
Artemisia Gentileschi nos espaços de criação artística: fronteiras de gênero¹

*Artemisia Gentileschi in the spaces of artistic
creation: gender frontiers*

*Cristine Tedesco**

Resumo: Este artigo pretende discutir a presença de mulheres pintoras no contexto histórico da península Itálica, entre os séculos XVI e XVII. A análise das obras de Artemisia Gentileschi (1593-1652), principal artista selecionada para a pesquisa, suscita um debate tanto no que diz respeito à relevância artística de suas obras, como para encaminhar discussões associadas à construção das identidades de gênero e das relações sociais de poder entre o feminino e o masculino. Um dos principais objetivos do artigo é compreender como as mulheres se inseriram no mundo da pintura, no período barroco, e as formas encontradas por elas para entrecruzarem as fronteiras de gênero, atuando em espaços majoritariamente masculinos, além de descrever e analisar algumas das obras de Artemisia Gentileschi.

Palavras-chave: Artemisia Gentileschi; gênero; história das mulheres.

Abstract: This article intends to discuss the presence of painter women in the historical context of the Italian Peninsula between the centuries XVI and XVII. The analysis of the works of Artemisia Gentileschi (1593-1652), the main artist selected to this research, performs a debate in concern of the artistic relevance of her works and to set discussions about the construction of gender identities and social relationships of power between the feminine and the masculine. One of the main objectives of the article is to comprehend how do the women inserted themselves in the world of the painting of the Baroque period and the way that they found to cross the gender frontiers, acting in majority masculine spaces, besides describe and analyze some works of Artemisia Gentileschi.

Keywords: Artemisia Gentileschi; gender; women's history.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFPel. *E-mail:* tedesco.cristi@gmail.com

Introdução

Uma vez destacado que as relações de poder são ensaiadas primariamente desde as relações entre homens e mulheres, é importante pensar numa perspectiva em que as representações de gênero são construídas socialmente, como, por exemplo, através dos papéis sexuais desempenhados na cultura. Scott (1990) indica que os historiadores, debruçados sobre os estudos de gênero possuem um compromisso teórico bastante relevante: explicar as razões pelas quais as relações de poder são construídas na sociedade, como funcionam e como mudam.

Dessa forma, a problemática central do estudo está associada às formas de construção dos discursos que negam ou omitem as produções femininas no campo da pintura e sua legitimação na sociedade, no período entre os séculos XVI e XVII. A análise das obras de Artemisia Gentileschi denuncia sua presença não como *musa inspiradora*, mas como alguém que *pintava como um homem*. Agnatti (2001) enfatiza que, assim como outras suas excelentes colegas, Artemisia foi esquecida e ignorada por séculos, porque sendo mulher caiu sobre ela o silêncio de uma história da arte toda no masculino. As mulheres pintoras também foram relegadas ao silêncio de uma historiografia ainda por revisar.

Podemos também mencionar o interesse interdisciplinar entre história e arte na compreensão das estruturas de representação do mundo, nos discursos que dão conta do real, no fim do Medievo e início do mundo moderno e o papel da cultura na dinâmica do cotidiano das mulheres. Além disso, a problemática também está voltada às reflexões em torno do uso de imagens pictóricas pelas pesquisas na área da história e busca um debate teórico sobre uma metodologia que possibilite interpretar o *passado* através dos discursos presentes nas obras de Artemisia Gentileschi.

La giovane Artemisia Gentileschi

Nascida em Roma, aos 8 dias de julho de 1593, Artemisia Gentileschi é a primogênita entre os filhos de Prudenza Montore e Orazio Gentileschi. Um dos principais marcos da vida de Artemisia foi, sem dúvida, o ano de 1612, quando um processo foi aberto por seu pai contra o pintor Agostino Tassi, acusado de desvirginá-la forçadamente no ano anterior. Tassi e Orazio realizavam juntos a pintura do *Casino delle Muse* no *Palazzo Rospigliosi*. Com a conivência de Túzia –

encarregada dos serviços da casa – e se aproveitando da ausência do amigo, Tassi desvirginou Artemisia, segundo nossa análise dos autos do processo-crime “*Stupri et lenocinij Pro Cúria et Fisco*”² (Estupro e libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]”. Trad. de Dr. Celso Bordignon.

