Gênero e poder na produção pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi: representações do autorretrato

Cristine Tedesco[1]

Resumo: O artigo faz parte de uma investigação sobre Artemísia Lomi Gentileschi (1593-1654), pintora que atuou no período barroco seiscentista. O principal objetivo de nossa pesquisa é entender a complexa relação entre a vida e a obra da artista. No presente trabalho, propomos um estudo de duas imagens pictóricas produzidas por Artemísia*: Alegoria della pittura* (1608-1609) e *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637). A primeira imagem "Alegoria da pintura" é a primeira obra conhecida de Artemísia, na qual já se pode evidenciar a perspectiva do autorretrato. A segunda imagem "Cristo e a samaritana ao poço" foi produzida num momento de plena maturidade estilística da pintora, que nos apresenta uma samaritana absolutamente cética, o que é evidenciado pela pose e pelo olhar da personagem. O estilo de Artemísia Lomi Gentileschi expõe, de certa maneira, sua postura anticonformista diante da sociedade patriarcal e funciona como uma marca da artista, o que se reflete em toda a sua produção pictórica.

Palavras-chave: Artemísia Lomi Gentileschi. História. Gênero. Poder. Autorretrato.

Résumé: Cet article fait partie d'une recherche sur Artemísia Lomi Gentileschi (1593-1654), une peintre qui travaillait à l'époque baroque du XVIIe siècle. Le principal objectif de notre recherche est de comprendre la relation complexe entre la vie et l'œuvre de l'artiste. Dans cet article, nous proposons une étude de deux images picturales produites par Artemísia: *Alegoria della pittura* (1608-1609) et *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637). La première image "Allégorie de la Peinture" est le premier ouvrage d´art connu d'Artemísia, dans laquelle on peut déjà montrer le point de vue de l'auto-portrait. La deuxième image "Le Christ et la Samaritaine au puits" a été produite à un moment de la pleine maturité stylistique du peintre, qui nous présente absolument une sceptique Samaritain, qui se traduit par le regard et le pose du personnage. Le style de Artemísia Lomi Gentileschi expose, en un sens, son attitude non-conformiste devant de la société patriarcale et sert de marque de l'artiste, et qui se reflète dans toute sa production picturale.

Mots-clés: Artemísia Lomi Gentileschi. Histoire. Genre. Pouvoir. Autoportrait.

1. Introdução

Nosso trabalho filia-se às concepções teóricas elaboradas por Joan Scott (1990). Utilizamos o conceito de *gênero* como categoria de análise histórica e o entendemos como um saber sobre a diferença sexual construída social e culturalmente. Pensamos que o feminino se situa no mesmo campo de *poder* onde diferentes atores sociais produzem efeitos de poder sutis e novos. Nosso objeto de pesquisa é Artemísia Lomi Gentileschi, uma pintora que não está fora do social, fora da cultura, ela é, ao mesmo tempo, produto e produtora de sentidos.

Sobre a análise das imagens, nos filiamos à metodologia de Luigi Pareyson (1997). Segundo o autor, a obra de arte para ser compreendida "[...] por um lado ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época, em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, morais, religiosas,

etc." (PAREYSON, 1997, p. 126).

A experiência estética possível através da produção pictórica de Artemísia, ou seja, a relação entre o historiador (a) que olha e o objeto imagético (que acaba se transformando num sujeito, pois comunica algo, interage com aquele que olha e interfere nas formas de ver), faz das imagens não apenas suportes para uma investigação. As relações que se estabelecem, entre o olhar *generificado*[1] e a pintura, nos forçam a conversar com as imagens ou ainda nos obrigam a perguntar a elas sobre sua própria história. Nesse sentido, nos parece importante a afirmação de Pareyson: "[...] a obra reimerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história. [...]". (PAREYSON, 1997, p. 133).

A marca autoral do legado imagético de Artemísia Lomi Gentileschi está inscrita em diferentes experiências vivenciadas pela pintora. Ser mulher, ser filha de um reconhecido pintor, ser artista. Uma órfã de mãe aos 12 anos, forçadamente desvirginada aos 18 anos pelo pintor Agostino Tassi, inquirida e torturada pelos juízes do Tribunal da *Tor di Nona*[2] em Roma, desonrada aos olhos da sociedade. As marcas de uma vida se revelam aos olhos do pesquisador, as imagens por ela produzidas são para nós textos a serem interpretados à luz do contexto no qual foram produzidos.

Um dos pontos de referência da *honra*, no tempo de Artemísia, era a opinião da comunidade sobre seus membros, segundo Prosperi (2010). "A honra – escreve um literato do século XVI – não reside senão na estima entre os homens". (PICCOLOMINI, 1539 apud PROSPERI, 2010, p. 23). O historiador afirma também: "Para as mulheres, a honra estava ligada ao sexo, e os responsáveis por ela eram os homens: o pai, o marido". (PROSPERI, 2010, p. 23). Considerando os discursos masculinos que conferiam aos homens a tutela do feminino, os quais deveriam zelar pela honra das mulheres, Orazio Gentileschi havia falhado. Agora desonrada, a filha Artemísia maculava a honra dos homens da família, significando perda e ruína ao *pobre* pai e aos *pobres* irmãos.

