

O olhar feminino de Artemisia Gentileschi: A representação como vingança

*Cristina Susigan
(Universidade Presbiteriana Mackenzie)*

A relação entre as mulheres e a criação artística na cultura ocidental baseia-se na “hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador” *Historias de Mujeres, Historias del Arte* (Patricia Mayo, 2003; p.21)

Este artigo pretende discutir a presença de mulheres pintoras no contexto histórico da península Itálica, entre os séculos XVI e XVII. A análise das obras da pintora renascentista italiana, esquecida pela historiografia tradicional, Artemisia Gentileschi (1593-1652), artista selecionada para este artigo, foi representada de maneira distorcida e sua genialidade artística foi ignorada, de forma que a autoria da maior parte de suas obras foi atribuída a outros artistas e a seu pai. Através de sua arte, da representação, busca vingança pela violação cometida por um ajudante de seu pai, que apesar de ser condenado, nunca cumpriu sua pena, tendo Artemisia de deixar sua terra natal e refugiar-se em outra cidade, para continuar a exercer seu ofício. A história das mulheres na arte precisa não apenas ser descoberta mas também inventada. A partir das contribuições dos estudos feministas, neste artigo, analiso seus quadros mais emblemáticos que lança um novo olhar sobre a representação da mulher na história da arte. Parece-me ser importante recuperar a artista para tratar de questões de gênero na arte.

A arte universal ou a História da Arte legitima em grande parte, um olhar masculino, branco, europeu, heteronormativo. O imaginário artístico ocidental hipervaloriza a mulher como objeto de representação masculina, ao mesmo tempo em que a exclui do campo da criação artística. Nas imagens de mulheres, enfatizam-se determinados modos de conduta e demonizam-se outros: as mulheres são virgens, mães, amantes, mas também são prostitutas, bruxas, mulheres fatais.

Estas imagens de mulheres, entre outras, construídas ao longo da narrativa dominante da história da arte, uma narrativa que não é linear e nem isenta de contradições, endereçam-se um olhar masculino. Na história da arte ocidental, muitas das obras, consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos, celebram e legitimam um olhar masculino sobre a imagem de mulheres.

John Berger (1999) argumenta o quanto à representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador. Para ele, o protagonista principal destas obras é um suposto espectador masculino para o qual a obra é endereçada, nunca é pintado. A mulher é o motivo principal do nu como gênero de pintura a óleo europeia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mítica.

Algumas imagens femininas produzidas por mulheres artistas podem nos ajudar a perceber outras possibilidades de representação, ao mesmo tempo em que causa um certo estranhamento a um olhar já acostumado com o ponto de vista masculino.

A vida e obra desta importante representante do Barroco italiano pode proporcionar um fascinante argumento para obras de ficção – Artemisia Gentileschi foi uma mulher excepcional que possuía não apenas coragem, mas também um raro talento para produzir uma arte única e intransigente.

A jovem Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi Lomi nasceu em Roma no dia 08 de julho de 1593, filha do pintor Orazio Gentileschi (Orazio Lomi / 1563–1639) – amigo pessoal de Caravaggio (1571–1610) e um dos maiores caravaggistas italianos – e Prudentia Montone (que morreu quando Artemisia tinha 12 anos). Era a filha mais velha (tinha mais quatro irmãos homens) e, desde criança, começou a pintar no ateliê do pai, adotando também o estilo caravaggesco. Teve uma grande reputação em toda a Europa, levando uma vida independente, o que era raro para uma mulher na época. Trabalhou em várias cidades da Europa, como Florença, Gênova e Veneza, fixando-se em Nápoles em 1630. Visitou seu pai em Londres por volta de 1638 (o qual trabalhava para a corte de Carlos I), onde também realizou alguns trabalhos para a realeza. Tornou-se uma das maiores pintoras do seu tempo, reconhecida ainda em vida, apesar das dificuldades por que passou (Heller, 1987; Garrard, 1989; Slatkin, 1990). Para Giulio Argan (2003), Artemisia foi:

[...] um dos intermediários entre o caravaggismo romano e a corrente caravaggiana que se formara em Nápoles, com Battistello, desde os tempos da atividade napolitana do mestre. A nota pessoal na lírica pictórica de Artemisia é ambígua, sombria beleza que se acompanha, em contraste tipicamente barroco, de imagens de sangue e de morte: motivo originalmente caravaggiano, mas retomado com uma complacência literária bem distante da angústia autêntica de Caravaggio. (256)

Aos 17 anos, Artemisia foi estuprada por Agostino Tassi (Agostino Buonamici / 1580–1644), pintor amigo de seu pai e contratado por este para ser tutor da jovem artista e lhe ensinar desenho e perspectiva, entre outras técnicas de pintura. Ao falhar em manter sua promessa de casamento, Agostino foi denunciado pelo pai da pintora, o caso foi levado à corte e num julgamento que se arrastou durante sete meses, Artemisia foi humilhada e severamente torturada, enquanto o agressor, apesar de ter sido condenado ao exílio por cinco anos, nunca cumpriu a pena, tendo retornado a Roma quatro meses depois. Como principal protagonista deste talvez primeiro caso de estupro público, ao ser acusada de promiscuidade, Artemisia acabou adquirindo uma reputação dúbia. Por isso, conforme Ian Chilvers (2001), a ferocidade de suas representações da decapitação de um homem por uma mulher na série de quadros sobre *Judite e Holofernes*.

