

Reflexões sobre a violência contra as mulheres a partir do “Rapto das Sabinas” (1633/34) de Nicolas Poussin

Djenyfer da Silva Vital¹

Daniela Pistorello²

Ismael Gonçalves Alves³

Resumo: Este artigo discute as possibilidades de problematização das histórias das mulheres na Antiguidade Ocidental a partir da análise de representações artísticas, tomando como objeto central a pintura *The Abduction of the Sabine Women* (1633/34), do artista francês Nicolas Poussin. O estudo parte do problema da escassez de fontes históricas que permitam abordar a experiência feminina nesse período, propondo que certas imagens artísticas, fundamentadas em narrativas greco-romanas como as de Tito Lívio, podem ser compreendidas como documentos históricos sensíveis à análise crítica. O objetivo geral é refletir sobre as formas de violência inscritas nas representações do rapto e sobre as múltiplas temporalidades evocadas por essas imagens, especialmente no que diz respeito às construções visuais e simbólicas dos corpos femininos violados. A investigação fundamenta-se teoricamente na abordagem warburguiana da história da arte, com especial atenção à noção de *pathosformel*, para compreender as permanências expressivas de gestos e afetos vinculados ao rapto ao longo do tempo. A metodologia consiste na análise iconográfica e iconológica da obra, articulando os elementos formais da imagem com os discursos históricos e culturais que a moldam, com vistas a contribuir para os campos da História das Mulheres e da História da Arte.

Palavras-chave: Mulheres, Sabinas, Roma Antiga, História, Violência, Nicolas Poussin.

Abstract: There are few written sources that tell about women's stories in older times, and they are still scarce today. In Art we have a number of more significant female appearances that allow us to problematize certain themes, such as violence against women. Violence against women is a historical constant and can be traced over many millennia. Based on the painting by French artist Nicolas Poussin, *The abduction of Sabine Women* from 1633/34, we can conceive, taking into account the Warburgian theory, an abduction plank. The works present in the plank are, above all, works from the Renaissance from the 15th, 16th and 17th centuries, for the most part, and all are based on Greco-Roman narratives of myths or poems and historical texts, such as Livy. Through image analysis, seeking to establish relationships between the multiple temporalities that images are capable of evoking and their creative contexts, we propose a reflection on the historical narratives that involve ancient Roman women and the permanence of the pathos of the abduction, weaving new possibilities of thinking about these images through the theme of a History of Women and Art. The central objective of this work is to think about the forms of violence that manifest themselves in the abduction and presentation of these violated female bodies in Art and the way in which we can problematize the History of Women in different temporalities.

Keywords: Sabinas, Ancient Rome, Warburg, Violence, Art.

Introdução

O *Angelus Novus*, desenhado por Paul Klee (1879-1940) em 1920 e descrito por Walter Benjamin (1892-1940) na nona tese do ensaio *Sobre o Conceito de História*, em uma analogia ao Anjo da História que tem olhos esbugalhados que se voltam para o passado e “a cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhe lança aos pés” (2012, p.7). Assim ele vê a História, um acúmulo de ruínas que se amontoam aos nossos pés e nas quais o historiador busca seus objetos.

¹ Licenciada em História. Universidade do Extremo Sul Catarinense.

² Doutora em História (UNICAMP). Professora do Curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense.

³ Doutor em História (UFPR). Professor do Curso de História, do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioeconômico e do Pós-Graduação em Ciências Ambientais da Universidade do Extremo Sul Catarinense.

Foi em meio a tantas reminiscências ou a “ruínas” que me deparei com meu tema, que acabou por transformar-se em meu objeto de estudo. Isso aconteceu durante a leitura de um romance nas férias. A protagonista do livro se vê diante de uma escultura, que retrata um episódio ocorrido na Roma antiga, o rapto das sabinas, uma das narrativas de Tito Lívio ($\cong$ 59 AEC - 17 EC) em sua *Ab Vrbe Condita Libri*⁴ ($\cong$ 27 AEC). Fechei meu livro e na busca de encontrar a imagem da escultura, fui capturada por outra obra, um quadro de um artista francês do século XVII que apresenta a mesma história, mas de uma maneira que me impressionou de tal forma que fiquei apenas olhando para ela por um longo, absorta. Tratava-se do óleo sobre tela *The abduction of Sabine Women*⁵ (1633-34) do artista francês Nicolas Poussin (1594-1665).

Em cores vibrantes e movimentos expressivos, Nicolas Poussin apresenta em sua obra “*O Rapto das Sabinas*” um contexto de violência que se multiplica por todo o quadro. Vemos, como ação generalizada, mulheres alçadas do chão por figuras masculinas com olhares determinados e tempestuosos; alguns desses homens, portam armas em sinal de uma ação iminente e, outros parecem fugir e/ou se defender de um ataque inesperado. No solo, figuram duas crianças que aparentam ser pequenos meninos ainda bebês, ao lado de uma idosa senhora que olha a cena com uma expressão assustada e temerosa. Acima de todos, há três figuras que se colocam em uma espécie de palco sustentado por colunas gregas: uma delas se destaca por suas vestes de um vermelho vívido e seus acessórios que nos remetem a elementos de poder. Emoldurando a cena percebemos um conjunto de imponentes edificações em pedra que parecem tocar o céu azul e as nuvens que brilham sob a luz do sol.

Essa cena me chamou a atenção por tratar-se de uma pintura que diz respeito a um episódio de violência envolvendo mulheres na Roma Antiga e abarcar temas que muito me instigam desde que iniciei minha graduação em história: arte, antiguidade e gênero. Tendo em vista que a arte é um fonte de pesquisa para o historiador e que, quando problematizada, pode ser o ponto de partida para inúmeras possibilidades de construções de narrativas históricas sobre o passado e o presente, elejo como tema deste artigo a obra *O rapto das Sabinas* de Nicolas Poussin de 1633-34. A Arte carrega consigo uma infinidade de possibilidades, de leituras e sentires que nos atravessam e nos inquietam, como aponta Didi-Huberman (1998). A fonte eleita para esse estudo, o quadro de Poussin, se coloca perante nós como uma potência de múltiplos diálogos, entretanto, o que mais intriga na obra é como a violência é apresentada e como ela aciona uma reflexão sobre as violências que afligem as mulheres ao longo da História, se perpetuando pelos séculos.

Nesse sentido, a questão central que norteia a pesquisa é de que forma a obra *O rapto*

⁴ O título é geralmente traduzido como “História de Roma”, porém em literalidade seria “Desde a fundação da cidade”.

⁵ Rapto das Sabinas - tradução nossa

das Sabinas de Nicolas Poussin nos permite compreender, historicamente, a violência contra as mulheres na Roma Antiga? Para tanto, o objetivo geral é analisar a construção histórica dessas montagens para que se perceba como a violência contra as mulheres é apresentada ao longo da História e as permanências das práticas de objetivização dos corpos femininos.

Para atingir o objetivo deste trabalho buscamos na tese doutoral de Aby Warburg (1866-1929) uma metodologia para pensar a imagem em construção. Warburg coloca as imagens como montagem, trabalhando por meio do que define como o *Atlas Mnemosyne*, o trabalho de sua vida. O atlas é um conjunto de pranchas de fundo preto com uma série de imagens distintas nas quais ele busca, de maneira incessante, a *ninfa*, personagem do seu desassossego e que não cessa de aparecer. Partindo das obras de Sandro Botticelli (1445-1510), *A Primavera* (1480) e *O nascimento de Vênus* (1485), ele identifica permanências imagéticas que derivam da Antiguidade Greco-Romana e se adentram na arte renascentista, mas que, além disso, sobrevivem no Medievo. Ele articula a imagem as relacionando com outros referenciais visuais como outros quadros, desenhos, esculturas, entalhes e a arte da escrita, do poema e da prosa. É nas relações desses elementos que pretendemos analisar a obra de Poussin, pensando-a num contexto extenso no qual ela produz e é produzida por meio de outros referenciais, como o texto de Lívio e outras imagens de rapto.

Podemos pensar a imagem como aquela que se desprende de quem a produziu, se tornando autônoma e, de certa forma, mais longa que o seu tempo, adentrando nas temporalidades daquele que a olha e a partir disso produzindo novos significados a cada novo olhar, bem como as narrativas históricas que são construídas em certo tempo mas tendem a perdurar para além daqueles que as escrevem, sendo interpretadas e, muitas vezes, até mesmo utilizadas para fins que fogem de seu próprio contexto. Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998) sugere que: “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.” (p.77). Isso nos permite pensar a imagem como um entrelaçamento de sujeitos, ideias e olhares anacrônicos, sempre em construção.

Em um primeiro momento, buscamos compreender como Poussin lê a antiguidade, particularmente por meio dos textos de Lívio, e como ele apresenta essas leituras e seu próprio olhar sobre o episódio pintado. Em um segundo momento propomos problematizar a construção que Tito Lívio empreende sobre a História Romana, e como isso recai sobre as representações das mulheres sabinas do período. E, por fim, chegamos ao que nos é mais caro nesse artigo, nos debruçamos como essas reflexões pretéritas nos levam a pensar a violência contra as mulheres como algo permanente na história, atravessando os tempos de Lívio e Poussin e nos atingindo

como algo de nosso próprio tempo e existência.

