
Atti di un processo per stupro: o interrogatório de Artemisia Gentileschi no olhar do gênero¹

Atti di un processo per stupro: the interrogation of Artemisia Gentileschi under the view of gender

Cristine Tedesco*

Resumo: O artigo pretende analisar um dos interrogatórios presentes nos autos do processo-crime *Stupri et lenocinij Pro Curia et Fisco* requerido por Orazio Gentileschi em 1612. A súplica de abertura do processo denuncia Agostino Tassi pelo desvirginamento forçado cometido contra Artemisia Gentileschi, ambos pintores da Roma seiscentista. Realizamos uma investigação atrelada às discussões de *gênero*, pois entendemos que as relações de poder entre o feminino e o masculino são construídas culturalmente, e que as identidades subjetivas de homens e mulheres possuem origens sociais. (SCOTT, 1990). Aproveitamos, ao mesmo tempo, da metodologia de análise da micro-história empregada por Carlo Ginzburg (1989), uma vez que a pesquisa

Abstract: This article intends to analyze one of the interrogations in the lawsuit *Stupri et lenocinij Pro Curia et Fisco* required by Orazio Gentileschi in 1612. The opening plea of the lawsuit denounces Agostino Tassi for forced devirgination committed against Artemisia Gentileschi, both of them Roman painters from the 1600's. We made an investigation connected to the discussions of *gender* as we understand that the relations of power between the masculine and the feminine are culturally built and the subjective identities of men and women have social origins. (SCOTT, 1990). We used the methodology analysis from micro-history applied by Carlo Ginzburg (1989), once the research is turned to an individual trajectory, but

¹ Este trabalho é parte da pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob o título provisório: *E non dite che dipingeva come un uomo: processo-crime, tormentos das sibilas e legado pictórico de Artemisia Lomi Gentileschi num olhar generificado da história.*

* Graduada em História pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFPel. Orientação: Profa. Dra. Rejane Barreto Jardim. *E-mail:* tedesco.cristi@gmail.com

está voltada para uma trajetória individual, mas permite outras possibilidades de entendimento do contexto do século XVII, além daquelas já enraizadas na historiografia.

Palavras-chave: gênero; Artemisia Gentileschi; processo-crime.

allows other possibilities of understanding the context of the 17th century, besides those already rooted in the historiography.

Keywords: gender; Artemisia Gentileschi; lawsuit.

Introdução

Os estudos desenvolvidos por Carlo Ginzburg, na obra *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição* (1987), a partir de dois processos abertos contra Domenico Scandella, o “Menocchio”, distantes 15 anos um do outro e que culminaram em sua morte por ordem do Santo Ofício, estabelecem uma discussão que pretendemos também desenvolver no presente artigo.

Para Ginzburg, os acontecimentos históricos individuais podem contribuir para explicações mais complexas da sociedade. Nesse caso, o processo-crime desencadeado contra Agostino Tassi pode nos ajudar a entender uma lógica social mais ampla no que se refere às relações de *gênero*. Uma das questões importantes trazidas pela obra é a própria existência das fontes sobre “Menocchio”, que contrariam as explicações da *história tradicional*, o moleiro, inserido nas camadas populares, mostra que a historiografia ainda não deu conta de muitos eventos.

Uma situação semelhante é apresentada pelas fontes sobre Artemisia Gentileschi, nascida em Roma, aos 8 dias do mês de julho de 1593, filha de Prudenza Montore e Orazio Gentileschi. Um dos principais marcos de sua vida foi, sem dúvida, o ano de 1612 quando um processo foi aberto por seu pai, em Roma, contra o pintor Agostino Tassi, acusado de desvirginá-la forçadamente no ano anterior. Durante esse período, Tassi e Gentileschi realizavam juntos a pintura do *Casino delle Muse* no *Palazzo Rospigliosi*. Encerrado o processo que julgou Agostino Tassi de forma superficial, pelo menos aos olhos de Artemisia, a pintora sai de Roma e se estabelece com seu marido Pietro Antonio Stiattesi – união que foi arranjada pelo pai – em Florença. Se Tassi não foi devidamente punido no tribunal, o será através das representações pictóricas de Artemisia Gentileschi, marcadas tecnicamente pelo *caravaggismo* romano, estilo florentino e pelo classicismo napolitano.