Suas pinturas mais características são inspiradas em heroínas bíblicas como Betsabeia, Esther, Lucrecia, Susana e Judite, temas populares no período barroco, nas quais Artemisia geralmente se retratava no papel principal, combinando características de vulnerabilidade e força em suas composições.



Figura 01: *Lucrecia* – 1621 - Óleo sobre tela: 100 x 77 cm - Palácio Cattaneo-Adorno, Genova

Através de Lucrecia, Artemisia imprimiu uma reflexão acerca da figura feminina que corresponde a um imaginário heroico. O heroico suicídio de Lucrecia, que após ser violada cravou um punhal no peito em defesa da própria honra, está representado na pintura enquanto um exemplo da virtude da mulher, 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. 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.

Mas ao fazer uma leitura de temas bíblicos recorrentes na história da arte, Artemisia o faz a partir de um ponto de vista que favorece as mulheres, empoderando-as. Não coloca as mulheres como simples objetos passivos de contemplação. Elas são os sujeitos e não os objetos da representação.

Judite e os Velhos



Figura 02: *Susanna e os Velhos* – 1610 - Óleo sobre tela: 170 x 121 cm - Schloss Weissenstein, Pommersfelden

Esta obra, segundo Whitney Chadwick (1992), “oferece uma chamativa evidência das habilidades de Gentileschi para transformar os convencionalismos da pintura do século XVII de tal maneira que finalmente daria um novo conteúdo a representação feminina. (310)”

A escolha do tema não é particularmente original. Outros artistas dos séculos XVI e XVII dedicaram-se a ele, explorando as possibilidades eróticas que ela oferece, destacando o nu feminino da jovem Susana. Porém, a abordagem de Artemisia difere justamente neste ponto. É uma de poucas pinturas retratando a passagem de Susana que mostra o assédio sexual das duas pessoas idosas como um evento traumático. Sua heroína assume uma postura de aflição e repulsa; os braços que afastam os homens que a assediam e a torção incômoda do corpo apontam o constrangimento a que está submetida. Talvez possamos dizer que este quadro nos dá um reflexo da situação de vulnerabilidade em que se encontrava a jovem artista, órfã de mãe, vivendo numa sociedade marcadamente misógina e patriarcal, cujas regras eram todas feitas por e para os homens. Tecnicamente, o quadro mostra como Artemisia assimilou o realismo de Caravaggio sem ser indiferente ao estilo renascentista ainda em moda na época, como mostra a composição com a presença do muro e a claridade fria e arrojada. De acordo com Julian Bell (2008):

[...] Lançando uma luz pungente sobre um conto bíblico de assédio sexual, Artemisia concentra a atenção em sua própria experiência como mulher. Não temos como saber de que modo exatamente essa pintura refletia sua vida numa sociedade patriarcal; (...) Mas é claro que a luz projetada por esse poderoso testemunho feminino lança estranhas sombras por toda a história que o circunda. (229)

Artemisia e suas Judites

Será a representação de *Judite decapitando Holofernes* (baseada no livro de Judite, da Bíblia) que terá uma importância central na obra de Artemisia que realizou pelo menos cinco versões (três retratam o ato da decapitação, trago aqui duas, e dois em cenas após o ato), sempre em dramático contraste claro e escuro. Esta temática era muito comum na época barroca (possivelmente por causa da Reforma e Contra Reforma) e fonte de inspiração para artistas como o próprio Orazio Gentileschi, Caravaggio e Tintoretto, tem importância central na obra de Artemisia.

Pode-se dizer que o que existe de novo nesta pintura é a realista e impiedosa interpretação da história, que não tem um tom religioso ou moralista. Com uma expressão fria e aparentemente sem emoção, as duas mulheres (Artemisia e a criada) exercem a ação de decapitar Holofernes com força e habilidade, enquanto ele se contorce num medo mortal. Os dramáticos elementos da cena são suportados por uma dinâmica composição, cores claras e um impressionante contraste de luz e escuridão. Os

gestos e a aparência das figuras são fortemente expressivos. Conforme aponta Nancy Heller (1987), Judite é representada como uma mulher poderosa e determinada, dotada de uma força física e emocional necessária para separar a cabeça de um musculoso general do seu corpo. Judite está realmente realizando um trabalho sujo (e Artemisia o pinta como tal), mostrando o esforço nos cotovelos fechados e na testa franzida. Holofernes, que está bêbado, porém não inconsciente, parece querer lutar contra o que está acontecendo, como mostra a posição de seus braços e pernas.