Essa situação continuou acontecendo por cerca de um ano e foi esse um dos elementos que culminou na acusação de Artemisia como amante e não *vítima* de Tassi.

La giovane si difese dalle accuse sostenendo che il Tassi l’aveva ingannata, che le aveva promesso di sposarla e le aveva tenuto nascosto il suo matrimonio. Il processo cominciò nel maggio del 1612, e terminò dopo cinque mesi, con una lieve condanna del Tassi. Artemisia, dopo aver subito l’umiliazione di plurime visite ginecologiche pubbliche, fu sottoposta alla tortura dello schiacciamento dei polci per indurla a rivelarle la verità.³ (AGNATI, 2001, p. 8).

Encerrado o processo que julgou Agostino Tassi de forma superficial (foi expulso de Roma e não cumpriu sua pena), pelo menos aos olhos de Artemisia, a pintora retira-se de Roma e se estabelece com seu marido Pietro Antonio Stiattesi – união que foi articulada pelo pai, em Firenze. Se Tassi não foi devidamente punido no tribunal, o seria através das representações pictóricas de Artemisia.

Um dos artigos *pioneiros* acerca das obras de Artemisia foi produzido em 1916 por Roberto Longhi e intitulado: *Gestileschi padre e figlia*.⁴ A tentativa de analisar a produção da artista, no contexto do *caravaggismo*, foi marcada por um método que distinguia claramente os estilos das obras de pai e filha. A inclinação de Artemisia passa pelo *caravaggismo* romano, pelo estilo florentino e pelo classicismo napolitano. Suas obras são produzidas com tal expressão que não há precedentes entre seus contemporâneos.

Cartas de Artemisia enviadas para Dom Antonio Ruffo,⁵ entre os anos de 1649 e 1651, testemunham a discussão dos valores pelos quais seriam comercializadas suas obras. Segundo Agnati (2001), Artemisia acusa Ruffo de desvalorizar os preços de suas pinturas por serem produzidas por ela – *uma mulher*. A fama de imoral nunca a abandonou, chegou a ser chamada de *donna de facili costumi*.⁶ Sua participação num ofício pensado majoritariamente para os homens, em certa medida,

desestabiliza o discurso dicotômico entre a *musa* e o *criador*. Certamente, a tentativa de afastar as mulheres dos papéis definidos para os homens se deu através dos discursos que normatizavam as funções do feminino e do masculino na sociedade.

Podemos mencionar aqui os estudos desenvolvidos por Maria Linhares Borges (2003), que nos afirma que o esquecimento é necessário para a formação do novo. Contudo, as lacunas produzidas sobre a história das mulheres possibilitam que pensemos igualmente nas categorias de memória que desenvolvemos em nossos textos acadêmicos. Se não queremos, como já afirmou Paul Ricoeur (2007, p. 424), “o espectro de uma memória que nada esqueceria”, nem reflexões totais acerca de determinado objeto de pesquisa, assim, nos resta perguntar: como seria possível, então, combatermos o esquecimento diante das histórias das mulheres-artistas?

Considerações sobre as imagens e a história

Essa metodologia de análise soma-se às considerações de Carlo Ginzburg (2001), pois elas nos auxiliam a pensar na imagem como uma representação do passado. Para ele, o conceito pode evocar tanto a *ausência*, já que a realidade é *representada*, como também a *presença*, que torna visível aquilo que se quer representar. Segundo seu estudo, a imagem funerária dos reis e imperadores do Medievo substituía o cadáver e tomava o lugar dos ausentes, ou seja, representava o governante.

Também os servos de barro substituindo os servos vivos sepultados nos túmulos dos líderes políticos, para Ginzburg, é o que precede a ideia de imagem como *representação*, no sentido moderno do termo, gerada a partir do Renascimento. Para elucidar essas questões o autor afirma ainda:

É a presença real, concreta, corpórea de Cristo no sacramento que possibilita, entre o fim do Duzentos e o princípio do Trezentos, a cristalização do objeto extraordinário de que parti, até fazer dele o símbolo concreto da abstração do Estado: a efigie do rei denominada representação. (GINZBURG, 2001, p. 103).

