

CLARA PEETERS: A TÍMIDA REAFIRMAÇÃO DE SI

CLARA PEETERS: THE SHY SELF-AFFIRMATION

Ana Elisabete de Gouveia / UFPE

RESUMO

Em distintos tempos históricos e contextos culturais, a condição de marginalidade tem sido uma questão recorrente no âmbito da arte, acentuadamente no que se refere à presença da mulher no exercício das suas atividades artísticas.

Este artigo versa sobre a poética de Clara Peeters, pintora flamenga (século XVI-XVII), e concentra-se em torno da sua postura frente aos obstáculos estabelecidos pela sociedade daquela época quanto à identificação da autoria feminina.

Impedida de assinar suas obras, esta artista executava diminutos e sombrios autorretratos nos reflexos dos objetos que compunham suas naturezas-mortas. Esses quase imperceptíveis autorretratos funcionavam como uma maneira subliminar de marcar sua autoria e evocar simbolismos voltados à sua condição de mulher.

PALAVRAS-CHAVE: “Autoria”; “camuflagem”; “simbolismos”; “resistência”; “misoginia”.

ABSTRACT

In distinct historical times and cultural contexts, the condition of marginality has been a recurring issue in the field of art, markedly with regard to the presence of women in the exercise of artistic activities.

This article deals with the poetics of Clara Peeters, a Flemish painter, born at the end of the sixteenth century, and focuses around her posture in face of the impediments established by the society of that time regarding the identification of female authorship.

Unable to sign the works she produced, this artist executed tiny, shadowy self-portraits in the reflections of the objects that made up her still lifes. These almost imperceptible self-portraits served as a subliminal way to mark his authorship and evoke symbolisms aimed at her condition as a woman.

KEYWORDS: “Authorship”; “camouflage”; “symbolisms”; “resistance”; “misogyny”.

As naturezas-mortas de Clara Peeters (1607–1621) confirmam seu interesse pela realidade circundante. São pinturas que enfatizam imagens de objetos comuns, animais, flores, comidas e frutas. Através desses elementos ela se propõe a mostrar, em detalhes minuciosos, costumes da vida cotidiana de sua época.

Sabe-se que a artista viveu na cidade de Antuérpia (Bélgica), entre finais do século XVI e a segunda década do século XVII. Porém, escassos são os dados sobre a sua existência, ou seja, a maior parte das informações a seu respeito resulta de pesquisas sobre um conjunto de pinturas identificadas por meio de sua peculiar assinatura: pequenos autorretratos inseridos nos reflexos dos objetos que compunham suas naturezas-mortas. Pelo fato de terem sido propositalmente executados pela artista de uma maneira subliminar, somente são identificados muito séculos após, quando a partir de concentradas análises foi possível dimensionar questões que traduzem a importância de Peeters no meio artístico daquela época.

Peeters parece ter sofrido as influências de artistas do seu tempo, que se apoiavam na rica tradição do século XVI, como Jan Brueghel, o Velho (1568 –1625), Peter Paul Rubens (1577–1640), Franz Snyders (1579 –1657) e Van Dyck (1599 –1641), além de se deixar influenciar pelo Naturalismo que surgiu em finais do Renascimento, como fruto do crescente interesse pela compreensão do mundo natural em uma época em que:

Amberes recuperava parte do seu pulso comercial, em que floresciam as indústrias relacionadas com o luxo. [...] Simultaneamente, as rápidas transformações, que afetavam todos os setores da vida, ameaçaram antigas convicções e crenças, e criaram uma sensação de crise. Os setores mais conservadores da sociedade responderam a esta situação reafirmando seus antigos privilégios e costumes. (VERGARA, 2016, p. 27).

Foi sobre esses costumes que Clara Peeters construiu sua abordagem artística. Através de uma observação direta e minuciosa do natural, tal e qual as ilustrações de livros científicos, ela concebeu suas naturezas-mortas a partir de objetos exóticos que aludiam ao comércio e à prosperidade e simbolizavam status, além de animais, plantas e comidas servidas nos banquetes da alta nobreza local, que, conjuntamente, revelam uma particular curiosidade, quase científica, pela realidade circundante.

O estudo das associações que evocam os distintos alimentos e objetos das naturezas-mortas com queijos, amêndoas e pães mostra

a dificuldade de se chegar a uma interpretação inequívoca dos quadros. Entretanto, é possível concluir-se que todos os produtos estavam disponíveis em Amberes, ainda que tivessem sido fabricados em outras partes do mundo, motivo pelo qual o vínculo com o comércio é evidente. O mesmo se sucede no tocante à sua relação com a riqueza. Os copos dourados, o prato de porcelana e a faca nupcial eram objetos caros que não eram usados habitualmente, e inclusive os queijos empilhados transmitem a sensação de luxo. Outras mesas pintadas por Clara Peeters evocam vinculações com o comércio e a prosperidade. (LENDERS in VERGARA, 2016, p. 62).