2. O feminino e o masculino nas imagens de Artemísia

Depois da morte da mãe, Prudenzia Montore em 1605, Artemísia enquanto filha primogênita e única mulher passou a carregar nos ombros todo trabalho doméstico da família Gentileschi. Isso tornava muito improvável que ela fosse progredir na carreira artística, como indica Agnati (2001, p. 7). Além disso, numa época em que não existiam materiais prontos para o uso, quase tudo o que servia para produzir uma pintura era preparado no ateliê. Isso nos faz

1 "O vocábulo gendrado, oriundo de *gender* (palavra inglesa para gênero), tem sido utilizado por feministas, na falta de um adjetivo correspondente ao substantivo gênero. Trata-se de um neologismo, incorporado do inglês (*gendered*) e ainda não dicionarizado". SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 77.

2 Torre que atualmente não existe mais. Foi utilizada como prisão desde 1410, localizada na rua até hoje chamada *Tor di Nona*. (MENZIO, 2004, p. 110).

pensar que a vida de Artemísia, nesse período, era dedicada aos afazeres tanto da casa como do ateliê do pai.

Judith W. Mann (2011, p. 57), afirma que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se ausentasse de casa todos os dias, entretanto, no decorrer desses anos eram entregues suprimentos para pintura na casa dos Gentileschi, o que sugere que Artemísia estava ativamente envolvida com a produção pictórica. Para Mann,

> *Quantunque, all'inizio, il suo contributo si limitasse presumibilmente a macinare colori, fabbricare pennelli, mescolare tinte e preparare superfici, nel 1608-09, data del suo primo quadro conosciuto, Artemisia doveva aver già cominciato a studiare la propria faccia e con ogni probalità anche il proprio corpo.* (MANN, 2011, p. 57).
> Embora, no início, sua contribuição se limitasse provavelmente a moer pigmentos, fazer pincéis, misturar cores e preparar superfícies, em 1608-09, data de seu primeiro quadro conhecido, Artemísia havia já começado a estudar o próprio rosto e com toda probabilidade também o próprio corpo. (Tradução de minha autoria).

Numa carta enviada por Orazio Gentileschi à Grã-Duquesa mãe da Toscana, o pintor escreve sobre a filha Artemísia:

> *"[...] questa femina, come è piaciuto a Dio, avendola drizzata nella professione della pittura in tre anni si è talmente appraticata che posso ardir de dire che hoggi non ci sia pare a lei, avendo per sin adesso fatte opere, che forse principali Mastri di questa professione non arrivano al suo sapere, come a suo luogo e tempo farò vedere a vostra altezza serenissima.[...]".* (ORAZIO GENTILESCHI, 1612 apud LAPIERRE, 2001, 435-437).
> "[...] esta mulher, conforme Deus quis, tendo-a direcionada na profissão da pintura, em três anos se aperfeiçoou de tal maneira que posso ousar dizer que hoje não existe alguém como ela, tendo por fim agora feito obras que talvez importantes mestres desta profissão não cheguem ao seu conhecimento, como no momento oportuno farei ver a vossa alteza sereníssima [...]". (Tradução Dr. Celso Bordignon).

Embora admitindo um ligeiro exagero da parte de seu pai orgulhoso e pragmático, ansioso para ver sua filha começar a vida de artista, a maioria dos estudiosos aceita a datação de 1608-1609 para a primeira pintura conhecida de Artemísia Gentileschi, de acordo com Mann (2011). É uma *tavoletta* (pequena placa de madeira) que era parte de um díptico que representa *A Pintura e a Poesia*, de propriedade do colecionador romano Alessandro Biffi. Em um inventário de 1637, quando Biffi teve que vender sua coleção para pagar uma dívida, é descrito entre os outros quadros, dois pequenos quadros de formato ovalados que representam *A Pintura e a Poesia*, produzidas pela mão de Artemísia (que na época tinha 15 anos de idade), de acordo com Maria Lucrezia Vicini (2000).

FIGURA 1 – *Alegoria della pittura* (1608-1609) de Artemísia Gentileschi. Localização desconhecida. FONTE – (MANN, 2011, p. 56).