As reflexões teóricas propostas por Carlo Ginzburg em sua obra *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, são norteadoras para este

trabalho que se utiliza “dos testemunhos figurativos como fontes históricas” (GINZBURG, 1989, p. 42), assim como as pesquisas realizadas por Aby Warburg. Para Warburg,⁷ os conhecimentos de história da arte deveriam possuir um alcance mais amplo daquele produzido pela história tradicional. A recusa em admitir uma leitura puramente estética das obras de arte atribuída a Warburg, “permite a alguém que não seja historiador da arte falar”. (GINZBURG, 1989, p. 56). A afirmação de Ginzburg, ao fazer referência aos estudos de Aby Warburg, abre caminho para a análise que pretendemos desenvolver aqui.

As pesquisas de Warburg tinham um duplo objetivo: “Por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, [...] por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte.” (GINZBURG, 1989, p. 56). Dessa maneira, acreditamos que para o estudo das pinturas de Artemisia Gentileschi faz-se necessário entender o mundo no qual ela produzia suas obras e as relações sociais que estabeleceu. Isso contribuiria para compreendermos, talvez, a escolha de determinados temas históricos por ela selecionados e reinterpretados. Nesse sentido, as imagens são meios de comunicação, não se apresentam apenas como categorias de figuração artística, carregam também significados culturais que não podem ser excluídos da interpretação. Além disso, importante é ressaltar que nem todo significado está nas palavras, certas interpretações e entendimentos do passado estão representados apenas nas imagens, pois existem perspectivas mentais silenciadas pela escrita.

Os estudos de Panofsky, analisados por Ginzburg (1989), fornecem possibilidades de reflexão sobre a interpretação de imagens. Para ele, a própria descrição de uma imagem já pressupõe uma interpretação, por exemplo, “a possibilidade de descrever o Cristo de Grünewald como *um homem suspenso no ar* pressupõe o reconhecimento de determinadas coordenadas estilísticas”. (GINZBURG, 1989, p. 66).

A análise das fontes imagéticas, abordada nesta investigação, busca também, nas reflexões de Walter Benjamin⁸ uma maneira de pensar através das imagens. Ao estudar obras da arte pictórica, Benjamin as procura interpretar “numa relação com o pensamento, compreendendo a imagem para além da visão”. (PERNISA, 2008, p. 29). Assim, por meio da imagem do pensamento presente nas pinturas seria possível, por exemplo, mostrar a configuração histórica e cultural de determinado lugar, “capturar uma época, descrevendo-a e compondo a visualidade

do seu pensamento, é o objetivo máximo do autor em *Imagens do pensamento*, usando a arte e a criação artística como meio”. (PERNISA, 2008, p. 30).

Se a análise de uma imagem pictórica pode indicar elementos do pensamento que rege parte da sociedade, ou ainda, mostrar a configuração histórica e cultural de determinado lugar, como afirma Walter Benjamin, é possível que revelem, também, talvez, alguns aspectos da construção das diretrizes de gênero que organizam a normatização da sociedade em que a obra foi produzida.

Para isso o conceito de cultura, como uma forma utilizada por homens e mulheres para atribuir determinadas significações ao mundo que os cerca, contribui, ao mesmo tempo, para pensarmos nas pinturas de Artemisia Gentileschi. A artista se autorretratou, na grande maioria das suas obras, através de mulheres célebres ou presentes nos textos bíblicos, como: Cleópatra, Judite, Madalena, Lucrezia e Susanna. Entender as razões que motivaram essas representações de si mesma por Artemisia consiste em parte dos objetivos da pesquisa. Eis que, uma pintura, de acordo com Jacqueline Lichtenstein, se apresenta ao mesmo tempo

como signo e como figura a interpretar, e, sendo ela mesma imagem cifrada, já pressupõe uma interpretação do mundo. Codificação de signos, descrição de figuras e interpretações procedem assim de um único movimento. Nesse sentido, da época medieval até o século XVII, a pintura pôde ser uma espécie de linguagem na qual o prazer da decifração frequentemente prevalecia sobre a fruição das qualidades pictóricas. (2005, p. 23).

