosteiros, ao aprendizado em suas oficinas. “Mesmo na valorização do trabalho burguês do último período da Idade Média, (...) expresso, por exemplo, nos regulamentos das guildas (corporações de artes e ofícios), o espírito monástico continua presente.” (HAUSER, 1972, p. 238) Pois, o novo modelo nas relações entre trabalho e vida cotidiana, o princípio da divisão racional do trabalho como base da produção e “a separação das artes manuais do ambiente doméstico realiza-se pela primeira vez nos mosteiros.” (HAUSER, 1972, p. 240)

Nas oficinas dos mosteiros ou de outros artistas urbanos, a educação do povo, homens e mulheres, se cumpria essencialmente pelo trabalho. O aprendizado na oficina, sob a orientação de um mestre, tinha como sua a autoridade, o seu saber técnico era reproduzido, copiava-se seu estilo. “E isso valia desde à oficina do artífice até a do pintor.” (CAMBI, 1999, p. 166) Assim, as experiências e as técnicas próprias do ofício são transmitidas na prática, nas oficinas dos pintores, escultores, ourives, ilustradores, vitralistas, etc.

Raro é o artífice de alguma importância que não tenha ao seu lado algum aprendiz, colaborador, escravo ou familiar, que aprenda as técnicas da profissão e que o ajude em alguns dos múltiplos processos de execução de uma obra. (BRACONS, 1992, p.12)

Nas oficinas, as mulheres executavam tarefas ao lado dos homens. Para citar um exemplo, em “(...) Paris nos finais do século XII, encontramos uma pintora que colabora com o marido, Ricardo de Vedrum, na escola de miniatura fundada pelo seu pai, mestre Honorato (...)” (FRUGONI, 1990, p.495-496) A esposa do mestre de ofícios era geralmente responsável pela supervisão das mulheres aprendizes. Quando acabava o processo de aprendizagem, essas mulheres adquiriam um ofício próprio que lhes permitia ganhar a vida. A grande maioria das mulheres trabalhadoras empregava-se nas oficinas artesanais e artísticas, trabalhando não apenas como mão de obra familiar, mas também nas corporações e em outras atividades não regulamentadas, seja como profissionais independentes ou como assalariadas, embora com uma remuneração mais baixa que a dos homens. Em algumas corporações, mulheres, casadas ou solteiras, viúvas ou filhas de mestres, podiam tornar-se mestres independentes, embora para isso precisassem de vários anos de aprendizagem conforme regulamentavam os estatutos das corporações.

(OPITZ, 1990) Os regulamentos de ofícios que diziam respeito aos mestres mais “nobres”, os exercidos por homens, e ao trabalho dos “mestres”, “(...) na sua maioria, eles não autorizam o exercício desses ofícios senão às viúvas de mestres, ajudadas por criados que conheçam bem o ofício.” (PIPONNIER, 1990, p.445)

Como todas as demais categorias artesanais, os artífices e artistas também se organizaram em confrarias e corporações, ainda que, em muitos casos, estas não tenham correspondido exatamente às de arquitetos, pintores, escultores, etc., reunindo-se com ofícios distintos da arte.¹⁵ A produção de obras de arte visual está agora quase que exclusivamente nas mãos de artistas e de artesãos burgueses, enquanto que, através das corporações das cidades, o burguês, como *público*, já exerce uma influência importante sobre a arte, especialmente sobre a forma de construção das igrejas e monumentos citadinos. A arte das catedrais góticas é uma arte urbana e burguesa e não só nas catedrais isso é visível. “A influência do burguês apresenta-se de um modo mais impressionante na secularização da cultura. A arte já não é a linguagem particular de uma tênue camada de iniciados (...)” (HAUSER, 1972, p. 278) Na última fase da Idade Média, os ricos mercadores também entraram em concorrência com a nobreza na maneira de viver, encomendando para si, os *artigos de luxo*, como jóias, trajes, tapeçarias, quadros, livros iluminados, etc., deixando aos artistas uma relativa liberdade na procura dos temas e na maneira de os realizar, do que a concedida pelos nobres ou pelo clero, até pouco antes, tradicionais - e únicos - comitentes. (GOZZOLI, 1984)

