

A arte pictórica de Artemísia Gentileschi nos olhares generificados da história

CRISTINE TEDESCO

Resumo

O presente texto busca analisar duas imagens pictóricas: *Il suicídio di Lucrezia* (1640-1642) de Guido Reni e *Lucrezia* (1621) de Artemísia Gentileschi. Propomos, sobretudo, uma investigação em torno do que teria sustentado o temperamento desafiador de Artemísia Gentileschi diante da sociedade e da moral da Roma *seiscentista*. Entendemos que os dramas pessoais, dos quais destacamos a tortura das Sibilas, sofrida pela pintora quando jovem, o exame ginecológico do seu corpo e a luta por um espaço no mundo da criação artística, são questões que marcaram a vida e a obra da artista. Assim, realizamos um estudo interdisciplinar e norteadado pelo conceito de *gênero*.

Palavras-chave:
Artes, gênero,
Artemísia Gentileschi

The pictoric art of Artemisia Gentileschi in the gendered views of history

CRISTINE TEDESCO

Abstract

This text intends to analyze two pictorial images: *Il suicidio di Lucrezia* (1640-1642) by Guido Reni and *Lucrezia* (1621) by Artemisia Gentileschi. We propose especially an investigation about what would have supported the challenge temperament of Artemisia Gentileschi up the society and the moral of Rome in the 17th century. We understand that personal dramas, especially the torture of the Sibyls, suffered by the painter when she was young, the gynecological exam of her body and the fight for a place in the world of artistic creation, are events that marked the life and the works of Artemisia. Therefore, we carry out an interdisciplinary study guided by the concept of *gender*.

Keywords:
Arts, gender,
Artemisia Gentileschi

Introdução

Para discutirmos a presença das mulheres no mundo da criação artística, nesse caso representadas pela pintora Artemísia Gentileschi, é necessário, conforme salienta Perrot (1995, p. 9), “[...] superar o espinhoso problema das fontes, (não se sabe nada das mulheres diz-se em tom de desculpa)”. Os trabalhos de diagnosticar a construção das lacunas sobre as *histórias* das mulheres, mapear as fontes que dizem respeito às mulheres em diferentes contextos, realizar a tradução dos textos, cartas, processos crime, tratados, entre outros materiais produzidos por elas, são alguns dos desafios dos pesquisadores que por distintos motivos acabam se dedicando aos estudos sobre as mulheres.

O presente texto é resultado de uma tentativa de extrapolar tais desafios. O mapeamento das fontes é uma tarefa que por si mesmo cria desdobramentos que atingem as certezas da história, explicadas pela e através de uma lógica androcêntrica. Estas questões, que nos últimos tempos estão sendo pensadas, foram estimuladas não apenas pelo alargamento dos campos de interesse da História, mas também pelo movimento feminista – o qual atuou de forma significativa para a inserção das mulheres nos espaços da sociedade.

Queremos destacar ainda a utilização das abordagens metodológicas da micro-história, pois entendemos, como indica Henrique Espada Lima (2006), que a delimitação de um recorte mais circunscrito e voltado para uma trajetória individual, pode demonstrar dimensões inesperadas dos objetos, perturbando afirmações já enraizadas no saber histórico.

Salientamos que a escolha de utilizar a categoria de análise *gênero* elaborada por Joan Scott nos inícios da década de 1990, amplia a investigação sobre as mulheres no passado, pois afirma

que o mundo feminino faz parte do mundo dos homens, sendo resultado de uma criação masculina. Assim, ao estudar as mulheres a partir do uso do *gênero*, se estuda também os homens, nessa dimensão relacional da qual ambos são constituídos.

Para o presente estudo, não podemos deixar de considerar as reflexões de Natalie Zemon Davis elaboradas ao longo da obra *Nas Margens: Três Mulheres do século XVII* (1997). O texto constitui uma experiência de micro-história, guiada por uma inquietação, indicada pela historiadora no prefácio e dirigida às três mulheres – *Glikl bas Judah Leib* (comerciante de Hamburgo, mãe de 12 filhos e autora de uma biografia de sete volumes), *Marie de l'Incarnation* (fundou a primeira escola cristã para mulheres ameríndias na América do Norte) e *Maria Sibylla Merian* (naturalista protestante que se embrenha na selva do Suriname para desenhar flores, insetos e lagartas). Davis (1997, p. 13) dirige-se às três mulheres: “Procurei descobrir se vocês tiveram de lutar contra a hierarquia dos sexos”. Esta concepção, demonstrada pela autora, estará inserida nas problematizações de Joan Scott (1990) quando define o conceito de *gênero* enquanto um saber sobre a diferença sexual construída social e culturalmente.