Ainda que a imagem da *Poesia* não tenha sido encontrada, temos uma descrição dela, publicada no Inventário da *Fondazione Memofonte Onlus* (1779-1782-1783):

> *Una stampa in cui è scritto Artemisia, esprimente due femmine, che una sedente in abito di regina, la quale tiene una coppa in cui l'altra figura versa della matéria.* (*Fondazione Memofonte onlus,* 1779-1782-1783, p. 110).
> Uma imagem na qual escreveu [assinou] Artemísia retrata duas mulheres, que uma sentada com roupas de rainha, a qual segura uma taça na qual a outra personagem despeja o conteúdo. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

A *Alegoria da Pintura* corresponde à descrição da alegoria que Cesare Ripa faz em seu texto sobre *Iconologia,* publicado pela primeira vez em 1593 (ano de nascimento de Artemísia). O texto que a jovem pintora conheceu foi, provavelmente, a edição publicada em 1603. Para Jacqueline Lichtenstein (2005, p. 21) "A *Iconologia* [de Cesare Ripa] representa um esforço considerável para estabelecer as fontes literárias, históricas ou religiosas das personificações e alegorias transmitidas pela tradição antiga e medieval". A mesma autora ressalta ainda que a obra de Ripa foi inspirada pelo *Speculum morale* de Vincent de Beauvais, autor de várias enciclopédias no século XIII. O trabalho de Ripa contém uma classificação por ordem alfabética das personificações que exprimem atitudes, estabelecendo uma taxonomia destas personificações segundo seu papel teofânico, ético e religioso. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22). No texto *Iconologia* (1603), Cesare Ripa afirma,

> "[...] para pintar a melancolia, o pensamento, a penitência e coisas semelhantes, deve-se fazer um rosto seco, emaciado, os cabelos emaranhados, a barba eriça, a carnação não muito jovem; em contrapartida, bela, lasciva, fresca, rubicunda e risonha deve ser a imagem do prazer, da volúpia, da alegria ou de coisas semelhantes. [...] As vestes correspondem à composição dos corpos das imagens por meio das cores, bem proporcionadas e variadas, com belas atitudes e refinada delicadeza e arte; e não há ninguém que, ao vê-las, não se sinta no mesmo instante movido por um certo desejo de saber para que fim elas foram representadas em tal ordem e disposição". (RIPA, 1603 apud LICHTENSTEIN, 2005, pp. 31-32).

Iniciamos o trabalho com as imagens de Artemísia acreditando que sua obra não foi apenas o resultado dos aprendizados tidos com o pai, nem foi uma simples resposta à violência do desvirginamento cometido pelo pintor Agostino Tassi. Sabemos de nossa incapacidade de restituir a força da linguagem estética extraordinariamente dinâmica da pintora. Contudo, entendemos que estamos mais próximos de Artemísia quando olhamos sua obra.

Uma imagem que não poderíamos deixar de mencionar é a obra de Agostino Tassi e Orazio Gentileschi intitulada: *Concerto Musicale con Apollo e le Muse* – produzida em 1611, ano do desvirginamento de Artemísia. Tassi e Orazio Gentileschi trabalharam toda primavera e todo o verão de 1611 nessa obra. De acordo com Annemarie Sauzeau Boetti (2004, p. 130), o projeto geral da galeria do palácio de Scipione Borghese é de Tassi: uma estrutura ilusionista que irrompe através do teto abobadado com voltas crescentes e varandas rosadas como a aurora.

Segundo Eva Menzio (2004) Artemísia teria sido modelo do pai na produção do afresco *Casino dele Muse* (1611). Isso explica algumas das características da musa de Apolo, presentes na obra Judite e a criada (1613-1614) de Artemísia. Distante, sem um sorriso, Artemísia passa entre as musicistas e fixa uma expressão de afastamento, enquanto com o leque aberto, inclina o corpo e percebe o homem negro que a segue.

O rosto e os olhos arredondados, bochechas e lábios carnudos, os contornos do pescoço, brincos de pérolas, cabelos ondulados e os detalhes da parte frontal do vestido de Judite são características da musa da obra produzida por Orazio Gentileschi e Agostino Tassi da qual Artemísia foi modelo.

FIGURA 2 – Detalhe da obra *Concerto con Apollo e le Muse* (1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. Grifo nosso. FONTE – *Casino dele Muse, Palazzo Pallavicini,* Roma.

Conforme Boetti (2004), todos os dias depois do trabalho, Orazio e Agostino retornavam a casa dos Gentileschi. Durante esse período Agostino Tassi se ofereceu para dar lições de perspectiva à filha do amigo: Artemísia, uma mulher já belíssima, já brilhante pintora, na época com 18 anos. Quando finalizam o trabalho, um ano depois de o iniciarem, explode o escândalo do processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco* (*Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]*).

O processo é composto por uma súplica de Orazio Gentileschi requerendo ao Papa Paulo V a abertura do processo, interrogatórios, declarações, acareações, depoimentos e um despacho saneador. A súplica de abertura do processo denunciava o pintor Agostino Tassi pelo desvirgi-

namento forçado de Artemísia, no ano anterior (1611) e Cosmo Quorli, armeiro do Papa, por ter tomado das mãos da mesma jovem um quadro, uma Judite *de ampla grandeza*. Há ainda um exame ginecológico e uma sessão de tortura aplicada em Artemísia durante o processo.