Todos esses aspectos parecem confirmar que a obra de Peeters se apresenta focada na aparência do natural; sua extrema atenção aos detalhes, atrelada ao requinte técnico mostram o distanciamento de algum interesse simbólico em relação aos objetos que se apresentavam em suas pinturas, e que revelam o entusiasmo da artista pela realidade em si mesma, e não pelo que esta realidade é capaz de representar.

Entretanto, a discussão em relação à presença ou não de um aspecto simbólico na pintura de natureza-morta é um velho debate que nos estimula a uma reflexão, ainda mais por se tratar de trabalhos dessa pintora, que parecem esconder mistérios em seus ínfimos detalhes.

Se as atitudes simbólicas e realistas coexistem nos quadros de naturezas-mortas desde o século XVII, como podemos distinguir entre os que têm significado abertamente simbólico e religioso e os que não? Em alguns casos a existência de uma mensagem simbólica é evidente. Os quadros podiam incluir inscrições que explicassem um significado determinado. (VERGARA, 2016, p.35).

Para este autor, o simbolismo na pintura do século XVII pressupõe uma sugestão, ou seja, uma “pista” dada a partir da presença de inscrições ou imagens no interior da própria obra que suscitam uma determinada leitura. Assim, ele toma como exemplo uma *vanitas* de Jacques de Gheyn, do ano de 1603, pintura que apresenta a inscrição – “humana vana” (vaidade humana) – junto a uma caveira e uma urna funerária. Sobre o simbolismo nesta natureza-morta diz que, “quando estes mesmos objetos aparecem em uma pintura, ainda que não haja inscrição, existe uma grande possibilidade de que aludem à passagem do tempo e à natureza transitória de todas as coisas terrenas”. (Ibidem, p. 33). E, desse modo, analisa a componente simbólica em algumas naturezas-mortas de Clara Peeters, quando nos afirma que,

No caso de Clara Peeters, os objetos presentes na *Natureza-morta com doces, alecrim, vinho, joias e vela ardente* (figuras 4 e 5) sugerem que o quadro possui um significado simbólico. [...] Outros elementos convidam também à leitura simbólica. Há um grande biscoito em forma de P e outra em forma de coração [...] Entretanto, dado o gosto de Peeters pelas referências pessoais em seus quadros, – de facto, este mesmo quadro inclui seu autorretrato e sua assinatura – é difícil não interpretar o biscoito em forma de P como uma referência ao seu nome. O coração presumivelmente se refere ao amor. Sobre a mesa há um raminho de alecrim com diversos brincoes em forma de morangos colados às suas folhas e mais perto vê-se também um anel. Os morangos são por vezes identificados com a fertilidade, pois sua superfície parece estar composta de sementes, e os alecrins às vezes eram levados nos cortejos nupciais e decoravam as mesas das bodas. A vela acesa é uma presença habitual em quadros que se referem ao tema das *vanitas*, pois a chama, como a vida, se extinguirá inevitavelmente e morrerá. A combinação de muitos objetos que às vezes eram utilizados alegoricamente sugere que este quadro possui um conteúdo simbólico – talvez tenha sido realizado por motivo de uma boda, conforme sugerido. Entretanto esta análise não nos leva a crer que todas as naturezas-mortas de Clara Peeters sejam alegorias a espera de serem decifradas, ideia esta que poderá conduzir-nos a erros. (Ibidem, p. 35).

Contudo, esta afirmação nos desperta para o seguinte questionamento: em que sentido podemos admitir esses erros? A dimensão simbólica surge em outras obras que ela produziu?

Do ponto de vista histórico e sociológico – de acordo com a abordagem dos autores supracitados - é certo que as naturezas-mortas de Peeters se inserem nos padrões da sua época. Nesse sentido, todos os aspectos abordados expõem a obra dessa artista a considerar os costumes do local onde viveu e desenvolveu seu trabalho, onde os parâmetros estéticos vigentes mantinham seus cânones próprios.

Mas ainda de acordo com os autores citados, a questão central do debate acerca da presença ou não de simbolismos na pintura de natureza-morta, recai exatamente sobre a intenção do autor, no caso do artista, de autorizar ou não, por meio de sugestões, essa mesma presença. Daí questionarmos: teria o artista o poder total de manipulação sobre os simbolismos porventura detectados em suas obras? Seria o fato de se observar um *métier* naturalista, causa suficiente para a negação de uma possível ampliação de significados nelas ocultos?