As mulheres estudadas por Davis, ainda que vivessem na periferia dos centros políticos da Europa do século XVII, ou como dito pela própria pesquisadora: “nas margens”, revelam questões importantes sobre os inícios do mundo moderno. Mulheres que assumiram lugares diferentes daqueles criados para elas pelos diferentes discursos masculinos em voga naquele contexto. O questionamento feito por Davis, também é norteador para outras pesquisas que tenham como objetos as mulheres.

Podemos nos perguntar, no caso da pesquisa aqui desenvolvida, por exemplo: Artemísia Gentileschi precisou lutar contra a hierarquia dos sexos? Ou ainda, utilizando-nos dos *Estudos de Gênero*: Como os discursos, direcionados aos *corpos sexuados*, atuaram ou não sobre as mulheres? Além disso, é possível perguntar: Que importância teria o estudo histórico sobre uma pintora do barroco romano para o saber histórico?

As pesquisas nutridas pelo interesse de estudar personalidades individuais, têm perseguido “fios e rastros”, para usar uma expressão de Carlo Guinzburg (2007). Nossas aproximações sucessivas com o objeto de pesquisa, por vieses diferentes, criaram possibilidades para lançar questionamentos a partir de uma inquietação que se demonstra interdisciplinar.

Do ponto de vista da produção pictórica, ainda que não sejamos historiadores da arte, podemos contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos documentos figurativos – que se constituem, ao mesmo tempo, enquanto objetos – dentre os quais se apresentam as obras de Artemisia Gentileschi. Foi através dos códigos da linguagem imagética que a pintora nos legou sua visão de mundo e sua releitura sobre os dramas vividos pelas *mulheres heroínas*, os quais são narrados pelos textos bíblicos do Antigo Testamento ou pela história romana. Judite, Ester, Madalena, Jael, Susana, Lucrezia e Cleópatra, representadas por Artemisia Gentileschi, em algumas de suas obras, remetem à posição da artista diante de suas histórias e sugerem uma atitude assumida por ela diante de uma conjuntura marcada, também, pelas tensões de *gênero*.

Um olhar *generificado*: aproximações entre a artista e a obra

Artemisia Gentileschi representa, em muitas de suas obras, mulheres presentes nas narrativas bíblicas e mulheres da antiguidade. De acordo com Tiziana Agnati (2001), a pintora cria representações das *heroínas* com um profundo conhecimento dos elementos dramáticos de suas histórias e evita a estética da nudez do corpo feminino. No legado pictórico de Artemisia, as mulheres perdem seu caráter decorativo e recuperam o caráter moral.

Contrastando com figuras de mulheres-artistas que a precederam, como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana e Elisabetta Sirani, as quais incorporaram modelos estilísticos mais conservadores em suas obras, Artemisia, a partir das orientações técnicas do caravaggismo, conferiu seu próprio olhar às mulheres, criou novos espaços para o feminino e produziu imagens de caráter único.

O microuniverso da obra de Artemisia Gentileschi carrega uma linguagem estética e figurativa anticonformista que configuram o posicionamento ousado da artista, num período também marcado pela Contrarreforma. A própria adesão ao estilo de Caravaggio, já evidenciava o abandono das teorias clássicas da Beleza e o direcionamento colorido dos pincéis para criação de imagens inovadoras e dramáticas, com apelo significativo às emoções. Além disso, acreditamos como já afirmou Ulpiano B. T. de Meneses (2005) que: “[...] a imagem, também age, executa o papel de ator social, produz efeito”. (MENESES, 2005, p. 11).

É necessário mencionar que os traços estéticos das obras carregam grande parte das inquietações e inconformismos com que Artemísia Gentileschi encarava sua própria realidade e o mundo que a cercava. O que teria sustentado o comportamento desafiador da artista diante da moral e da sociedade da Roma seiscentista? O processo crime¹ por *Stupri et lenocinj Pro Cúria et Fisco* requerido em 1612 por Orazio Gentileschi, pintor e pai de Artemísia, o qual através de uma súplica ao pontífice Paolo V, denunciou Agostino Tassi por ter forçadamente deflorado sua filha, produzirá desdobramentos que se farão presentes nas imagens.

Além disso, a experiência estética possível através da produção pictórica de Artemísia, ou seja, a relação entre o historiador (a) que olha e o objeto imagético (que acaba se transformando num sujeito, pois comunica algo, interage com aquele que olha e interfere nas formas de ver), faz das imagens não apenas suportes para uma investigação. As relações que se estabelecem entre o olhar *generificado* e a pintura nos forçam a conversar com as imagens. A obra de arte pictórica nos obriga a perguntar a ela sobre a história de sua produção e, mais ainda, sobre as histórias dos personagens que representa. Nesse sentido, nos parece importante a afirmação de Pareyson: “[...] a obra reimmerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história [...]”. (PAREYSON, 1997, p. 133).