As considerações de Lichtenstein (2005) contribuem para pensarmos nas pinturas de Artemisia Gentileschi como representações de suas formas de ler o mundo. A partir disso, podemos pensar nas obras de diferentes mulheres como partes de um conjunto de indícios que nos sinalizam como suas relações sociais, ou ainda familiares, se constituíram elementos catalisadores de sua inserção num contexto masculino.

Uma das primeiras obras produzidas por Artemisia Gentileschi, “Susanna e os velhotes”, em 1610, já testemunhava suas habilidades como pintora. Pouco depois de um ano do início de sua carreira

profissional em Roma, a artista criava sua versão desse tema representado também por diversos outros artistas do mesmo período.

Figura 1 – Susanna e i Vecchioni – 1610



Fonte: Acervo do Castelo Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha. *Olio su tela* (170cm x 119cm) (apud CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 52).

A imagem da resistência diante da violência masculina, visível através dos sussurros e olhares dos homens e do manifestado desconforto de Susanna, é também tema de uma série de outras pinturas de Artemisia. Na perspectiva do autorretrato, a artista muda o cenário *natural* da mesma cena produzida por Tintoretto (1555-1556) num jardim, por um ambiente privado para sua versão de cena bíblica.

O drama solitário de Susanna, descrito na metade inferior da tela, se contrapõe à trama traiçoeira dos dois homens na parte superior da pintura. Os corpos dos velhos sugerem a continuidade da imagem para além dos limites da tela. A cumplicidade entre os dois é destacada pela proximidade dos corpos, das cabeças e das mãos. Esse efeito é reforçado pelo sussurro feito pelo homem mais jovem posicionado à esquerda da tela, ao mais velho – que, provavelmente, em virtude da ansiedade de ver a nudez do belo corpo de Susanna, repreende o outro e o intima a fazer silêncio.

A obra representa o aprendizado dos ensinamentos do pai: o contorno disciplinado do desenho anatômico, a mostra sofisticada de luz e sombra e, sobretudo, a delicada aproximação das cores, que caracterizavam o estilo de Orazio Gentileschi. Contudo, a seleção colorida de Artemisia, uma complexa aproximação entre amarelo-verde, roxo, vermelho e cinza-azul, a difere significativamente das obras do pai e sugerem que ela possuía modelos diferentes. Tanto pelo aspecto colorido como pela postura, *Susanna e os velhotes* lembra as figuras do Renascimento. Para Tiziana Agnati (2001), *Susanna e os velhotes* de Artemisia também possui uma conexão evidente com o *caravaggismo*:

La mano aperta del vecchione sulla sinistra, che disegna una traccia ovoidale sulla spalla dell'altro uomo, e che è presente nella *Giuditta che decapita Oloferne* (1598, 1599) di Caravaggio. (AGNATI, 2001, p. 13).

[...] a mão aberta do velho homem à esquerda, que desenha uma forma oval no ombro do outro homem, e que está presente na *Giuditta che decapita Oloferne* (1598, 1599) de Caravaggio. (AGNATI, 2001, p. 13).
Livre tradução de minha autoria.

O estilo *caravaggista* caracterizado pelo jogo de luzes e sombras será uma marca importante das criações artísticas de Artemisia Gentileschi, principalmente as produzidas a partir de 1612.

Para Roberto Contini (1991), a imagem é um marco na constituição da obra de Artemisia. Quando Orazio Gentileschi afirmou, durante o processo-crime, que Artemisia tinha 15 anos, queria destruir a autenticidade de Susanna, pois se assim fosse, a filha teria apenas 14 anos em 1610. Também Roberto Longhi (1943 apud CONTINI, 1991), mesmo sabendo que na época Artemisia estava com 17 anos, escreveu lapidariamente que a *Susanna e i vecchioni* de 1610 teria sido, em grande parte, se não no seu todo, produzida por Orazio Gentileschi e só assinado

por Artemisia. Segundo Contini (1991), o que estava em jogo era uma questão sexual. Hoje afirmamos que estava em jogo uma questão de *gênero*.