Bailarinos de cera e ruínas: sobre Poussin e sua Roma

Em *História da Arte: uma disciplina luminosa* (2014), Stéphane Huchet aponta que o conhecimento da arte “não se restringe apenas a um estudo formal das obras e das imagens” (p. 226). Indo além, Huchet ainda coloca que esses conhecimentos da arte se constituem a partir das *ideias artísticas*, sendo necessário um estudo mais aprofundado do pensamento crítico de cada época, seus conceitos, o “posicionamento das pessoas envolvidas na vida artística, na difusão, na circulação, na recepção e nos diversos juízos proferidos, privados ou públicos, acerca de determinada obra ou imagem” (p.226). Colocando nos termos deste trabalho, o que buscamos aqui é pensar em que lugar, espacial, social, cultural e, singularmente, histórico, encontra-se *O raptó das sabinas* e Nicolas Poussin à época de sua *feitura*, a fim de compreendermos melhor o que a obra suscita a partir de seu contexto como parte das temporalidades que a compõem.

Nascido em uma pequena vila na Normandia, norte da atual França, chamada Les Andelys a cerca de noventa quilômetros da capital francesa, Poussin era filho de uma família com linhagem aristocrática empobrecida pelas “guerras religiosas” nos séculos passados (Blunt, 1958, p.26). De acordo com Anthony Blunt, historiador da arte e um dos biógrafos de Poussin, ele teria, possivelmente, estudado em Rouen em uma escola estabelecida pelo Cardeal Georges d’Amboise, primeiro ministro do rei Luís XII, onde teria aprendido a ler e escrever, não somente em francês, mas também em latim (1958, p. 27). Porém, um dos vetores importantes para o interesse de Nicolas pela arte seria advindo da visita de um artista a sua cidade natal, Quentin Varin, em 1612.

Varin viajou até Les Andelys a fim de pintar a igreja da vila, um exemplar de arquitetura gótica. Depois desse contato com o artista, Poussin começa a dedicar-se com maior afinco à arte, empreendendo uma viagem a Paris, para estudar com alguns mestres parisienses como Ferdinand Elle e Georges Lallement (Thompson, 1993, p.7). Entretanto, quem levou Poussin até Roma foi Giambattista Marino (1569-1625), poeta napolitano que fez parte da corte da rainha francesa de origem florentina Maria de Medici (1575-1642). Thompson, outro biógrafo de Poussin, conta que Marino teria se interessado pela arte de Poussin e lhe encomendou ilustrações de cenas da *Metamorfose* de Ovídio⁶ (1993, p.9).

Após algum tempo Marino convidou Poussin a viajar com ele até a Itália, onde ele teve a oportunidade de conhecer oficinas de arte em Veneza, nas quais teve contato com alunos de artistas como Ticiano (1488-1576), Tintoretto (1518-1594) e Veronese (1528-1588), que o

⁶ Poeta romano do período inicial do Império. É colocado como parte do panteão da literatura latina, viveu grande parte de sua vida exilado. “[...] foi um dos poetas da corte romana que exploraram questões da humanidade abrangendo temas como as relações amorosas em *A Arte de Amar*” (Tannus, 2018).

incentivaram a praticar com tinta a óleo a composição de cores na tela, uma técnica comum e que se popularizou na arte barroca italiana (Zamora, 1998, p.8). Depois de uma temporada em Veneza, Poussin finalmente chega a capital dos Estados Pontifícios, Roma. Ali Marino o apresenta a importantes artistas e mecenas, como o sobrinho do Papa Urbano VIII, o Cardeal Francesco Barberini, com quem o artista francês viria a trabalhar por longos anos (Thompson, p.7).

Foi em Roma que Nicolas Poussin se inseriu, de fato, no que Burke (2003) define como *academias*:

“Inspirada em Platão, a academia estava mais próxima do antigo simpósio ou banquete (inclusive na bebida) que do moderno seminário. Mais formal e duradoura que um círculo (os discípulos de Petrarca, por exemplo), mas menos formal que um departamento universitário, a academia era a forma social ideal para explorar a inovação. Pouco a pouco esses grupos se tornaram instituições, com membros fixos, estatutos e horários regulares de encontro.” (p.50)

Uma das academias atuantes em Roma a época era a de estudos clássicos coordenada por Cassiano dal Pozzo (1588-1657), comendador e secretário do cardeal Francesco Barberini, artista, antiquário e intelectual nascido em Turim (Blunt, 1958, p. 138). De acordo com Blunt (1958), dal Pozzo tinha como objetivo intelectual “penetrar no espírito do mundo antigo, descobrir o verdadeiro significado da sua arte, da sua literatura e do seu pensamento, e reconstruir uma imagem de como deve ter sido a vida na Grécia e em Roma”⁷ (p.139-140). Podemos concluir que dal Pozzo era um homem de seu tempo, bem como seus colegas de academia, e além disso se tornou um dos amigos íntimos de Poussin inserido o na academia e lhe encomendando diversas obras. Eles aspiravam os ideais do Renascimento dos séculos XV e XVI, a “grandiosidade” de uma história antiga que teria se perdido nos percursos da civilização europeia.

Enquanto pintava, quase que exclusivamente, para Barberini, Poussin produziu algumas obras que se baseiam em textos clássicos da história de Roma, como *The Conquest of Jerusalem by Emperor Titus*⁸ (1638) além de passagens bíblicas como *Massacre of the Innocents*⁹ (1625-29) que conta a passagem de Reis sobre o julgamento de Salomão perante duas mulheres que alegavam ser mães do mesmo bebê. Não obstante, o que também nos chama atenção são os estudos de Poussin sobre a antiguidade. Há uma série de desenhos, encontrados hoje no acervo do Museu do Louvre de Paris e no MET de Nova York, feitos com grafite sobre papel nos quais ele retrata detalhes de esculturas romanas e até um estudo sobre detalhes da Coluna de Trajano, que fica no mausoléu do imperador Trajano, em Roma.

⁷ Tradução nossa.

⁸ A conquista de Jerusalém pelo Imperador Tito - parte do acervo do Kunsthistorisches Museum de Viena.

⁹ Massacre dos Inocentes - parte do acervo do Rmn-Grand Palais de Paris.

Conhecendo algumas conexões de Poussin em Roma e ao longo de sua trajetória, podemos inferir que ele possuía certa familiaridade com textos clássicos latinos, como Tito Lívio e Ovídio. Igualmente se faz perceber que lugar *O Rapto das Sabinas* ocupa na carreira do artista. O quadro foi pintado para o embaixador francês no Vaticano, o marechal Créquy (MET, s.d) e, pouco tempo depois, pertenceu ao primeiro-ministro do rei Luís XIII, o cardeal Richelieu (Thompson, 1993, p.2). Em proporções de 154,6 x 209,9 cm e pintado com tinta a óleo sobre tela, a obra figura como um dos grandes trabalhos de Poussin perante a crítica do período e da atualidade (MET, s.d.). Thompson coloca no *Metropolitan Museum of Art Bulletin*¹⁰ de 1993 que *O Rapto das Sabinas* foi uma obra:

Pintada com exatidão cristalina, a composição sugere a confusão do momento por meio de seus ângulos dramaticamente cruzados e alguns retratos perturbadores das vítimas inocentes do imbróglio, como a velha enfermeira, as crianças, a jovem mãe e o homem idoso cujas formas se combinam em um grande triângulo composicional com o esplêndido guerreiro romano em primeiro plano à direita. Vestida com uma lorica de couro dourado justa, que enfatiza sua musculatura heróica, esta figura fornece um eixo diagonal principal para a imagem, contrariando dois pares de sequestradores e vítimas à esquerda.¹¹ (p.25)

Para o mesmo autor, a obra ainda pode ser definida como um dos trabalhos inaugurais da “maturidade artística” de Poussin, no qual o artista passa a compor quadros mais complexos, com múltiplos personagens em ação e cenários mais detalhados (Thompson, 1993, p.25). Durante o processo de criação do quadro alguns biógrafos afirmam que Nicolas utilizou de estudos anatômicos de dançarinos profissionais, além de observações de estátuas antigas originais e uma montagem de cenários com bonecos em argila e cera produzidos pelo próprio Poussin, que permitiram que ele elaborasse “os ritmos e relações complicados de suas composições pintadas” (Thompson, p. 28).

De fato, *O Rapto das Sabinas* é um quadro que tem uma complexa rede de ações que se estende por toda a tela. Há mulheres com os braços esticados como dançarinas, homens de faces raivosas, outros com expressões de pavor, pequenos meninos que se assemelham à *puti*¹², porém meio cobertos por túnicas, ao chão e chorosos, uma mulher mais velha no primeiro plano, o rei e seus senadores acima dos demais com expressões passivas, quase indiferentes a cena. São perceptíveis incontáveis conjuntos de mulheres sendo alçadas e com um movimento muito semelhante e que pode ser analisado com mais cuidado. O quadro, notavelmente, apresenta a

¹⁰ “O Metropolitan Museum of Art Bulletin é uma publicação trimestral, voltada ao público em geral, que se concentra nas obras do acervo do Met ou nas exposições expostas no Museu” (MET, s.d.).

