

A representação de Cleópatra VII na obra de Guido Reni

Thamis Malena Marciano Caria¹

Submetido em 05/2017

Aceito em 06/2017

RESUMO:

Já faz algumas décadas que historiadores, arqueólogos e pesquisadores se utilizam das obras de artes como documentação para respaldar suas pesquisas. Um bom exemplo deste fato são os historiadores que se dedicam ao estudo da antiguidade, que a partir da análise da arte (pintura, escultura e arquitetura) pretendem recuperar a história das antigas sociedades. De fato, símbolos, imagens e mensagens contidas nas obras de arte demonstram características do cotidiano, modelos de conduta social, entre outros pontos relativos ao comportamento humano. Pode-se inferir que a arte é uma pequena janela que permite ao historiador da arte observar e imaginar as relações sociais de uma determinada época. Desta forma, é possível depreender que a o mundo artístico nos permite vislumbrar outros mundos e novas ideias. Neste artigo em particular pretendemos tratar destes aspectos na representação de Cleópatra VII na obra do pintor Guido Reni.

Palavra chave: Cleópatra VII – Guido Reni – Século XVII – Barroco – Usos do Passado

ABSTRACT:

For decades, historians, archaeologists, and researchers have used artworks as documentation to support their research. A good example of this is the historians who are dedicated to the study of antiquity, who from the analysis of art (painting, sculpture and architecture) intend to recover the history of ancient societies. In fact, symbols, images and messages contained in works of fine arts demonstrate characteristics of daily life, models of social conduct, among other points related to human behavior. It can be inferred that art is a small window that allows historian of Art to observe and imagine the social relations of specific epoch. In this way, it is possible to deduce that the “artistic world” allows us to glimpse other worlds and new ideas. In this particular article we intend to deal with these aspects in the representation of Cleopatra VII in the work of the painter Guido Reni.

Keyword: Cleopatra VII - Guido Reni - 17th Century - Baroque - Uses of the Past

¹ Profa. Mestre em Arte e Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF, Especialista em História Antiga e Medieval pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Especialista em Arte e Cultura pelo Instituto de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro – IUPERJ/ UCAM e pesquisadora do Núcleo de Estudos em História Medieval, Antiga e Arqueologia Transdisciplinar – NEHMAAT. <http://www.nehmaat.uff.br/>

Este artigo é fruto do trabalho de conclusão do curso de especialização em Arte e Cultura. No entanto, para este artigo nossa proposta foi elaborar um estudo sobre a representação de Cleópatra VII na obra de Guido Reni (Cleópatra com a áspide), com intuito de tecermos breve análise de símbolos presentes nas obras e sobre a possível inspiração do artista para compor sua tela. Tais como: o texto de Plutarco (*Vidas Paralelas – Vida de Antônio*) e a peça de Shakespeare (*Antônio e Cleópatra*).

A história da última monarca egípcia é intrigante porque existe um misto de imaginário, fascínio e realidade em torno dessa mulher que detinha autoridade em um período em que o domínio romano era sinônimo de poder apenas para homens (séc. I a.C.). Sua história foi narrada pelos romanos ou aqueles que de alguma forma estavam associados a eles, mas nunca tendo como protagonista na narrativa a própria Cleópatra VII. Porém, sua imagem e memória foram reproduzidas, reinventadas e imaginadas por diversos segmentos artísticos.

Podemos salientar que na literatura e nas pinturas dos séculos XVI e XVII o imaginário sobre a rainha Cleópatra (sedutora, ativa e gananciosa), muito se baseava na obra de Plutarco. Contudo, o que chama atenção nas obras destes períodos é a questão da idealização de uma Cleópatra divinizada e singela.