A pintura que segue utiliza mais uma cena bíblica do Antigo Testamento, na qual Judite decapita o inimigo de seu povo, o general Holoferne – líder do exército da Babilônia –, arrancando-lhe a cabeça e a entregando para sua serva. A imagem foi produzida na sequência do julgamento pelo desvirginamento forçado de Artemisia Gentileschi, praticado por Tassi. A tela contém elementos autobiográficos da artista.

Figura 2 – Giuditta che decapita Oloferne – 1612-1613



Fonte: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli. *Olio su tela* (158,8cm x 125,5cm) (apud CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 78).

A influência do *caravaggismo*, inteiramente desenvolvido durante o período, pode ser identificada na pintura, através dos contrastes de luz e sombra. Artemisia enfatiza, na imagem, a profunda cumplicidade com a serva e a intensidade do ato realizado por Judite. Se analisarmos as

representações da mesma cena de artistas como *Andrea Mantegna* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1491), *Caravaggio* (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 1612-1613) ou ainda *Orazio Gentileschi* (Roma, Pinacoteca Vaticana, 1610-1612), observaremos as formas através das quais a imagem de Judite está sendo gradualmente modificada durante os períodos renascentista e barroco, especialmente na produção de Artemisia.

Na versão de Artemisia, *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) se preocupa em “costruire e recuperare la figura di un’eroína che trascende la norma femminile”.⁹ (AGNATI, 2000, p. 21). Na representação, a atitude tomada por Giuditta pode demonstrar também uma ação num contexto público que, via de regra, não era destinada às mulheres.

A cena segue na pintura *Giuditta e la fantesca* (1613-1614). As mulheres nas obras de Artemisia, seja através de instrumentos como a espada, o *coltello* [objeto fálico] ou a serpente, utilizadas de forma importante nas pinturas, estão em posição dominante diante de uma sociedade marcada pelas relações de poder entre o feminino e o masculino.

Figura 3 – Giuditta e la fantesca – 1613-1614



Fonte: Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze. *Olio su tela* (114cm x 93,5cm) (apud CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 37).

Coltello, segundo *Parola chiave* (2007), principal dicionário utilizado, significa tanto um instrumento de cozinha (faca), usado para cortar alimentos, como também indica um indivíduo em posição dominante. Uma metáfora descrita pelo dicionário para definir a ação é “ter a faca e o queijo na mão”. (DASTOLI, 2007, p. 133). A serva carregando a cabeça de Holoferne no cesto e Giuditta, ainda com a espada, estão representadas em posição de comando.

A mão esquerda de Giuditta posicionada no ombro direito da serva sugere um movimento quase real das personagens. A exploração da perspectiva, o fundo escuro e o jogo de luzes no centro da imagem criam mulheres imponentes, robustas. Não nos parece aquela Giuditta descrita pela narrativa bíblica, nem Deus parece intimidá-la. As amarrações do turbante da serva, o lenço que envolve seu vestido, o penteado de Giuditta, suas maçãs rosadas, a proximidade entre os corpos das duas e o alforje que carrega a cabeça do líder do Exército do rei da Babilônia constituem a trama e conferem um drama *caravaggesco* à imagem representada.

Através de *Lucrezia* (1621), Artemisia imprime uma reflexão acerca da figura feminina que corresponde a um imaginário heroico negado pelas definições religiosas. O heroico suicídio de Lucrezia que, após ter vivenciado um ato de *violência carnal*, crava um punhal no peito em defesa da própria honra, está representando na pintura um exemplo da *virtude* da mulher.

Figura 4 – Lucrezia – 1621



Fonte: Palazzo Cattaneo-Adorno, Genova. *Ólio su tela* (100cm x 77cm) (apud CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 88).

A interpretação de Artemisia quanto à história de Lucrezia é diferente daquela de outros artistas que duvidaram de sua castidade. A personagem é vigorosa e rege seu punhal, como salienta Agnati (2000). Ao apontar o punhal para uma direção que não é a de seu corpo, Lucrezia se mostra hesitante e, ao mesmo tempo, se prepara para um gesto. A Lucrezia de Artemisia 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”.¹⁰ (AGNATI, 2000, p. 25).