¹¹ Tradução nossa.

¹² “[...] é um termo que no campo das artes se refere a pinturas ou esculturas de um menino nu, que pode às vezes, ser representado com asas, derivando da figura mitológica grega do cupido jovem, simbolizando o amor e a pureza [...]” (Borges, 2021, p. 3).

originalidade de Poussin, mas é inegável que podemos perceber um certo regime de visibilidade que liga a imagem a outros referenciais do período.

Imagem 1 - *The Abduction of the Sabine Women*, Nicolas Poussin - 1633/34



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437329>.

Wedekin¹³ e Araújo¹⁴ (2023) publicaram um texto intitulado *Pathosformeln do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental*, no qual problematizam cenas de rapto durante os séculos, em especial em uma conexão entre a antiguidade greco-romana e a arte dos séculos XV e XVI. Elas apontam que há elementos na elaboração dessas imagens que são baseadas em formas do período antigo, utilizando de exemplo dois túmulos romanos com entalhes que contam sobre o *Rapto de Proserpina* e o *Rapto das filhas de Leucipo*, ambas no atual Museu do Vaticano. No que se refere a apresentação das mulheres da cena elas colocam:

Sobre a raptada, a cabeça com a boca aberta num grito, aparece muitas vezes violentamente projetada para trás e seu rosto apresenta evidente pavor; está voltado para o lado oposto do raptor

¹³ Professora na graduação em Design, no Departamento de Design do Centro de Artes da UDESC e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UDESC), Linha de Teoria e História das Artes Visuais. - informação fornecida pela autora na plataforma *Lattes*.

¹⁴ Mestranda pesquisadora em Teoria e História das Artes Visuais. - informação fornecida pela autora na plataforma *Lattes*.

ou para cima, podendo ser uma alusão à solicitação por ajuda divina, mas também expressar a repulsa ao raptor. Carregada pelo raptor, seu corpo em diagonal reage com todos os músculos numa torção total, expressando intenso desejo de desvencilhar-se. É frequentemente apresentada desnuda ou seminua, vulnerável aos ataques e abusos, apenas com um tecido esvoaçante junto ao corpo, reforçando a ideia de cena em movimento, dinâmica. (p.6-7)

Os mesmos movimentos podem ser visualizados na obra de Poussin. Os conjuntos de corpos possuem formatações de oposição, nos quais vemos a direita no primeiro plano uma jovem de cabelos loiros em contraponto com um soldado de armadura justa ao corpo deixando evidente a musculatura, os corpos se viram para lados opostos criando uma espécie de “V” entre eles, de igual modo ao descrito pelas autoras no trecho supracitado. Outro elemento que se insere no “atlas do rapto” posto por Wedekin e Araújo, são as muitas mulheres voltadas para cima que podem ser vistas duas em primeiro plano na esquerda do quadro e outras mais ao fundo da imagem. Entretanto, há algo interessante na obra de Poussin: não há mulheres nuas ou seminuas, estando a mostra apenas os braços, ombros e partes das pernas, como os tornozelos e panturrilhas das vítimas.

A abordagem das autoras segue a tese doutoral do historiador da arte, Aby Warburg, apresentada brevemente em nossa introdução. A ideia do atlas surge aqui como um aporte para pensar as imagens em relações entre elas e suas historicidades. Warburg coloca as relações das obras de Botticelli¹⁵ com um poema do poeta florentino Poliziano (1454-1494) e outras imagens que derivam da antiguidade e nas quais se inspiram outros contemporâneos do artista. Em suma, ele diz que as imagens inspiram imagens, que se constituem de permanências imagéticas e imaginativas, sendo elas conceituadas a partir do *Nachleben*, a sobrevivência, entretanto ressalta que o “artista do século XV selecionava, de uma obra original da Antiguidade, o que lhe ‘interessava’” (Warburg, 2015, p.41) e isso cabe também aos demais artistas, sejam anteriores ou posteriores ao Renascimento Italiano.

Thompson, ao tratar exclusivamente da obra *O rapto das sabinas*, nos regala com as imagens das quais Poussin inspirou-se. Uma delas é a estátua de Giambologna (1529-1608) intitulada *Rape of a Sabine*¹⁶, feita em bronze (1993, p. 28). Nela Giambologna busca trabalhar a composição de três personagens na escultura, onde figura uma mulher de expressão apavorada, de braços erguidos e lançando o corpo para a direção oposta de seu raptor, este com braços fortes que a seguram com firmeza, um olhar sereno, e aos pés dele um homem ajoelhado que olha a cena com espanto, todos completamente nus. E devo citar a obra de Pietro da Cortona (1596-1669), também intitulada *Rape of the Sabine*¹⁷, pintada em 1630-31 para o Cardeal

¹⁵ *A primavera* (1480) e *O nascimento de Vênus* (1485) - acervo da Galleria Delli Uffizi, Florença

¹⁶ Rapto das Sabinas - parte do atual acervo do The Davis Museum at Wellesley College em Wellesley, Estados Unidos.

¹⁷ Estupro das Sabinas - parte do acervo do Musei Capitolini em Roma, Itália

Francesco Barberini, o já conhecido mecenas de Poussin, e que apresenta traços mais notoriamente eróticos que o deste último.

Imagem 2 - *Rape of Sabine*, Giambologna – 1570



Fonte: <https://www.galleriaaccademiafirenze.it/es/opere/rapto-de-las-sabinas/>.

Diante do exposto, temos noção de que Poussin não se encontrava isolado de seu contexto. A primeira metade do século XVII ainda bebia das ideias renascentistas que fervilhavam na Península Itálica nos dois séculos anteriores. Se constitui no Renascimento dos séculos XV e XVI um ideal histórico que se pauta na Antiguidade, buscando incessantemente “fugir das trevas” do período medieval. É construído na ordem dos próprios acontecimentos o *mito do Renascimento* e ele se firma na busca pela regeneração da Antiguidade Clássica, sua renovação em termos artísticos, arquitetônicos, políticos e culturais (Burke, 2008, p. 12-13). É nesse momento em que, para além de criar uma versão mítica de seu próprio tempo, os quinhentistas criam a antiguidade greco-romana que nos é apresentada cinco séculos depois, e esse fator de criação “deixou uma marca profunda no que viria a ser a moderna concepção de Ocidente. A criação do ‘antigo’ foi uma verdadeira revolução cultural que, aos poucos, atingiu todas as camadas da população” (Guarinello, 2023, p.19).

Nicolas Poussin é parte desse processo de criação da antiguidade ao compor imagens que permeiam o imaginário de um período que nem ele e menos ainda nós vivemos, mas que se coloca nesse movimento de construir uma memória da Antiguidade como uma memória do Ocidente, compartilhada entre todos que, de certa maneira, descendem das instituições sociais e culturais greco-romanas. Nas pinceladas de Poussin pensamos, pretensiosamente, ver as mulheres da Roma Antiga, porém ali elas também se colocam como uma apresentação de como

o artista as viu em seus estudos de imagens e narrativas. Elas são raptadas, violentadas, tentam em vão proteger sua dignidade dos raptos, são inocentes e acuadas. No fim, a imagem nos leva até a Antiga Roma, mas não sem antes pararmos na época de sua pintura, no olhar do homem moderno que as olhava com erotismo (Santos Júnior; Silva Filho, 2019).

E, não podemos esquecer, a criação da História de Roma se inicia muito antes do Renascimento Italiano. Ela começa quando na República e no Império se sente a necessidade de escrever uma História que criasse uma identidade romana que foi reforçada na literatura latina e nas produções historiográficas do período (Guarinello, 2023, p.144). Partindo desses pressupostos, nos cabe perguntar o que as sabinas representam na História e na identidade romana nesse outro tempo.

Rômulo impassivo, acima de cena, dá o sinal: sobre as mulheres na História de Roma

O estudo das imagens na História e a História das imagens no último meio século vêm tomando novos rumos metodológicos. A palavra chave dessas reflexões tem sido as “relações”. Pensar as imagens em relação com o tempo de sua feitura, como demonstramos no tópico anterior, mas além disso, ela é colocada no centro da análise e relacionada às memórias, ao passado que evoca e o presente que a olha, é suas técnicas, porém também a apresentação de um conjunto de outras imagens que a compõem. Nas palavras do historiador da arte francês, Didi-Huberman (2015):

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (p. 16)

O *Rapto das Sabinas* de Poussin é permeado de memórias. Anotamos o fato de que retrata uma passagem de Tito Lívio no primeiro volume de sua *Ab Vrbe Condita Libri*, todavia a obra apresenta uma série de elementos relativos a diferentes temporalidades. Primeiramente vamos nos atentar às construções pintadas pelo artista. Há uma coluna grega, que pelo detalhe visível da base seria do tipo jônico e em um cotejo com fotografias contemporâneas é possivelmente inspirada nas colunas das ruínas do antigo fórum romano. Observamos, a construção maior ao fundo da cena, uma construção semelhante àquelas características do estilo românico do fim do alto medievo, com seus blocos de rocha maciça, entrada em arco e janelas quadradas para entrada de luz (Santos, 2021, p.33). Mais ao fundo da imagem ainda se observa, no alto de um monte, um conjunto de construções que remete aos complexos que formavam os mosteiros medievais, a exemplo do Mosteiro de Monte Cassino, em Roma.

