

Entre a vida e a obra: a trajetória de Artemisia Gentileschi na perspectiva da historiografia da arte

CRISTINE TEDESCO

Este trabalho apresenta estudos da historiografia da arte italiana recente sobre a pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654), publicados no catálogo “*Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*” referente à exposição *Mostra Artemisia*¹, realizada no *Palazzo Reale*, em Milão, entre os anos de 2011 e 2012. Analisaremos os capítulos dos organizadores da obra: Roberto Contini e Francesco Solinas, intitulados: “*Fino a qual segno giungesse l’ingegno, e la mano d’una tal donna*”: *geografia e rango di Artemisia Gentileschi*² e *Ritorno a Roma: 1620-1627*³.

Nossos principais critérios para a seleção dos capítulos aqui analisados foram a ampla abordagem dos autores no que se refere à trajetória biográfica de Artemisia Gentileschi e a problematização da relação entre a vida e a obra da pintora. O catálogo também disponibiliza textos dos pesquisadores Judith W. Mann, Luciano Arcangeli, Mina Gregori, Roberto Paolo Ciardi, Rodolfo Maffei, Renato Ruotolo, os quais desenvolvem uma escrita de caráter biográfico, privilegiando, contudo, a análise de imagens. O catálogo ainda apresenta um quadro cronológico exaustivo acerca da trajetória de Artemisia, realizado por Michele Nicolaci e Yuri Primarosa.

Iniciamos a resenha apontando algumas questões gerais sobre a relevância da exposição referente ao catálogo. Num segundo momento, dividimos o texto em dois blocos que contemplam os artigos de Contini e Solinas, tendo em vista a própria disposição dos textos publicados no catálogo.

A *Mostra Artemisia* (2011-2012) foi uma exposição que não apenas destacou a produção da pintora, mas, sobretudo, revelou que Artemisia sabia trabalhar, com grande qualidade, uma variedade de gêneros pictóricos e temas muito amplos. Cinquenta pinturas apresentadas nesta exposição da artista romana, foram pela primeira vez reunidas em um espaço, junto às de seu pai (Orazio Gentileschi), tio (Aurelio Lomi) e de alguns pintores que trabalharam com Artemisia, como Simon Vouet, por exemplo, e

de quem fazia parte de sua oficina, como Bernardo Cavallino. As pinturas reunidas nessa exposição, produzidas na primeira metade do século XVII, estão atualmente em acervos de museus, galerias de arte e coleções particulares em diversos países.

O catálogo da *Mostra Artemisia* se reveste de grande importância, pois publica um numeroso acervo visual, disponibilizando, inclusive, algumas obras de coleções particulares que não encontramos em suporte digital. A tela *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637), por exemplo, foi pela primeira vez exposta ao público na *Mostra Artemisia*. Para Luciano Arcangeli (2011), o quadro é um dos maiores trabalhos de Artemisia do primeiro período napolitano da artista, que termina com sua saída para a Inglaterra, em 1638 – aonde irá trabalhar junto com seu pai na realização de uma pintura no teto da Casa Rainha (*Queen's House de Inigo Jones*) em Greenwich.

A publicação do catálogo contribui com os estudos sobre a trajetória de Artemisia, tendo em vista que faz referência a um rico conjunto de cartas e outros documentos escritos, bem como sua localização em inúmeros arquivos históricos de Roma, Florença, Veneza, Nápoles, Livorno e Londres. Os contextos histórico, social e cultural do século XVII são amplamente discutidos ao longo de análises que oportunizam uma intensa aproximação entre história, arte e imagem a partir da trajetória da pintora Artemisia Gentileschi. Assim, desenvolveremos uma breve análise dos capítulos dos organizadores do catálogo, Roberto Contini e Francesco Solinas (2011).

Artemisia na historiografia da arte: a perspectiva de Roberto Contini

O título do capítulo de Roberto Contini (2011) – “*Fino a qual segno giungesse l'ingegno, e la mano d'una tal donna*”: *geografia e rango di Artemisia Gentileschi* – é uma frase retirada da obra de Filippo Baldinucci⁴ (1681), na qual o autor escreve sobre Artemisia em seu volume referente às vidas dos artistas. A tradução do título “Até que ponto chegaria a capacidade técnica e a mão de uma tal mulher: percurso e posição social de Artemisia Gentileschi” denota a preocupação do autor em acompanhar a trajetória de vida da pintora.