Para prosseguir nessas reflexões, temos que ir além da simples visão histórico-social que comprova a ausência de simbolismos na maior parte das obras de Clara Peeters, porque aqui nos interessa um simbolismo mais sutil, cujas “pistas”

tampouco foram reveladas pela artista, ou pelos autores em abordagens mais focadas em um determinado ponto de vista, isto porque justamente entendemos e admitimos a coexistência de muitas outras possibilidades interpretativas, como nos diz Aniela Jaffé:

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial. Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. (JAFFÉ in JUNG: 1964, p. 232).

É por comungarmos de seu pensamento quanto à inevitabilidade dos símbolos que nos propomos a outro exame à propósito de novos sentidos ocultos na obra de Clara Peeters, e pelo simples fato de desejarmos ir além das “pistas” mais evidentes fornecidas pela artista quanto aos objetos que aludem a questões objetivas vinculadas ao contexto social. Isto porque nos parecem evidentes outros simbolismos em suas composições, além dos símbolos mais óbvios vinculados ao biscoito em forma da letra P, ou do açúcar em forma de crucifixo, ou ainda do morango cujas sementes remetem à fertilidade, e na faca como símbolo das cerimônias de bodas.

Entretanto, pensamos que estes evidentes exemplos de simbolismos presentes em algumas obras de Peeters parecem convergir para outro elemento que nos parece fundamental: a impressão do seu próprio rosto nos reflexos dos objetos que pintava; estamos nos referindo à insistente presença de minúsculos autorretratos em muitas das obras que realizou. Timidamente exibidos, esses pequenos *selfies* se encontram inscritos nos reflexos das tampas, jarras ou em corpos de outros banais utensílios domésticos, por ela utilizados como modelos para a sua pintura, a exemplo de *Natureza-morta com flores, copo de prata dourada, amêndoas, frutos secos, doces, pães, vinho e jarra de peltre* (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 1: Clara Peeters (1611)
Natureza-morta com flores, taça de prata dourada, amêndoas, frutos secos,
doces, pãezinhos, vinho e taça de peltre,
Óleo sobre tela, 52x 73 cm
Museu do Prado, Madrid (Espanha)

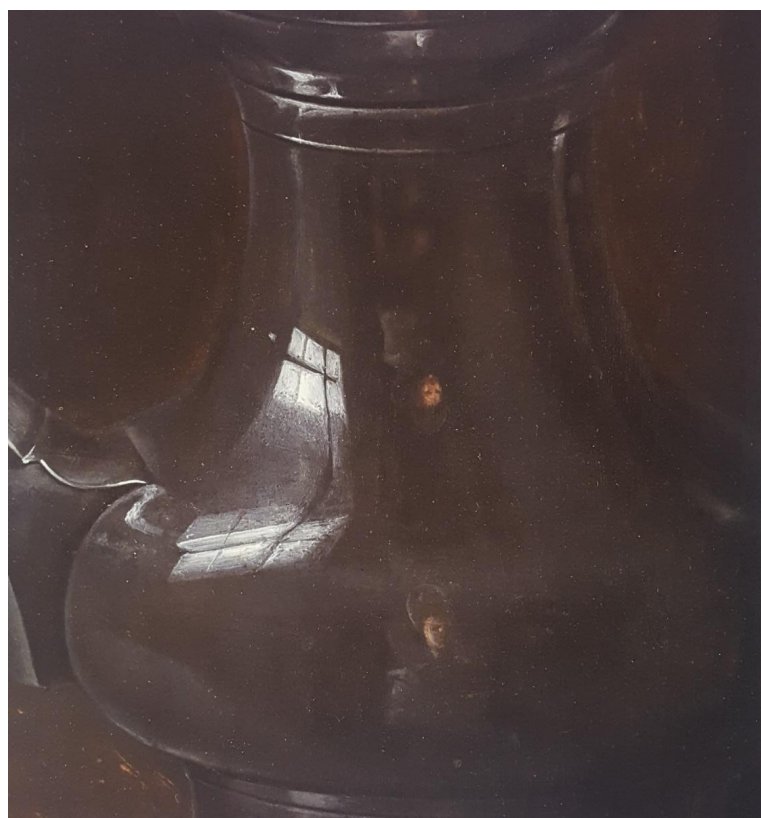


Figura 2: Clara Peeters (detalhe da figura nº1)



Figura 3: Clara Peeters (detalhe da figura nº1)