No dia 27 de novembro de 1612 – oito meses depois de o processo ser requerido por Orazio Gentileschi – é declarada a sentença de Agostino Tassi, esse é condenado a cinco anos de exílio de Roma. Agostino nunca cumprirá a pena. Uma questão interessante foi retorno da antiga amizade entre Orazio Gentileschi e Agostino Tassi, logo depois do final do processo. (MENZIO, 2004, p. 140). Esse fato é mais um testemunho do contexto do século barroco em que observamos a teatralização da vida e dos eventos cotidianos, os quais se apresentam de forma importante nos autos do processo crime realizado entre os meses de março e novembro de 1612.

Ao final do processo todos retornam para suas casas nas ruas e vielas da Roma seiscentista. Todos satisfeitos com a sentença: a família Gentileschi recuperava sua honra e os artistas voltavam para a produção pictórica. Para Artemísia foi diferente, pois que além da exposição pública do processo, seu pai lhe arranjou um casamento de conveniência com Pietro Antônio Stiattesi: um homem endividado. O casal se estabeleceu em Florença, provavelmente fugindo da situação que se criou em torno da pintora.

As características da personagem para a qual Artemísia foi modelo, também aparecem na obra Judite e a criada (1613-1614) produzida pela jovem pintora e nos deparamos com o autorretrato de Artemísia Gentileschi, o que encontraremos em toda sua obra. A posição dominante de Judite fica evidente na tela. Na representação de Artemísia Gentileschi, Judite não é apenas um instrumento que age conforme a inspiração divina. Judite atua na pintura, ela carrega sua espada e está no domínio da situação.

FIGURA 3 – *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) de Artemísia Gentileschi.
Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. FONTE – Acervo do *Palazzo Pitti*, Florença.

A perspectiva do autorretrato, das mulheres em posição dominante, das mulheres que regem as armas, são questões que permeiam toda a obra de Artemísia Gentileschi. Para Tiziana Agnati (2001),

> *La complicità fra le donne è uno dei temi favoriti dell'opera pittorica di Artemisia. Forse perché serviva a compensare l'amarezza di un'amicizia tradita, quella per Tuzia. (*AGNATI, 2001, p. 9).
> A cumplicidade entre as mulheres é um dos temas favoritos da obra pictórica de Artemísia. Talvez porque servira para compensar a amargura de uma amizade traída por Túzia. (Tradução de minha autoria).

Nos interrogatórios de Artemísia Gentileschi fica evidente sua decepção com Túzia, inquilina da família Gentileschi, acusada de favorecer as entradas de Agostino Tassi e Cosmo Quorli na casa, o que culminou no desvirginamento forçado sofrido pela jovem pintora.

Nas duas últimas décadas, alguns estudiosos da arte têm sustentado que se deve à Artemísia Gentileschi a introdução do *caravaggismo* em Florença. O principal indício é, principalmente, a produção de Judite degolando Holofernes, hoje no Museu *degli Uffizi*. Segundo Agnati (2001, p. 23), de fato, a obra contradiz o período florentino, caracterizado por uma abertura à pintura maneirista. Outro exemplo é a Judite e a criada do Palácio *Pitti*, - atribuída a Artemísia num inventário de 1637 (AGNATI, 2001, p. 23) – a obra foi produzida provavelmente em Florença, pouco depois da chegada de Artemísia na cidade dos Medici.

Para Agnati (2001, p. 23),

> *La semplicità austera del disegno, la fredda modulazione dei colori, l'assertività del chiaroscuro e l'aggressività virile delle figure femminili conferiscono alla Giuditta di palazzo Pitti un'intensità prettamente caravaggesca.* (AGNATI, 2001, p. 23).
> A simplicidade austera do desenho, a fria modulação das cores, a assertividade do claro-escuro e a agressividade viril das figuras femininas conferem a Judite do Palácio *Pitti* uma intensidade puramente *caravaggesca*. (Tradução de minha autoria).

A autora também salienta que a posição especial das duas figuras (Judite e a criada) colocadas em frente uma da outra, mas com os rostos e os olhos voltados para a direção oposta, lembra um detalhe da obra de Caravaggio intitulada *Vocazione di San Matteo* (1599-1600), na igreja São Luís dos Franceses.

A *Giuditta e la fantesca* do Palácio *Pitti* produzida por Artemísia Gentileschi também sinaliza uma abertura para o gosto florentino: pela primeira vez em suas pinturas, Artemísia veste suas heroínas bíblicas elegantemente, com tecidos sofisticados da roupagem do século XVII e as adornada com joias. (AGNATI, 2001, p. 23). Acreditamos que o refinamento dos detalhes da obra acima citada e além dela, da pintura *Maddalena* produzida entre 1617 e 1618, também se deve à sofisticação e elegância da corte Medici e à nova posição social da qual Artemísia fazia parte em Florença.

Nas pinturas de Artemísia 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"*. (GENOVA, 2003, p. 7). "Contêm em si mesmo os próprios princípios de comunicação". (Tradução de minha autoria). 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 Artemísia Lomi Gentileschi.