Roberto Contini (2011) inicia o texto afirmando que ao dedicar-se à carreira de pintora, o que teria sido muito facilitado pelo papel protagonista do pai como pintor, Artemisia foi uma artista de relevância médio-alta e seu lugar nunca foi de atriz coadjuvante. Para o autor, mesmo as suas criações menos

bem-sucedidas refletem o seu “talvez inato” talento, “*Persino dalle sue creazioni meno riuscite si sprigiona il respiro caldo del suo forse innato talento*” (CONTINI, 2011, p. 36).

No decorrer do capítulo, Contini (2011) comenta algumas obras pictóricas de Artemisia, como, por exemplo, a *Allegoria dell’Inclinazione* (1615); uma obra encomendada por Michelangelo, *O Jovem*, para o teto da galeria da Casa Buonarroti. Um trabalho que, conforme indica o pesquisador, era almejado pela grande maioria dos jovens artistas que atuavam nos ateliês florentinos, com idade próxima a de Artemisia, na época com 22 anos de idade.

Contudo, é a tela *Susanna e i vecchioni* (1610) assinada e datada por Artemisia aos 17 anos de idade, que testemunha seu “talento precoce”, nas palavras de Contini. A imagem já foi interpretada como obra de Orazio Gentileschi, um equívoco, se considerarmos que entre os anos de 1610 e 1612 Orazio trabalhou intensamente na obra *Concerto con Apollo e le Muse*, produzida no teto do *Palazzo Pallavicini*, em Roma. Além disso, não se conhecem outras obras de Orazio datadas desse período, de acordo com os estudos de Contini (2011). Sabe-se que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se ausentasse de casa diariamente. Entretanto, conforme afirma Judith W. Mann (2011, p. 57), no decorrer desses anos eram entregues suprimentos para pintura na casa dos Gentileschi, o que sugere que Artemisia estava ativamente envolvida com a produção pictórica.

Roberto Contini (2011) encaminha a finalização de seu texto destacando que tanto na cidade florentina, como em Roma e em Veneza, não há evidências de trabalhos da pintora em igrejas. Para o mesmo autor, essa ferida em sua vocação de artista universal foi rapidamente curada com sua chegada em Nápoles, onde em 1630 pintou *Annunciazione* na igreja *San Giorgio dei Genovesi*, e onde também daria início a uma fase de forte empenho na produção de imagens de natureza morta e com animais em pose (CONTINI, 2011, p. 47).

Artemisia na historiografia da arte: a perspectiva de Francesco Solinas

No capítulo de Francesco Solinas (2011), intitulado *Ritorno a Roma: 1620-1627*, também encontramos uma escrita de caráter biográfico. O historiador da arte se dedica ao estudo da trajetória de Artemisia no período em que a pintora abandonou Florença e voltou para sua cidade natal, Roma, de onde havia partido com o marido Pietro Antônio Stiattesi, sete anos antes, em 1613.

Nesse sentido, o capítulo de Francesco Solinas dá sequência ao período estudado por Roberto Contini, cujo recorte temporal privilegia a década anterior a 1620. As principais fontes utilizadas pelo pesquisador são as cartas de Artemisia, às quais tivemos acesso através da publicação da correspondência, não apenas da artista, mas também de seu marido e de diversos mecenas com quem Artemisia negociou suas obras. Além disso, Solinas (2011) também se utiliza de diversas pinturas produzidas no período entre 1620 e 1627, época em que Artemisia residiu em Roma.

De acordo com Francesco Solinas (2011), a saída repentina de Artemisia da cidade florentina, em 1620, se deu devido a questões financeiras. O acúmulo de dívidas decorrente de um contrato de trabalho mal pago pelo Grão-Duque Cosme II de Medici, que se encontrava muito doente e debilitado devido à tuberculose, trouxe problemas econômicos, e sua situação em Florença ficou insustentável, conforme declara Solinas (2011, p. 79).

O mesmo autor ainda ressalta a necessidade de uma licença concedida pelo Grão-Duque para um artista da corte sair da cidade florentina legalmente. Todavia, o consentimento do líder político não era o suficiente para obter-se a autorização para fazer uma viagem, no caso de uma mulher. Segundo Solinas (2011, p. 80), com exceção das viúvas mais ricas e poderosas, era apenas sob a tutela de um homem, marido, pai, irmão, cunhado ou filho, que se autorizava uma viagem como aquela realizada em 1620 por Artemisia, cujo marido a acompanhou no percurso.

Em Florença, Artemisia havia alcançado prestígio com obras como as duas versões de *Giuditta che decapita Oloferne*, *Giuditta e la fantesca* e as três versões de *Maddalena*, por exemplo. Entretanto, para Solinas (2011, p. 84), as repentinas mudanças no gosto da corte e o agravamento da doença de Cosme II de Medici contribuíram para o aumento das dívidas da pintora, principalmente com instrumentos de trabalho, o que pode ter contribuído para sua partida da cidade florentina.

