UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ISABELLE DE MELO ANCHIETA

IMAGENS DA MULHER NO OCIDENTE MODERNO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Profª.-Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Versão corrigida

SÃO PAULO
2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO I **15**

1.1 INTRODUÇÃO **16**
1.2 EM SÍNTESE: A BRUXA **21**
1.2.1 As feiticeiras peregrinas de Guillaume de Deguieville **25**
1.2.2 A proliferação das bruxas em Hans Vintler's **30**
1.3 A CONTRIBUIÇÃO DO MARTELO DAS BRUXAS E DE ULRICH MOLITOR'S PARA A FORMAÇÃO DO ESTEREÓTIPO DAS BRUXAS **38**
1.3.1 A síntese das imagens por Molitor's **42**
1.4 O VOO DA BRUXA **48**
1.5 DAS TEMPESTADES À MELANCOLIA E À GUERRA **68**
1.5.1 Estereótipos sensacionais: a circulação de panfletos noticiosos sobre as bruxas e índias antropófagas no séc. XV e XVI **77**
1.5.2 A bruxa como estereótipo aglutinador das notícias sensacionais **84**
1.5.3 A descoberta de "homens e mulheres que andam nus" é notícia **92**
1.6 AS PRIMEIRAS IMAGENS DOS CANIBAIS BRASILEIROS **104**
1.6.1 Nudez e canibalismo **109**
1.6.2 Nua e canibal **111**
1.7 A SEGUNDA GERAÇÃO DE VIAJANTES "ETNÓGRAFOS": HANS STADEN, JEAN LÉRY E THEODORE DE BRY **116**
1.7.1 A sociologia e a etnografia visual de Hans Staden **117**
1.7.2 Duas viagens ao Brasil, o livro de Hans Staden **119**
1.7.3 A diabolização da índia: por Staden e De Bry **134**
1.8 ÍNDIA _ O PODER DE CONTROLAR E DESCONTROLAR OS HOMENS **135**
1.8.1 Pocaré: Sabá **139**
1.8.2 O caldeirão canibal da bruxa é *made in* Brasil: como o caldeirão das tupinambás brasileiras foi apropriado pelas imagens das bruxas europeias do séc. XVI **143**
1.8.3 A cauinagem de Debry como motor das funções e relações entre homens e mulheres **147**
1.9 O CANIBALISMO DAS VELHAS GULOSAS X ANTROPOFAGIA DO GUERREIRO TUPINAMBÁ **160**

1.10 O CALDEIRÃO CANIBAL: ÍNDIAS E BRUXAS 179
CAPÍTULO II 193
2.1 INTRODUÇÃO 196
2.2 O CORPO IMACULADO DE MARIA 201
2.3 MENOS VIRGEM, MAIS MARIA 218
2.4 MARIA NEGRA 235
2.5 PEDAGOGIAS DA MORAL E DO PRAZER 240
2.6 AS FIGURAS DE ARETINO 253
CAPÍTULO III 275
3.1 INTRODUÇÃO 276
3.2 A MARIA CARNAL: A ASCENSÃO DA IMAGEM DE MARIA MADALENA E SEU PAPEL NA INDIVIDUMANIZAÇÃO DA IMAGEM DA MULHER 281
3.3 A MODERNIDADE DA PROSTITUTA INDIFERENTE 328
3.4 A MODERNIDADE DA MULHER HONESTA: O CASAMENTO POR AMOR, ENTRE O ROMANCE E A FRUSTRAÇÃO 340
CAPÍTULO IV 345
4.1 INTRODUÇÃO 356
4.2 AS PRIMEIRAS STARS: INFANTIS X DESTRUIDORAS DE LARES 361
4.2.1 A sofrida inocência de Mary Pickford 361
4.3 DESTRUIDORAS DE LARES 383
4.3.1 Theda Bara: a vampira 385
4.4 AS ESTRANGEIRAS 394
4.4.1 Clara Bow: a It, flapper girl 421
4.4.2 Mimadas e desobedientes 431
4.4.3 Joan Crawford: a mulher que se fez estrela 448
4.4.4 A mixagem ruidosa das Américas: a política da boa vizinhança 460
4.4.5 Carmen Miranda: a “personalidade colorida” 461
4.5 APARÊNCIAS QUE ENGANAM 479

4.6 STARS DECADENTES: O CINEMA REFLEXIVO 491
4.6.1 A star sexy e atrapalhada: Marylin Monroe 511
4.6.2 Uma mulher distinguida e com uma causa: Elizabeth Taylor 521
4.6.3 Audrey Hepburn: elegância dissimulada 535
4.6.4 Barbarella: a heroína do futuro 555
CONCLUSÃO 551
REFERÊNCIAS 585

RELAÇÃO DE PÁGINAS DEDICADAS ÀS STARS

Audrey Hepburn	535-5548
Ava Gardner	484-490
Bette Davis	435-447
Carmen Miranda	461-478
Clara Bow	407-16
Claudette Coulbert	432-434
Elizabeth Taylor	521-534
Glória Swanson	491-510
Greta Garbo	398-?
Jane Fonda	555-565
Joan Crawford	448-459
Lilian Gish	360-70
Marilyn Monroe	511-520
Marlene Dietrich	399-406
Mary Pickford	431-434
Pola Negri e Nita Naldi	384-402
Rita Hayworth	479-483
Theda Bara	385-392

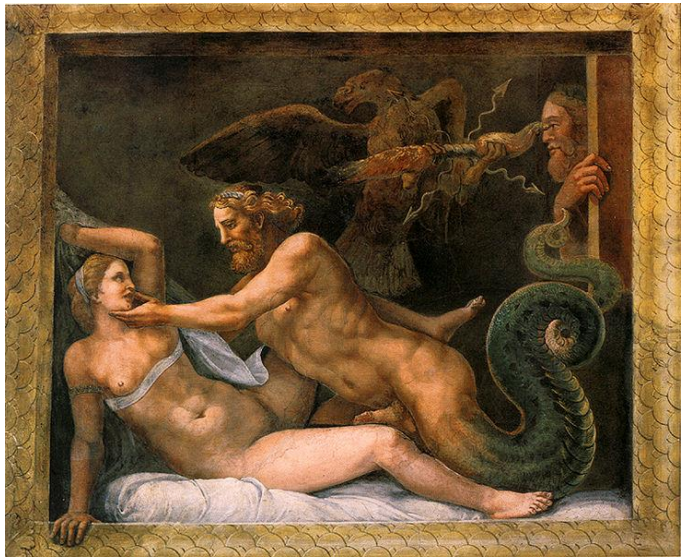
2.6 AS FIGURAS DE ARETINO

Poucas imagens eróticas sobreviveram. As mais populares, conhecidas como "figuras de Aretino" foram recortadas e encontram-se no Museu Britânico[96]. São estes nove fragmentos censurados das famosas 16 imagens.