As construções compõem camadas de uma história que podem ser tocadas, vistas, que têm, tendenciosamente, uma longa duração. As ruínas romanas eram fator de grande admiração no período renascentista, sendo elas as responsáveis por encantar o poeta Francesco Petrarca (1304-1374). No século XIV, Petrarca populariza a ideia de luz e trevas ao pensar no período clássico da antiguidade e no período medieval, respectivamente. O poeta italiano escreveu sobre sua fascinação pelas ruínas romanas quando visitou a capital dos Estados Pontifícios pela primeira vez. De imediato relacionou o esplendor dos vestígios da Antiga Roma às artes da época, externalizando sua paixão pela literatura e pela arte latina da antiguidade (Byington, 2009, p.9). Petrarca ganhou seguidores, intelectuais que se ocuparam de dar continuidade a retomada dos clássicos, também influenciando na formação de novos poetas, artistas, mecenas e intelectuais. Para além do que convencionamos ver como Renascimento, é importante lembrar que os clássicos nunca deixaram de ser lidos e essa prática era comum entre os monges do medievo, pois: “Todavia, o Renascimento não significa imitação ou compilação fragmentária, e sim o nascer de novo, e este nascer de novo encontra-se, na realidade, naqueles poemas do *clericus* desconhecido do século XII” (Burckhardt, 2009, p. 180).

Devemos destacar um importante apontamento de Burke em *O Renascimento* (2008):

[...] os medievalistas reuniram argumentos no sentido de o Renascimento não ter sido um momento tão singular quanto Burckhardt e os seus contemporâneos pensaram e que o termo deva na verdade ser usado no plural. Houve vários 'renascimentos' na Idade Média, manifestamente no século XII e de forma mais discreta na época de Carlos Magno. Em ambos os casos houve uma combinação de feitos artísticos e literários com um reavivar do interesse pela educação clássica, e também em ambos os casos houve alguns contemporâneos que descreveram a sua época como sendo de regeneração, renascimento ou renovação. (p.14-15)

Quando cito o Renascimento neste texto me refiro à concepção mais conhecida, que diz respeito ao Renascimento Italiano ou Renascimento Humanista, para usar das palavras de Umberto Eco (2017), característico dos séculos XV e XVI. No entanto, o foco deste capítulo se coloca sobre como esse Renascimento é responsável por criar, a certa medida, uma memória coletiva do que seria a Antiguidade Romana. Refletindo sobre as palavras de Michel-Rolph Trouillot (2016), a escrita de uma história coletiva da Europa e mais tarde do Ocidente pressupõe um princípio que foi buscado na Antiguidade, ou seja, esse “passado construído é ele mesmo constitutivo da coletividade” (p.42), que nesse caso seria o Ocidente como conjunto estrutural, institucional e sócio-cultural que derivaria desses antigos povos do norte do Mediterrâneo.

Para pensar na construção da Antiguidade no Renascimento temos de trabalhar a construção da Antiguidade nela mesma. Norberto Luiz Guarinello (2023) aponta que houve um processo de criação identitária para a efetivação do Império Romana (p.143). Esse processo

ocorreu de diferentes maneiras, porém o que nos chama atenção é o modo como a literatura latina foi utilizada a fim desse projeto de identidade romana. “A história da cidade, de seus feitos, de seus valores e de seus exemplos individuais tornou-se modelo a ser difundido pelas escolas” (Guarinello, 2023, p.144), sendo então estudados não somente na cidade de Roma, mas em diferentes províncias a fim de um ser um meio de cooptar as elites provincianas e estas corroborarem ao imperialismo latente dos romanos.

Houve, dessa forma, a escrita de uma História de Roma que buscava por identificar suas origens. A produção de Tito Lívio é um exemplo indubitável desse processo. O autor propõe, como podemos perceber pelo próprio título de sua extensa obra, contar a história “desde a fundação da cidade”. Não sabemos muito sobre a biografia de Lívio, apenas que ele era parte da elite provinciana dos arredores de Roma, provavelmente proveniente do norte da Península Itálica. Ele teria vivido entre os anos de 59 AEC e 17 EC, ou seja, vivenciou em primeira pessoa as consequências das duas guerras civis ocasionadas pelos rompimentos do primeiro e segundo triunviratos.

O primeiro volume da *Ab Vrbe Condita Libri* é, geralmente, datado de antes do ano de 29 AEC, quinze após os idos de março que resultou no assassinato do ditador romano Júlio César ($\cong$ 100 AEC - 44 AEC) e dois anos depois da coroação de Octavio ($\cong$ 63 AEC - 14 EC) como Augusto, o primeiro imperador de Roma, em 27 AEC. Lívio teria escrito cento e quarenta e dois volumes da sua História de Roma dos quais chegaram até nós somente trinta e cinco que não estão em ordem, havendo lacunas de mais de dez volumes entre um e outro (Peixoto, 1989).

Essa vasta obra foi considerada um clássico ainda no Império Romano, sendo lido pela elite romana e provinciana a fim de tomarem conhecimento da história da cidade que originou o Império, como pontua Guarinello (2023). Os volumes sobreviventes do trabalho de Tito Lívio são hoje riquíssimas fontes para pensar a antiguidade romana, contudo é preciso considerar Lívio como um autor provido de escolhas narrativas, dotado do poder simbólico que se constitui como um “um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo” (Bourdieu, 1989, p. 9). Em *Silenciando o passado* (2016), Trouillot também aborda a escolha narrativa como um exercício de poder, no qual o historiador opta por uma ou outra História a ser contada e, pensando essencialmente no contexto da Roma Antiga e de Lívio, ela era sumariamente unilateral.

A maior parte da história escrita por Lívio traz o protagonismo dos homens, sobretudo das guerras e conquistas que fizeram do Mediterrâneo o *Mare Nostrum*¹⁸ dos romanos. As sabinas aparecem em duas passagens de seu primeiro livro nas quais elas são personagens ativas

¹⁸ Nosso Mar - modo como os romanos passaram a chamar o Mar Mediterrâneo após a conquista de toda a sua costa.

da história narrada, além do capítulo 9 que narra a cena pintado por Poussin, elas também são heroínas no capítulo 13, intitulado Intervenção das Sabinas - Aliança entre Rômulo e Tácio. O historiador romano pontua, ao iniciar sua obra, que algumas informações não lhe eram precisas pela distância do tempo e pela falta de fontes consistentes. Entretanto, a narrativa de Tito Lívio sobre essas mulheres, que foram de vítimas a mães de Roma e defensoras da cidade, é muito relevante para pensarmos na posição das mulheres no contexto da escrita da história de Roma. Presentes também em um poema de Ovídio ($\cong$ 45 AEC - 17 EC), o *seu Ars Amatoria*¹⁹, as sabinas se firmam como personagens importantes da história romana e são modelos de esposas para muito além do período monárquico²⁰.

As mulheres romanas são, no senso comum e nas escolas, pensadas como vítimas de uma sociedade patriarcal e violenta. Entretanto, quando observamos fontes primárias como os próprios textos de Tito Lívio e o *corpus juris* romano percebemos que há mais nas mulheres romanas do que tendemos a ver. Em um artigo produzido a Revista da Faculdade de Direito da USP o professor e advogado João Arruda (1941) escreve:

A mulher romana está longe de ser a escrava como parece, à primeira vista, pela simples leitura das fontes ou das leis que compõem o Corpus Júris. A mulher romana, segundo a feliz expressão de Reinach, foi na antiguidade a única mulher socialmente emancipada, embora pelas leis romanas ela estivesse em tutela perpétua. Refere Plutarco que Catão, falando da influência que as romanas exerceram na sociedade, dizia que os romanos eram senhores do mundo, mas que eram escravos das suas mulheres (p. 196).

Todavia devemos ter cuidado com esse discurso. Há dois pontos que o engendram e aos quais temos de dar atenção: o primeiro é quem de fato eram as mulheres *romanas* e até que medida o *corpus juris* era funcional na prática. A cidadania romana tinha suas particularidades, ela poderia ser concedida a escravos libertos, porém somente os filhos destes nascidos já livres poderia exercê-la, ademais comunidades vencidas poderiam tornarem-se parte dos cidadãos romanos (Funari, 2002, p.86). Não obstante, ainda havia clara distinção entre os cidadãos e os não-cidadãos, sendo os primeiros aqueles que, não apenas, praticavam o direito do voto²¹ mas eram defendidos pelo corpo jurídico do Estado de Roma. (Funari, 2002, p.94). Nesse sentido, podemos compreender que as mulheres romanas que usufruem desses certos privilégios denotados no regimento legal eram aquelas ligadas aos cidadãos de Roma, não todas as mulheres nos limites do Estado.