A respeito do período em que Artemisia viveu em Roma, Francesco Solinas (2011) ressalta que a pintora seguiu seu próprio caminho, graças a Cassiano dal Pozzo (1588-1657)⁵, que a introduziu em um grupo de artistas através do qual recebeu encomendas importantes.

Francesco Solinas se refere à Artemisia como:

Figlia di uno dei più quotati pittori del suo tempo, cresciuta nell'aura della stupefacente pompa del regno borghesiano e delle sontuose anticamere cardinalizie, probabilmente presente, come un ragazzo, sui ponteggi dei più prestigiosi can-

tieri del genitore, sin da giovanissima la talentuosa pittrice aveva lottato per affermare quel suo naturale, straordinario talento artistico (SOLINAS, 2011, p. 90).⁶

Na citação, Francesco Solinas (2011) comenta que Artemisia esteve “[...] presente como um rapaz, sobre os andaimes dos locais de trabalho de maior prestígio do pai” (SOLINAS, 2011, p. 90). Todavia, o autor não aborda as questões de gênero, o que acreditamos ser importante para problematizar a trajetória de Artemisia.

Ao refletirmos sobre a atuação das mulheres no mundo masculinizado da produção artística, nos utilizamos dos estudos de Rachel Soihet (2010). A autora explica que diferentes discursos reproduziam a noção de que as artes “[...] seriam formas de criação do mundo. Como poderiam as mulheres, capazes apenas de copiar, traduzir e interpretar, terem condição para fazê-lo?” (SOIHET, 2010, p. 209). Nesse sentido, é bem provável que Artemisia tenha vivenciado desigualdades de gênero como outras mulheres de seu tempo. Contudo, pode ter desenvolvido estratégias para cruzar os limites dos sistemas normativos de sua época.

Durante a análise dos capítulos de Roberto Contini e Francesco Solinas, ambos com perspectivas biográficas, evidenciamos que as tensões entre o real e o imaginativo se fazem presentes nos dois textos. Ao problematizar os trabalhos de Roberto Contini e Francesco Solinas, procuramos salientar que a atuação de mulheres como Artemisia Gentileschi nos indica uma perspectiva para além de um feminino fragilizado e preso ao lar, pois a pintora construiu espaços de atuação que podem desestabilizar representações preestabelecidas sobre a participação das mulheres no mundo da criação. A partir da trajetória de Artemisia, perguntamo-nos que outras histórias nós podemos escrever: outra história da arte, da pintura e das mulheres, tendo em vista limites mais flexíveis para as fronteiras de gênero.

NOTAS

1. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.) *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
2. “Até que ponto chegaria a capacidade técnica e a mão de uma tal mulher: percurso e posição social de Artemisia Gentileschi” [tradução livre].
3. “Retorno a Roma: 1620-1627” [tradução livre].
4. BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*. Opera postuma. Firenze: Per Santi Franchi, 1728. Digitalizado por Oxford

University Galleries (2007). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=jVsGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 25 set. 2015.

5. Membro de uma família de nobres. Prestou serviços a corte do cardeal Francesco Barberini e foi colecionador de arte.

6. “Filha de um dos mais respeitados pintores do seu tempo, crescida no ambiente da surpreendente pompa do reino aburguesado e das suntuosas antessalas dos cardeais, provavelmente presente, como um rapaz, sobre os andaimes dos locais de trabalho de maior prestígio do pai, desde muito jovem a talentosa pintora lutou para fazer valer aquele seu natural, extraordinário talento artístico” [tradução nossa].

Referências

ARCANGELI, Luciano. Cristo e la samaritana al pozzo. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.) *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011. p. 210-213.

CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.) *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

MANN, Judith W. Artemisia nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.) *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011. p. 51-61.

SOIHET, Rachel. Michelle Perrot. In: LOPES, Marcos; MUNHOZ, Sidnei. (Org.) *Historiadores de nosso tempo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 193-212.

SOLINAS, Francesco. (Org.) *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2011.

Recebido em: 28/04/15

Aceito em: 23/05/16

CRISTINE TEDESCO

tedesco.cristi@gmail.com

Doutoranda em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Graduada em História pela Universidade de Caxias do Sul. Desenvolve pesquisa nas áreas de História, História da Arte, Cultura Visual e Estudos de Gênero. Realiza um estudo sobre a trajetória de vida de Artemisia Lomi Gentileschi (1593-1654), pintora do período barroco caravaggesco. Atualmente é bolsista CAPES.