Dentre as versões de sua confecção, a mais verossímil é aquela que atribui ao pintor italiano Giulio Romano, aluno de Rafael, sua criação. Atendendo ao pedido do duque Frederico II para pintar o Palazzo Te, nos arredores de Mântua (Itália), o pintor realiza as imagens eróticas na "Sala de Amore e Pisiche" (dedicada ao mito grego de Eros e Psique). A intenção de Frederico era transformar o local em um refúgio de diversão e prazer para ele e sua amante Isabella Boschetti. Uma "ilha feliz", como popularmente era conhecida.

[96] As imagens originalmente realizadas pelo pintor Giulio Romano ganham sobrevida pública, nas mãos dos artistas Conde de Waldeck e Agostino Carraci.

Visitei o Palácio e a famosa sala em julho de 2013 para investigar algum indício que ligasse as imagens e a famosa série pornográfica. Ao chegar, tive a impressão de entrar em uma grande e animada festa ao ar livre, repleta de mulheres seminuas, homens, vinho, faunos e comida. Há música no aparente movimento frenético das mulheres e homens entre as mesas. Há ritmo também nas cores que graduam dos verdes do jardim e se misturam aos tons da pele das pessoas, emolduradas pelo dourado das colunas. Há no conjunto um pathos passional e luxuoso que parece ter como desculpa temática as cenas e os personagens mitológicos.



Nos detalhes uma cena me chama a atenção. A imagem do casal Júpiter e Olímpia. Posicionada logo à frente da porta de entrada. Presenciamos o momento que antecede o ato sexual, naquela que é a mais explícita cena do conjunto. O desenho dos corpos monumentais, a posição das mãos e das pernas, os tecidos e a presença de uma pessoa escondida que observa o ato serão elementos recorrentes na série pornográfica que segue. Indício que parece confirmar ser o romano o autor das primeiras imagens. Ainda que apenas uma delas tenha sido exposta, há relatos de que antes de pintar a imagem no palácio o pintor tenha dado de presente alguns esboços a Marcantoni Raimondi, importante gravador italiano que se especializou em copiar, imprimir e vender imagens de outros artistas (o que lhe

rendeu um processo de Durer em 1506, de quem havia copiado mais de 70 imagens). Aparentemente faz o mesmo com as imagens de Giulio Romano, copiando-as em uma edição publicada em 1524 que continha os desenhos com as 16 posições eróticas. A obra circula por pouco tempo. O Papa Clemente VII[xxv] não tarda a pedir a prisão de Raimondi e a destruição das cópias dos livros, intitulados de **I Modi** _ Os Modos, conhecido também por **Os caminhos**.

Um amigo de Raimondi, logo se mobiliza para soltá-lo da prisão. Tratava-se de Pietro Aretino, uma espécie de celebridade local, um satirista

que se autodenominava o "flagelo dos príncipes". Filho da cortesã Marguerite de Bonci, costumava brincar que era "filho de uma cortesã com alma de um rei". Figura influente do séc. XVI, Aretino usava suas cartas abertas como forma de "chantagem literária"[xxvi] contra os governantes e mesmo contra a Cúria. Enriquece-se rapidamente com os presentes recebidos por essas figuras proeminentes como forma de silenciá-lo.

As ameaças em prol do seu amigo surtem efeito, e Marcantoni Raimondi é libertado. Momento em que Aretino pede para ter acesso às imagens que provocaram tanta comoção social: "Ao ver os desenhos originais eróticos Aretino diz que foi preenchido com a mesma inspiração que tinha sido sentida pelo artista original"[xxvii]. Resolve então escrever 16 sonetos acompanhando as imagens, que são republicadas em 1527 no livro intitulado **"Sonetos Luxuriosos"**[97]. Afrontando a censura da Igreja, o sátiro anuncia na epígrafe que sua inspiração toma como ponto de partida as imagens: "Diverti-me escrevendo os sonetos que podeis ver sob cada pintura. A indecente memória delas eu dedico a todos os hipócritas, pois não tenho paciência para as suas mesquinhas censuras, para o seu sujo costume de

[97] Disponível em <http://books.google.com/books?id=qvStDxEMOjAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true>.

dizer aos olhos que não podem ver o que mais os deleita”[98]. O livro por sua vez se torna ainda mais popular que o de Raimondi. Tanto que as imagens passam a ser conhecidas popularmente como as “figuras de Aretino”. Transformando-se em uma espécie de Kama Sutra europeu (as imagens indianas não eram ainda conhecidas no Ocidente)[xxviii].

Para remontar os usos dessas imagens, especialmente entre as damas da corte, as anedotas de Brântome na obra “As Damas Galantes” são um vivo testemunho. Segundo o autor, “(...) um livreiro veneziano em Paris chamado Bernardo disse, (...) sob juramento, que em menos de um ano vendeu mais de cem exemplares do livro de Aretino a muitas pessoas, casadas e não casadas, inclusive mulheres, dentre as quais nomeou três da mais alta sociedade, entregando-lhes as encomendas às próprias mãos, muito bem encadernadas, com a promessa de nada dizer a ninguém”[99]. A obra se tornou um fetiche entre as mulheres da corte, e seu valor crescia à medida que as damas célebres se tornam “conhecidas” consumidoras delas, como revela ainda o testemunho do citado livreiro italiano em Paris: “Uma senhora perguntou uma vez se não possuía um exemplar semelhante ao que vira em mãos de uma dessas três damas; tendo respondido: ‘Signora, si, e peggio’ (‘Senhora, sim, e pior’), a dita senhora comprou-lhe este a outros a peso de ouro”[100].