Alberto Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012), – diretores científicos da *Rivista di Filosofia Vita Pensata* – escreveram sobre a importância da exposição das obras de Artemísia no *Palazzo Reale,* em Milão, entre os anos 2011 e 2012. Os pesquisadores destacam a participação dos personagens presentes nas obras da artista. Musas e ninfas impertinentes; monjas orgulhosas e temíveis; senhoras audaciosas e poderosas; rainhas antigas – Cleópatra – e pecadoras – Madalena; alegorias da pintura, da música, da paz, da retórica, da fama; Betsabéia no banho, Judite degolando Holofernes, Jael cravando um prego na têmpora de Sisara, etc. Mais marcante entre essas mulheres é talvez a samaritana pela pose e olhar absolutamente cético discutindo com um Jesus que parece estar em apuros. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50).

A obra intitulada "Cristo e a samaritana ao poço" foi pela primeira vez exposta ao público na *Mostra Artemisia* de 2011-2012, conforme Luciano Arcangeli (2011). A imagem é um dos *quadri grandi* que Artemísia cita em duas cartas enviadas, durante o outono de 1637, de

Nápoles a Roma, para Cassiano dal Pozzo. (ARCANGELI, 2011, p. 210). Para Luciano Arcangeli (2011), o quadro é um dos maiores trabalhos de Artemísia 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 da Rainha (*Queen's House* de Inigo Jones) em Greenwich.

Um aspecto particularmente importante dos anos trinta do século XVII, é que Artemísia estava pintando predominantemente para colecionadores particulares, contudo as imagens possuem uma linguagem voltada ao culto público, como nos retábulos, os personagens são vistos pelos olhares de quem está de frente para o altar, por exemplo. (ARCANGELI, 2011, p. 210).

Podemos ainda notar que na imagem em primeiro plano onde Cristo está sentado de frente para a samaritana, a pintora decide suprimir a espiritualidade da personagem. A samaritana representa uma figura humana inspiradora, humanizada e poderia ser irmã das heroínas pintadas por Artemísia. Personagens como Jesus Cristo, Holofernes, Assuero, Sisara, entre outros pintados pela artista, não possuem a força e o impacto das representações de mulheres como Judite, Jael, Susana, Cleópatra, Lucrécia e, é claro, a samaritana.

A imagem de Artemísia nos apresenta uma samaritana que está atenta às palavras de Jesus Cristo, mas também se posiciona de uma forma reflexiva. Talvez ela esteja se perguntando se há fundamento nas palavras daquele homem que lhe fala. A samaritana pode estar questionando aquele sujeito que se autoidentifica como "filho de Deus". Ao questioná-lo, a samaritana se coloca numa posição de igualdade com Ele.

O cenário árido e seco descrito pelo Evangelho dá lugar a uma paisagem europeia com um grupo de pessoas caminhando, à direita da imagem, provavelmente eram os discípulos de Cristo que foram à cidadela em busca de comida. A narrativa de Cristo e a samaritana no poço é um fragmento do Evangelho segundo João (Jo 4,5-42).

FIGURA 4 – *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637) de Artemísia Lomi Gentileschi.
Óleo sobre tela, 267,5 x 206 cm.
FONTE – Coleção privada. (CONTINI; SOLINAS, 2011, p.212).

No evangelho de João, Cristo afirma que a samaritana teve cinco maridos e o atual companheiro não é seu marido oficial (Jo 4,5-42). Na sociedade contemporânea a Cristo, apenas as mulheres eram condenadas por adultério. Além disso, a samaritana pode ser entendida como pecadora, pois ao meio-dia não era um horário em que *mulheres de bem* buscavam água. Os samaritanos eram considerados bastardos, mais um estigma que a personagem carrega. Mulher, oficialmente sem marido, pecadora e pobre (ela mesma estava buscando água), esta é a samaritana da narrativa bíblica.

E a samaritana de Artemísia? Quem é? É a própria Artemísia enfrentando e discutindo com o poder patriarcal na imagem representado por Jesus Cristo? Sim, acreditamos que seja mais uma obra em que Artemísia explora o autorretrato. Se Jesus quebra um tabu ao pedir água a uma mulher, adúltera e pobre, a samaritana por sua vez, encara-o sem se acanhar, sem medo de ser cética, sem vergonha de ter tido cinco maridos, sem embaraço por ser mulher. A sama-

ritana é uma mulher que pensa, manifesta aquilo que pensa, tem sua própria personalidade e não parece ter sido persuadida por Cristo, o qual se esforça em convertê-la. Artemísia pensa sua samaritana como pensa a sim mesma, se vê e se representa como protagonista num mundo com muitas desigualdades de *gênero.* Entendemos que Artemísia reconhece a situação desprivilegiada das mulheres e produz sua pintura mostrando seu posicionamento crítico diante dessa realidade, enfrentando questões que hoje ainda enfrentamos.

Mas porque os homens representados nas obras de Artemísia sofrem tanto? O que arruína estes homens? A inteligência? A mentira? O Eros? Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012, p. 50), afirmam que é, seguramente o corpo, que as obras de Artemísia transbordam com todo o seu esplendor e seu poder. Foi no próprio corpo que Artemísia viveu a humilhação do processo. Talvez os corpos das figuras masculinas sejam símbolos do poder patriarcal que a julgou. Nesse sentido, pode ser que o corpo seja visto pela pintora como o que de fato se é, a concretude possível. O corpo e seu sofrimento possuem uma dimensão importante na sua obra e marcam sua produção pictórica.