Novamente percebemos que a relação entre Artemisia e suas obras é na perspectiva do autorretrato. Ao colocar seu drama pessoal como força motivadora das escolhas das temáticas a serem objeto de suas obras, Artemisia nos indica sua insatisfação diante da sociedade. As pinturas que produziu após ser *carnalmente conhecida* por Agostino Tassi demonstram a força expressiva de sua linguagem – que passa a assumir características próprias –, sobretudo quando os sujeitos são as famosas heroínas bíblicas, que parecem querer manifestar sua revolta contra a situação de uma condenação por seu *sexo*.

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 a 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. “Esso contiene in sé i propri principi di comunicazione.” “Contêm em si mesmo os próprios princípios de comunicação.” (GENOVA, 2003, p. 7). 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 reação de Artemisia, ou seja, a de uma mulher que cruza fronteiras de gênero de seu tempo traz à tona discussões interessantes sobre que papéis homens e mulheres exerceram nas sociedades do passado. Os

diferentes discursos androcêntricos construídos no âmbito da política, da religião, da medicina e da filosofia advertiam as mulheres de suas obrigações no seio da família, do matrimônio e no cuidado com os filhos. A presença indiscutível de Artemisia Gentileschi, na produção pictórica barroca, indica uma realidade que pode ter sido diferente.

A personalidade de Artemísia, como lembra o estudo de Tiziana Agnati (2001), durante a década de 70 (séc. XX), teria se tornado símbolo do feminismo internacional; associações e cooperativas de mulheres levavam seu nome: “A Berlino, per esempio, l’albergo Artemisia accoglieva esclusivamente la clientela femminile – riconoscendo in essa una figura culta, paradigma della sofferenza, dell’affermazione e dell’indipendenza della donna”.¹¹ (AGNATI, 2001, p. 6).

Dessa maneira, as demandas da sociedade atual procuram, também no passado, uma forma de legitimar suas ações. No que diz respeito às mulheres, apesar da *penúria das fontes*, para usar expressão de Virgínia Woolf (2004), ou ainda, da dificuldade de encontrar documentação que trate delas, surgem questionamentos que nos desafiam. As mulheres nos legaram indícios que testemunham, além de sua história, as formas através das quais se fizeram reconhecer em lugares situados muito além do mundo privado.

Considerações finais

Os problemas que movem as pesquisas historiográficas são, de alguma maneira, movidos não apenas por questões acadêmicas, mas também, ou principalmente, pelas inquietações que atravessam tanto o pesquisador como o mundo que o cerca e que o afeta em sua maneira de olhar para o passado. Os Estudos de Gênero vêm produzindo uma série de reflexões críticas quanto às possibilidades de interpretação das fontes e têm elas demonstrado ser bastante importantes para os questionamentos diante dos elementos da epistemologia centralizadora, ainda presente em estudos produzidos hoje.

O potencial da problemática gerada pelo conceito de gênero, pensado por Joan Scoot (1990), entendido como um saber sobre a diferença sexual construída social e culturalmente, desestabiliza, assim como Artemisia Gentileschi e outras artistas, sejam elas pintoras ou escultoras, sejam elas trovadoras ou poetisas, desestabilizam tanto o discurso do papel social da mulher como também algumas certezas da

história. Como afirma Eleni Valikas (1994), pensar a partir da consciência de que as tensões de gênero marcam as relações de uma sociedade e possuem um caráter inacabado, produz interrogações que irão desembocar nos vazios que integram certas explicações.

Tendo em vista que os documentos históricos não são reflexos dos acontecimentos do passado, mas sim eles próprios outros acontecimentos, como sugere Keith Jenkins (2009) em *A história repensada*, e considerando que as obras de arte – nesse caso as pinturas – são documentos, é possível desenvolver uma interpretação, cuja imagem seja considerada um conjunto de signos, e a interpretação é sempre um elemento relacional. Além disso, é necessário pensar numa perspectiva que valorize os aspectos que ficam *subentendidos* pela sociedade contemporânea com relação ao artista.

Sobre o andamento atual da pesquisa, o trabalho de tradução das fontes, inéditas em língua portuguesa (está sendo realizado voluntariamente pelo Dr. Celso Bordignon e por Vicente Pazinato), têm significado avanços e novas possibilidades para o aprofundamento da investigação sobre Artemisia Gentileschi e seu legado imagético.