Esses diminutos autorretratos surgem quase encobertos por uma penumbra escura, confundindo-se com a enegrecida vestimenta da artista ali refletida. Estes aspectos somados à pequena escala utilizada resultam em uma intencional discrição, traduzida por uma fraca provocação visual, uma vez que, ao emergir dos reflexos do ambiente sobre os objetos, pouco se ressalta a silhueta do rosto da autora, que se repete e ao mesmo tempo transmuta-se pela interferência dessa luminosidade refletida. Mas apesar dos rostos guardarem diferenças entre si, observamos que revelam o semblante da artista em momentos diversos, a exibir expressões faciais distintas; alguns mais nítidos que outros, justamente porque cada um deles parece mostrar um envolvimento particular em relação ao grau de penumbra do ambiente. Essas características mostram que o interesse da pintora é se revelar com muito comedimento, pois vistos in loco esses mínimos autorretratos passam quase despercebidos devido à sua ínfima dimensão em relação à escala real da pintura, a dificultar, deste modo, a visualização por parte do espectador, que só vem a percebê-los se, por acaso, dirigir ao quadro um olhar concentrado e atento. A propósito dessa intencional camuflagem, proposta pela artista, imaginamos que muito tempo se passou até que esses diminutos autorretratos fossem descobertos pelos espectadores devido à dificuldade em percebê-los. Quantas obras foram adquiridas sem que seus compradores soubessem que se deparariam com uma situação incomum para a época: autorretratos de uma mulher pintora, em vez de

uma figura feminina retratada por um pintor?

Mas por que se escondia Clara Peeters? A resposta é evidente: na época em que viveu era vetado às mulheres o acesso aos estudos de pintura nos ateliês disponíveis para essa função.

As mulheres não podiam frequentar um ateliê, fórmula habitual para converter-se em pintor, pois era impensável para as jovens conviver cotidianamente com homens. Além do mais, ao sair seriam demasiadamente velhas para casarem-se. Como se isso não fosse o suficiente, o acesso para a “alta pintura” de cenas de batalhas ou religiosas, era vetada às artistas durante séculos. Dedicar os esforços à pintura de natureza-morta, inclusive a finais do século XIX, era uma maneira de levar adiante a carreira para muitas mulheres. (*El País*, 24/10/2016).

Assim sendo, raras eram as mulheres que tinham a oportunidade de se dedicarem ao exercício da pintura naquele momento e naquela cultura. Algumas tiveram a sorte de nascerem filhas de pintores bem-sucedidos, o que lhes facilitava enormemente o aprendizado. Entre elas, Lavinia Fontana, Fede Galizia, Isabel Sanches Coelho, Artemisia Gentileschi, Levina Teerlinc e Elena Recco. Nesse sentido, não restam dúvidas que o ato de se camuflar por intermédio de pequenos autorretratos era para Clara Peeters um gesto de autoafirmação, que exigia grande apuro técnico.

Dada a impossibilidade do estudo do desenho com modelos, ela exercia essa atividade a partir do seu próprio semblante, a ponto de conseguir, com maestria, mesclar sua imagem em escala mínima, a partir dos delicados reflexos emanados dos objetos. Assim procedendo, a artista cuidadosamente revela a sua vontade e independência perante as normas sociais vigentes; era, enfim, uma ação de resistência e, porque não dizer, uma ação política.

Ao mesmo tempo pensamos nessa ação de camuflagem e encantamento pelos reflexos como o centro do seu interesse poético. Percebemos que, além dos autorretratos, isto também se verifica pela maneira que a artista assinava seus trabalhos: sua marca, em vez de uma assinatura tradicional sobre um dos cantos da tela, era executada sutilmente, ou através das letras iniciais do seu nome em forma de alimento, tal como o biscoito em forma de P, ou eram impressas em objetos dispostos no interior das suas composições picturais, pois, não bastassem as limitações impostas às mulheres, não era costume que elas incluíssem suas assinaturas nos quadros que produziam; em vez disso, comumente utilizavam pseudônimo, geralmente masculino. Também convém lembrar que os seus

autorretratos, camuflados pela penumbra, não deixavam de ser uma forma de assinatura.

Por tudo isso, percebemos que, ao nos depararmos com a obra de Peeters, sentimo-nos instantaneamente envolvidos por questões ligadas ao feminino, à sua condição de mulher artista, não apenas pelo simples fato de serem suas composições picturais direcionadas para as coisas da casa, para os objetos do lar – geralmente ambientadas em cozinhas e salas de refeições – enfim, para os aspectos historicamente identificados com o papel da mulher imbuída na sua função cultural de principal responsável pela nutrição da família, mas pela maneira como essas composições foram construídas, bem como pela própria forma dos objetos nelas dispostos.