A exposição do *Palazzo Reale* conferiu uma visibilidade mais ampla às obras de Artemísia. As exposições de 1991 (em Florença), 2001 (em Roma, Nova York e St. Louis) e 2012 (em Paris) tiveram um caráter parcial enão conseguiram oferecer uma adequada compreensão da artista e de suas obras. A *Mostra Artemisia* (2011-2012) foi uma exposição que deu lugar não apenas para os seus quadros com representações da violência, mas destacou toda sua produção, revelando que Artemísia sabia trabalhar, com grande qualidade, uma variedade de gêneros pictóricos e temas muito amplos. Cinquenta pinturas da artista romana apresentadas nesta exposição, pela primeira vez juntas em um espaço, junto às de seu pai (Orazio Gentileschi), tio (Aurelio Lomi) e de alguns pintores que trabalharam com ela, Simon Vouet, por exemplo, e quem fazia parte de sua oficina como Bernardo Cavallino. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50).

A importância desta exposição é reconhecida não só pelo valor dos documentos inéditos mostrados – as cartas de Artemísia, seu marido Pietro Antonio Stiattesi e seu amante Francesco Maria Maringhi, entre outras, mas também pelas conquistas resultantes da colaboração entre especialistas de Artemísia. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50). Segundo os pesquisadores, a repetição de muitas questões torna provável que Artemísia fazia estudos e croquis, mudando os detalhes para manter a originalidade de cada trabalho. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, pp. 50-51).

Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012), destacam que além do convite a não julgar a artista unicamente através da lente da violência, é preciso considerar a repetição figurativa e temática de certas obras. Isto está ligado a necessidades econômicas e comerciais. Até mesmo a escolha de conteúdos para as pinturas era feita sem desconsiderar o comprador e às tendências do período. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 51).

Artemísia pinta com um realismo que provém da observação da natureza humana, pinta com uma força que é só sua. Nosso estudo tem mostrado que os personagens de Artemísia emanam luz de seus corpos, o que aumenta a robustez dos detalhes e dá a história narrada uma

força como nenhum outro pintor o fez.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a produção da jovem artista foi ofuscada, temporariamente, pelo fato que marcou sua vida pública e privada, o desvirginamento forçado por parte de Agostino Tassi em 1611 e os fatos que decorrem do processo crime em que Orazio Gentileschi denuncia Tassi pelo defloramento de sua filha e Cosmo Quorli pelo desaparecimento de uma tela, uma Judite.

Um mês depois do final do processo, que ocorreu entre maio e outubro de 1612, Artemísia deixa Roma e se transfere para Florença, junto com o marido Pietro Antonio Stiattesi, cujo casamento foi arranjado por Orazio. O matrimônio realizou-se em novembro de 1612 na igreja *Santo Spirito in Sassia*, localizada próxima à Basílica de São Pedro, a poucos quarteirões de distância do domicílio familiar dos Gentileschi.

Certamente, deixar sua cidade natal foi mais um momento difícil para a jovem artista, já que Roma também era uma das cidades mais importantes da Europa, principalmente para os artistas. Contudo, Agnati (2001, p. 8) declara que a ida de Artemísia para Florença foi significativa para sua vida profissional. A jovem artista se libertava da presença do pai, renegava seu sobrenome e adotava o do tio Aurelio Lomi, passando a assinar Artemísia Lomi. Em Florença o tio, Aurelio Lomi, apresentou-a a corte de Cosme II de Medici, onde foi recebida. A vida na corte se revelou uma experiência fundamental para o seu futuro: conheceu representantes da nobreza e estabeleceu relações com pessoas artisticamente mais preparadas. (AGNATI, 2001, p. 8).

A partida de Artemísia Gentileschi de Roma para Florença no final de 1612 também pode ter significado a saída do anonimato e a busca por tornar-se alguém diferente do pai. Quem sabe o ato de rejeitar o sobrenome do pai tenha sido uma tentativa de assumir uma identidade própria, em que não seria apenas "filha do Gentileschi". Assinar "Gentileschi" poderia lembrar o pai, o desvirginamento e a exposição pública do processo. Assinar "Lomi" pode ter significado tanto um recomeço, longe de Tassi, do pai, da Roma que a julgou, como um ato inteligente e estratégico para sua entrada na produção artística, já que o sobrenome do tio era conhecido na Corte dos Medici de Florença.

Nesse sentido, é interessante pensar na perspectiva elaborada por Natalia Pietra Méndez (2008). A historiadora reflete sobre a dicotomia entre anonimato versus existência. "Deixar o anonimato e tornar-se alguém de quem as pessoas falam, seria esse o destino das mulheres? Subverter a norma para transformar-se em alguém?" (MÉNDEZ, 2008, p. 55). Artemísia Gentileschi seria uma "mulher impossível"?