A corporação trouxe ao artista a emancipação de uma ética apenas religiosa e eclesiástica e acentuou a sua mentalidade em sentido laico, técnico, racionalista. Reunindo os que se dedicavam a um ofício, ajudando-os, tornando-os depositários das técnicas de trabalho, vinculando-os à fidelidade, a corporação garantiu a autonomia da oficina, mas por outro lado impôs ao ofício regras uniformes e linhas de conduta comum, sendo também responsável pela *padronização da profissão* e pela valorização do papel social das oficinas artísticas. (CAMBI, 1999) Como membros das corporações, as mestres artesãs, mulheres, estavam sujeitas aos mesmos regulamentos, controles e obrigações tributárias dos mestres homens. Mas, a maioria das mulheres trabalhava numa situação de dependência, como aprendiz, assalariada ou por jornadas. (OPITZ, 1990)

As mulheres estiveram ativas em inúmeras profissões, envolvidas inclusive em profissões que hoje são habitualmente consideradas masculinas, como a metalurgia, que envolvia desde a produção de utensílios de cobre, a cutelaria, a fabricação de arames, ... até fundição de esculturas; e a construção, associando a arquitetura e também o entalhe, e a lavra em pedra.

Na construção, por exemplo em Basiléia, encontravam-se mulheres como membros das corporações, de fundação antiga, dos pedreiros, dos estucadores e dos carpinteiros; no entanto, certos indícios parecem apontar que isto se devia mais a um acto fraternal para com esposas e parentes femininas dos membros dessas corporações do que uma verdadeira participação das mulheres na construção enquanto mestres. Mas é certo que também neste sector se empregavam mulheres – mesmo em trabalhos fisicamente pesados como serventes a argamassar, a telhar e também nos trabalhos de vidraceiro. (OPITZ, 1990, p.403)

¹⁵ “Por exemplo, sabemos que os pintores florentinos de princípios do século XIV estavam agrupados com os médicos, os boticários e os comerciantes de especiarias.” (BRACONS, 1992, p.12)

Junto ao trabalho da construção, conhece-se a contribuição de uma das poucas mulheres escultoras¹⁶ desse período das quais podemos citar o nome: Sabina von Steinbach, que trabalhou como assistente de seu pai, construtor da Catedral de Strasburgo¹⁷. Segundo relatos, ela teria sido responsável pelas estátuas em pedra que decoram o pórtico sul da catedral.¹⁸ Nas mãos da estátua de São João um rolo de pergaminho traz uma inscrição, em latim, que diz algo como: “Graças à santa piedade dessa mulher, Sabina, que me deu forma nessa pedra dura.” (HELLER, 1997)

Tivesse atuado, como mestre ou não, em muitos ofícios, “(...) há um domínio da produção artesanal que, pelo menos em parte, se manteve da competência feminina durante toda a Idade Média: o dos têxteis” (PIPONNIER, 1990, p.445), sobretudo nos trabalhos com ouro e seda, os chamados “ofícios de luxo”. (OPITZ, 1990, p.404) Embora a atividade feminina não tenha sido restrita à indústria têxtil, é com certeza nas atividades têxteis, do *lado da roca*, que hoje acabaram por ser enquadradas como artes menores mas que no período possuíam outro grau de importância, que os textos e os achados arqueológicos desfazem o silêncio sobre a sua contribuição na arte urbana, e exatamente numa das mais prósperas. “O século XII é um período de prosperidade econômica. A indústria têxtil converte-se num importante produtor de riquezas, e as rotas e os centros de intercâmbio comercial atingem um auge extraordinário.” (BRACONS, 1992, p. 9)

Foram nas corporações dos fabricantes de vestuário e de *artigos de luxo* que as mulheres foram aceitas pela primeira vez como aprendizes, companheiras ou mestres. Em alguns casos, como os ofícios de fiação de ouro e de bordado de seda, foram muitas vezes ofícios exclusivamente femininos, como em Paris e Colônia. Na Baixa Idade Média, pode-se dizer que nas indústrias ligadas aos produtos têxteis, com poucas exceções, na maioria das cidades da Europa Central as mulheres foram admitidas nas corporações como membros de pleno direito. Paralelamente, muitas mulheres trabalharam *fora* das regulamentações corporativas, quando seus ganhos diminutos não lhes permitiam ingressar, e foram por isso perseguidas por integrantes das corporações. Não sem resistência, muitas acabavam por transferir sua oficina para fora da cidade, ou foram forçadas a procurar outro meio de subsistir, o que levava muitas vezes ao fim da sua atividade em determinados ofícios.