A história produzida pelas imagens pictóricas de Artemísia está associada a uma série de elementos, entre os quais salientamos o processo crime e aquilo que dele emerge, como por exemplo, o exame ginecológico realizado por duas obstetras [parteiras] com objetivo de confirmar ou não a veracidade do desvirginamento de Artemísia. O exame ocorre no interior do tribunal da Tor di Nona, em Roma, onde se dá também o encarceramento do acusado pelo crime e de algumas das testemunhas interrogadas ao longo do processo.

Artemísia terá de suportar ainda, a tortura ou suplício das Sibilas. As Sibilas – profetizas da mitologia greco-romana, estão relacionadas aos oráculos da antiguidade – eram conhecidas por serem fiéis à *verdade*. A tortura consiste em posicionar as mãos do acusado (a) ou do indivíduo do qual se quer obter a *verdade*, diante do peito na posição de oração, enrolar uma espécie de barbante grosso ou corda entre cada um dos dedos e lentamente ir apertando com um torniquete, até que se consiga a *verdade*. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado (a).

Durante a tortura das Sibilas aplicada nos dedos das mãos de Artemísia Gentileschi, a pintora ratificou seu depoimento com as seguintes palavras²: È vero è vero è vero è vero, pluries atque pluries praedicta verba replicando et postea dixit: Questo è l'anello che tu mi dai et queste sono le promesse³. (GENTILESCHI, apud MENZIO, 2004, p. 80-81).

Conviveu ainda com uma sentença que no seu entendimento não foi condizente com o crime – Tassi foi apenas banido de Roma por algum tempo. Assim, o estupro, a tortura, o exame público de seu corpo, o casamento tramado pelo pai, a luta pelo espaço no mundo artístico da pintura e contra as desigualdades do que hoje entendemos como *gênero*, são apenas alguns dos aspectos da vida de Artemísia Gentileschi que permanecem nos inquietando.

Os estudos de Adriano Prospero (2010) acerca de um processo crime ocorrido em Bolonha, durante o ano de 1709, onde Lucia Cremonini é acusada de infanticídio, são norteadores para a pesquisa que desenvolvemos. Para Prospero (2010, p. 26), “[...] o que interessa não é a tipologia do crime, e sim a história do que fez, pensou e sentiu aquela pessoa naquele momento de sua vida. A distância temporal torna o acontecimento irremediável: é inútil tentar tocá-lo e modificá-lo [...]”. Entretanto, o mesmo autor afirma ainda que isto não impede nossa tentativa de compreender as perguntas e respostas das fontes, mesmo sendo as palavras do processo crime parciais e a nossa condição limitada e imperfeita. Segundo Prospero: “[...] o que eles escreveram nos autos é apenas uma parte daquilo que sabiam e pensavam [...]. Será necessário tentar entender também o que ficou oculto nas entrelinhas dos autos, o que se sabia naquela época e que hoje não se sabe mais”. (PROSPERO, 2010, p. 27).

Considerando estas questões e pensando no que teria significado para Artemísia Gentileschi os dramas que experimentou e as complexas e tensas relações que estabeleceu com o mundo masculino, selecionamos a obra *Lucrezia* produzida ao longo do ano de 1621 para a presente reflexão e análise. A pintura faz parte do acervo do Palazzo Cattaneo-Adorno de Gênova.

Segundo Tiziana Agnati (2001), Orazio Gentileschi trabalhou em Gênova entre 1621 e 1624. Os indícios apontam para o fato de que Artemísia também passou algum tempo junto ao pai, pois duas de suas obras estão em coleções genovesas, são elas: *Lucrezia* (1621) e *Cleópatra* (1621-1622). Não se pode esquecer que nesse período Gênova era uma cidade cosmopolita, com grande potencial para o mercado das artes. Além

disso, circulavam em Gênova muitos artistas provenientes de toda Europa e foi seguramente ali que Artemísia conheceu Van Dyck. De acordo com Agnati (2001, p. 29), Van Dyck “ [...] nel 1625 realizzò una *Susanna e i vecchioni* che per la postura e la drammatica intensità dei gesti – inusuale in Van Dick – richiama significativamente la *Susanna* di Pommersfelden⁴⁷. A *Susanna* de Pommersfelden, da qual a autora se refere, faz parte do acervo do castelo Weissenstein e é a primeira obra de grande potencial expressivo produzida por Artemísia Gentileschi quando jovem, durante o ano de 1610. A intensidade dramática da *Susanna* de Van Dick, produzida em 1625, e que chama a atenção exatamente por ser incomum aos seus trabalhos, é significativamente inspirada na *Susanna* de Artemísia.