Diferentes áreas do conhecimento produziram ao longo do tempo *verdades* que nos parecem ainda presentes nas ciências: a ideia de que as fontes sobre as mulheres são escassas. Isso acabou se tornando, como já afirmou Michelle Perrot (1995), um pretexto para o silêncio e desencadeou a existência de lacunas sobre as mulheres. Além dessa problemática, temos o impasse da *criação artística*, que, por muito tempo, foi explicada pela existência dos *gênios*.

As mulheres foram destinadas a ser as grandes *musas* dos então, *gênios* da pintura. Uma analogia entre “Menocchio” e Artemisia Gentileschi é identificada no sentido de que ambos não fazem parte das explicações da *história tradicional*. É preciso entender que as mulheres não tiveram uma história separada daquela dos homens, e que as fontes que hoje nos chegam apontam à necessidade de uma revisão do saber histórico.

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*, publicada nos Estados Unidos, em 1995 e traduzida para o português em 1997. O texto constitui uma experiência de micro-história, guiada por uma inquietação, indicada pela historiadora no prefácio, 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). Natalie Z. Davis dirige-se às três mulheres: “Procurei descobrir se vocês tiveram de lutar contra a hierarquia dos sexos.” (DAVIS, 1997, p. 13). Essa concepção demonstrada pela autora estará inserida nas problematizações de Joan Scott (1990) quando define o conceito de *gênero* como 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 o início do mundo moderno. Mulheres que assumiram lugares diferentes daqueles criados para elas pelos diferentes discursos em voga naquele contexto. O questionamento feito por Davis, também é norteador para outras pesquisas que tenham como objeto as mulheres.

Podemos nos perguntar, no caso da pesquisa aqui desenvolvida, por exemplo: Artemisia 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?

Diferentes olhares direcionados às fontes

As pesquisas nutridas pelo interesse de estudar personalidades individuais têm perseguido “fios e rastros”, para usar uma expressão de Carlo Ginzburg (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, 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 das mulheres-heroínas, narrados pelos textos bíblicos do Antigo Testamento. Judite, Ester, Madalena, Jael e Susana, 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*.

Para a análise dos documentos escritos (autos do processo-crime e cartas escritas por Artemisia Gentileschi – por meio das quais discutiu a produção e valores a que seriam vendidas suas pinturas), estabelecemos outras questões. Dentre elas, podemos destacar a preocupação com a construção dos discursos normativos que determinavam funções para homens e mulheres a partir de uma lógica androcêntrica e que também se fazem presentes no contexto do século XVII.

Dessa maneira, discursos e atuações sociais são os dois grandes eixos da pesquisa. Detemo-nos, agora, na discussão sobre um dos interrogatórios do processo-crime requerido por Orazio Gentileschi, que acusava Agostino Tassi de ter desvirginado forçadamente sua filha Artemisia Gentileschi. Realizamos tal seleção devido ao início dos trabalhos de tradução da fonte, desempenhada por Celso Bordignon e Vicente Pasinato.² 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.

Considerações sobre o *Interrogatorio di Artemisia*³

Aos 28 dias do mês de março de 1612, na casa de seu pai, cidade de Roma, Artemisia Gentileschi é interrogada sobre as circunstâncias em que o desvirginamento teria ocorrido. Quando questionada por Francesco Bulgarello, que falava em nome da Cúria e do Fisco romanos, se sabia os motivos pelos quais estava sendo inquirida, Artemisia, sob juramento de “verdade”, afirma que sim. E interrogada para que declarasse o motivo pelo qual supunha o estar sendo, Artemisia Gentileschi explica aquilo que para ela constitui “a verdade”.

