

AS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE: ARTEMISIA GENTILESCHI ATRAVÉS DE SUAS OBRAS¹

Cristine Tedesco

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel.

Orientação Profa. Dra. Rejane B. Jardim

Professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas.

Resumo

Esta pesquisa propõe o estudo da presença das mulheres pintoras no contexto histórico da Península Itálica entre os séculos XVI e XVII. A análise das obras de Artemisia Gentileschi (1593-1652) desempenha um debate tanto no que diz respeito à relevância artística das obras selecionadas para pesquisa como para encaminhar discussões associadas à construção das identidades de gênero e das relações sociais de poder entre o feminino e o masculino.

Palavras-chave: Artemisia Gentileschi. Gênero. Imagens.

INTODUÇÃO

Uma vez destacado que as relações de poder são ensaiadas primariamente desde as relações entre homens e mulheres, é importante pensar numa perspectiva onde as representações de gênero são construídas socialmente, como por exemplo, através dos papéis destinados aos homens e às mulheres. Um dos principais objetivos da pesquisa é compreender como as mulheres se inseriram no mundo da pintura do período barroco e as formas encontradas por elas para entrecruzarem as fronteiras de gênero. Scott (1990) indica, que os historiadores debruçados aos estudos de gênero, possuem um compromisso teórico bastante relevante, de explicar as razões pelas quais as relações de poder são construídas na sociedade, como funcionam e como mudam.

Dessa forma, a problemática central da pesquisa está associada às formas de construção dos discursos que negam ou omitem as produções

¹ O artigo constitui parte da revisão bibliográfica sobre o tema do projeto de pesquisa: *Musas criadoras nas fronteiras entre o medievo e a modernidade, entre o público e o privado: mulheres pintoras*. As fontes históricas utilizadas para pesquisa foram publicadas recentemente em periódicos italianos. Estes materiais estão referenciados, juntamente com fontes medievais e modernas reeditadas em língua latina e italiana, durante a década de 1990, na bibliografia do presente artigo.

femininas no campo da pintura e sua legitimação na sociedade do período entre os séculos XVI e XVII. A análise das obras de Artemisia Gentileschi (1593-1652) denuncia sua presença, não enquanto *musa inspiradora*, mas como uma mulher que *pintava como um homem*. Agnatti e Torres (1998) enfatizam que, assim como outras suas excelentes colegas, aqui podemos citar Lavínia Fontana e Sofonisba Anguissola, por exemplo, Artemisia foi esquecida e ignorada por séculos, porque enquanto mulher caiu sobre ela o silêncio de uma História da Arte toda ao masculino.

Há também que se mencionar o interesse interdisciplinar entre História e Arte na compreensão das estruturas de representação do mundo, nos discursos que dão conta do real, no final do medievo e inícios do mundo moderno e o papel da cultura na dinâmica do cotidiano das mulheres.

1. LA GIOVANE ARTEMISIA GENTILESCHI

Nascida em Roma aos 8 dias de julho do ano de 1593, Artemisia é a primogênita entre os seis 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 violentá-la no ano anterior. Tassi e Orazio realizavam juntos a pintura do *Casino delle Muse* no Palazzo Rospigliosi. Com a conivência de Tutia – encarregada dos serviços da casa, e aproveitando-se da ausência do pai, Tassi abusa sexualmente de Artemisia, segundo revela a análise do processo crime, realizada por Tiziana Agnati (2001). Este acontecimento traumático irá se refletir diretamente nas pinturas de Artemisia.

Essa situação continuou acontecendo por praticamente um ano e foi este 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 promosso 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 polici per indurla a rivelarle la verità² (AGNATI, 2001, p. 8).

Encerrado o processo que julgou Agostino Tassi de forma superficial, pelo menos aos olhos de Artemisia e Orazio Gentileschi, a pintora sai de Roma e vai se estabelecer com seu marido Pietro Antonio Stiattesi – união que foi articulada pelo pai, em Firenze. Se Tassi não foi devidamente punido no tribunal, será através das representações das pinturas de Artemisia.