O pintor Guido Reni nasceu em Bolonha no ano de 1575, e era filho do músico Daniele Reni. No início de sua formação Guido Reni foi aprendiz do artista flamengo Dionisio Fiammingo Cavaleri (1540-1619), e depois estudou na academia dos Carraci. Em 1601, Guido Reni viajou para Roma e sua estadia durou em torno de 15 anos. Mas neste período, em 1603 retorna momentaneamente a Bolonha — possivelmente para comparecer ao funeral de Agostino Carracci (1557-102). Neste período passa a ter contato com as inovadoras técnicas da pintura de Caravaggio (1571-1610). Durante sua passagem por Roma trabalhou para o papa Paulo V e para algumas autoridades locais. Ele também prestou serviço para nobres, mercadores, autoridades eclesiásticas e ordens religiosas. Entretanto, de volta a Bolonha, na segunda metade do século XVII, suas obras recebem críticas. Seus contemporâneos — Scannelle e Malvasia — conferem o enfraquecimento das forças e do espírito do artista em consequência de sua idade avançada, e, sobretudo, por causa de seu marcante declínio financeiro, devido as suas dívidas de jogo. Segundo Malvasia, a partir desta situação crítica, o artista pintava

meias-figuras e não tinha mais o costume de preparar suas telas, além de trocar suas obras e suas horas de trabalho “como um mero mercenário”².

De acordo com Juliana Ferrari Guide “a repercussão póstuma de Reni em sua obra é vasta e varia de acordo com o gosto e aceitação do classicismo por parte de cada período, indo do exemplo ao esquecimento, e tendo motivado, ao longo dos séculos, grande quantidade de textos de crítica”³. Neste sentido, é possível que a partir deste momento difícil na vida de Guido Reni, ele tenha preferido pintar mulheres significativas do Mundo Antigo tais como Lucrecia e Cleópatra, não esquecendo, entretanto, de personagens bíblicas — Maria Madalena é um bom exemplo. Para este estudo nos interessa a representação de Cleópatra VII em função da aproximação com o Mundo Antigo e, sobretudo, com o Egito Antigo. Das diversas pinturas de Cleópatra de Guido Reni escolhemos a que foi pintada em 1630.

A Cleópatra de Guido Reni e suas relações com Maria Madalena

É possível verificar que a *Cleópatra* (1630) de Guido Reni foi representada como uma personagem semidivinizada, de forma angelical e bela seguindo o modelo estético da época (século XVII) e de forma similar o mesmo também acontece com a obra *Santa Maria madela* (1633). As personagens femininas, Cleópatra e Maria Madalena, podem ser associadas por outros aspectos, pois ambas foram retradadas na história como promíscuas. De acordo com as antigas escrituras Maria da Madalena era prostituta até ir ao encontro de Jesus Cristo e Cleópatra foi retratada por escritores romanos como interesseira, pois seduziu dois importantes homens da Roma Antiga para manter-se no poder. (Figs. 2.1 e 2.2).

² MICHELOTI, Alexandra. **Vida de Guido Reni: uma tradução comentada da Vita Di Guido Reni de Carlo Cesare Malvasia**. Dissertação de Mestrado, Campinas-SP; 2002, p. 40.

³ GUIDE, Juliana Ferrari. **O Suicídio de Lucrecia, pelo Ateliê de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo: apontamentos preliminares**. Anais do IV Encontro de Pesquisa de graduação em História, 2012, p. 02.

FIGURA 2.1: Cleópatra



Guido Reni, Cleópatra com o Asp, 1630.
Óleo sobre tela, 113,7 x 94,9 cm.
Royal Coleção, Windsor.

FIGURA 2.2: Santa Maria Madalena



Guido Reni, Santa Maria Madalena, 1633.
Óleo sobre tela, 234 x 151 centímetros,
Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma.

Em 1630 Guido Reni pinta *Cleópatra*, esta personagem demonstra deter uma forma angelical e juvenil. Nesta pintura Também pode ser percebido o semblante triste, e eventualmente, o prenuncio de súplica, um pedido de redenção, pois seus olhos estão voltados para o céu e uma de suas mãos apresenta-se com a palma voltada para cima, o que pode indicar uma busca reflexiva sugerindo ao espectador que a personagem estaria prostrando-se a ação divina e compreendendo sua condição mundana.