Para analisarmos a obra *Lucrezia* (1621) é especialmente importante refletir, ainda que brevemente, sobre a história da personagem representada na tela. A história do estupro da romana Lucrezia e de seu heróico suicídio em defesa da própria honra durante a Antiguidade Clássica significou para o período um alto exemplo da *virtude* feminina. Segundo a versão do autor latino Tito Lívio⁵ (1989), narrada em sua obra *Ab Urbe Condita Libri* [História de Roma], o drama de Lucrezia tem início numa noite do ano de 509 a. C., durante o cerco de Ardea. No interior de uma tenda, filhos e aliados de Tarquínio, o Soberbo, preparavam as atividades do dia seguinte quando começaram a discutir os suposto méritos de suas esposas. Collatinus Tarquínio, que reivindicou a lealdade excepcional e fidelidade de sua esposa Lucrezia, desafiou seus companheiros a voltarem para casa para se assegurarem de tal comportamento da esposa.

Os Tarquínios retornaram a Roma e descobriram que, enquanto suas esposas se deleitavam em orgias e banquetes, Lucrezia tecia na companhia de suas servas. A beleza e a virtude de Lucrezia deslumbraram o ardor do filho do rei, Tarquínio Sexto, o qual uma noite entrou no quarto da matrona romana e a ameaçou. Caso não se entregasse aos seus desejos sexuais: ele mataria a ela e a um dos seus escravos e lançaria seus corpos nus na cama, um ao lado do outro, de modo a encenar um assassinato por adultério. Conforme Agnati, “Lucrezia si arrese alla volontà dell’uomo, ma il giorno successivo richiamò a sé il padre, il marito, i fratelli e altri testimoni, e dopo aver confessato la propria colpa si uccise conficcandosi un pugnale nel petto⁶⁷. (AGNATI, 2001, p. 22).

A história de Lucrezia será amplamente representada na produção pictórica renascentista e barroca. Diferentes

artistas construíram diferentes imagens de Lucrezia. Na versão de Guido Reni, *Lucrezia* (1640-1642) se mostra indefesa, acuada, fragilizada. O olhar elucida sua dor e sua culpa pelo adultério. A imagem de Reni também representa uma Lucrezia jovem, bela, com o corpo parcialmente despido. O *coltello* [punhal] apontado para o peito indica que a decisão sobre o suicídio pode já ter sido tomada.



Figura 1
Il suicidio di Lucrezia
(1640-1642), di Guido Reni.
Fonte: Pinacoteca Capitolina,
Roma (apud AGNATI, 2000, p. 22)

Ao refletirmos sobre alguns suicídios da história, para as figuras masculinas – podemos pensar, por exemplo, em Sócrates, Judas, Marco Antônio, Brutus, Nero – são em grande parte “construídos” na arte e na literatura, de modo a possuir justificativas ideológicas, políticas e públicas. O suicídio masculino confere dignidade ao sacrifício final. Por outro lado, o suicídio feminino é quase sempre a mulher imortalizada, o suicídio é um gesto de desespero privado. Os suicídios de Lu-



Figura 2

La morte di Lucrezia
(1513), di Sodoma II

Fonte: Szépművészeti Múzeum,
Budapest (apud [http://www.wga.
hu/index1.html](http://www.wga.hu/index1.html). Acesso em 15 de
fevereiro de 2012)

crezia e Cleópatra funcionaram como exemplos para a sociedade, elas são protagonistas de um drama moral.

As mulheres da literatura, da mitologia e a história simulam figuras femininas que têm suas imagens construídas como mulheres belíssimas, quase sempre nuas e que se suicidam. As numerosas versões que realizaram os artistas do Renascimento e Barroco carregam um denominador comum. As imagens de mulheres que apontam para o próprio peito um objeto fálico, uma espada ou uma serpente possuem uma inegável conotação sexual e o espectador desfruta de uma posição dominante.

Entretando, o instante vivido pela personagem feminina é marcado por outras questões: “[...] in quanto la morte imminente priva la donna delle sue potenziali componenti castranti, e la rende inerme oggetto di piacere su cui l’astante proietta le proprie fantasie sadoerotiche?” como indica Agnati (2000, p. 22). A autora afirma ainda que dentre os artistas da pintura que reproduziram a história de Lucrezia,



*Figura 3: Lucretia (1533),
di Lucas Cranach
Fonte: Staatliche Museen,
Berlin (apud [http://www.wga.
hu/index1.html](http://www.wga.hu/index1.html). Acesso em 15 de
fevereiro de 2012)*

como um exemplo menos heróico e mais erótico, se pode destacar Sodoma (1513), e Lucas Cranach (1533).