Pedro Paulo Funari, em um de seus célebres livros sobre a Antiguidade Clássica, *Grécia e Roma* (2002), pontua que as mulheres romanas “nunca foram consideradas cidadãs” (p.94),

¹⁹ A Arte de Amar - “Poema erótico-didático que promete ensinar ao incauto amante as artes da conquista amorosa e da manutenção do amor” (Duque, 2018, p.63) e publicado por Ovídio em, aproximadamente, 1 a.C.

²⁰ Temporalmente alocado entre o ano de 753 a.C até 509 a.C.

²¹ No caso dos cidadãos de províncias romanas, apesar do direito de voto eles não o faziam pois exigia presença física em Roma para tal (Funari, 2002, p.86).

mas que possuíam, de fato, maiores liberdades que as mulheres gregas, pois “as romanas não viviam isoladas, [...] estavam sempre fisicamente presentes, tanto na vida doméstica, como na vida pública” (p.94). Elas tendem a aparecer na literatura antiga sempre ligadas a uma figura masculina, como os pais, maridos ou filhos, e viviam sob condição de tutela, mesmo que gozassem de certos direitos ligados à herança e proteção mediante a violação sexual.

O *corpus juris* romano é uma fonte muito reivindicada por historiadores e estudiosos da área do direito. Sua preservação e amplitude de assuntos é muito relevante para compreendermos como se dava o funcionamento social romano, pois se é necessária uma regulamentação estatal é porque é um fato recorrente e que ocasiona preocupação para ordenação da sociedade. Uma das leis romanas diz respeito ao *stuprum per vim*, ou apenas o crime de estupro. Porém, a professora de direito romano Kelly Cristina Canela, pontua em seu livro *O estupro no direito romano* (2012) que o estupro não é um tema muito trabalhado pela legislação romana, sendo, em geral, apenas mencionado como um crime e sem mais detalhes (p.11-12).

A presença de uma legislação protetiva as mulheres romanas com relação ao estupro é, geralmente, ligada aos acontecimentos narrados por Tito Lívio no primeiro de seus livros, onde conta sobre a formação do Estado Romano no período monárquico. Nessas narrativas há três histórias que se ligam ao rapto e ao estupro diretamente. Lemos sobre as Sabinas nos capítulos 9 e 12 e sobre Lucrecia no capítulo 58 do livro I, tendo em ambos os casos ocorrido uma violência contra as mulheres. No entanto, é importante compreendermos como cada caso é descrito em Lívio. As sabinas são raptadas pelos romanos perante a necessidade de esposas para perpetuação de Roma e pelo rechaço do pedido de aliança feito aos sabinos, sendo elas no final retratadas como mães de Roma, esposas do reino em ascensão, se tornando, como conta Lívio no capítulo 12, protetoras da cidade. Lucrecia é uma jovem, casada e de importante família romana que é violentada, e o texto o coloca explicitamente desta forma, pelo filho imprudente do rei, e que ceifa a própria vida em vergonha por sua desonra.

No caso das sabinas, podemos pensar o modo como são valorizadas ao lutarem por sua dignidade, tentado soltarem-se de seus raptadores, e têm seu pavor quebrantado pela intervenção do rei mítico Rômulo, que lhes diz que elas “iriam tornar-se suas esposas, compartilhar de todos os seus bens, de sua pátria e daquele vínculo que é o mais caro à espécie humana: a afeição de seus filhos” (Lívio, 1989, p.17). E junto à intervenção pessoal do rei, Lívio diz que os homens lhes eram ternos e evocavam como pedido de perdão pelo rapto o “ardor de sua paixão”. Essa passagem da *Ab Vrbe Condita* é evocada a fim de refletir o porquê as mulheres romanas tendiam a terem maiores liberdades e serem ouvidas pelos homens de suas famílias.

Ao fim, as sabinas se tornam heroínas de Roma, um exemplo de mulher a todas as

romanas que lhes procedesse: eram mães atenciosas, esposas amorosas e amantes de sua pátria. Não obstante, o rapto das mulheres sabinas é uma das explicações implícitas para a formação multiétnica de Roma. A miscigenação no processo de construção do reino de Roma é evidente quando ao contar essa história Lívio escreve que os romanos tinham consciência que a cidade fora fundada pelos deuses e que eles os assegurariam a grandiosidade de sua história.

Nicolas Poussin apresenta em sua obra apenas um trecho da história das sabinas: o momento do rapto. Ele toma como parte de seu atlas imaginativo e imagético o instante em que Rômulo ergue sua túnica em sinal para que se inicie o plano de raptar as donzelas sabinas. Arquitetado pelo Senado e apoiado pelos homens que formavam o povo romano, a empreitada era uma maneira de se vingarem dos sabinos que negaram seu pedido amistoso e garantir esposas para todos. As motivações são pretéritas a memória evocada pelo quadro e o desfecho dela lhe é posterior. O que se faz ver no quadro é uma memória de violência que nos remete a um passado doloroso das mulheres que não pode ser esquecido. Mesmo ocupando lugar importante na sociedade romana, as mulheres ainda eram tuteladas e violadas, sendo defendidas mediante seu status social, hierarquizando os corpos a serem protegidos e os passíveis de violência, o romano e o não-romano.

Elas tentam resistir ao ataque com semblantes assustados: a violência contra as mulheres em Roma e a prancha do rapto

Em *Encyclopedia of comparative iconography* (1998) encontramos uma discussão sobre os termos *Abduction* e *Rape* no qual o historiador da arte Stephen Arbury coloca a diferença entre estes dois vernáculos. Arbury pontua que grande parte das *abductions*, que são traduzidas para o português como abduções ou raptos, eram descritas na arte como *rapes*, que atualmente significariam estupro. Essa confusão de termos pode levar a interpretações equivocadas de certas telas como a de Cortona e a estátua de Giambologna²², que são nomeadas como *Rape of the Sabine*, quando não retratam, de fato, o estupro, mas sim o rapto. Para Arbury o *rape*, tinha significado de “ser levado a força” (p. 9), e não a conotação que lhes damos hoje de estupro, na sequência o autor ainda pontua que o ato de raptar ou a *abduction* não configuravam crime nas leis romanas ou da Europa Renascentista, mas tinham teor de violência ao atacar diretamente a dignidade as mulheres e criando grandes questões para suas famílias (p.9).

Partindo dessa discussão suscitada por Arbury, podemos começar a problematizar a violência no quadro de Poussin pelo seu próprio nome, *The abduction of the Sabine Women*, que pode ser traduzido para *O Rapto das Mulheres Sabinas*, conotando um sentido de sequestro e não de estupro. Há um segundo quadro de Poussin que retrata esse mesmo acontecimento, uma

²² Ver página 08.

segunda versão deste último, pintado em 1637 e presente no acervo do Museu do Louvre de Paris que aparece no catálogo do museu com o título em francês *L'enlèvement des Sabines*, que em tradução literal seria *O sequestro das Sabinas*. Podemos ver que em nenhum dos quadros o termo estupro é utilizado, porém a violência não se dava apenas na violação sexual explícita.

Para além das palavras, partimos agora para a análise dessas imagens em relação. Em Warburg vemos o conceito de *Nachleben* e do *Pathosformeln* que nos são muito caros para composição deste trabalho. Na apresentação da edição brasileira de *Uma história de fantasmas para gente grande* (2015), livro que reúne os escritos de Aby Warburg, o editor e organizador do compilado escreve sobre o conceito de *Nachleben*:

Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados (Waizbort, p.7-8)

Em Didi-Huberman (2015) a *Nachleben* é tratada como sobrevivência. Em ambos os casos, podemos pensar esse conceito como a imagem que perdura a passagem do tempo. Ela se afixa na ninfa warburguiana ao percorrer imagens da Antiguidade à Contemporaneidade, como aquele fantasma que nos assombra pelo tempo. É possível pensar na *nachleben* do rapto como as formas que são retratadas as mulheres, porém necessitamos compreender outro conceito de Warburg para empreender essa tarefa, a *Pathosformeln*, a fórmula do *pathos*. Warburg, ao falar das diferentes versões de *A morte de Orfeu* que se configuram no Renascimento, representado sobretudo por Dürer, pontua os esforços empreendidos pelos artistas (e aqui ele inclui o poeta Poliziano) de Mântua e Florença na incorporação do que ele chama de “descrição da vida em movimento as fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (p.80).

Em um livro dedicado a trabalhar os conceitos e a História da Arte warburguiana, Didi-Huberman coloca a *Pathosformeln* como o “movimento da sobrevivência” (2013, p.167). Nesse sentido a *Pathosformeln* é intrínseca a *Nachleben*. É por meio do *pathos* que as formas da antiguidade ganham sobrevida, ela se classifica como o movimento da vida, a impulsão que guia a sobrevivência como o fantasma que Warburg chama de *ninfa*, que se figuram em personagens femininas que aparecem com gestos corpóreos que denotam movimento, roupas esvoaçantes e geralmente claras, tal qual um fantasma flutuando na tela.. Na prancha²³ do rapto a *ninfa* é violentada, seu *pathos* é identificado pela dor, o pavor, o instinto de fuga. A *nachleben* se

²³ As pranchas são recortes temporais e temáticos que compunham o Atlas de Warburg, denotando uma parte de uma relação de imagens de maior recorte temporal, espacial e temático.