O estudo das imagens pictóricas será aliado ao estudo dos autos do processo-crime por *Stupri et lenociniij Pro Cúria et Fisco* – composto por uma súplica de Orazio Gentileschi solicitando ao Papa Paulo V a abertura do processo, interrogatórios, acareações, depoimentos e um relatório final. Além disso, foram anexadas aos autos do processo 26 cartas escritas por Artemisia Gentileschi endereçadas a cinco possíveis negociantes de suas obras, entre eles mercadores, diplomáticos, duques, membros de academias de arte e de famílias renomadas da península Itálica: Granduca Cosimo II de' Medici, Commendatore Cassiano del Pozzo, Duca Francesco I d'Este, Andrea Cioli e Don Antonio Ruffo.

Assim, o recorte destaca os anos que envolvem os dois crimes (estupro e roubo dos quadros em 1611), desdobramentos do processo-crime (1612) e as obras produzidas por Artemisia Gentileschi nesse espaço de tempo e nos primeiros anos que se seguiram. Esse período crucial na vida privada da artista foi também decisivo para alimentar aquele caráter desafiador que sua obra começava a adquirir. O desvirginamento forçado, os exames ginecológicos, os suplícios da tortura, os percalços de uma mulher que anseia a inserção no mundo masculino das artes são questões importantes da vida de Artemisia e da conjuntura analisada pela pesquisa.

Notas

¹ O artigo é resultado das reflexões desenvolvidas em torno de um objeto de pesquisa analisado a partir do referencial teórico dos estudos de gênero, sem desconsiderar as problematizações da história social, já que se propõe tanto à análise dos discursos presentes nas fontes, como também às experiências vividas por Artemisia Gentileschi e que, de alguma maneira, afetaram sua produção pictórica. Como afirma Carla B. Pinsky (2009), tanto os estudos de gênero como a história social das mulheres compartilham “a atenção às mulheres do passado e o reconhecimento de que a condição feminina é constituída histórica e socialmente”. (2009, p. 160).

² Os autos do processo-crime foram publicados por Eva Menzio (2004) em Roma. Os questionamentos feitos pelos inquisidores estão publicados em língua latina e as respostas, na língua italiana do século XVII. A tradução dos textos em língua italiana é desempenhada pelo Doutor (2000) em Arqueologia Paleo Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma, Celso Bordignon. Os textos em língua latina estão sendo traduzidos por Vicente Pazinato. 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. Foram traduzidos do latim para o italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Túzia]; Artemitia [Artemisia]; Horatio [Orazio]. Os nomes próprios, na sua maioria, permanecem em italiano. Os trabalhos de tradução da fonte estão em fase de finalização. A recente aquisição do catálogo da primeira exposição de

Artemisia Gentileschi realizada no Palazzo Reale (entre os meses de outubro de 2011 e janeiro de 2012), em Milão, abre novas possibilidades para a pesquisa, permitindo uma conexão maior e mais direta com o tema. Agradeço ao Dr. Celso Bordignon por disponibilizar esse material especialmente importante, o conhecimento mais recente produzido por historiadores e críticos de arte de Artemisia Gentileschi.

³ A jovem se defende da acusação sustentando que Tassi a havia enganado, que havia prometido se casar com ela e lhe havia escondido o seu matrimônio. (Tassi já era casado com outra mulher.) O processo começou em maio de 1612 e terminou após cinco meses, com uma leve condenação de Tassi. Artemisia, depois de ter sido humilhada com diversas visitas ginecológicas públicas (espécie de exame feito para confirmar ou negar sua virgindade), foi submetida à tortura das Sibilas, que consiste no esmagamento dos polegares, para induzi-la a revelar a *verdade*. (AGNATI, 2001, p. 8). Tradução livre de minha autoria.

⁴ O artigo ainda não foi localizado na íntegra. É citado por diferentes autores que estudam a relevância de Artemisia Gentileschi na pintura barroca.

⁵ Membro de uma das maiores famílias calabro-sicilianas da Itália meridional. Possuía uma coleção de obras artísticas famosas pela variedade que a compunha, e grande parte dela foi destruída no terremoto em 1908.