Lucas Cranach produziu, a partir de 1532, trinta e cinco versões de Lucrezia, de acordo com Tiziana Agnati (2001, p. 23). A maioria das obras de Cranach coloca em evidência o corpo completamente nu de Lucrezia contrastando com fundos escuros. O olhar da personagem, mais que sedutor, é cúmplice. O lugar do corpo que é perfurado pelo objeto fático varia, conforme o contexto de criação da obra.

Sodoma propôs uma interpretação da história de Lucrezia que representa a personagem cercada por dois homens – o pai e o marido –, empunhando o punhal contra o peito e com um olhar estático e sedutor. Agnati (2001) destaca da obra de Sodoma elementos como o belo rosto de Lucrezia emoldurado, os cabelos encaracolados caindo sobre seus ombros e os seios fartos e brancos no centro da imagem. A interpretação do artista coloca em evidência o corpo feminino e sua fragilidade, com um apelo erótico importante.



Figura 4
Lucrezia (1621),
di Artemisia Gentileschi
Fonte: Palazzo Cattaneo-Ador-
no, Genova (apud CONTINI;
PAPI, 1991, p. 161)

Todavia, ao analisarmos a *Lucrezia* de Artemisia Gentileschi, não encontramos na imagem uma mulher indefesa ou uma mulher que se torna apenas mais um objeto da contemplação do olhar masculino. Na obra pictórica da artista, o caráter heróico do suicídio de Lucrezia suprime o erotismo do corpo da personagem representada.

Na *Lucrezia* de Artemisia, a mulher se demonstra vigorosa e rege seu próprio punhal. Ao apontar o punhal para uma direção que não é a de seu corpo, Lucrezia também se mostra hesitante e ao mesmo tempo se prepara para um gesto trágico. Aqui Lucrezia parece interrogar-se sobre a possibilidade de cometer suicídio. Além de estar diante da dicotomia entre

vida e morte, a representação feita pela pintora coloca a personagem como protagonista do drama de sua história. Um drama “[...] non metafísico o religioso, ma físico, privato, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro”⁸. (AGNATI, 2000, p. 25).

Artemisia Gentileschi, assim como pintores predecessores e contemporâneos, representa a heroína romana em seu quarto empunhando o objeto fálico, com o qual ela está prestes a suicidar-se. Estas são as únicas analogias entre as diferentes imagens de Lucrezia com a de Artemisia. No olhar da pintora, Lucrezia não possui os encantos de uma Deusa ou Musa e não se coloca em pose sedutora diante do observador. O corpo ocupa praticamente toda a tela e chama atenção pelos traços que definem os músculos, indicando ser ela uma mulher forte. Os olhos voltados para cima, a testa franzida, o cabelo em desordem sugerem um momento de tensão, um drama vivido pela protagonista. Segundo Tiziana Agnati (2000), a Lucrezia de Artemisia Gentileschi, em seu diálogo desesperado entre a vida e a morte representa uma significativa inovação para o período, indica o reaparecimento de um imaginário heróico sobre a história narrada por Tito Lívio e é desprovida de conotação religiosa.

Se a arte pictórica exaltou o caráter erótico da história de Lucrezia, a arte literária também o fez. A Lucrezia que se mostra objeto sexual masculino foi, segundo Tiziana Agnati (2000), uma personagem recorrente na literatura de autores como Matteo Bandello – autor amplamente lido nos séculos XVI e XVII. Em seus textos, o literato “[...] metteva in dubbio la castità della donna e suggeriva che avesse goduto dello stupro”. “[...] colocava em dúvida a castidade da mulher e sugeria que havia gostado do estupro”. (AGNATI, 2000, p. 23).

A partir do olhar que explorou as diferentes imagens de Lucrezia, produzidas entre a renascença e o barroco, salientamos que a obra de Artemisia Gentileschi interpreta a história da matrona romana de forma significativamente inovadora. Da produção pictórica de Artemisia emerge um objetivo: construir imagens de mulheres de imponência física e peso moral (evidenciado ainda mais pela centralidade sempre ocupada por elas nas pinturas).