[98] ARETINO, 2011, p. 1.

[99] BRÂNTOME, 1968, p. 36.

[100] Ibid.

Segundo o pintor e historiador Giorgio Vasari, que se dedicou a biografar a vida dos colegas no séc. XVI, várias cópias do "I Modi" foram encontradas em Viena, revelando a circulação também nessa corte. A vivacidade da circulação social pode ser sentida também nas cópias e apropriações. Brântome relata ter visto uma taça de prata "(...) de lavor delicado que se podiam ver, na sua parte inferior diversas figuras de Aretino, de homens e mulheres, trabalhadas em buril com esmero e sutileza". Encomendada a um ouvires por um príncipe, a taça era objeto lúdico utilizado por ele como forma de abordagem sexual: "Quando este príncipe banqueteava as damas e donzelas, o que fazia frequentemente, insistia para que bebessem nesta taça". A estratégia era conhecida pelas damas da corte: "Uma das senhorinhas mais ousada perguntava ainda as suas companheiras o que mais lhes agradava _ o vinho ou as figuras, ao que outras, ainda mais dispostas e atrevidas, respondiam: 'Tanto o conteúdo como o seu continente'."[101]

Imagens que são interpretadas e copiadas especialmente pelos pintores Agostino Carraci, italiano de Bolonha, e pelo Conde de Waldeck, dando sobrevida as imagens até o século XVIII. Agostino Carraci vinha de uma família de pintores. Junto com o irmão e o primo Ludovico fundaram uma das primeiras academias de arte italianas, a *Accademia degli Incamminati,* conhecida como Academia dos Carraci[xxix]. A fama dos pintores em Roma, especialmente do irmão, marcava um estilo na pintura que concorria no período com o já célebre Miguel Ângelo de Caravaggio.

Agostino se interessa especialmente pelas imagens eróticas e são a sua versão das "figuras de Aretino" os registros acessíveis a excitação que tanto agitou a sociedade europeia desde o séc. XVI. Na série Carraci cita as 16 imagens originais do pintor italiano Giulio Romano _ e cria outras 3 figuras. Imagens publicadas novamente junto aos sonetos de Aretino, em uma reedição do I Mode, datada de 1798. Seleciono a seguir um dos sonetos, o primeiro, e algumas imagens do pintor que os acompanha:

[101] Ibid.

CULTE DE PRIAPE.

BACHUS ET ARIANE.

Soneto I

"Mais do que sonetos este livrinho aninha, (...)
Nem líquidos cristais e nem florinhas.
Aqui onde há caralhos sem brinhões,
Que em cu ou cona lépidos dispõem-se,
Como confeitos dentro da caixinha,
Gente aqui há que fode e que é fodida,
De conas e caralhos há caudal
E pelo cu muita alma já perdida.
Fode-se aqui com graça sem igual,
Alhures nunca assaz reproduzida
Por toda jerarquia putanal
Enfim loucura tal,
Que até dá nojo essa iguaria toda
Deus perdoe a quem no cu não foda"[102].

[102] ARETINO, 2011, p. 51.

A vulgaridade das expressões (cu, puta, foder etc) ritmadas pela sonoridade dos sonetos produzem um efeito inesperado e cômico ao texto de Aretino. Uma sátira agressiva ao puritanismo da época: "Deus perdoe a quem no cu não foda"[103]. Provocações potencializadas na aproximação com as imagens. Na série de desenhos, Agostino Carraci cria corpos densos, nítidos e monumentais _ definidos por um desenho seguro e por um minucioso jogo de sombras e luzes. Nelas homens, mulheres e sátiros buscam e experimentam posições sexuais. Um desafio técnico duplamente excitante para os artistas na representação do movimento e da anatomia humana.

Imagens compostas por uma profusão de tempos e referências. Nos quartos com decoração das cortes europeias, mulheres com coques e modas típicas do séc. XVI aproximam-se de sátiros da mitologia grega e romana e personagens mitológicos e reais da Antiguidade clássica celebrizados pelo extravagante comportamento sexual. A utilização desses personagens mitológicos cita os esboços de Giulio Romano, realizados para a sala Amore e Psiche (Palazzo Te, Mântua) como vimos adiante. Nas legendas podemos identificá-los: Aquiles e Briseis; Enéias e Dido; Ovídio e Corinna; Baco e Ariadne, dentre outros, como a imperatriz romana Messalina, a terceira mulher de Cláudio. Abaixo da figura, a legenda **"Messalina na cabine de Lycisca"**. Referindo-se a um dos boatos que circularam sobre suas proezas sexuais, especialmente o dia em que foi com um de seus amantes a uma região de

[103] ARETINO, 2011, p. 51.

prostitutas aproveitando-se da ausência do marido, que havia viajado em uma expedição. Resolve então se prostituir. Adota o codinome de "Lycisca", recebendo todo tipo de homens em uma cabine, a "cabine de Lycisca". Não contente, propõe uma competição a uma prostituta famosa que trabalhava no local, de nome Escila, para saber quem conseguiria em uma noite satisfazer o maior número possível de homens. Ao fim, vitoriosa após ter relações com 25 homens, reza a lenda que afirmou: "Cansada, mas não satisfeita"[104].

Se essa experiência sexual lúdica podia ser vivenciada pelas mulheres das cortes europeias sem grandes riscos de alterar seu *status* social, o mesmo não se passava com as mulheres de estratos sociais inferiores. Onde a virgindade funcionava como único capital simbólico. Perdê-la, mesmo que contra a vontade, significava a caída imediata em uma condição marginal, condicionando seu destino: prostituta. Não se tratava para elas de uma escolha voluntária e provisória, como foi a de Messalina. A perda da reputação tinha consequências dramáticas em seu destino social.