A ligação divina também pode ser encontrada na pintura de *Santa Maria Madalena* do mesmo pintor. Contudo, a obra de *Maria Madalena* parece denotar conformismo, por meio de sua postura quase que relaxada no assento improvisado nos rochedos, assim como, sua feição serena que aguarda a companhia dos anjos, e finalmente na forma como descansa seu rosto levemente sobre sua mão — como uma musa — enquanto a outra mão segura o crânio, o que pode indicar sua iminente morte e possivelmente uma representação da *Vanitas* que segundo Sonia Siqueira⁴ no século XVII seria “gênero particular da natureza morta com significados filosóficos e morais em que os objetos representativos das riquezas da natureza e das atividades humanas são mesclados a elementos evocativos do triunfo da Morte, principalmente crânios”. A

⁴ SIQUEIRA, Sonia. **Vanitas Vanitatis**. Revista Ângulo – Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, Lorena, 110, pp. 43-48, jul/set, 2007, pp. 44-45.

autora ainda saliente que “a idéia é levar o espectador a meditar sobre a inutilidade dos prazeres do mundo face à morte que tudo devora.”

Se compararmos a pintura intitulada “*Cleópatra*” com a pintura de *Maria Madalena* é possível perceber que Cleópatra não demonstra conformismo e tranquilidade no momento de sua morte, pelo contrário, sua feição angustiante pode significar a desolação.

É provável que o artista Guido Reni tenha trabalhado com temas Greco-romanos, de acordo com o gosto do público e do suporte dos mecenas, ou seja, das estruturas de apoio⁵ do período. Em função desta demanda por quadros de Lucrecia e por quadros relativos à Cleópatra, é possível que os pintores deste momento — e no nosso caso, Guido Reni — tenham tido acesso direto ou indireto aos textos de Plutarco ou a Shakespeare de modo a representar Cleópatra com maior precisão ou como meio de inspiração.

Se por um lado é possível perceber que as representações de Cleópatra de Guido Reni e de seus contemporâneos (século XVII) possuem elementos “divinizados”, também é possível inferir que elementos sedutores poderiam estar presentes na pintura, sendo algo agradável para alguns segmentos sociais, os quais solicitavam tais encomendas. Em outras palavras, as estruturas de apoio definidas por Vera Zolberg⁶, que “consumiam” obras que representavam o período Greco-romano.

No entanto, o ato suicida na história de Cleópatra pode ser configurado como heróico, pois de acordo com a história ela era uma mulher forte que decidiu morrer ao invés de optar pela submissão, rendição e aceitação do fracasso. Sua exibição como troféu no triunfo, em Roma, não perpetuaria sua história como grande rainha e, sobretudo não faria valer todos os seus esforços para permanecer como monarca.

Analisando os textos antigos que tratam de Cleópatra é possível inferir que o suicídio era uma forma de resistência e honra, uma vez que Cleópatra era uma mulher e rainha forte que não aceitava a submissão de um inimigo, sem mencionar que era a

⁵ Segundo Vera Zolberg “as estruturas de apoio às” artes podem ser caracterizadas como um funil de duas vias, por meio do qual as obras de arte vão do artista para o cliente e do cliente para o artista[...] Em primeiro lugar, apoio cultural, criação, disseminação e recepção não constituem meros processos de intercâmbio econômico, mas são simbólicos também. Em segundo lugar nenhum dos atores da relação é apenas um recipiente passivo, mas interage com outros nos processos de negociação, seleção e conflito.

herdeira de uma linhagem histórica e marcante do período Greco egípcio (séculos IV a I a.C.). Neste sentido, Isabel Valverde e Maria Picazo⁷ consideram que:

“[...] Cleópatra se suicidou em uma posição fechada, no mausoléu de Alexandria, que simbolizava o seu poder real. Ela morreu fazendo uma afirmação igualmente simbólica de sua condição de rainha do Egito e seu status político [...]”.