Nas pinturas de Artemisia, os fundos das imagens são quase inexistentes, as paisagens e ambientações naturais são substituídas pelo aumento da dimensão dos corpos aliado à sombras intensas com pequenas réstias de luz artificial, que segundo Genova (2003), se projetam de forma a conferir dinamismo às figuras e acompanham o olhar do espectador no

seu percurso de leitura. Conforme Roberta Genova (2003, p. 7) “Esso contiene in sé i propri principi di comunicazione”. “Contêm em si mesmo os próprios princípios de comunicação”. Para a mesma autora, esses elementos trazem sobre a superfície bidimensional as inscrições de subjetividade e intersubjetividade. É uma linguagem comunicativa que contribui para sustentar a hipótese de uma complexa ligação entre a vida e a obra de Artemisia Gentileschi.

A perspectiva do autorretrato nas obras de Artemisia se torna cada vez mais evidente, especialmente quando nos utilizamos de uma abordagem interdisciplinar e permeada pela categoria de análise *gênero*. Os diferentes olhares por meio dos quais temos nos aproximado do objeto de pesquisa, permitem estabelecer novas perguntas.

Foram necessários três séculos, segundo Sandro Barbagallo (2011), para a história da arte reconhecer o *status* de artista e a importância de Artemisia Gentileschi para a pintura barroca. Sandro Barbagallo, – um dos organizadores da primeira exposição oficial de Artemisia Gentileschi no Palazzo Reale, em Milão, que ocorreu entre 20 de setembro de 2011 e 29 de janeiro de 2012 – afirma ser a pintora: “*La versione femminile di Caravaggio*”. Não apenas por ter uma produção que retratou diferentes mulheres protagonistas de suas próprias histórias, mas principalmente pelo atrevimento de se inserir num mundo criado pelos homens e para os homens. Para Barbagallo (2011), “La grandezza artistica di Artemisia Gentileschi va ben oltre le sue vicende personali e i luoghi comuni che da sempre l’accompagnano”¹⁰. (BARBAGALLO, 2011, p. 1).

Embora correndo o risco de utilizar um termo anacrônico, seria possível falar de discursos *feministas* nas obras de Artemisia Gentileschi? Ainda que tenha convivido com excelentes colegas, primeiro o pai, Orazio, depois Caravaggio, Rubens, Van Dick, entre outros, as obras de Artemisia constituem releituras próprias e particulares. Expõem, de certa maneira, sua postura *feminista* diante da sociedade, que consequentemente se reflete em sua produção pictórica, tanto através dos temas bíblicos quanto dos clássicos.

A partir das problemáticas que surgem no processo crime e do potencial das fontes já mapeadas (cartas e obras pictóricas da artista), que se demonstram importantes e significativas para a construção do conhecimento histórico, podemos pensar sobre as possibilidades de um estudo biográfico sobre Artemisia Gentileschi. A este respeito, a obra de caráter biográfico organizada por Ottavia Niccoli (1991) e intitulada:

Rinascimento al femminile, contribui para refletirmos sobre a presença das mulheres em diferentes espaços da sociedade: viúvas, humanistas, prostitutas, curandeiras, bruxas, freiras da Contrarreforma. Através destas figuras, de diferentes particularidades, a historiadora pergunta-se na introdução da obra, se seria possível: *Um rinascimento per le donne?* Segundo Niccoli (1991), a obra não pretende ser uma *História das Mulheres no Renascimento*, contudo é sim uma tentativa de refletir sobre as distintas faces do renascimento, inclusive para as mulheres. A pesquisadora afirma que: “[...] le serie di biografie femminili non sono una novità: anzi sappiamo che si tratta di un genere storiografico antico, inaugurato da Plutarco con le sue *Mulierum virtutes* e poi proseguito con grande fortuna nel medioevo e soprattutto nel rinascimento” (NICCOLLI, 1991, p. 8).

Nesse sentido, é possível pensar também o período barroco italiano à luz das fontes sobre a vida pública e privada de Artemísia Gentileschi? A pintora, que era antes uma mulher, constitui um dos casos mais conhecidos de participação feminina da arte pictórica barroca do século XVII. Assim, teriam outras mulheres almejado ou mais legitimado sua presença em profissões artísticas no período barroco, contrariando as normas dirigidas a elas pelos discursos masculinos? São alguns dos nossos questionamentos que surgem por meio de um olhar microscópico da sociedade aqui efetivado através do estudo de Artemísia Gentileschi e a rede de relações estabelecida por ela, incorporando principalmente os debates relativos ao *gênero*.

Considerações finais

O olhar da historiografia, que se utiliza do conceito de *gênero*, lançado hoje às temáticas sobre as mulheres, tem demonstrado que estudos e análises podem ser realizados, segundo Pinsky (2009, p. 164), “[...] sem definições preestabelecidas com relação aos significados ligados às diferenças sexuais”. As especificidades de cada contexto estão presentes nas fontes, sejam elas escritas ou figurativas, já que as representações *generificadas* estão em diferentes espaços e são construídas e contentadas por meio tanto dos discursos como das práticas de uma sociedade.