O que se agravava com a ampliação do domínio religioso na esfera privada, especialmente na regulação do casamento até então realizado entre as famílias. Tido sobretudo como um "negócio familiar" _ uma maneira de lutar contra a escassez de recursos materiais e garantir a sobrevivência do grupo. Nesse sentido não é exagerado pensar a virgindade da mulher como um capital social (moral e financeiro) para as famílias. Tanto que o estupro foi considerado na França um crime contra a propriedade e não contra a pessoa (até a mudança no código penal de 1791). Caso solteira, o crime violava a honra e a propriedade do pai; se casada, a do marido. Crimes que variavam o grau de gravidade e punição de acordo com o lugar social dos envolvidos.

Os julgamentos dos estupros são reveladores dessas diferentes margens de tolerância atreladas ao *status* social dos envolvidos: "Em meados do séc. XV, um nobre de Veneza, Pelegrino Venier, estuprou uma aristocrata bem jovem, Marcella Marcello. (...) Venier foi condenado a escolher entre um ano de prisão com o pagamento de um dote de 1.600 ducados à jovem ou o casamento forçado. Venier e a família de Marcela preferiram

[104] BRÂNTOME, 1968, p. 27.

o casamento, uma vez que o agressor era do mesmo meio social”[105]. Mas, se o casamento forçado entre iguais era uma prática conciliatória habitual, o mesmo não se passava quando os envolvidos pertenciam a grupos sociais muito distintos. Como no caso do jovem comerciante espanhol Jehannico Darbieto, que em companhia de dois amigos abusou de uma menina de 12 anos que se afastou da cidade a pé para visitar a irmã em comunidade vizinha em junho de 1466 nos arredores de Rennes. Filha de um respeitável pintor, Simmonet, o julgamento do caso “(...) levou em consideração a distância social, condenando o estuprador a pagar ao pai da menina uma indenização de 30 escudos de ouro bretões, uma soma que supostamente aumentaria o dote da pequena e restabeleceria sua honra e de sua família, e requalificaria seu valor no mercado matrimonial local”[106].

Tal *requalificação* social não acontecia no caso de mulheres de camadas sociais mais modestas. Consideradas “presas fáceis por aqueles que lhes eram socialmente superiores” ou até por seus iguais: “As garçonetes das tabernas, por exemplo, eram consideradas quase-prostitutas, o que as colocava numa posição bastante vulnerável em relação aos clientes embriagados”[107]. O mesmo se passava com as domésticas e mulheres pobres e camponesas. Estar na rua, caminhar da casa ao trabalho, ou mesmo o lugar de trabalho (necessário à sobrevivência) tornavam-se risco iminente à agressão sexual. Como aconteceu com a empregada doméstica Sarah Harbour em 1768, quando ia a pé para a casa dos empregadores foi “(...) atacada por dois marinheiros em embarcações em construção em pleno Chelsea. Atada e com a boca amordaçada com um lenço ela foi estuprada por ambos e roubada na soma de quatro schillings que tinha em seu bolso”[108]. O crime ficou impune, e Sarah grávida. Um mês depois do nascimento do bebê. Abandona-o no Founding Hospital em Londres.

---

[105] CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2009, p. 257.

[106] Ibid.

[107] Ibid., p. 258.

[108] Ibid.

Não só Sarah, mas muitas mulheres no período seguiram o mesmo caminho. Os filhos indesejados, fora do casamento, a pobreza e principalmente a má reputação de mãe solteira tornaram o abandono uma prática e um problema social. Hospitais, asilos, conventos passaram a receber um número crescente de crianças "ejeitadas" ou "expostas". Termo que se referia à forma como eram deixadas em frente a esses espaços para que fossem encontradas e acolhidas. O crescimento da prática durante o séc. XVI dá origem ás chamadas "**Rodas de Expostos**", instituições dirigidas por freiras. Edifícios que tinham na fachada um tambor giratório, para que aqueles que abandonavam os filhos não fossem vistos por quem os recebia. Poucas dessas crianças sobreviviam diante das dificuldades dessas instituições em receber e prover um número crescente de abandonados.

O número de prostitutas crescia na mesma velocidade. Especialmente acompanhada pelo estreitamento da ordem moral e sexual, empurrando um número crescente de mulheres estigmatizadas pela perda da virgindade. Na França e na Itália dos séculos XV e XVI, elas tornaram-se um problema de Estado. Criaram-se bordéis municipais na tentativa de regularizar o problema social. A Igreja, em certa medida, acreditava que a institucionalização das prostitutas poderia impedir a sodomia e preservar a moral social. Na França, "(...) os governos municipais e a autoridade real uniram suas forças para promover a prostituição como solução às desordens". Na Itália, "(...) em 1415, os priores de Florença se resignaram a financiar o estabelecimento de três bordéis municipais, a fim de controlar os passatempos prazerosos dos celibatários salvaguardando a honra da cidade e evitar a cólera divina"[109].

Uma cólera que parecia tomar forma na grave epidemia de ***sífilis***[xxx] que atingiu a Europa na segunda metade do século XV e XVI. Segundo os médicos e historiadores Domingo Braile e Wilson Daher, a disseminação da doença esteve relacionada à campanha militar do rei da França Carlos VIII, que reivindicava o reino de Nápoles: "Seu exército de 12.000 homens era composto em grande parte por mercenários recrutados em

[109] Ibid., p. 262.

várias nações. Entraram em Roma em dezembro de 1494 e ali permaneceram cerca de um mês entre orgias e comemorações. Acompanhados de perto por uma legião de prostitutas, entraram em Nápoles, em fevereiro de 1495, seguindo-se novo período de orgias", tanto que a invasão se torna popularmente conhecida como "a guerra da fornicação"[110]. Mas a desordem sexual parecia receber o castigo divino. A sífilis atinge grande parte dos soldados. Dois médicos venezianos que serviam no *front*, Marcellus Cumano e Alexandre Benedetto, testemunham: "Lesões que pareciam grãos de milho na glande e prepúcio, pústulas em todo o corpo, que eram seguidas por dores terríveis nos braços e nas pernas que deixavam os soldados desesperados (...) uma moléstia mais repugnante que a lepra ou a elefantíase"[111]. Quando o exército é desfeito em 1495 e os mercenários regressam a seus países, a doença se espalha. Aparece em 1496 em Paris, na Alemanha, Tracia, Istria, Inglaterra e Escócia.