Assim sendo, a morte da última rainha do Egito antigo não deve ser comparado aos suicídios femininos que buscavam "lavar a honra da família" como no caso de Lucrecia. De qualquer forma estas narrativas mitológicas e históricas, podem ter servido como modelo de conduta social para as mulheres de algumas das sociedades europeias, sobretudo, nas quais viviam estes pintores — no caso de Guido Reni certos segmentos na sociedade de cidades italianas, como Bolonha e Roma, por exemplo — e talvez estas narrativas e modelos fossem apropriadas por segmentos sociais do século XVII. De um modo geral, os segmentos com mais posses e possibilidade de adquirir quadros deste tipo. As representações de Cleópatra podem ser deste modo, uma expressão do desejo, tendo relação com o modelo de conduta ou com o deleite em admirar uma bela obra.

Cabe ressaltar, que desde o período faraônico, a posição sócio-cultural feminina destacava-se pela liberdade. Elas podiam possuir e administrar seus bens, reclamar de maus tratos, solicitar o divórcio sem a permissão dos pais ou de seu companheiro e podiam andar desacompanhadas pelas ruas⁸. Sendo assim, é possível perceber que Cleópatra encerrou a sua vida para manter viva sua glória, sua imagem de rainha e de mulher forte. Neste sentido, Isabel Valverde e Maria Picazo⁹ destacam que:

De todas as *femmes fortes*, as grandes mulheres que história e as lendas legaram, Cleópatra é a que mais se presta a uma erotização forte na figuração de sua morte. Esta se resume, essencialmente, na imagem de uma mulher quase sempre sozinha dilacerando seu corpo, uma situação que chegou por vontade própria e em resposta a valores como honra e prestígio, tão viris e tão apegados à expressão de poder. O suicídio de Cleópatra não é comparável, nem em sua narrativa, nem em sua representação, ao suicídio virtuoso de Lucrecia ou de uma Sofonisba; nem a devoção conjugal de Porcia e nem a proclamação de amor de Astemisia, que se converteu na tumba viva de seu marido. Em suma, a figura de Cleópatra é tão ambivalente

⁷ VALVERDE, Isabel & PICAZO, Maria ?**La reina vencida? Cleopatra y El poder em El arte y La literatura**. In: Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Editora : Universidad de La Rioja, 2008, p. 524.

⁸ CARIA, Thamís Malena M. **Aspectos da condição feminina no antigo Egito**. Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG), Campos dos Goytacazes (RJ), Ano II - Volume II- Número 1, pp 93-106, Junho, 2013. p. 94

⁹ VALVERDE, Isabel & PICAZO, op. cit. p. 526

que não só fica difícil de assumir por um discurso tradicional das relações entre sexos, mas também tão pouco encontra um lugar de representação unívoco nas propostas de mulheres ilustres.¹⁰

Neste contexto, indagamos se seria possível que os pintores dos séculos XVI e XVII representassem Cleópatra porque se interessavam pela sua história — como mulher forte — ou porque havia uma procura pelo público geral por tal obra. Talvez um misto de ambas fosse possível e é o que defendemos.

De acordo com Paulo Simões Rodrigues “o período em que se registra a maior produção de pintura de temática histórica baseada nas Vidas Paralelas de Plutarco (incluindo Antonio e Cleópatra) estende-se do século XVII ao século XVIII (62% das obras levantadas), com particular incidência no século XVII (32,2%)”. Segundo Evelyne Azevedo¹¹ durante a antiguidade o Egito também exercia o fascínio em outras sociedades e:

[...] não foi diferente com a Arte ocidental Moderna. As descobertas arqueológicas do século XVI tiveram grande impacto na cultura Renascentista e influenciaram profundamente a produção artística deste momento e dos períodos posteriores. Entre os séculos XVI e XIX, os temas egípcizantes ganharam destaque nas pinturas e esculturas produzidas na Europa, sendo constantemente revigorada a cada nova descoberta.