A pintora inicia sua narrativa dos acontecimentos que precedem o desvirginamento lamentando o fato de ter sido alcovitada por Tuzia. Ela garante ao interrogador ter sido a contribuição da inquilina Tuzia elemento fundamental para o facilitado acesso, que teve Tassi ao interior da casa, culminando no ato. Na primeira parte do interrogatório, Artemisia indica que Agostino Tassi esteve em sua casa pelo menos duas vezes na companhia de Cosmo,⁴ o qual tentou persuadi-la de tratar bem Tassi, pois esse seria um homem distinto, elegante, boa figura. Diante disso e

recusando eu de fazer tal coisa e demonstrando de ter nojo que ele me tratasse deste modo ele acrescentou: “Não destes a tantos, poderias dar também a ele [Agostino]”. Eu então respondi a Cosmo com cólera que, de palavras de patifes como ele eu tinha pouca consideração e por isto se retirasse da minha frente e lhe virei as costas.⁵ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 17-18).

No segundo momento do interrogatório, Artemisia Gentileschi descreve ao interrogador, o fatídico dia do desvirginamento forçado. Encontrando, Agostino Tassi, a porta aberta da casa da família Gentileschi, entrou e se deparou com Artemisia trabalhando na produção de uma pintura.⁶ Ele, bruscamente, “me tomou a palheta e os pincéis da mão e os jogou em volta e disse a Tuzia: “Vá embora daqui” e dizendo eu a Tuzia que não fosse e não me deixasse que eu lhe havia acenado, no entanto ela disse: “Não quero estar a discutir aqui quero ir com Deus [em paz]”.⁷ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 19).

Tomando Artemisia pela mão e percorrendo o espaço da sala até chegar na porta do quarto, empurrou-a para dentro e trancou a porta.

Me jogou sobre a borda [beira] da cama dando-me com uma mão sobre o peito, me colocou um joelho entre as coxas [para] que eu não pudesse fechá-las e levantando-me as vestes, que fez grande esforço para levantá-las, me colocou um lenço à garganta e à boca para [que] assim [eu] não gritasse e a mão como antes me retinha com a outra mão me deixou, tendo esse antes colocado todos os dois joelhos entre as minhas pernas e apontando-me o membro à natureza [vagina] começou a empurrar e o colocou dentro que eu sentia que me queimava forte e me fazia grande mal que pelo impedimento que me segurava à boca não podia [eu] gritar, também tentava gritar o melhor que podia chamando por Tuzia. E lhe arranhei o rosto e lhe arranquei os cabelos e antes que o metesse dentro ainda lhe dei uma doída [grande] apertada ao membro que lhe arranquei ainda um pedaço de carne, com tudo isto ele não considerou [avaliou] nada e continuou.⁸ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 19).

A partir dessas afirmações de Artemisia Gentileschi, é possível fazer algumas considerações sobre sua relação com Agostino Tassi. Fica evidenciado, em seu depoimento, que o ato sexual não foi realizado com seu consentimento. Na sequência, a artista menciona, ainda, que foi, com a promessa de ser desposada⁹ por Agostino, induzida a consentir amorosamente com as vontades de Tassi por muitas vezes ainda.

Notamos que durante o interrogatório, Artemisia Gentileschi salienta nunca ter estado com outros homens, isso possivelmente ocorreu por conta, principalmente, dos comentários de Cosmo, que insistia em denegrir a imagem de Artemisia Gentileschi. Salientamos, assim, a importância do conceito de *gênero* para pensar a respeito dos elementos presentes, tanto no interrogatório de Artemisia como ao longo dos outros depoimentos que compõem o processo-crime. Em diversos momentos, podemos perceber as tensões entre as ditas *verdades* de Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi e Tuzia, que estão sendo analisados nesta fase da pesquisa. O olhar do *gênero* nos permite encontrar uma Artemisia Gentileschi que foge das normas de comportamento feminino elaboradas pelos discursos do período.