⁶ Em 1633, foi publicado, em Veneza, por Giovan Francesco Loredano e Pietro Micheli, um pequeno volume de

epitáfios sátiros intitulado: *Cimetereo, Epitafij Giocosi*. Entre o material, a pintora é assim tratada “Sono fatta Gentil’esca de vermi” (feita de vermes) ou ainda como *mulher de fáceis costumes*. (AGNATI, 2001, p. 6). Tradução livre de minha autoria.

⁷ De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-94.

⁸ Questões problematizadas na obra de PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F.; ALVARENGA, N. A. (Org.). *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

⁹ “Construir e recuperar a figura de uma heroína que transcende a norma feminina.” (AGNATI, 2000, p. 21). Trad. livre de minha autoria.

¹⁰ “Não metafísico ou religioso, mas físico, particular, pode ser aquele vivido por qualquer mulher que tenha enfrentado o drama do estupro.” (AGNATI, 2000, p. 25). Trad. livre de minha autoria.

¹¹ “Em Berlim, por exemplo, no albergue [ou pensionato], *Artemisia* acolhia exclusivamente a clientela feminina – reconhecendo-a como uma figura de culto [veneração e respeito quase religiosos por uma pessoa], paradigma do sofrimento, da afirmação e da independência da mulher.” (AGNATI, 2001, p. 6). Trad. livre de minha autoria.

Referências

- AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*, Firenze, n. 172, p. 5-47, 2001.
- _____. Sguardo di donna. *Art Dossier*, Firenze, n. 153, p. 19-31, 2000.
- ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. *Art Dossier*, Firenze, n. 153, p. 27-31, 2000.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CASTELLANETA, Carlo. *Il dizionario della pittura italiana: dai primitivi ai giorni nostri*. Firenze: Le Lettere, 2002.
- CONTINI, Roberto; PAPI, Giani (Org.). *Artemisia*. Roma: Leonardo de Luca, 1991.
- _____; SOLINAS, Francesco (Org.). *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- DASTOLI, Carlos Alberto et al. *Parola chiave: dizionario di italiano per brasilliani*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DECRETO sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas. (1563). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: a teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 65-69.
- GAIO, Plínio Secondo. *Storia naturale: mineralogia e storia dell'arte*. Libri XXXIII - XXXVII. Trad. de Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi, 1988. L. 33-36.
- GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- GENOVA, Roberta. *Tracce di enunciazione 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 jun. 2011.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: descrição e interpretação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos Feministas*, Porto Alegre: UFRGS, ano 10, p. 283-300, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENZIO, Eva (Org.). *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro": carte d'artisti*, 55. Milano: Abscondita Srl, 2004.
- MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 109, p. 4-17, 2001.
- NICCOLI, Ottavia (Org.). *Rinascimento al femminile*. Roma: Laterza, 1991.
- PAGANI, Ilaria. Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo. *Storia del Modo*, n. 4, 2003. Disponível em: <<http://www.storiadelmondo.com/4/>>

- pagani.artiste.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2011.
- PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F.; ALVARENGA N. A. (Org.). *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de gênero e história social. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 1, n. 296, p. 159-189, jan./abr. 2009.
- RICOEUR, ... 2007.
- SCHMITT-PANTEL, Pauline. A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 129-156.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.
- SERVADIO, Gaia. *Il Rinascimento allo specchio*. Milano: Salani, 2007.
- _____. *La donna nel Rinascimento*. Milano: Garzanti Vallardi, 1986.
- SNYDER, Jon. *L'estetica del Barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- VALIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. *Cadernos Pagu* (3), Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/Unicamp, 1994. p. 63-84.
- VANNUCCI, Marcello. *Le grandi donne del Rinascimento italiano: da Simonetta Cattaneo a Isabelle d'Este; da Lucrezia Borgia ad Artemisia Gentileschi*. [s.l.]: Newton & Compton, 2004.
- VASARI, Giorgio. *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, p. 205-242, 2005. Disponível em: <<http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Filipa%20Vicente%20-%20Publica%C3%A7%C3%B5es%2005%20n%C2%BA1.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2001.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.