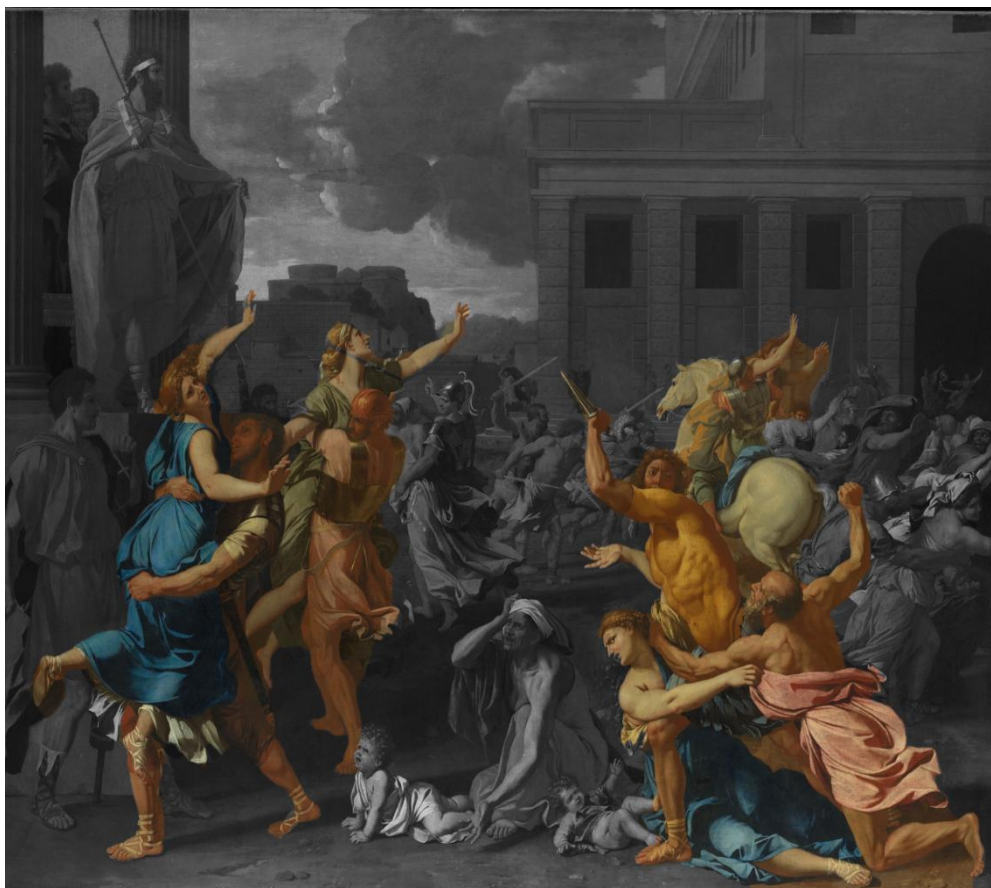
manifesta então como uma forma de dizer que o rapto quanto violência contra as mulheres sobrevive e as formas de seu retrato na arte também.

Em Poussin, a *ninfa* violada são as sabinas, os muitos conjuntos de mulheres que se espalham pela tela tentando escaparem de seus raptadores, que figuram também como uma forma de *pathos*. Diferentemente da *ninfa* violada que é figurada pelas sabinas, o *pathos* dos raptadores é violento. Na análise empreendida por Wedekin e Araújo (2023), elas descrevem a fórmula da personagem do raptor da seguinte forma:

[...] os corpos masculinos possuem músculos bem definidos, exalando poder e força. Seus braços circundam a raptada por seu tronco e pernas, tomando-a com extrema violência, levantando-a do chão. O torso masculino também apresenta uma torção, consequência direta da movimentação de forçar a raptada na direção que ele deseja seguir. A torção masculina, porém, é menos intensa que a feminina. Por se tratar de uma cena dinâmica, as pernas do raptor se posicionam uma em frente à outra, impulsionando a fuga, mas também podem estar escondidas por panos, animais e carruagens. Ainda, para contribuir com a intensidade da cena retratada, muitas vezes o raptor carrega o corpo da mulher de maneira exagerada, como por cima de seu ombro, posição pouco verossímil, mas bastante dramática (p. 11-12).

A tela de Poussin apresenta no primeiro plano, à direita, um corpo masculino que porta uma armadura justa ao corpo, ressaltando todos os músculos do torso e destaca também os braços e pernas com detalhamento anatômico excepcional. No lado esquerdo, ainda em primeiro plano, temos dois raptadores que realizam o movimento de alçar as vítimas ao alto, e mais ao fundo um dos soldados tem uma sabina jogada sobre o cavalo, em uma posição horizontal. Além de Poussin, as imagens que ele tem contato antes da pintura da primeira versão de seu *The abduction of the Sabine Women*, o *Rape of the Sabines* de Pietro da Cortona e a estátua de Giambologna apresentam o mesmo movimento corpóreo do raptor, o agarre pela cintura da vítima, o movimento dramático de erguê-las sobre eles e a oposição das direções dos corpos, entretanto não possuem a mesma minúcia na composição da musculatura dos personagens.

Imagem 3 - Detalhes da tela *The abduction of Sabine Women*.



As imagens de rapto são muitas, para além dessas já supracitadas. Podemos notar a *pathosformeln* do rapto nos quadros de *Pan and Syrinx* de Peter Paul Rubens²⁴ de 1600²⁵ (data aproximada), ou nas versões de Nicolas Poussin de 1637²⁶, Michel Dorigny²⁷ de 1666²⁸ ou de Jean François de Troy²⁹ de 1720³⁰, nos quais são retratadas de diferentes maneiras o mito grego contado por Hermes, o mensageiro dos deuses, ao monstro Argos de como Pã, divindade em corpo de sátiro e ligado às atividades agrícolas, perseguiu a bela ninfa das florestas Syrinx (Palacios-Sánchez; Botero-Meneses; Vélez-Flórez, 2017, p. 890-891). Em todas essas imagens Pan é retratado com o torso nu, os músculos definidos e se lançando à frente em uma tentativa de alcançar Syrinx, também com o torso desnudo e os braços para o alto, formando uma linha semi-diagonal, enquanto corre de seu perseguidor na direção do que parece ser um riacho ou um lago.

²⁴ Pintor flamengo consagrado como um dos grandes nomes do movimento Barroco europeu. Nasceu em Siegen na Alemanha no ano de 1577 e veio a falecer na Antuérpia em 1640 (Schiavo, 2022).

²⁵ Acervo do Staatliches Museum Schwerin - Schwerin, Alemanha.

²⁶ Acervo do Dresden State Museums - Dresden, Alemanha.

²⁷ Pintor, desenhista e gravador francês. Nasceu em Saint-Quentin em 1616 e faleceu em Paris no ano de 1665 (Web Gallery of Art, s.d.).

²⁸ Acervo do National Gallery of Art - Washington DC, EUA.

²⁹ Pintor francês do período Rococó. Natural de Paris, nasceu no ano de 1679 e morreu em Roma em 1752 (Encyclopaedia Britannica, s.d.).

³⁰ Acervo do The Cleveland Museum of Art - Cleveland, EUA.

Imagem 4 - Pan and Syrinx, Peter Paul Rubens - c.1600



Fonte: <https://artsandculture.google.com/partner/galerie-alte-und-neue-meister>.

Ainda podemos citar a tela de Ticiano, *Europa*³¹ de 1560 ou em ilustração de Hendrick Goltzius para uma versão das *Metamorfoses* de Ovídio publicada em 1590, apresentam o mito greco-romano no qual a princesa e oceaniade Europa é carregada por Zeus em forma de touro sobre o mar em um ato de paixão desenfreada do deus, ela é apresentada nas cenas com feição amedrontada, o rosto de olhos chorosos virados para a margem em um pedido de socorro aqueles que permaneceram enquanto Zeus a carrega mar a dentro. Outro rapto conhecido é o de Proserpina, que na mitologia grega seria Perséfone a deusa da primavera e rainha do submundo. Nessa história, Plutão ou Hades, rapta Prosérpina em nome de seu ardente amor e em medida drástica diante da recusa de sua irmã e mãe de Proserpina, Ceres³², de permitir o casamento de ambos. As versões de Hans von Aachen³³, intitulada *The Rape of Proserpine*³⁴ de 1589 ou o *Abduction of Proserpine on a Unicorn*³⁵ do alemão Albrecht Dürer de 1516, ou ainda a escultura do napolitano Gian-Lorenzo Bernini do *Rape of Proserpine*³⁶ de 1621, apresentam uma cena dramática em que Proserpina parece contorcer-se no intuito de livrar-se de seu raptor que tem a face sem emoção e a segura pela cintura com evidente força.

³¹ Acervo do Isabella Stewart Gardner Museum - Boston, EUA.