Os Estados tentam assumir o controle da sexualidade, especialmente levando os bordéis para bairros distantes do centro da cidade, para "(...) proteger a sociedade urbana contra uma população de mulheres sem ligações, nem controles, que a perda de sua virtude transformava numa fonte de potencial desordem social"[112]. Uma segregação que tinha uma função que ultrapassava a preocupação com a epidemia da sífilis. Um temor de uma *contaminação* de outra natureza.

O sedutor espetáculo visual oferecido pelas prostitutas nas ruas da cidade, roupas luxuosas e a liberdade de movimento somados à fama e a riqueza que conquistavam eram tentações para as "moças de boa família", um convite à corrupção. No Carnaval de Roma, a *corrida das prostitutas* era um dos mais chamativos eventos. Em Veneza realizava-se uma curiosa *regata das cortesãs*, quando as belas mulheres passeavam nas gondolas

[110] BRAILE; DAHER, 2009, p. 127.

[111] Ibid., p. 128.

[112] CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2009, p. 263.

por toda a cidade, sendo assistidas e celebradas por uma multidão de mulheres, crianças, homens e turistas[xxxi]. No trajeto eram recebidas com flores e em troca exibiam habilidades artísticas tocando algum instrumento, cantando ou mostrando partes do corpo para "o deleite dos espectadores"[113].

O temor com a imitação das mulheres honestas e do descontrole dos sentimentos dos homens seduzidos pela cortesã é descrito por Jean-Jaques Rousseau como o maior perigo social. Em seu tratado sobre a educação referindo-se a seu pupilo Emílio diz que o deixaria correr todos os perigos para adquirir experiência, desde ser trapaceado, roubado, mas, "as únicas armadilhas de que o protegeria cuidadosamente seriam as das cortesãs"[114]. Desvelando o poder acrescido dessas mulheres no manuseio e efeitos sociais de suas imagens.

O termo **"cortesã"** passa a ser usado na Itália no final do séc. XV e XVI para referir-se ás prostitutas da cidade. Até então nomeava as mulheres nobres que residiam na corte, próximas ao rei. A mudança do sentido pode ter sido motivada pelo comportamento sexual das damas da corte. Forma de interação que envolvia quase sempre a troca de um favor financeiro ou político[xxxii]. "Fazer a corte" passa a ter a conotação de pagar ou receber favores em troca de afeto e atenção. Comportamento que ganha continuidade com as prostitutas/cortesãs, especialmente italianas, conhecidas como *cortigiana*s.

Mulheres divididas em duas categorias: *cortigiana onesta* e *cortigiana di lume*, referindo-se às prostitutas comuns, que ficavam na rua. A "honesta" era uma prostituta educada e refinada, que oferecia mais dos que favores sexuais, mas habilidades artísticas (canto, música, poesia etc). Mulheres que tinham adquirido uma estética e um refinamento dos modos muito similar às mulheres de boa reputação. Condições necessárias para "ascender" na profissão: "Uma fisionomia atraente não era o único quesito necessário ao sucesso de uma cortesã. A inteligência, a educação, o

---

[113] A cena é reconstituída na abertura do filme Dangerous Beauty de 1988, dirigido por Marshall Herskovitz e baseado na biografia da cortesã Veronica Franco, *The Honest Courtesan*, escrito por Margaret Rosenthal em 1992. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgVNco-rqzM>.

[114] ROUSSEAU, 1759, p. 341.

talento literário ou musical e a capacidade de seduzir eram outras tantas qualificações indispensáveis à mobilidade social numa profissão altamente competitiva”[115]. Uma mistura potencialmente perigosa que seduzia tanto homens quanto mulheres. Respeitadas pelos talentos, admiradas pela beleza, requinte e invejadas pela liberdade sexual, tornavam-se um grupo “*desprivilegiado em alta conta*”[116]. Ocupavam uma posição social contraditória. Tinham estima pública, eram protegidas por nobres, governantes e mesmo clérigos, mas limitadas por leis a frequentar cerimônias públicas religiosas, como as de Veneza, que definiam sua circulação na cidade[117].

Impedimento até então menor, diante do acúmulo de poder e influência pública que conquistaram. Momento em que sua reputação e seu preço subiam na mesma proporção. Fatos que dependiam, dentre outras coisas, da importância e poder dos clientes que atendiam, da beleza, riqueza acumulada, luxo, refinamento, inteligência e habilidades artísticas. Dentre elas algumas fizeram história. Júlia Lombardo, que estava entre as mais caras segundo o guia de Veneza. Lady Emma Hamilton (1765-1815), que teve uma “carreira bem-sucedida”, passando de criada, prostituta, amante e finalmente a esposa aristocrática. Posição que não as impedia de continuar exercendo a profissão com o apoio do marido[xxxiii].

A fama e poder internacional das cortesãs foi promovido por um fato em particular: a produção de seus retratos pelos mais célebres pintores venezianos. Giorgione; Parrhasio; Tintoretto; Palma Vecchio estiveram dentre aqueles seduzidos por suas imagens. Representá-las tornava-se uma prática duplamente atraente. Como tema da obra e pela possibilidade de se aproximar delas.

---

[115] CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2009, p. 267.

[116] ANCHIETA, 2011 - 2012, pp. 99-109.