Ao avaliarmos a obra de Artemísia Lomi Gentileschi entendemos que sua linguagem foi muito além do limite de uma representação da violência do desvirginamento. Para Christiansen

(2004),

> *Non dovremmo sottovalutare il ruolo della rabbia nell'opera di Artemisia - non semplecimente contro Tassi (la sua collera verso di lui implicava un senso di tradimento che si stese ben oltre lo stupro) ma anche contro suo padre e le circostanze della sua vida, sia professionale che privata.* (CHRISTIANSEN, 2004, p. 111).
> Não devemos subestimar o papel da raiva na obra de Artemísia - não contra Tassi simplesmente (sua raiva em relação a ele implicava um sentido de traição que se estendeu muito além do estupro), mas também contra seu pai e as circunstâncias de sua vida, tanto profissional como privada. (Tradução de minha autoria).

A vida de Artemísia antes do matrimônio e depois de sua ida para Florença foi muito intensa e, nesse contexto, o desvirginamento que sofreu foi como um testemunho do ambiente familiar degradado, coercitivo e promíscuo. (MAFFEIS, 2011, p. 67). Além da violência física do desvirginamento cometido pelo pintor Agostino Tassi perpetuado e pelas falsas promessas de casamento, veio a grande humilhação pública do processo, o escândalo, o matrimônio arranjando entre um homem endividado e seu pai. Nessas condições Artemísia aprendeu a pintar. Com raiva.

Artemísia Lomi Gentileschi foi e é considerada por muitos pesquisadores como a única mulher que seguiu Michelangelo Merisi, o Caravaggio. O presente estudo nos mostra uma pintora inovadora, não foi apenas uma seguidora do mestre Caravaggio. Se Caravaggio foi brilhante ao explorar a luz e a sombra em sua obra, marcada pela ideia do real e do humano, Artemísia também o fez.

Uma conclusão inacabada permite dizer que as obras de Artemísia Lomi Gentileschi manifestam a resistência da artista frente ao mundo masculinizado que a julgava. Nas palavras de Foucault (1996) "[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar." (FOUCAULT, 1996, p. 10). Nessa perspectiva, não desconectamos a artista de seu tempo e encontramos em seu discurso pictórico uma afirmação: "[...] lá onde há poder há resistência". (FOUCAULT, 1999, p. 91).

Sua pintura, de uma maneira geral, representa não o espiritual – ainda que seja baseada em textos bíblicos, mas sim o carnal, o humano.

> *Tra fulgenti lapislazzuli, fiotti di sangue e caravaggesche lame di luce, è la carne che trionfa in Artemisia.* (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 51).
> Por meio de brilhantes azuis de lápis-lazúli, esguichos de sangue e *caravaggescas* réstias de luz, é a carne [em sentido de corpo] que triunfa em Artemísia. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

Assim, reconhecemos que o estilo de Artemísia expõe, de certa maneira, sua postura *rebelde* diante da sociedade patriarcal e funciona como uma marca da artista que consequentemente se reflete em sua produção pictórica, tanto através da representação dos temas bíblicos quanto dos históricos.

Nossa pesquisa também tem mostrado que assim como o *poder*, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Para Michelle Perrot (2005), o poder "[...] não se resume ao constrangimento ou a 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). A mesma autora salienta que é necessário considerar os poderes multiplicados na sociedade, não esquecendo os contra poderes através dos quais as mulheres subvertem seus papéis aparentes.

As tecnologias de gênero que normatizam condutas de homens e mulheres foram resignificadas na pintura de Artemísia, há uma reversão de *status* do masculino e do feminino em sua obra. A linguagem pictórica de Artemísia atribui outro sentido ao feminino, um sentido que não é voltado para a representação idealizada de mulheres, musas e deusas. As pinturas de Artemísia são manifestações de mulheres reais, de mulheres inspiradas na própria artista.

A produção imagética de Artemísia também denuncia o quanto a artista e seu tempo são reveladores de uma feminilidade rebelde que se debate sobre o lugar que ocupa no tecido social. Encontramos nas imagens de Artemísia manifestações de uma profunda inquietação diante do real, não apenas em suas pinturas, mas também em seus depoimentos durante o processo crime e nas cartas que escreveu ao longo de sua vida. E se questionássemos a ideia de que só a modernidade dos séculos XIX e XX tenha se levantado contra as condições reais de opressão que viveram?

Embora sua obra possua uma veia *caravaggesca*, da qual seu pai Orazio Gentileschi foi um dos grandes expoentes, Artemísia buscou aquilo que Eva Menzio (2004, p. 141) chamou de "pessoal". Como a maioria dos pintores *caravaggescos*, escolheu suas heroínas entre os personagens bíblicos, mas entrou de uma forma intensa e pessoal em suas histórias e dramas: quase libertou suas Betsabéias, Judites, Susanas, Madalenas: explorou nas heroínas seus possíveis, mas ainda inexplorados modos de ser. (MENZIO, 2004, p. 141).