Por sua vez Erik Hornung¹², ao pesquisar o imaginário e o fascínio do Egito Antigo entre os séculos XII e XVI verificou que textos literários antigos e textos produzidos neste período por místicos e acadêmicos eram apreciados. Giordano Bruno (1548-1600) lamentava a ação destruidora da Cristandade frente à religião egípcia. Uma das versões do livro *Hieroglyphika* de Horapollo, traduzida pelo humanista Willibald Pirckheimer, foi ilustrado pelo seu amigo e pintor Albrecht Durer (1471-1528). Da mesma forma versões do *Corpus Hermeticum* foram traduzidas desde o final do século XV e não era incomum que médicos da época fizessem referência à sabedoria do Egito Antigo — dois exemplos são significativos: Paracelsus (1493-1541) e Nostradamus (1503-1566). Além disso, o gosto pela Arqueologia (ainda não existente claramente como ciência) e pela cultura egípcia, vista como mágica e exótica, foi propulsora de diversas viagens e retratadas em diferentes publicações. É o caso, por exemplo, do

¹⁰ Tradução livre.

¹¹ AZEVEDO, Evelyne. **O Egito mítico de Athanasius Kircher: o obeliscus pamphilius e a fonte dos quatro rios na praça Navona**. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2009, p. 01.

¹² HORNUNG, Erik. **The Secret Lore of Egypt – its impact on the west**. London: Cornell University Press, 1999.

médico Pierre Belon (1517-1564) que em sua viagem trouxe para a Europa numerosos objetos, além de múmias, o que certamente fazia sucesso em determinados segmentos da sociedade.

A representação sedutora de Cleópatra: áspide e seio desnudo

Nas representações do suicídio de Cleópatra nos séculos XVI e XVII dois elementos iconográficos são marcantes e merecem uma análise tendo em vista as possibilidades de interpretação. Referimos-nos à serpente (ou áspide) e ao seio desnudo. O trabalho de Silvia Urbini¹³ é importante neste contexto:

Na verdade, a frequência com que em todas as épocas e em todas as culturas encontramos a serpente representada com a mulher ou considerado atributo feminino (no antigo oriente: Isis, Atena, de Eva a Maria, Cleópatra, Medusa, Olympia mãe de Alexandre, o Grande, etc...) tem significados mais profundos do que o simbolismo erótico mais imediato ou ao mal que nós tendemos a associar com a representação de um réptil.¹⁴

Silvia Urbini¹⁵ também destaca que a posição de Cleópatra nas pinturas do século XVI, que a representam em pé ou sentada, e segurando uma serpente de um modo deliberado podem indicar um “cetro originalíssimo” e assinala um emblema importante feminino.

O Elemento emblemático nas representações da rainha do Egito é a serpente, aparentemente uma víbora ou áspide. De um modo geral, a narrativa de Plutarco, que relata o suicídio de Cleópatra por uma picada de serpente no braço parece ter fascinado as artes visuais do século XVII e de certos segmentos do público. A famosa peça de *Antonio e Cleópatra* de William Shakespeare, encenada pela primeira vez em 1606, também retomou esta idéia, mas no ato V cena II colocou algo de novo. A rainha morre por duas picadas: a primeira no peito e a segunda no braço.

Na obra de Guido Reni e de seus contemporâneos sobre Cleópatra a representação da picada no peito é a mais comum e é a que parece ter mais apelo. Talvez estes pintores tenham tido acesso tanto a Plutarco quanto a Shakespeare. Apesar de não haver indícios claros que Guido Reni tenha tido contato com essa peça de teatro é possível defender esta hipótese pelas evidências circunstanciais. Ao que tudo indica a

¹³ URBINI, Silvi, Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco. in "Xenia Antiqua", II, 1993, p. 183.

¹⁴ Tradução livre.