[117] *“Le meretrice dovevano sottostare a molte regole como as esempio non potevano abitare sul Canal Grande, non potevano girare per la città durante la Settimana Santa, nè asssistere ala processione solita farsi la sera del Venerdì Santo in Piazza San Marco”* (PADILLA, 2002-2003, p. 105)

Dentre todas, a poeta veneziana Veronica Franco (1546-1591) foi a cortesã que obteve o maior número de representações entre os pintores e a atenção de um dos mais célebres da época, Jacopo Robusti Tintoretto. O que em grande mediada serve para avaliar a proeminência e estima pública que alcançou. Tintoretto _ e quase todos os demais artistas de renome _ se dedicavam apenas as personalidades que podiam pagar por essa dispendiosa encomenda. O retrato, como forma de individualização pública da face, era até então privilégio da nobreza e do clero.

Na imagem atribuía[118] a Tintoretto, Veronica aparece com *relativa* suavidade. Conhecido pelo uso de contrastes fortes, uso de tons escuros e dramaticidade na representação dos personagens (o que lhe rende o apelido de "furioso"), ele adota um caminho diferente no retrato de Veronica, realizado em 1570. Momento em que a cortesã tinha 24 anos.

Escolhe tons claros, lilás ao fundo, creme e leve dourado. Desenha com detalhes os fios dourados em seu cabelo, revelados pelas curvaturas do coque, entrelaçado em pérolas. Com o perfil ressalta a orelha, o nariz e a boca carnuda, ainda que pequena. Um conjunto de delicadezas curiosamente contrastado com o

[118] A imagem que encontra-se atualmente no Museu do Prado (Madrid) visitada em julho de 2013. A obra não possui, segundo o museu, uma atribuição confiável podendo ser de Jacopo Tintoretto ou de seu filho Domenico. O museu prefere atribuí-la ao filho, pois "difiere de su padre por un mayor énfasis en el dibujo y el acabado de las figuras". Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-dama-que-descubre-el-seno/>.

corpo pesado e monumental que se impõe em primeiro plano. Sem rubor ou constrangimento, a cortesã é representada revelando os pequenos seios alvos de auréola rósea. Abre para o pintor o transparente tecido[119]. Ato que seria harmonioso, não fosse a presença das mãos robustas _ dos dedos exageradamente grossos de Veronica. Conjugações improváveis se formam nessa imagem. Um *erotismo robusto*, forte, quase violento que tanto dizem sobre a personalidade de Veronica. Uma mulher cuja biografia e obra é digna de compreensão _ na medida em que, assim como a imagem, manifesta tendência social mais ampla.

Veronica foi uma jovem frustrada no desejo de casar-se com Marco Venier _ que pertencia a uma das famílias mais tradicionais de Veneza. Decide seguir os passos da mãe e da avó, cortesãs honestas. É treinada pela mãe, Paola, a adotar comportamento refinado. Aprende a se portar na mesa, a vestir-se ricamente e a usar os chopines[xxxiv]. Sapatos com grandes plataformas que variaram de 6 a 24 centímetros de altura, e se tornam moda entre as mulheres ricas em Veneza que andavam nas ruas apoiadas em empregados ou maridos.

Recebe também uma formação intelectual com professores particulares[120]. Conhece a mitologia grega, romana, as artes e aprende a tocar o alaúde. Depois de preparada começa a oferecer favores sexuais para os mais ilustres homens da Itália e fora dela. Dentre eles o rei da França, Henrique III, em sua estada de dez dias em Veneza em julho de 1574.

Era também uma ativa e querida frequentadora da casa do senador Domenico Venier (tio de Marcos), homem influente, retirado da política em razão de uma doença que o imobilizara em 1546. Domenico passa a organizar encontros literários em sua residência _ o palácio de Santa Maria Formosa. O lugar se torna o mais importante ponto de encontro de intelectuais de Veneza, uma espécie de academia informal onde se reuniam

[119] Pintado sobre o tecido, próximo ao que seria seu ombro direito há iniciais douradas (aparentemente um M, N e um A) que se mimetizam com a cor dada ao pano.

[120] COX, 2008.

importantes poetas, escritores, mas também diplomatas, comerciantes cultivados, músicos e intelectuais venezianos. Dentre eles: o nobre Girolamo Molino; o compositor Anton Giacomo; o poeta Fortunio Spira; o conde Alessandro Lambertino; e mesmo o satirista Aretino.

É nesse rico ambiente de intercâmbio cultural que Veronica se forma, cria versos, recita-os e passa a ser admirada e atacada. Especialmente por Maffio Venier _ primo de Marco e neto de Domenico. Envolvem-se em diversas disputas poéticas _ momento em que Maffio é constrangido em público pela astúcia e capacidade de improvisação de Veronica. Desde então passa a atacá-la chamando-a de *meretriz* _ termo que supostamente desqualificaria sua posição de *cortigiana onesta.* Veronica responde com ironia em um poema[xxxv]: "E, se de meretriz bem me chamaste, (...) quão grandioso e gentil exprime em mim o som do seu discurso. Febo que serve a amorosa Deusa"[121].

Veronica usa as provocações para um criativo duelo de palavras, com carga implicitamente erótica[xxxvi]: "*Mais conversa não! Ao fato, ao campo de batalha, às armas! Pois resolvida a morrer, de grave mal me libertarei. Não sei se lhe chame desafio, pois respondo a uma provocação. Mas porquê duelar por causa de palavras?"*[122] Um embate que também transcende o contra-ataque ao agressor. Veronica passa a defender a causa das cortesãs[123] e também das mulheres. Seu texto é prova dessa consciência de ter conquistado uma voz pública em uma sociedade que oferecia margens restritas de movimento às mulheres, especialmente as casadas. Queria provar sobretudo que com iguais condições de educação as diferenças entre os homens e mulheres não existiam. Manifesta a pretensão de se tornar um exemplo dessa falsa distinção, tomando os homens

[121] FRANCO, II, 1575, p. 26.

[122] Ibid., XIII, 1575, p. 55,56.