É o caso da imagem de uma alcachofra que surge do lado esquerdo do quadro intitulado *Natureza-morta com crustáceos, saleiro, alcachofra e cerejas* (Figura 4), que aparece dramaticamente cortada ao meio e cuja configuração se identifica com a genitália feminina. Esta mesma alcachofra dilacerada está pronta a ser servida, a dividir o seu espaço com pequenas cerejas vermelhas e reluzentes, que mais se assemelham a sementes, a óvulos dela extraídos. Apontado para o eixo central da alcachofra está um punhal a indicar a consumação de uma ação cometida ou mesmo o anúncio de uma repetição desta mesma ação invasiva.



Figura 4: Clara Peeters (1612 – 1621)
 Natureza-morta com queijos, alcachofra e cerejas,
 Óleo sobre tela, 33,3 x 46,7 cm
 Museu do Prado, Madrid (Espanha)

Em outra pintura sua encontramos novamente a imagem de uma faca (Figura 5), desta vez nela está gravado o nome da artista. Esta faca jaz sobre a mesa e aponta para baixo de uma bandeja de queijos, como se estivesse a esconder a sua parte pontiaguda.



Figura 5: Clara Peeters (1612 – 1615)
 Natureza morta com queijos, amêndoas e pãezinhos,
 Óleo sobre tela, 34,5 x 49,5 cm
 Museu do Prado, Madrid (Espanha)

Ao nos depararmos com situações povoadas por símbolos claramente vinculados ao gênero homem/mulher nos toca a impressão de um sentimento de revolta, por parte da artista, em relação ao sexo oposto. Pensamos que, além do aspecto de uma autoafirmação quanto à autoria, existe uma camuflagem em relação à sua condição de mulher, junto a uma sociedade essencialmente misógina.

Claro que estamos a falar de uma possível leitura a partir de outro ponto de vista, ou seja, a partir da abertura para um olhar que tangencia explicações psicanalíticas. Contudo, evitaremos o aprofundamento nesse campo pelo fato de estarmos mais interessados em questões relacionadas ao nosso objeto de estudo. Deixamos, entretanto, este assunto como sugestão, como mais uma possibilidade investigativa referente à obra dessa artista. Ao percebermos a evocação subliminar de um

possível sentimento de revolta oculto nas imagens das pinturas de Clara Peeters, traçamos um paralelo indireto com a poética de uma artista sua contemporânea: Artemísia Gentileschi, cujas obras são explicitamente vinculadas a esse tipo de sentimento.

Por outro lado, é certo que as obras de Clara Peeters, formalmente, nada tinham em comum com as da artista italiana, até pelo fato de não ter tido acesso à formação acadêmica dos estudos de anatomia. E, justamente, por este motivo, cremos que havia necessidade, talvez em níveis mais profundos de consciência, de camuflar os significados nos objetos presentes em suas naturezas-mortas.

No propósito de se esconder atrás dos seus pequenos autorretratos, ela lançava mão do recurso da penumbra como consequência dos jogos de reflexos sobre o ambiente. Deste modo, percebemos o quão evidente nos parece a sua atração pelo reflexo, pelos diversificados graus sombra, observáveis nas suas composições picturais.

A penumbra obscurecida em cuja essência também reside o esconder das coisas que se deixam por ela envolver, a torná-las tímidas, discretas e pouco perceptíveis, comunga sua essência com a intenção central de Clara Peeters: a discrição, a camuflagem e a busca pela introvertida reafirmação de si mesma.

Referências

- JORNAL EL PAÍS, *Clara Peeters, a pintora que inventó el “selfie”*. Madrid: reportagem sobre a exposição de Clara Peeters no Museu do Prado em 24 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://elpaissemanal.elpais.com/documentos/clara-peeters/>>. Acesso em 22/03/2017.
- JUNG, C.G. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: 5ª Ed. Editora Nova Fronteira, 5ª edição, 1964.
- VERGARA, Alejandro (org). *El arte de Clara Peeters*. Catálogo da exposição de Clara Peeters no Museu do Prado, Madrid: Ed. Museu do Prado, 2016.
- YALZADEH, Ida. *Clara Peeters, Flemish Painter*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Clara-Peeters>>. Acesso em 24 de outubro de 2016.
- ZACCARA, Madalena (org). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife, IMPublicare, 2017.

Ana Elisabete de Gouveia

Doutoranda em belas-artes, área de pintura. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (PT). Mestre em Poéticas Visuais. Universidade Federal da Paraíba, UFPB, Brasil. Graduação (licenciatura) em Educação Artística. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil. Professora no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística (UFPE).