¹⁵ Ibid., p. 183.

narrativa de Dion Cássio, sobre o uso de veneno não parece ter sido representada neste período ou não teve grande apelo. Desta forma, podemos inferir que a serpente, seu significado greco-romano, seu significado bíblico tiveram aceitação entre pintores e segmentos sociais. Por conseguinte, uma análise da iconografia da serpente e do seio desnudo pode demonstrar também seu caráter sedutor e erótico. Em seu trabalho intitulado *Il mito di Cleópatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*¹⁶ Silvia Urbini¹⁷ defende que o réptil possui uma simbologia antiga que:

[...] a partir de um significado original de muitos valores diferentes. A atitude da serpente evoca a lua: ela [a serpente] desaparece e reaparece; tem tantos anéis, como a nos dias do mês lunar; Ela [a serpente] é o "marido de todas as mulheres"; sua aparência muda ciclicamente. A relação entre a mulher e a serpente, portanto, deve ser atribuída ao mito da adubação [tempo certo para semear, gestação e colheita pelas fases da Lua] da Lua tendo como símbolo um réptil. A associação mulher-serpente também se relaciona a outra esfera em que o influxo lunar era considerado decisivo: a feitiçaria. Significativo, a este respeito, são as palavras em hebraico e árabe sobre a magia e sobre a serpente, pois tem uma relação etimológica próxima. A mulher investida de influência lunar e das serpentes, eterna como a regeneração, equipada para a sua vida subterrânea e em contato com o mundo dos mortos e o conhecimento misterioso, são as profetas eleitas da bruxaria.¹⁸

De acordo com Isabel Valverde e Maria Picazo¹⁹ a escolha da áspide pode estar ligada a um tipo de salvação. No Egito Antigo e nas imagens que chegaram até a Europa do Renascimento a realeza faraônica tinha a serpente como algo divino, em Roma um símbolo de fertilidade e talvez os humanistas e artistas tivessem este conhecimento. Por outro lado, a relação Eva e a serpente, no Gênesis, pode ter conferido a este réptil uma simbologia depreciada. Seja como for, nas obras de Guido Reni, a representação da serpente parece denotar algo divino e ao mesmo tempo sedutor sem ser depreciativo.

As representações de Cleópatra VII na pintura de Guido Reni com os seios a mostra e sendo picada pela áspide parecem denotar também a reminiscência das cenas de Marte e Vênus na Roma Antiga, nas quais Marte é representado tocando o seio de Vênus, descobrindo-a ou ela própria segurando um dos seios. O ato de tocar o seio pode indicar uma relação de prazer, sedução e fertilidade, e isto deveria ser conhecida por artistas e certos segmentos sociais do Renascimento.

¹⁶ “O mito de Cleópatra: Razões e resultados da sua fortuna renovada entre o Renascimento e Barroco”.

¹⁷ Ibid, p. 183

¹⁸ Tradução livre.

¹⁹ VALVERDE, op. Cit .p 524

Nos textos do século XVI e XVII²⁰ o seio é tratado de forma médico-moralista valorizando a importância da amamentação e cuidado com o recém-nascido. Entretanto, o trabalho de Kathryn Schwarz²¹ demonstra que o seio — sobretudo o materno —, teria ao mesmo tempo a função de nutrição do infante, mas também estimularia desejos eróticos. Segundo a autora na peça de Henrique VI (1591) estes elementos já estão presentes. Jane Sharp²², parteira (midwife) do século XVII que elaborou um manual importante revela também, de forma parcial, estes dois aspectos ao relatar que os seios não devem ser nem grandes nem pequenos e que após o ato sexual estes estão avermelhados e ao amamentar são azuis (provavelmente se referindo aos mamilos). Ou seja, existe uma ambivalência moralista e materna por um lado, e sedutora e erótica por outro. Na sua dissertação de Mestrado, Pérola de Paula Sanfelice²³ defende que:

“Desde os primórdios de Roma, as lendas a respeito de Marte e Vênus se encontram entrelaçadas”. A própria história sobre as origens de Roma liga-se ao deus da guerra e à deusa da fertilidade [...] A mitologia sobre Marte e Vênus também está presente nas obras do poeta latino Ovídio. A *Arte de Amar*, escrito em meados do século I a.C., apresenta uma narrativa sobre a vida amorosa e sexual de homens e mulheres e, mais especificamente no Livro II, Ovídio aborda a relação entre os amantes, procurando ensinar o homem não somente a maneira de conquistar sua amada, mas, principalmente, como mantê-la em suas graças. Para compor seus ensinamentos sobre aquilo que seria, em suas palavras, “a arte de amar”.