Ao elucidarmos a fragilidade das explicações históricas que dizem respeito às mulheres, acreditamos ter contribuído com alguns dos principais desafios dos historiadores (as) que elegem

os *Estudos de Gênero* para suas reflexões acadêmicas: conferir sentido às relações de poder entre o feminino e o masculino e evidenciar que os significados de ser *homem* e *mulher* são mutáveis e não podem ser atribuídos apenas a um corpo sexuado.

Ao questionarmos as estruturas de poder uniformizadoras que organizam a produção do saber histórico, olhando para aquilo que parece *normal* ou *natural* e que constitui os sujeitos, as lacunas – negligenciadas pela historiografia – e os espaços em branco começam a ser notados. Assim como o poder, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Dessa maneira, pensamos que a trajetória no mundo da criação artística, o legado pictórico e o drama pessoal vivenciado por Artemísia Gentileschi durante o desenrolar do processo crime, trazem à tona questões importantes, para o campo da História, das Artes e do Direito. Experiências que marcaram a vida de Artemísia Gentileschi e os discursos que atuaram ou não sobre ela, constituem o enredo do qual sua produção é o resultado. Isso também significa dizer, como já afirmou Leonardo da Vinci (1989) no Tratado da Pintura:

[...] ciò che è nell' universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generarono una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose. (DA VINCI, 1989, p. 7).

[...] aquilo que está no universo por essência, presença ou imaginação, esse [o pintor] o tem antes na mente, e depois nas mãos, e aquelas são tão excelentes, que no tempo justo geraram uma proporcionada harmonia em um só olhar como fazem as coisas. (DA VINCI, 1989, p. 7). Tradução minha.

Parafraseando Leonardo Da Vinci (1989), a pintura é uma questão mental, ou seja, ocorre antes no interior do pintor, depois nas mãos. O artista, além disso, é fruto de um tempo, de um contexto. Convém, no entanto, salientar que quanto mais nos aproximamos do objeto de pesquisa, mais complexa se torna nossa investigação, pois os horizontes se tornam mais amplos e diferentes caminhos nos parecem possíveis.

Queremos entender o dito e o não dito, legados pelas formas e cores elaboradas por Artemísia Gentileschi em suas obras. O novo recorte da pesquisa procura privilegiar o período em que ocorre o estupro de Artemísia (1611), o desenrolar do processo crime contra Agostino Tassi (1612) e as obras pro-

duzidas pela artista nos primeiros anos que se seguiram, num contexto marcado, principalmente, pelas relações de poder. A pesquisa busca também compreender como e em que medida o poder, em suas formas capilares: “[...] alcança o âmbito dos indivíduos, toca-lhes o corpo e insere-se em suas ações e atitudes, seus discursos, processos de aprendizagem e rotinas diárias”. (BURKE, 2002, p. 63).

Entendemos que nossas reflexões se revestem de importância crítica, pois pretendem estabelecer um diálogo interdisciplinar sobre os lugares ocupados ou almejados pelas mulheres na produção artística pictórica do século XVII.

Referências

- AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 172, pp. 5-50, novembre, 2001.
- _____. Sguardo di donna. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 153, pp. 19-26, febbraio, 2000.
- ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 153, pp. 27-31, febbraio, 2000.
- BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingeva come un uomo. In.: *Mostra Artemisia*, Palazzo Reale, Milano, 22 settembre 2011 – 29 gennaio 2012. ©L'Osservatore Romano, 6 ottobre 2011.
- CASTELLANETA, Carlo. *Il dizionario della pittura italiana*. Dai primitivi ai giorni nostri. Firenze: Le Lettere, 2002.
- CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). *Artemisia*. Roma: Leonardo de Luca, 1991.
- DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.
- DASTOLI, Carlos Alberto et al. *Parola Chiave: dizionario di italiano per brasilliani*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas Margens: Três mulheres do século XVII*. Tradução de Hildegarg Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. 24 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- GENOVA, Roberta. Trace di enuciazione nella pittura di Artemisia Gentileschi. *Arco Journal: Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo*, 2003. Disponível em: <http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/genova_tracce_19_06_03.pdf> Acesso em 15 de junho de 2011.

- GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e outros ensaios*. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel, 1989.
- LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In.: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene, PARANHOS, Adalberto. (Org.). *Histórias e Imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LÍVIO, Tito. *História de Roma*. Ab urbe condita libri. Vols. I e II. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Rumo a uma "história visual"*. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/B9AJ09cB/meneses_ulpiano_-_rumo_histria.html> Acesso em 30 de janeiro de 2012.
- MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004.
- MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-17, febbraio, 2001.
- NICCOLI, Ottavia. (Org.). *Rinascimento al femminile*. Roma: Laterza, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relatos de uma experiência. Tradução de Ricardo Augusto Vieira. *Cadernos Pagu* (4) Núcleo de Estudos de Gênero/ UNICAMP, São Paulo, 1995, pp. 9-28.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v 17, n. 1, pp. 159-189, janeiro-abril/2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11687/10988>> Acesso em junho de 2011.
- PROSPERI, Adriano. *Dar a alma: história de um infanticídio*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARDI, Francesco Saba. *Artemisia Gentileschi*. Milano: SPIRALI/VEL, 2007.
- SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, v 16, n. 2, pp. 05-22, jul-dez/1990.

- _____. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. Tradução de Magda Lopes. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, pp. 63-95.
- SNYDER, Jon. *L'estetica del barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- VASARI, Giorgio (1511-1574). *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.
- VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVII). *Revista do Instituto da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, 2005, pp. 205-242. Disponível em: <<http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Filipa%20Vicente%20-%20Publica%C3%A7%C3%B5es%202005%20n%C2%BA1.pdf>> Acesso em 20 de novembro de 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

NOTAS

1. “*Estupro e libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]*”. MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004. Aos autos do processo crime publicados por Eva Menzio (2004) foram anexados outras fontes, como a súplica de Orazio Gentileschi, depoimentos de testemunhas, interrogatórios dos réus, acareações, declarações e vinte e seis cartas escritas por Artemisia Gentileschi onde, através das quais, a artista discute os valores a que seriam comercializadas suas obras. Os questionamentos feitos pelos inquisidores estão publicados em língua latina e as respostas na língua italiana do século XVII. A tradução da fonte é desempenhada, principalmente, por Celso Bordignon - Mestre (1993) e Doutor (2000) em Arqueologia Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma. A tradução, ainda inédita em língua portuguesa, conta com o apoio do Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Caxias do Sul.
2. Traduzimos do latim para o italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Túzia]; Artemitia [Artemísia]; Horatio [Orazio]. As palavras entre colchetes ajudam a compreender melhor o texto que, por vezes, é bastante truncado, pois optamos pela tradução literal. Tradução Celso Bordignon e Vicente Pazinato.
3. É verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, muitas e muitas vezes repetindo estas [preditas] palavras e depois disse: Este é o anel que tu me dás e estas são as promessas [referindo-se às sibilas]. Tradução Celso Bordignon e Vicente Pazinato. (GENTILESCHI, apud MENZIO, 2004, pp. 80-81).
4. “[...] Em 1625 criou uma *Susana e os velhos* que pela postura e pelos gestos de intensidade dramática - incomuns em Van Dyck - inspira-se significativamente Susanna Pommersfelden”. Tradução minha. (AGNATI, 2001, p. 29).
5. O texto de Tito Lívio é marcado pelo cunho moralizante, e pelas concepções religiosas do período antigo.
6. “Lucrezia se rendeu à vontade do homem, mas no dia seguinte ela chamou o pai, marido, irmãos e outras testemunhas, e tendo confessado sua culpa ela se matou cravando um punhal em seu peito”. Tradução minha. (AGNATI, 2001, p. 22).

7. “[...] enquanto a morte iminente despoja [abstém, isenta] a mulher das suas potenciais componentes castradores, e a torna indefeso objeto de prazer sobre o qual o observador [espectador] projeta suas próprias fantasias sado-eróticas.” Tradução minha. (AGNATI, 2000, p. 22).
8. “[...] não metafísico ou religioso, mas físico, particular, pode ser aquele vivido por qualquer mulher que tenha enfrentado o drama do estupro”. Tradução minha. (AGNATI, 2000, p. 25).
9. “A versão feminina de Caravaggio”.
10. “A grandeza artística de Artemisia Gentileschi vai além de sua vida privada e estereótipos que sempre a acompanharam”. (BARBAGALLO, 2011, p. 1). Tradução minha.
11. “As biografias femininas não são novidades: na verdade sabemos que este é um antigo gênero da historiografia, inaugurada por Plutarco com sua *Mulierum virtutes*, continuando com grande sucesso na Idade Média e, especialmente durante o renascimento”. Tradução minha. (NICCOLLI, 1991, p. 8).

Recebido em: 05/12/11

Aceito em: 13/02/12

CRISTINE TEDESCO

tedesco.cristi@gmail

Formada em Licenciatura Plena em História pela Universidade de Caxias do Sul. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Orientação Profa. Dra. Rejane Barreto Jardim.