Uma das hipóteses levantadas no início da pesquisa era que Artemísia teria criado uma linguagem para falar de si mesma em suas obras. Hoje podemos dizer que essa hipótese se apresenta com mais clareza para nós. Acreditamos que a obra da artista é um importante legado autobiográfico e expressa a intensidade que nomeamos de *estilo artemisiano*. Um estilo filho de seu tempo, mas acima de tudo gerado a partir de reflexões que a própria Artemísia desenvolveu em seu tempo, um estilo onde o artístico também é político.

4. Fontes

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991.

_____; SOLINAS, Francesco. (Org.). **Artemisia Gentileschi.** Storia di una pas-

sione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011- 30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Preceduto dalla "Vita di Leonardo da Vinci" di Gioggio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

STUPRI ET LENOCINIJ PRO CURIA ET FISCO, Roma, 1612. In.:MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.

5. Referências bibliográficas

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 172, pp. 5-50, novembre, 2001.

_____. Sguardo di donna. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 153, pp. 19-26, febbraio, 2000.

ARCANGELI, Luciano. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingeva come un uomo. In.: **Mostra Artemisia**, Palazzo Reale, Milano, 22 settembre 2011 – 29 gennaio 2012. ©L'Osservatore Romano, 6 ottobre 2011.

BERTI, Luciano. Artemisia da Roma tra i fiorentini. In.:CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991, pp. 9-30.

BIUSO, Alberto Giovanni; RANDAZZO, Giuseppina. Artemisia.**Rivista di Filosofia Vita Pensata.** Ano 2, n. 14, março de 2012, Milão, pp. 50-51. Disponível em <http://www.vitapensata.eu/vitapensata/wp-content/uploads/2012/03/Rivista-Marzo_AGBGR_Artemisia.pdf> Acesso em 22 de junho de 2012.

BOETTI, Annemarie Sauzeau. Nota su um affresco. In.:MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.

CASTELLANETA, Carlo. **Il dizionario della pittura italiana**. Dai primitivi ai giorni nostri. Firenze: Le Lettere, 2002.

CIARDI, Roberto Paolo. I Lomi Gentileschi: una famiglia di artisti dalla Toscana a palcoscenici internazionali, pp. 23-35. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

CONTINI, Roberto. "Quello che sa fare una donna": Napoli, anni Quaranta, pp. 109-117. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE

Cultura, 2011.

_____; SOLINAS, Francesco. (Org.). **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

CHRISTIANSEN, Keith.Becoming Artemisia: Afterthoughts onthe Gentileschi Exhibition. In.:**Metropolitan Museum Journal 39:** © The Metropolitan Museum of Art, 2004 Disponível em: <http://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/40034603.pdf.bannered.pdf> Acesso em 30 de janeiro de 2013.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

GENOVA, Roberta. Trace di enuciazione nella pittura di Artemisia Gentileschi.**Arco Journal**: Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 2003. Disponível em: <http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/genova_tracce_19_06_03.pdf> Acesso em 15 de junho de 2011.

INVENTARIO GENERALE DELLE STAMPE STACCATE E LIBRI ORNATI CON ESSE DELLA R. GALLERIA COMPILATO NEL 1779-1782-1783. Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche. Disponível em: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_GENERALE_DELLE_STAMPE_STACCATE1779_1783.pdf>Acesso em 28 de junho de 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, pp. 97-115, jan-jun, 2006.

LAPIERRE, Alexandra. **Artemisia**. Itália: Mondadori, 2000.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In.:*HOLLANDA,* Heloisa Buarque de. ***Tendências e impasses***: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). A pintura: o mito da pintura. São Paulo: Ed 34, 2004.

MAFFEIS, Rodolfo. "Di un tuono e di una evidenza che spira terrore". Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620, pp. 62-78. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, pp. 51-61. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

MENZIO, Eva. Autoritratto in veste di pittura. In.:MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.
MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-17, febbraio, 2001.

MORESCHINI, Benedetta. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

MUSÉE MAILLOL. **Artemisia**: Pouvoir, glorie et passions d'une femme peintre 1593-1654. Paris, 14 mars 15 jullet 2012. Disponível em: <http://www.museemaillol.com/wp-content/uploads/2011/07/DP_EN_05-03.pdf> Acesso em 28 de junho de 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relatos de uma experiência. **Cadernos Pagu** (4) Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, São Paulo, 1995, pp. 9-28.

PROSPERI, Adriano. **Dar a alma**: história de um infanticídio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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.

SOLINAS, Francesco. Ritorno a Roma: 1620-1627, pp. 79-95. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.mostrartemisia.it/doc/04-Testo-Solinas.pdf > Acesso em 28 de junho de 2012.

VICINI, Maria Lucrezia. **Orazio e Artemisia Gentileschi alla Galleria Spada**. Padre e figlia a confronto. Roma: Galleria Spada, 2000.

Notas

1 Licenciada em História pela Universidade de Caxias do Sul (2010). Mestre em História pela Universidade Federal de Pelotas (2011-2013)