Pérola Sanfelice observa que, no mito de Vênus e nas representações da deusa, as jóias são elementos importantes. Segundo a autora “em todas as imagens podem ser observadas coroas, brincos, colares, anéis que vão além de um elemento de beleza e sedução, mas também de fertilidade”. Ela também sugere que esses adereços podem corresponder à ideia de ciclo porque “formam pequenas “espirais” no pulso da Vênus. Muitas vezes estas espirais são relacionadas com a serpentes”²⁴. Na sociedade romana, às serpentes era conferido o significado religioso da fecundidade.²⁵

²⁰ Para uma estudo mais ampliado ver as referências de textos médicos do período WHARTON, Thomas. *Adenographia*, London, 1656; *The birh of mankyde, otherwyse named of women book*, by Thomas RAYNALDE, Phisition, 1540.

²¹ SCHWARZ, Kathryn. *Missing the Breast: Desire, Disease, and the Singular Effect of Amazons*. IN MAZZIO, Carla, Hillman David. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London: Routledge, 1997.

²² Apesar de a primeira edição ter sido publicada em 1671 edição disponível é esta. SHARP, Jane. *The Compleat midwives' Companion or the Art of Midwifry improved*. 3rd edition. London: printed for John Marshall, 1724, 217 pp.

²³ SANFELICE, Pérola de Paula. *Amor e Sexualidade em Ruínas: as pinturas da deusa vênus nas paredes de colonia cornelia veneria pompeianorum*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2012, p. 12.

²⁴ Ibid. p. 105.

²⁵ Apud: SANFELICE, p 1-147.

FIGURA 2.3: Vênus e Marte



Afresco de Vênus e Marte, Museu Arqueológico Nacional, Nápoles

Todavia, estes elementos não estão claros nas obras do século XVII. É possível perceber que nas representações de Cleópatra a sua expressão facial, a serpente e o seio desnudo são pontos centrais, e as joias não são exploradas. Uma possibilidade é que tais adereços desqualificariam as possíveis representações como divina em um mundo sob a égide judaico-cristã. Nem Cleópatra e nem Maria Madalena aparecem carregadas de joias ou qualquer outro objeto que, no caso de Cleópatra, tirasse a atenção da face, da

serpente e do seio. Podemos observar nas pinturas do século XVII esta constância de representações, e por conseguinte também visível na obra de Guido Reni.

Considerações Finais

Ao longo dos séculos XVI e XVII diversos pintores passaram a representar Cleópatra em seus quadros, em especial Guido Reni. O que motivou estes pintores pode ter diversas respostas, mas defendemos que tais pinturas eram consumidas por determinando segmentos sociais, em princípio com condições financeiras para encomendar este tipo de obra. Além disso, pretendemos demonstrar que tanto Plutarco quando Shakespeare podem ter servido de inspiração para estes pintores, pois na grande maioria das obras, e no caso também de Guido Reni, a cena frequentemente pintada tem relação com o suicídio desta rainha por meio de uma picada de serpente no peito.

Além disso, foram atribuídos elementos simbólicos marcantes à imagem de Cleópatra. Desta forma, a serpente, o seio desnudo — um nu parcial — teria conotação sensual, erótica e ao mesmo tempo divina. O suicídio heróico demonstraria uma mulher forte diferente de outras histórias de suicídios femininos pintados nos séculos XVI e XVII. Outrossim, foi possível constatar que viajantes destes períodos traziam objetos e que publicações diversas poderiam também já estimular o gosto pelo exótico. Apesar disso, foi à presença de Cleópatra VII e sua história com Marco Antônio que parece ter motivado tanto pintores e suas estruturas de apoio. Ou seja, o público consumidor e mecenas.