Assim, ainda que as mulheres tivessem alcançado algum espaço como artífices, tendo também sido ampliada a sua atividade como artista no século XIV, não foi muito fácil a sua manutenção. No final da Idade Média, verifica-se uma crescente hostilidade ao trabalho feminino, particularmente nos regulamentos corporativos. Vários conflitos ocorrem e muitos homens se recusam a trabalhar ao lado das mulheres nas oficinas. “Os esforços realizados para alcançarem independência profissional e social, que a economia urbana e familiar medieval tinha favorecido, chocavam com as barreiras impostas pela economia, pela política e pelas mentalidades” (OPITZ, 1990, p.410), excluindo as mulheres dos novos empregos no início da Idade Moderna, o que já se delineava em muitos locais no início do século

¹⁶ Sobre mulheres escultoras atuantes em Paris nos séculos XIII e XIV, ver o trabalho de HARRIS, Ann Sutherland, and Linda Nochlin. *Women Artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1976.

¹⁷ Alguns relatos dizem que, por volta de 1300, quando o mestre escultor faleceu em meio ao trabalho, ela teria completado a tarefa.

¹⁸ Embora existam algumas discordâncias, havendo historiadores que a mencionem como doadora, o nome da escultora como prestadora de serviço consta nos registros da igreja. (HELLER, 1997)

XV. Uma legislação artesanal publicada por Adrian Beier em 1688, segundo a qual “(...) 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) dá-nos demonstração do pensamento que viria a expulsar as mulheres dos ofícios que haviam exercido ao longo da Idade Média.

“É evidente que, à medida que avança o período que estudamos, o mundo artístico se especializa e se configura com uma nitidez cada vez maior.” (BRACONS, 1992, p.12) Devido à institucionalização das sociedades, começa a ser gerada uma grande quantidade de documentação, parte da qual alude a aspectos relacionados direta ou indiretamente com a vida do artista e com a criação artística propriamente dita. Passa a ser, portanto, possível relacionar obras e autores, e até mesmo estabelecer suas biografias.

Conquanto tenhamos notícias de oficinas especializadas na produção em série de obras de arte, a maioria dos artistas trabalhava por encomenda. (...) os contratos em que esses encargos eram formalizados constituem uma fonte de informação de grande importância (...) (BRACONS, 1992, p.14)

Sendo também, outra fonte fundamental os registros fiscais, onde o nome dos contribuintes é acompanhado da indicação do seu ofício, tornando possível identificar uma maior variedade de mesteres praticados tanto por homens quanto por mulheres. “As contas da talha em Paris, por exemplo, dão uma idéia dessa variedade.” (PIPONNIER, 1990, p. 445) Recibos de pagamentos e contratos de Bolonha, dos séculos XIII e XIV, revelaram o nome de muitas mulheres miniaturistas e calígrafas. Para exemplificar, “(...) eis uma lista sucinta: Donella miniatrix, esposa de um miniaturista, (...); a calígrafa Montanaria, mulher de Onesto, (...); Allegra, esposa de Ivano, promete a uma carmelita copiar uma bíblia completa. Podemos além disso recordar (...) Flandina de Tebaldino, calígrafa (...)” (Frugoni, 1990, p. 495) Também de Colônia, nos séculos XIII e XIV, podemos mencionar rapidamente alguns nomes: “(...) a viúva Tula rubeatrix; (...) Hilda ou Hilla (...) pintora (...)” (Frugoni, 1990, p. 495). E, quanto mais nos aproximamos do fim da Idade Média, “(...) é cada vez mais freqüente os artistas assinarem suas próprias obras (...)” (BRACONS, 1992, p.12)

A partir dessa documentação é possível levantar alguns nomes de artistas, saber das atividades desenvolvidas, estabelecer algumas categorias de encomendas e conseqüentemente de obras de arte, como as encomendas reais ou da corte, as da burguesia e, como anteriormente, a da igreja. Segundo Bracons (1992, p.15):

Assim como distinguimos várias categorias de encomendas, também podemos constatar que, entre os artistas, chegam a existir diferenças sociais muito patentes. Casos como o de Giotto (que recebia grandes somas por seu trabalho, possuía alguns terrenos, emprestava dinheiro e alugava teares) ou Jan van Eyck (que foi homem de confiança do duque de Borgonha, para quem realizou algumas missões diplomáticas) assinalam os mais elevados níveis sociais alcançados pelos artistas do período gótico (...)