[123] Veronica desejava construir e manter um asilo para abrigar ex-cortesãs e seus filhos. Desejo que, ao fim, não conseguiu realizar devido ao seu repentino empobrecimento com o surto da Peste Negra (COX, 2008).

mais como aliados do que como inimigos. Chega, inclusive, a responsabilizar as mulheres a não agir nesse sentido, treinando-se nas mesmas "armas" que os homens. As dela? O conhecimento, as palavras.

> *Quando nós (mulheres) somos dotadas de treino e armas, podemos convencer os homens de que temos mãos, pés e um coração como o deles; e embora sejamos delicadas e frágeis, alguns homens delicados também são fortes; e outros, bruscos e grosseiros, são covardes. As mulheres ainda não se aperceberam disto, porque, se decidirem fazê-lo, eles seriam capazes de lutar com você até a morte; e para provar que eu falo a verdade, entre tantas mulheres, eu própria vou ser a primeira a agir, dando um exemplo para elas seguirem"*[124].

Veronica demonstra no trecho uma hábil capacidade reflexiva. Detectando que as posições sociais dos sexos podem ser alteradas de acordo com os recursos a que se tem acesso. Uma lucidez que não está circunscrita à autoconsciência de Veronica, mas diz sobretudo dos rumos da mudança de mentalidade partir do séc. XVI. No que o sociólogo Norbert Elias chamou de "psicologização da vida e das regras de conduta"[125], o que nos habilitou ao longo da história a dessacralizar um conjunto de posições aparentemente rígidas e avançar rumo a um *projeto* individualizatório. Veronica manifesta-se nesse sentido.

[124] FRANCO, in: JONES; ROSENTHAL, 2007.

[125] "E muito do que se pode dizer a respeito dessa 'psicologização' aplica-se também à racionalização, que lentamente vai se tornando perceptível, a partir do sec. XVI, nos mais variados aspectos da sociedade. Este tampouco é um fato isolado, mas apenas uma manifestação da mudança de toda a personalidade que emerge nessa época" (ELIAS, 1993, vol. 2, p. 229-230)

Adota uma posição ativa, sobretudo, erótica. Defendendo que o amor carnal e o afeto não eram inconciliáveis _ ao contrário da pedagogia da boa esposa cristã. Afirma em uma passagem: "O deleite do amor farei apreciar" *(Le delitie d'amor faró gustgarvi*)[126]. Um amor que apesar de publicamente dirigido a Marco Venier podia ser compartilhado com outros homens: "Coisa doce me transformo, quando me encontro com uma pessoa na cama. Com a qual amada e grata me sinto. O meu prazer vence cada prazer"[xxxvii]. Publica seus versos em 1575 na obra *Terze rime.* Uma obra coerente com sua formação (feita de diálogos, intercâmbios e embates). Reunindo tanto os próprios textos como de outros poetas que a exaltavam e a atacavam _ são sete poemas, dentre eles o de Maffio. A publicação era em si "(...) um exemplo da evolução dos costumes, já que uma cortesã desafiava um patrício a um conflito impensável, resultando ela a ganhadora. Não é só a prova da extraordinária personalidade de Veronica, mas demonstra também que lentamente algo estava mudando na condição da mulher"[127].

Em 1580, com 34 anos, publica a segunda obra, ***Lettere Familiari uma Diversi***[128]. Nela também reúne um conjunto de correspondências e diálogos que estabelecia com personagens ilustres. Dentre os textos, uma carta dirigida a Tintoretto, agradecendo o retrato. Demonstra não só ser conhecedora da arte, técnicas e artistas, como realiza uma instigante crítica sobre a relação entre a natureza e arte. Inicia a carta dizendo estar cansada de escutar os homens ilustres de seu tempo dizer que a Natureza havia sido uma boa mãe no passado e que agora se comportava como madrasta. A mesma avaliação tinham sobre a arte, afirmando que ninguém no seu tempo havia superado os pintores e escultores gregos, citando: Apeles, Zeuxis, Phidias e Praxiteles. Ela discorda ressaltando a qualidade dos artistas do seu tempo: Miguel Ângelo, Rafael, Ticiano e ele próprio. Faz questão de afirmar: "Eu não digo isso para bajulá-lo" *("Nó dico ciò per lufingarui").* Continua a carta destacando o destemor do pintor as

[126] FRANCO, II, 1575, p. 25.

[127] PARGA, 2009, p. 36.

[128] Disponível em: <http://books.google.com/books?id=jSc8AAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PA43#v=onepage&q&f=false>.

críticas que recebia, postura que revela segundo ela um artista que atingiu o extremo de sua arte, como "(...) um homem que nega o guia ainda que nunca tenha percorrido o caminho antes"[xxxviii]. Em seguida compartilha o que sentiu ao ver seu retrato[xxxix]. Trecho que merece a longa citação:

> Te juro que quando vi o meu retrato, o trabalho de suas mãos divinas, duvidei por um momento se isto era uma pintura ou uma aparição apresentada diante de mim por alguma astúcia do demónio para que me apaixonasse por mim mesma como aconteceu com Narciso (graças a Deus não me considero tão bonita a ponto que tenha medo de enlouquecer com meus próprios encantos) mas por alguma outra razão desconhecida por mim. Por isso te digo, e esteja seguro disso, porque essa natureza divina vê sua habilidade de imitação a ponto de ultrapassá-la. Tanto que o que você ganha em honra através do seu imortal trabalho é para ela a sua perda[129].

A paixão pelo seu retrato é aqui vivamente expressa pela poeta. A primeira vez que o vê é tomada por uma espécie de encantamento: uma pintura ou uma visão? Seu efeito poderia ser fruto da habilidade técnica, as mãos *dos artistas*", orientadas por Deus, ou uma astúcia do Demônio. Ainda que Veronica saiba tratar-se de uma pintura, a imagem não deixa por isso de produzir forte impressão. O que se torna um efeito curioso em se tratando do retrato de si. A imagem provoca na poeta uma espécie de paixão por si. Sentimento que ela distingue do ato narcísico, querendo ressaltar que não se tratava da autoavaliação de sua beleza. Sensação, no entanto, que não é capaz de compreender ou nomear "*por alguma outra razão desconhecida*". Igualmente não poderíamos encerrar esse sentido. Apenas considerar que o retrato é, dentre as imagens humanas, aquele que dá direito a uma face individualizada e possui simultaneamente a função de apresentar publicamente essa individualidade; é feito para ser exposto. O retrato é nesse sentido uma forma de *socialização de uma individualidade*. Ele nos duplica: possibilita ver-nos pelo olhar do outro e nos confere um sentido de existência social.