³² Na mitologia grega o equivalente para Ceres é a deusa da agricultura Deméter.

³³ Pintor alemão ligado ao maneirismo do século XVI.

³⁴ Acervo do Brukenthal National Museum - Sibiu, Romênia

³⁵ Acervo do Statens Museum for Kunst - København, Dinamarca

³⁶ Acervo da Galleria Borghese - Roma, Itália

Imagem 5 - *Rape of Proserpine*, Bernini - 1621/22



Fonte: <https://www.collezione galleriaborghese.it/en/opere/rape-of-proserpine>.

Poderíamos seguir citando outros diversos raptos que figuram as mitologias greco-romanas e são apresentados na arte para além da Antiguidade e do Renascimento. No entanto, buscamos agora compreender a significância do rapto e de suas visualidades tem no debate sobre a violência contra as mulheres. Como pontua Arbury (1998), o rapto ou sequestro de moças era muito comum nos mitos greco-romanos e, por conseguinte, nas sociedades às quais estes mitos pertenciam. Ao longo de toda a história podemos ver as mulheres, sobretudo em contextos de guerra, sendo tomadas como troféus. Nas sociedades grega e romana elas eram, geralmente, escravizadas quando não eram estupradas e assassinadas (Funari, 2002). Ainda na atualidade vemos cenas que explicitam a persistência dessa mentalidade atroz, como o recente vídeo de dois soldados israelenses brincando com a roupa íntima de uma mulher em meio a guerra sino-palestina (CNN, 2024).

Podemos pensar o contexto em que a maior parte das telas e esculturas citadas acima foram feitas e para quem. As obras que retratavam esses mitos e histórias de rapto “eram conhecidas pelo seu público pretendido, sendo as escolhas temáticas e composicionais feitas de modo conter forte apelo de cunho erótico à sua audiência, essencialmente masculina” (Santos Júnior; Silva Filho, 2019). Em *A criação do patriarcado* (2019) a historiadora Gerda Lerner constrói uma narrativa que busca compreender como o patriarcado se firma como sistema-mundo dominante nas relações entre os gêneros. Lerner inicia sua discussão ainda no período pré-escrita, no que chamamos *Idade da Pedra*, mas o que realmente nos interessa nesse instante é o debate em torno dos símbolos e do domínio dos homens nas criações desses símbolos que

levam a construção de uma História predominantemente masculina a partir da não criação de registros femininos, com exceção daqueles em que as mulheres são sumariamente vítimas ou posses (p.253-259).

Arlette Farge em *Lugares para a História* (2015) trabalha a violência como um dos lugares a se pensar a História. A autora coloca que a violência é uma realidade histórica inquietante, que gera uma necessidade de falar sobre, particularmente no sentido de impugnação e repúdio, mas que as interpretações e discursos tendem a não satisfazer essa ânsia (p. 25). Partindo disso é possível relacionar também o sociólogo alemão Norbert Elias e sua obra *O processo civilizador* (1994), no qual ele debate que houve um supreção das violências em nome de uma sociedade civilizada, sendo essa supreção também conotativa aos impulsos sexuais e violências sexuais, como o estupro.

A violência na História é também uma História da violência, na medida em que se constitui na relação vítima e agressor, sendo incorporado como parte dos discursos e narrativas (Muchembled, 2012, p. 12). O que está sujeito ao olhar na prancha do rapto, aquilo que nos olha de volta a partir da tela e que nos fende, como pontua Didi-Huberman (2010), é o modo como essa violência é expressada em cores e movimentos, mas especialmente nas feições. As vítimas têm olhares amedrontados, e, no entanto, resistem. Mais do que o “arco redentório” que muitos mitos dão aos raptos e que se manifesta nas ações das mulheres violentadas, como a intervenção das sabinas na guerra entre Roma e os sabinos narrada no capítulo 12 da *Ab Vrbe Condita* por Lívio e apresentada na tela de Jacques-Louis David intitulada *Les Sabines* que se encontra no Louvre de Paris e retrata em primeiro plano uma mulher que se interpõe a dois soldados, um romano e um sabino, para que cessem a guerra que estava sendo travada em nome da vingança de sua honra.

Na prancha do rapto, um elemento que muitas vezes nos foge ao olhar, é a resistência, o movimento do corpo feminino de lutar por si, por sua vida e dignidade. Por mais que a continuação dessas histórias contêm uma versão em que elas passam a amar seus raptos, as telas de rapto comprovam a resistência delas. O ato de resistir a violência dos corpos femininos se coloca historicamente e é uma comprovação mais de que o modelo patriarcal do mundo não é natural e sim social, histórica e culturalmente construído por meio da opressão física e simbólica do outro. E, como escreve Lerner (2019), a vitimização da História das Mulheres é um elemento que apaga a participação efetiva delas na História e as coloca apenas como um ser passivo sobre o qual os sujeitos da história, os homens, agem. O *pathosformeln* do rapto é prova de que estas mulheres não aceitam a violência passivamente e a *nachleben* nos faz ver que o ataque persiste bem como a recusa dele.

Considerações finais

Há quarenta anos um historiador e teórico da arte alemão publicou pela primeira vez um livro intitulado *O fim da História da Arte?* (1983), desassossegando os historiadores da arte e semeando novos debates na área. Longe de narrar um possível final apocalíptico de uma disciplina consolidada há muito, como a História da Arte, Hans Belting (1935-2023) tinha o intuito de fomentar uma discussão necessária aos estudos da arte. Ao trabalhar a ideia de um fim da História da Arte, ele discorre como temos olhado para a arte “com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações” (2006, p. 34) e como esse formato não funciona mais. O que me propus ao longo destas páginas foi suscitar no interlocutor o desassossego que as imagens de rapto me causaram, pensando elas em suas relações e suas potencialidades de debate.

Busquei instigar uma reflexão sobre como os episódios de rapto são retratados, em especial o das sabinas, e como essas imagens fazem parte de um contexto marcado por múltiplas relações sociais, históricas e culturais. Quando olhamos para estas imagens pela primeira vez o que nos prende é o pavor no rosto das mulheres e a indiferença da maioria dos raptos perante o desenrolar dos acontecimentos, mas quando colocamos estas imagens em relação umas com as outras, com os seus contextos e com nossas sensibilidades, podemos observar que elas retratam uma constância de violência e dor, entretanto também nos permitem ver a potência das mulheres em lutarem por seus corpos e suas vidas.

Os raptos de mulheres, bem como a violação de seus corpos, são uma permanência nefasta da história. Poussin pinta no século XVII uma história contada por Lívio no século I ACE, ele utiliza de referências imagéticas que o cercam e que são construídas em diferentes temporalidades. Esse processo nos levou a ver que o quadro de Poussin permite pensar as violências contra as mulheres para além da história apresentada, ela se faz em temporalidades diversas, em Roma na Antiguidade, na Europa seiscentista, na atualidade por todas as partes. Por intermédio do quadro nos vimos colocados em uma posição de espectador, mas também de agentes daquela história, pois a violência nos cerca e atravessa.

A apresentação do rapto perpassa por muitos tempos porque é uma sobrevivência como imagem e como fato cotidiano. Ao pintar as sabinas Poussin não dizia respeito àquela Roma que ele sequer conhecia, ele contava sobre as mulheres de seu próprio tempo, as sabinas estão por toda a História, elas são violentadas, oprimidas e coagidas até que se veem na escolha de aceitação ou esquecimento. Esse discurso e essa violência chegaram até Picasso quando ele pintou *L'Enlèvement des Sabines* em 1962, e chegou até mim que me inquietou perante essas imagens em respostas às violências que perpassam meu próprio tempo.

Por fim, a história que pensei que encontraria ao mergulhar na obra de Poussin e montar

esta prancha de *ninfas violadas* foi desfeita quando me permiti olhar nos olhos das mulheres ali apresentadas. Há mais naquelas histórias do que vítimas. Ali nos olham mulheres que tentaram com todas as suas forças, lançando seus corpos para longe de seus raptos, buscando fugir de um destino imposto. Aquelas que esperávamos serem *ninfas violadas* são, na verdade, *ninfas* que resistem a violência e pairam sobre nós como fantasmas nos dizendo que a violência não cessa de agir sobre nossos corpos, mas que, contudo, não cessaremos de resistir um só instante. E nesse ato de ouvir os ecos que ressoam de nossos passados a partir da arte que buscamos por uma História das Mulheres como nos sugere Scott, às ouvindo e as colocando como sujeitos ativas de suas vidas e narrativas.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Lauren Constance. *Livy's Early Women: Victims and Actors*. 2002. 43 f. TCC (Graduação) - Curso de English, Foreign Languages And Literatures, Louisiana State University, Louisiana, 2002. Disponível em: https://repository.lsu.edu/honors_etd/70/?utm_source=repository.lsu.edu%2Fhonors_etd%2F70&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. (Acesso em: 15 out. 2024).

ARBURY, Stephen. Abduction/rape. In: ROBERTS, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. Cap. 2. p. 7-16.