Ao ser, no dia 2 de março de 1612, Tuzia,¹⁰ interrogada no cárcere [cadeia] da *Tor di Nona* por Francesco Bulgarello e Porzio Camerario sobre as relações entre Agostino e Artemisia (inquilina da família Gentileschi) confirma o depoimento de Artemisia e sustenta que Agostino foi o único homem com o qual esteve a sós. Ao afirmar, também sob juramento de

verdade, não saber o motivo pelo qual estava encarcerada, Tuzia contradiz as palavras de Artemisia Gentileschi, a qual afirmou terem se encontrado na casa da própria família Gentileschi: Tassi, Cosmo e Tuzia, dias antes da abertura do processo, onde teriam conversado sobre o que diriam se fossem presos. No segundo interrogatório de Tuzia, realizado no dia 23 de março de 1612, no cárcere [cadeia] da *Tor di Nona* [Torre Nona], foi a inquilina dos Gentileschi

interrogada para que diga se já viu o dito Agostino sozinho com a dita Artemisia, quantas vezes e onde.

Respondeu: Muitas vezes vi o dito Agostino sozinho no quarto com a dita Artemisia que ela estava na cama espoliada [com pouca roupa, nua] e ele estava vestido; que eu os encontrava por ocasião que descia para baixo, que estavam burlando [brincando] juntos e o dito Agostino estava às vezes jogado [estirado] sobre a cama assim vestido. E eu a repreendi muitas vezes na presença também do mesmo Agostino e ela me dizia: “Que queres! Cuida-te de ti e não te intrometas naquilo que não te toca [não te diz respeito].”¹¹ (TUZIA apud MENZIO, 2004, p. 32).

Mas como resolver o impasse diante das afirmações de Artemisia Gentileschi e a inquilina de sua família, Tuzia? Uma das possíveis questões, e mais relevante do que saber, afinal, qual das duas teria relatado de forma mais fidedigna o ocorrido, é entender as relações de poder que envolvem e até contribuem para determinadas ações dos indivíduos. Torna-se significativo, além disso, compreender como o poder age sobre os indivíduos.

Para entender as diferentes problemáticas presentes nessa conjuntura, no interior da trama histórica, como diria Foucault (2007), é necessário perceber que “a ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”. (p. 14). O poder produtor de discursos, como afirma o mesmo autor, deve ser considerado ainda “como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social”. (p. 8).

A *insurreição dos saberes dominados* de que trata Foucault (2007) é fundamental para refletirmos sobre as mulheres. “Por saber dominado¹² entendo duas coisas: por um lado, os conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais. [...] Uma série de saberes que tinham sido desqualificados como

não competentes, hierarquicamente inferiores.” (p. 170). Assim, do reaparecimento de saberes que “estão embaixo”, também fazem parte os estudos que possuem como objeto de pesquisa as mulheres.

Aproveitamos discussões já elaboradas por Michel Foucault na obra *A arqueologia do saber*, quando salienta:

Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. [...] O tema e a possibilidade de uma história global começam a se apagar, e vê-se esboçar o desenho, bem diferente, do que se poderia chamar uma história geral. (2008, p. 14-15).

As críticas em torno do saber histórico construído, assumidas por diversos historiadores que questionaram sua neutralidade e sua base universal, contribuíram para a transformação das abordagens *globais* da história, da qual o desenvolvimento de estudos sobre as mulheres é tributário. Essas reflexões implicaram outras questões; entendeu-se, por exemplo, que as relações amorosas também se constituíam como relações de poder, e que a existência de discursos políticos, religiosos, comportamentais, médicos, destinados às mulheres ao longo dos séculos, não implicava, necessariamente, que elas consentissem diante deles. Dessa forma, a relação entre homens e mulheres passou a ser pensada como tensa e complexa, não mais de domínio do masculino sobre o feminino.