Um dos artigos *pioneiros* acerca das obras de Artemisia foi produzido em 1916 por Roberto Longui e intitulado: *Gentileschi padre e figlia*³. A tentativa de analisar a produção da artista no contexto do caravagismo foi marcada por um método que distinguia claramente os estilos das obras de pai e filha. A inclinação de Artemisia passa pelo caravagismo romano 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 don Antonio Ruffo, entre os anos de 1649 e 1651, testemunham a discussão dos valores que seriam vendidas suas obras. Segundo Agnati (2001), Artemisia acusa Ruffo de desvalorizar os preços de suas pinturas por serem produzidas por uma mulher. A fama de “imoral” nunca a abandonou, chegou a ser chamada de *donna de facili costumi*⁴. 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 masculino na sociedade.

2. REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE NAS PINTURAS DE ARTEMISIA

² A jovem se defende da acusação sustentando que Tassi a havia enganado, que lhe havia prometido se casar 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 a tortura de esmagamento dos polegares pra induzi-la a revelar a verdade (AGNATI, 2001, p. 8). Tradução minha.

³ O artigo ainda não foi localizado na íntegra. É citado por diferentes autores que estudam a relevância de Artemisia Gentileschi na pintura barroca.

⁴ Em 1633 foi publicado em Veneza por Giovan Francesco Loredano e Pietro Micheli, um pequeno volume de Epitáfios sátiros intitulado *Cimitero, 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).

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 Benjamin⁵, 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, enquanto 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 auto-retrataou na grande maioria das suas obras através de mulheres célebres ou presentes nos textos bíblicos, como Cleópatra, Judite, Madalena, Lucrecia. Entender as razões que motivaram estas representações de si mesma por Artemisia consiste parte dos objetivos desta pesquisa.

A pintura utiliza uma cena bíblica do Antigo testamento, na qual a judia Judite decapita o inimigo de seu povo e general assírio Holoferne, arrancando-lhe a cabeça e entregando-a para sua serva. Da mesma maneira Artemisia aproxima-se do leito de Tassi, corta-lhe o percoço e agarra-lhe a cabeça pelos cabelos. A imagem, produzida na sequência do julgamento por estupro de Tassi, contém elementos autobiográficos de Artemisia.

⁵ Questões problematizadas na obra de: PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.



Figura 1: Giuditta che decapita Oloferne, 1612-1613. Napoli, Museo di Capodimonte.
Fonte: (apud AGNATI, 2000, p. 21).

A influência do caravagismo, inteiramente desenvolvido durante o período, na pintura pode ser identificada através dos contrastes de luz e sombra. Artemisia enfatiza na imagem a profunda cumplicidade com Tutia e a intensidade do ato realizado por Judite. Se analisarmos representações da mesma cena por artistas como Andréa Mantegna (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1491), Caravaggio (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 1612-1613) ou ainda Orazio Gentileschi (Roma, Pinacoteca Vaticana, 1610-1612), observamos as formas pelas quais a imagem de Judite está sendo gradualmente modificada durante o período renascentista e barroco.

A 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”⁶ (AGNATI, 2000, p. 21). Na representação, a atitude tomada por Judite 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. A mulher, nas obras de Artemisia, seja através de

⁶ “Construir e recuperar a figura de uma heroína que transcende a norma feminina” (AGNATI, 2000, p. 21). Tradução minha.

instrumentos como a espada, o *coltello*, ou ainda a serpete, utilizados de forma importante nas pinturas, está em posição dominante diante de uma sociedade marcada pelas relações de poder entre o feminino e masculino.



Figura 2: Giuditta e la fantesca, 1613-1614. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
Fonte: (apud AGNATI, 2001, p. 20).

Coltello, segundo *Parola chiave* (2007), principal dicionário utilizado, significa tanto um instrumento de cozinha, 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 Judite ainda com a espada estão representadas em posição de comando.