[129] FRANCO, 1580, p. 40.

Mas, ainda que diga não saber explicar esse efeito produzido por sua imagem, Veronica, com muita perspicácia, compreende que a imagem não é mera imitação da Natureza. Chega inclusive a dizer que a arte supera a Natureza[xl] e a inveja, tornando-se menor à medida que o artista e obra ganham com sua imortalidade e honrarias.

Tintoretto de fato não imita a Natureza ou pinta uma mulher em sua frente, esse não é seu marco zero. Ele reapresenta uma mulher já *figurada* socialmente: a cortesã mais famosa de Veneza. Mulher sobre quem possui uma informação social que se soma a impressão imediata desse encontro. Dá forma a ela a partir das capacidades que domina e dos limites que possui sobre os esquemas técnicos. O que pinta é mais fruto dessa interação pessoal-social móvel dentro dos limites e das possibilidades técnicas que domina do que propriamente uma imitação de uma mulher que posa a sua frente. Tanto que a face dessa pessoa pode alterar-se em um retrato posterior, não só por seu envelhecimento, mas pela própria mudança do arranjo social em que é feito.

Como no novo retrato[130] de Veronica realizado em 1575 _ quando tinha 29 anos. Sua autoria é controversa (assim como da imagem anterior). Atribuído também a Tintoretto ou a algum de seus seguidores _ a seu filho Domenico ou a Paolo Veronese[xli].

Nesse retrato Veronica mimetiza-se com o luxo e as cores do traje, que funcionam como marcações ambíguas de sua identidade social. Nela identificamos a *camícia* (camisola utilizada abaixo de tecidos finos para evitar que recebessem o suor do corpo); sobre ela um corpete rosa

[130] Atualmente no **Museu de Arte de Worcester**, Massachusetts, EUA.

bordado sobre um vestido verde-escuro. Usa também brincos e um colar de pérolas. Composição tradicionalmente veneziana, ou melhor, de uma dama ou nobre veneziana, não fosse pela aparição do bico do seio.

Dubiedade que é sobretudo sintoma da tênue diferença visual entre a cortesã e a mulher honrada. O que na prática social se tornava um problema de distinção e perigoso indício do frágil jogo de posições que podiam ser alterados pelas representações visuais, especialmente pelo comportamento refinado e vestimentas luxuosas. O que motivou, por exemplo, que a Igreja criasse leis obrigando as cortesãs a portar um lenço amarelo para ser identificadas nas ruas. Deviam também cobrir o rosto em óperas, teatros e salões.

Mesmo diante dessas restrições, as cortesãs italianas viveram com considerável liberdade até a chegada da Peste Negra à Veneza em 1575-77 _ momento em que passam a ser responsabilizadas pela doença, em um saldo de mais de 60 mil mortes. Com o acirramento dos ânimos e com a busca por bodes expiatórios, elas passam a ser perseguidas e denunciadas como bruxas. São julgadas (muitas assassinadas), perdendo o *status* social. Nesse período Veronica Franco sai de Veneza, sua casa é saqueada em sua ausência, sendo também acusada de bruxaria. No entanto, é absolvida _ o que consegue pela eloquência da autodefesa e pela mediação e apoio de amantes ilustres.

A tentativa da Igreja de esconder a imagem das cortesãs e das prostitutas comuns era também a tomada de consciência de seu perigoso poder de sedução visual entre os homens e mulheres. A Igreja adotou um caminho conflitivo com as mulheres solteiras com vida sexual ativa; com as que aderiam à prostituição voluntária (ou compulsoriamente) e com as viúvas. A imagem da bruxa foi o estereótipo dessa marginalidade atrativa que culminou no extermínio moral e físico dessas mulheres (como analisamos mais detidamente no Capítulo I).

A intensa produção de imagens da Virgem Maria é um bom termômetro do agravamento moral que se impunha socialmente. O que se somava ao aumento das tensões sociais promovidas pelas crises econômicas, pragas e crescente sentimento de culpa e desespero. Acontecimentos que eram fatais para as prostitutas em *uma sociedade que conectava as desordens públicas às de ordem privada e sexual*.

No final do séc. XVI e no séc. XVII, tanto a Inglaterra quanto a França proíbem a prostituição. Em 1561, Carlos IX proíbe o funcionamento dos bordéis; novas sanções surgem em 1684 diante da continuidade e crescimento da prostituição nas ruas de Paris. Luís XIV aprova três decretos "exigindo a prisão dos devassos". Nos países protestantes, como a Inglaterra, sua posição se torna ainda mais dramática, adotando formas de humilhação e estigmatização públicas como "(...) a flagelação em espaços públicos, a exposição sobre o pelourinho, a prisão, o banimento, a deportação e mesmo a marcação em brasa"[131].

Punições que aos poucos encontram resistência no interior da Igreja com a postura conciliatória promovida pelos movimentos franciscanos, dominicanos e, especialmente, pelas carmelitas no final do séc. XVI para o XVII. Forma-se uma Igreja de aparência mais acessível e apta a perdoar os pecadores e pecadoras arrependidas _ ainda que tenham perdurado tensões, guerras religiosas e perseguições até o séc. XVII. A adoção da imagem da tolerância mendicante se havia revelado na prática mais eficaz que a Inquisição no combate à heresia _ ainda que as formas de coerção violenta persistissem. Os católicos apresentam para as prostitutas uma reclusão ou acolhimento supostamente mais suave: o convento. Momento em que vemos emergir uma intensa produção da imagem da prostituta arrependida: Maria Madalena.

[131] CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2009, p. 273.