O que foi também modificado de maneira significativa foi o olhar negligente que muitos historiadores tinham diante das fontes. Para Michelle Perrot (2000), é necessário, nos estudos sobre mulheres, considerar os poderes multiplicados na sociedade, não esquecendo os contrapoderes através dos quais as mulheres subvertem seus papéis aparentes. A mesma autora afirma ainda que o poder “não se resume ao constrangimento ou à tomada de decisão; ele consiste mais ainda na produção de pensamentos, dos seres e das coisas por todo um conjunto de estratégias”. (PERROT, 2005, p. 263).

Considerações finais

Neste primeiro contato com os autos do processo-crime que constituem uma das principais fontes escritas que compõem o material empírico utilizado na presente pesquisa, nos deparamos com o surgimento de uma série de novas perguntas ao objeto de investigação. No que diz respeito ao corpo feminino, por exemplo, Artemisia Gentileschi afirma, quase no fins do seu primeiro interrogatório:

Houve bem, depois da primeira vez muitas outras vezes que [o] dito Agostino me conheceu carnalmente [manteve relações sexuais], fez sangue [sangrou] e perguntando eu o que significava este sangue disse Agostino, ele me dizia que vinha [sangrava] porque eu era de fraca constituição física.¹³ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 20-21).

O enfoque sobre o corpo feminino é uma das possibilidades para análise do processo, já que o silêncio em torno “das histórias das mulheres” pesa primeiramente sobre seus corpos, como indica Michelle Perrot (2003).

Vale lembrar que o interrogatório analisado precede pelo menos outros 15 interrogatórios. Agostino Tassi, acusado pelo desvirginamento forçado de Artemisia, por exemplo, é interrogado seis vezes, além das acareações com a testemunha Giovanni Battista Stiattesi e com Artemisia Gentileschi. Durante a acareação entre Tassi e Artemisia, a jovem pintora é questionada se está preparada para ratificar seu depoimento também nos suplícios. “Respondeu: Sim Senhor que estou pronta também a confirmar nos tormentos [nas torturas] o meu depoimento e onde for necessário”.¹⁴ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 80). Assim, o juiz,

para evitar toda a mancha de infâmia e qualquer dúvida que possa surgir contra ela ou daquilo que ela disse, já que parece ter culpabilidade no crime, e para melhor colaborar e fortalecer o que disse, para toda outra boa finalidade e efeito mais eficiente, **decretou e ordenou, perante a cabeça e a cara [rosto] do incriminado [Agostino] sujeitar-se aos tormentos das sibilas levando-se em consideração que ela é mulher e que, pela aparência, tem 17 anos.**¹⁵ (CONFRONTO TRA AGOSTINO E ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 80, grifo nosso).

Antes do guarda do cárcere aplicar a tortura das sibilas, Artemisia foi advertida para que não culpasse injustamente Agostino Tassi e que, para provar o que dizia, deveria se submeter à tortura: “O fato narrado por ela, mesmo que seja verdade, tudo deve ser confirmado mesmo nos tormentos das sibilas”.¹⁶ (CONFRONTO TRA AGOSTINO E ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 80).

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 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, aos poucos, ir apertando com um torniquete, até que se consiga a *verdade*. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado.

Artemisia aceita provar suas palavras através de tortura. O juiz manda o guarda do cárcere,

acomodar as sibilas e mãos juntas ante o peito e entre cada um dos dedos, ajustadas as sibilas como de costume, segundo o uso, diante da cabeça e da face dele [Agostino], comprimia [apertava] com os fios da corda [espécies de barbantes muito grossos], ela começou a dizer: **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].**¹⁷. (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 80-81, grifo nosso).