Através de *Lucrezia* (1621), Artemisia imprime uma reflexão acerca da figura feminina que corresponde a um imaginário heróico, negado pelas definições religiosas. O *heróico* suicídio de Lucrezia, que após ser estuprada cravou um punhal no peito em defesa da própria honra, está representado na pintura enquanto um exemplo da virtude da mulher.



Figura 3: Lucrezia, 1621. Genova, Palazzo Cattaneo-Adorno.
Fonte: (apud AGNATI, 2001, p. 22).

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”⁷ (AGNATI, 2000, p. 25)

A relação entre Artemisia e suas obras é na perspectiva do auto-retrato. Ao colocar seu drama pessoal enquanto 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 *violentada* por Agostino Tassi, demonstram a força expressiva de sua linguagem e passa a

⁷ “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). Tradução minha.

assumir características próprias, sobretudo quando os sujeitos são as famosas heroínas bíblicas, que parecem querer manifestar sua revolta à condição de uma condenação por seu sexo.

A reação de Artemisia enquanto uma mulher que cruza fronteiras de gênero de seu tempo traz a tona discussões interessantes sobre o que homens e mulheres exerceram nas sociedades do passado. O discurso construído pelos homens da política, religião e filosofia advertia a mulher de suas obrigações no ceio da família, do matrimônio e do cuidado com os filhos. A presença indiscutível de Artemisia Gentileschi, na produção pictórica barroca, indica uma realidade diferente.

A personalidade de Artemisia, como lembra o estudo de Tiziana Agnati, durante os anos de 1970, 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 culto, paradigma della sofferenza, dell'affermazione e dell'indipendenza della donna”⁸ (AGNATI, 2001, p. 6).

Dessa maneira, as demandas da sociedade atual procuram também no passado, eu diria bastante recente, uma forma de legitimar suas ações. No que diz respeito às mulheres, apesar da *penúria das fontes*, para usar o termo de Virgínia Woolf (2004), ou ainda a dificuldade de encontrar documentação que trate delas, nos desafia ainda mais a investigá-las. 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, movidas 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

⁸ “Em Berlim, por exemplo, o 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. 6). Tradução minha.

estudos de gênero vêm constituindo uma série de reflexões críticas quanto às possibilidades de interpretação das fontes e se demonstram bastante importantes para os questionamentos frente à elementos da epistemologia centralizadora, ainda presente em estudos produzidos hoje.

O potencial da problemática gerada pelo conceito de gênero, pensado por Joan Scoot (1990), enquanto um saber sobre a diferença sexual construída social e culturalmente, desestabiliza, assim como Artemisia Gentileschi e outras artistas, sejam pintoras, escultoras, poetisas, desestabilizam tanto o discurso do papel social da mulher como algumas certezas da História. Como afirma Eleni Valikas, 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 compõem certas explicações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. **Art Dossier**. Firenze, n. 172, pp. 5-47, novembre, 2001.

_____. Sguardo di donna. **Art Dossier**. Firenze, n. 153, pp. 19-31, febbraio, 2000.

ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. **Art Dossier**. Firenze, n. 153, pp. 27-31, febbraio, 2000.

BOURDIGNON, Celso. **Caratteri e dinamica della tecnica pittorica nelle catacombe di Roma**. Roma: Ordine dei Frati Minori Cappuccini, 2000.

DASTOLI, Carlos Alberto et al. **Parola Chiave**: dizionario di italiano per brasilliani. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAIO, Plinio Secondo. **Storia Naturale**: mineralogia e storia dell'arte. Libri XXXIII - XXXVII. Trad. Gianpiero Rosati. Torino: Giulio Einaudi, 1988.

GARRARD, Mary D. **Artemisia Gentileschi**: the image of the female hero in italian Baroque art. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

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.

_____. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

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, pp. 129-156.

SCOTT, Joan. **Gênero: Uma categoria útil de análise histórica**. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v 16, n. 2, pp 05-22, jul./dez. 1990.

VALIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. **Cadernos Pagu** (3) Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, São Paulo, 1994, pp 63-84.

VASARI, Giorgio (1511-1574). **Lê vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti**. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.