Mas estes não representam a realidade artística da maioria e menos ainda em se tratando das artistas mulheres. Segundo Heller (1997), durante o século XV o número de mulheres artistas em atividade aumentou significativamente, mas não há

ainda nenhuma mulher que individualmente tenha conseguido alcançar reputação artística comparável com as de vários seus contemporâneos masculinos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização dessa tentativa de desfazer um pouco o silêncio que há na tradicional História da Arte sobre a participação feminina, percebe-se que, como apresenta uma reflexão de Duby (1995, p. 5), as mulheres “(...) desses tempos longínquos, não têm para o historiador, rosto ou corpo.”

Como ocorreu em relação à estrutura social medieval, de modo análogo ocorreu na arte, na representação escrita e iconográfica o fato que, embora muito se a tenha representado, o homem foi o agente definidor do estatuto e do imaginário acerca da mulher, silenciando a sua participação ativa na construção dessa visualidade, como produtora de *obras de arte*. Junte-se a isso o fato de que a arte medieval não foi pautada pelo realismo, mas principalmente por modelos exemplares e que poucas obras, de artistas homens ou mulheres, foram assinadas ou sobreviveram aos anos ou aos preconceitos.

Os documentos e textos que existem desse período por vezes não dão conta nem de nos dar uma idéia dos homens, quem dirá das mulheres. Algumas, como pudemos observar, podem ser reencontradas, nos registros, que nos dão na maioria das vezes, apenas a indicação da sua existência, o seu nome, seu ofício, ... As que escreveram, contam um pouco mais de si do que pensavam, mas poucos desses textos sobreviveram. Ainda assim, constatou-se que há muito mais informação do que a que geralmente se encontra nas páginas dos livros dos historiadores da arte.

Esta primeira reflexão permite-nos vislumbrar a necessidade e as possibilidades de investigação e aprofundamento sobre esse tema. Observamos os mosteiros e as corporações. Há um lugar ocupado pela mulher. A mulher teve um papel ativo na sociedade medieval e uma produção artística significativa.

Parando para dar-lhe a devida atenção, a nossa compreensão sobre o lugar ocupado pela mulher artista na Arte da Idade Média, bem como sobre a Arte da Idade Média em sua generalidade, poderá tornar-se mais rica e completa, ciente da complexidade dos diversos contextos históricos e da sua visão sobre a história.

ABSTRACT: This text addresses the possibility of feminine artistic expression during the middle ages in the Eastern World, discussing the hypothesis of an exclusion of such production from the main references about Art History, which seem to leave aside information regarding the role of women. Understanding the role of women artists may enrich the study of Art History, making it more complete and allowing for an awareness of the complexity of historical contexts and the bias in the discourses of History.

KEYWORDS: History of Art; Middle Age; women artists

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *A História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRACONS, José. *Saber a Arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CAMBI, Franco. Segunda Parte: a Época Medieval. In: *História da Pedagogia*. São Paulo: Unesp, 1999. pp.141–190.
- CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. New York: Thames and Hudson, 1997.
- DALARUN, Jacques. Olhares de Clérigos. In: *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.29 – 63. v. 2.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII*. Heloísa, Leonor, Isolda e algumas outras. Lisboa: Teorema, 1995.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 2.
- FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.461-511. v. 2.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. 16.ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOZZOLI, Maria Cristina. *Como Reconhecer a Arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HELLER, Nancy. *Women Artists: an Illustrated History*. 3.ª ed. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.
- JANSON, W.H. *Iniciação à História da Arte*. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JIMENEZ, Marc. A Autonomia da Estética. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 2000. pp.31-182.
- OPITZ, Cláudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.353 – 435. v. 2.
- PIPONNIER, Françoise. *O universo feminino: espaços e objectos*. In: *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.441 – 459. v. 2.
- RAMALLO, Germán. *Saber a Arte a Arte Românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- WEMPLE, Suzanne Fonay. As mulheres do século V ao século X. In: *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.227 – 271. v. 2.