A jovem foi interrogada mais vezes, e o torniquete era apertado. Repetia sempre “*È vero, è vero, è vero, è vero, tutto quello che ho detto*. [É verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro tudo aquilo que [eu] disse”].¹⁸ (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 81). Tassi, por sua vez, repetia: “Não é verdadeiro, tu o mente pela goela [boca]”.¹⁹ (TASSI apud MENZIO, 2004: 81). E o torniquete seguia sendo apertado pelo guarda. Artemisia replicava as declarações de Tassi reafirmando que seu depoimento era verdadeiro. Considerando as declarações dos dois, o juiz mandou parar a tortura. “Como estivesse sentada num exíguo lugar, foi libertada.”²⁰ (CONFRONTO TRA AGOSTINO E ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 81).

Uma questão que nos intriga é: por que para Artemisia foi indispensável a aplicação da tortura das sibilas para que se comprovassem suas declarações? E por que para Tassi essa possibilidade nem sequer foi cogitada pelos juízes, ainda que tivesse entrado em contradição muitas vezes durante seus interrogatórios? Podemos dizer que é por uma questão de *gênero*?

Sobre as possibilidades da pesquisa, podemos pensar, também, 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, na possibilidade de um estudo biográfico sobre Artemisia Gentileschi. A esse 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 dessas figuras, de diferentes particularidades, a historiadora pergunta-se na introdução da obra: seria possível *um rinascimento per le donne*?²¹ 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”.²² (NICCOLI, 1991, p. 8).

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

Notas

¹ Mestre (1993) e Doutor (2000) em Arqueologia Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (Piac), de Roma. Bordignon detém-se à tradução literal dos interrogatórios do processo-crime, em Língua Italiana arcaica, e Vicente Pasinato realiza as traduções dos questionamentos feitos pelo interrogador em Língua Latina.

² As palavras entre colchetes ajudam a compreender melhor o texto que, por vezes, é bastante truncado, pois optamos pela tradução literal. Os nomes próprios, na sua maioria, permanecem em italiano. Ex.: Cosmo [ao invés de Cosme]; Agostino [ao invés de Agostinho]; Francesco [ao invés de Francisco]. Traduzimos do Latim para o Italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Tuzia]; Artemitia [Artemisia]; Horatio [Orazio]. O título do processo foi traduzido para o Português: “*Estupro e libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano].*”

³ Segundo o que consta no interrogatório: “Cosmo, porta-voz de Nosso Senhor”. (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 17). Cosmo morreu antes do fim do processo.

⁴ “Recusando io di far tal cosa e mostrando di haver a schifo che lui mi trattasse in questa maniera lui mi soggiunse: “N’havete dato a tanti ne potete dar’anco a lui”. Io all’hora risposi a Cosmo in collera che di parole di bricconi come lui ne facevo poca stima e però che mi si levasse dinanzi e gli voltai le spalle”. (ARTEMISIA, apud MENZIO, 2004, p. 17-18). (Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinato).

⁵ De acordo com o depoimento de Artemisia Gentileschi, a obra representava o filho de Tuzia, entretanto não sabemos se a obra foi concluída nem seu título e localização.

⁶ “Mi levò la tavolozza e li pennelli di mano e li buttò chi là e chi qua e disse a Tutia: “Vattene via di qui”, e dicendo io a Tutia che non si partissee non mi lassasse ch’io l’havevo accennato innanzi lei disse: “Non voglio stare a contendere qui me ne voglio andare com Dio”. (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 19). (Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinato).

⁷ “Mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le coscie ch’io non potessi serrarle et alzandomi li panni, che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l’altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntatomi il membro alla natura cominciò a spingere e lo mise dentro che io sentivo che m’incendeva forte e mi faceva gran male che per lo impedimento che mi teneva alla boca non potevo gridare, pure cercavo di strillare meglio che potevo chiamato Tutia. E gli sgraffignai il viso e gli strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una matta stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne, con tutto ciò lui non stimò niente e continuò.” (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 19). (Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinato).

⁸ Promessa de casamento.