ARRUDA, João. Posição social da mulher na antiga Roma. *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo*, [S. l.], v. 36, n. 1-2, p. 195–205, 1941. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/65973>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. São Paulo: Autêntica, 2012. 264 p. Tradução de: João Barrento.

BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin*. Washington Dc: National Gallery Of Art, 1958.

BORGES, Silvana. O ESTUDO ICONOGRÁFICO DOS PUTTI NO PROCESSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE PINTURAS MURAIAS RELIGIOSAS. In: *ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA E PARCERIAS*, 3., 2021, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Anpuh-Rj, 2022. p. 1-17. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635884809_ARQUIVO_1996e047755d857c3899f55bff979ec0.pdf. (Acesso em: 25 set. 2024).

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 503 p.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2010.

BURKE, Peter. Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BYINGTON, Elisa. O projeto do Renascimento. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPOS, Daniela Queiróz. Ninfa: a criatura fluída. Revista Concinnitas, [S. l.], v. 1, n. 28, p. 473–478, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/25935>. (Acesso em: 5 ago. 2024).

CAMPOS, Daniela Queiroz. UM PENSAMENTO MONTADO: ABY WARBURG ENTRE UMA BIBLIOTECA E UM ATLAS. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, [S. l.], v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/612>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

CANELA, Kelly Cristina. O estupro no direito romano. São Paulo: Cultura Accadêmica, 2012.

CAVAZZINI, Patrizia. Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s. The Burlington Magazine, Londres, v. 155, n. , p. 807-814, dez. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291335046_Nicolas_Poussin_Cassiano_dal_Pozzo_and_the_Roman_art_market_in_the_1620s. (Acesso em: 23 set. 2024).

CNN BRASIL (Brasil). Soldados israelenses brincam com roupas íntimas de mulheres de Gaza em publicações online. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/soldados-israelenses-brincam-com-roupas-intimas-de-mulheres-de-gaza-em-publicacoes-online/>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

D'ANTONA, Raphael Alves. O Massacre das Inocentes: em torno de nicolas poussin. Atas do 14º..., [S.L.], p. 378-387, 30 dez. 2019. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/eha.vi14.3478>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/download/3478/3310/9393>. (Acesso em: 30 out. 2024).

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo aby warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998. 264 p. (Coleção TRANS).

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (ed.). La Antigüedad: historia de las mujeres - 1. Madrid: Taurus, 2018.

DUQUE, G. H. Ars Amatoria, I, 89-134: o rapto das sabinas (tradução). Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 63–67, 2018. DOI: 10.34019/2318-3446.2018.v6.23275. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23275>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

ECO, Umberto (org.). *Il Cinquecento: L'età del rinascimento*. Milão: Em Publishers S.R.L., 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8133038/mod_resource/content/1/Il%20Cinquecento%20-%20l%E2%80%99et%C3%A0%20del%20Rinascimento%20-%20Umberto%20Eco%20ed..pdf. (Acesso em: 19 set. 2024).

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1994. 277 p.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 136 p.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2001.

GIANVECCHIO, Adriana. A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS ARTES VISUAIS. In: *ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO*, 19, 2008. Anais [...]. São Paulo: ANPUH-SP, 2008. p. 1-9. Disponível em: <http://legacy.anpuh.org/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Seminarios%20Tematicos/ST%2019%20Arnaldo%20Contier%20e%20Rosangela%20Patriota/Adriana%20Gianvecchio.pdf>. (Acesso em: 05 jul. 2024).

GUARINELLO, Norberto Luiz. *Ordem, Integração e Fronteiras no Império Romano: Um Ensaio*. *Mare Nostrum*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 113–127, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/105764>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

GUARINELLO, Norbeto Luiz. *História Antiga*. São Paulo: Contexto, 2013.

HONORATO, Aurélia Regina de Souza. Multiplicidades da imagem: a arte e os afetos. *Revista Crítica Cultural*, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 85, 13 jul. 2016. *Anima Educação*. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3162. (Acesso em: 04 out. 2024).

HUCHET, S. A história da arte, disciplina luminosa. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222–245, 2016. DOI: 10.35699/2316-770X.2014.2649. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2649>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelo homens*. São Paulo: Cultrix, 2019. 375 p.

LÍVIO, Tito. *História de Roma*. São Paulo: Editora Paumape, 1989. Introdução, tradução e notas de: Paulo Matos Peixoto.

MICHEL Dorigny. s.d.. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/d/dorigny/michel/biograph.html>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

MUCHEMBLED, Robert. *História da violência: do fim da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

PALACIOS-SÁNCHEZ, Leonardo; BOTERO-MENESES, Juan Sebastián; VÉLEZ-FLÓREZ, María Camila. Pan, Syrix and syringomyelia. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, [S.L.], v. 75, n. 12, p. 890-891, dez. 2017. *FapUNIFESP (SciELO)*. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/anp/a/mkJfpZ6LVrByxgQc7ZZFYnd/?format=pdf&lang=en>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

PINNA, Massimo. O BARROCO NA ITÁLIA: SUA BELEZA E CONTRADIÇÕES. *Revista Odisseia*, [S. l.], n. 6, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2069>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. Ninfa: a imagem da vida em movimento. *Revista Concinnitas*, [S. l.], v. 3, n. 34, p. 55–80, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/39886>. (Acesso em: 2 set. 2024).

SANTOS JUNIOR, Jocy Meneses dos; SILVA FILHO, José Oliveira da. Reflexões sobre a representação de atos de violência contra mulheres nas artes visuais: o caso dos temas recortados de mitos e lendas greco-romanos. *Atas do 14º...*, [S.L.], p. 1089-1095, 30 dez. 2019. Universidade Estadual de Campinas.. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20396/eha.vi14.3406>. (Acesso em: 23 set. 2024).

SANTOS, Amanda Basilio. ARQUITETURA ROMÂNICA: o desenvolvimento do primeiro grande sistema construtivo medieval. *Revista Ars Histórica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 23-42, 04 ago. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ars/article/view/45552>. (Acesso em: 04 nov. 2024).

SCHIAVO, Gabriela. Movimentos Artísticos: peter paul rubens. Peter Paul Rubens. 2022. Disponível em: <https://jornalismosp.espm.edu.br/movimentos-artisticos-peter-paul-rubens/>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

SCOTT, Joan Wallach. *Género e Historia*. Ciudad de México: Fce, Universidad Autónoma de La Ciudad de México, 2008.

SOARES, Leonardo Francisco. Pré-história de um conceito: o mito de europa. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.L.], p. 137-148, 31 dez. 2009. Universidade Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096...137-148>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18363>. (Acesso em: 12 nov. 2024).

TANNUS, Lara. Nasce Ovídio. 2018. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/443>. (Acesso em: 20 set. 2024).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (New York). Nicolas Poussin (1594–1665). Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/pous/hd_pous.htm. (Acesso em: 20 jul. 2024).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (New York). The Abduction of the Sabine Women. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437329>. (Acesso em: 20 jul. 2024).

THOMPSON, James. NICOLAS POUSSIN. New York: Metropolitan Museum Of Art, v. 1, 1993. Semestral. Disponível em: <https://cdn.sanity.io/files/cc4d4ker/production/c19bcd7166f49a4d0577b5bf03d547c58ed71a0f.pdf>. (Acesso em: 20 out. 2024).

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o Passado: Poder e Produção da História*. Curitiba: Huya, 2016.

WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande. São Paulo: Anpuh, 2015. 424 p.

WEDEKIN, L. M.; ARAUJO, G. C. Pathosformel do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental. Visualidades, Goiânia, v. 21, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/78081>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

ZAGO, Katherine Pecanha Cavretti; CARDOSO, Isabella Tardin. O rapto das sabinas: amor e poder em tito Lívio, Ovídio e Cícero. Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP, Campinas, SP, n. 26, 2019. DOI: 10.20396/revpibic262018759. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/pibic/article/view/759>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

ZAMORA, María Isabel Álvaro. O melhor da Arte barroca 3. Lisboa: G & Z Edições, 1998.
POUSSIN, Nicolas. The Abduction of Sabine Women. 1633/34. Óleo sobre tela. 154,6 x 209,9 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437329>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

GIAMBOLOGNA. Ratto delle Sabine. 1582. Escultura de argila. 410 cm. Disponível em: <https://www.galleriaaccademiafirenze.it/es/opere/rapto-de-las-sabinas/>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

RUBENS, Peter Paul. Pan and Syrinx. 1600/1649. Óleo sobre madeira. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/pan-and-syrinx-0005/FQHhefj3_B49hw. (Acesso em: 13 nov. 2024).

BERNINI. Rape of Proserpine, 1621-1622. Mármore, 255 cm. Disponível em: <https://www.collezioneegalleriaborghese.it/en/opere/rape-of-proserpine>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

VAN AACHEN, Hans. The rape of Proserpine, 1589. Óleo sobre tela, 150 x 109cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-rape-of-proserpine-0002/mAFy0EASgZpp7Q>. (Acesso em: 13 nov. 2024).

TICIANO. Europa, 1560/1562. Óleo sobre tela, 205 x 178cm. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/europa-0004/oQEs_uJPItxPdg. (Acesso em: 13 nov. 2024).