⁹ Esposa de Stefano Medaglia Romana. Alugavam algumas peças no andar de cima da casa dos Gentileschi. À pedido de Orazio Gentileschi, Tuzia tornou-se acompanhante de Artemisia.

¹⁰ Interrogata ut dicat an unquam viderit dictum Augustinum de solo ad solum cum dicta Artimitia et quoties et ubi.

Respondit: Più volte ho visto detto Agostino di solo a solo in camera con detta Artimitia che lei era letto spogliata e lui stava vestito; ch'io ce li trovavo con occasione che calavo a basso che stavano burlando isieme e detto Agostino stava delle volte buttato sul letto così vestito. Et io l'ho ripresa più volte in presenza anco del medesimo Agostino e lei mi diceva: "Che volete! Abbadate a voi e non v'impicciate di quel che non vi tocca". (TUZIA apud MENZIO, 2004, p. 32). (Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

¹¹ "Por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre o outro, mas as múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade." (FOUCAULT, 2007, p. 181).

¹² Subdens postea ex se: "Ho ben, doppo la prima volta molte altre volte che detto

Agostino m'ha conosciuta carnalmente, fatto del sangue e dimandando io che volesse dire questo sangue a detto Agostino lui mi diceva che veniva perch'io ero di povera complessione." (ARTEMISIA apud MENZIO, 2004, p. 20-21). Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

¹³ Trad. de Celso Bordignon e Vicente Pasinatto.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ *Um renascimento para as mulheres?* (NICCOLI, 1991, p. 5-8).

²¹ "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." (NICCOLI, 1991, p. 8). (Tradução nossa).

Referências

- AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*, Firenze: Giunti, n. 172, p. 5-47, nov. 2001.
- ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. *Art Dossier*, Firenze: Giunti, n. 153, p. 27-31, feb. 2000.
- BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingeva come un uomo. In: *Mostra Artemisia*, Palazzo Reale, Milano, 22 set. 2011 – 29 gen. 2012. ©L'Osservatore Romano, 6 ott. 2011.
- BELLINI, Lígia. Concepções do corpo feminino no renascimento: a propósito de De universa mulierum medicina, de Rodrigo de Castro (1603). In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Edunesp, 2003. p. 29-42.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
- BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In.: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 203-233.
- 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.
- DASTOLI, Carlos Alberto et al. *Parola chiave*: dizionario di italiano per brasilliani. São Paulo: M. Fontes, 2007.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Microfísica do poder*. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- GENOVA, Roberta. Tracce di enuciação 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 da Letras, 2001.
- _____. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos feministas*, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, ano 10, p. 283-300, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf>> .Acesso em: 13 jun. 2011.
- MENZIO, Eva (Org.). *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro"*. Artemisia Gentileschi. Roma: Abscontia, 2004.
- NICCOLI, Ottavia (Org.). *Rinascimento al femminile*. Roma: Laterza, 1991.
- PAGANI, Ilaria. Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo. *Storiadelmoondo*, n. 4, 24 feb. 2003. Disponível em: <<http://>

- www.storiadelmondo.com/4/pagani.artiste.pdf>. Acesso em: 20 maio 2011.
- PERROT, Michelle. A história das mulheres. cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. *Gênero – Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero (Nuteg)*, v. 2, n. 1. Niterói: EdUFF, p. 7-30, 2000. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/historia_das_mulheres_nuteg.pdf>. Acesso em: 20 set. 2011.
- _____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Edunesp, 2003. p. 13-27.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 17, v. 1, n. 296, p. 159-189, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v17n1/a09v17n1.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2011.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.
- SNYDER, Jon. *L'estetica del Barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- SOIHET, Rachel. Michelle Perrot. In: LOPOES, Marcos Antônio; MUNHOZ, Sidnei J. (Org.). *Historiadores de nosso tempo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 193-212.
- 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%202005%20n%C2%BA1.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2011.