Figura 03: *Judite decapitando Holofernes* – 1612-1613 - Óleo sobre tela: 158,8 x 125,5 cm - Museu de Capodimonte, Nápoles

Wendy Slaktin (1990) destaca que uma das notáveis características de Artemisia era o seu excelente conhecimento da anatomia feminina, provavelmente devido às oportunidades que teve de estudar e pintar mulheres nuas em privado, usando servas e modelos ou utilizando seu próprio corpo como modelo (com o uso de espelhos). Segundo a autora, o conhecimento da anatomia masculina demonstra ser menos sofisticado se observarmos com atenção a figura de Holofernes.

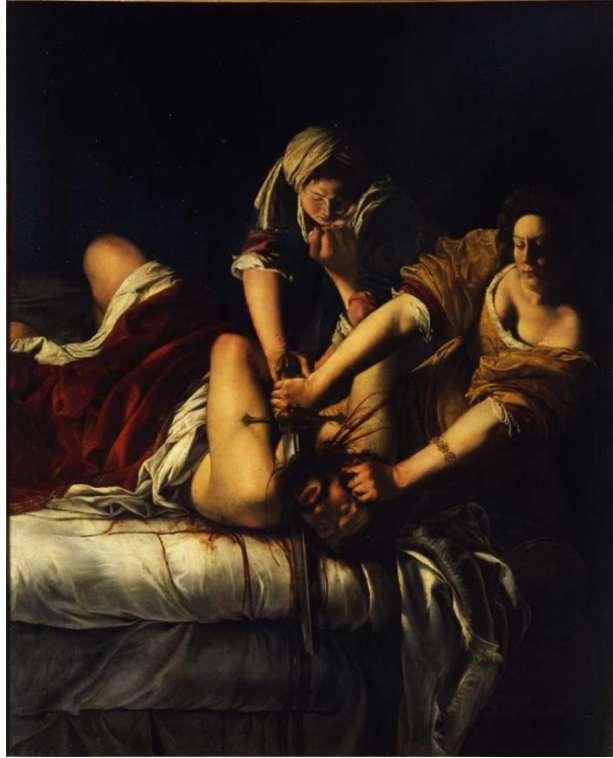


Figura 04: *Judite decapitando Holofernes* – 1614-1620 - Óleo sobre tela: 1,99 x 1,62 cm

Esta é a segunda versão do quadro, atualmente na Galeria Uffizi, em Florença. Mudam as cores das roupas; há menos sangue escorrendo na cama, porém há esguichos jorrando do pescoço de Holofernes; acentua-se a força e o vigor das expressões, permanecendo a habilidade com a utilização dos efeitos de luz e sombra. Nota-se no braço de Judite uma pulseira, que segundo a pesquisadora Mary Garrard (1989), ampliando o detalhe, mostra que aparecem na joia cenas de caça, as quais remeteriam a deusa Diana/Artemis, fato que é interpretado pela autora como se fosse uma assinatura de Artemisia.

Esta obra representa o desejo de VINGANÇA de Artemisia de aproximar-se do leito de Tassi, cortar-lhe o pescoço e agarrar-lhe a cabeça pelos cabelos. Esta obra produzida na sequência do julgamento contém elementos autobiográficos, e a versão de Artemisia preocupa-se, segundo Tiziana Agnati era construir e recuperar a figura de uma heroína que transcende a norma feminina. Na representação a atitude tomada por Judite demonstra uma ação num contexto público, que não era destina às mulheres.

Apesar de seu sucesso, devido ao excesso de gastos, problemas com os credores e com o marido (o casamento não foi bem sucedido), levaram Artemisia a buscar trabalhos em Gênova e Veneza, durante a década de 1620, conforme relata Nancy Heller (1987). Já de acordo com Wendy Slatkin (1990), a pintora teria voltado para

Roma em 1621, onde encontrou uma situação mais desfavorável para os caravaggistas de quando havia partido. Contudo, para ambas as autoras, a documentação insuficiente torna difícil seguir os movimentos de Artemisia neste período.

Foi nesta época que a pintora concebeu o quadro *Judite e a Criada com a cabeça de Holofernes* que, de acordo com J. E. Davies et al (2010), é uma obra amadurecida, independente e teatral, cujo impacto deriva de sua contenção.



Figura 05: *Judite e sua Serva com a cabeça de Holofernes* – 1625 - Óleo sobre tela: 1,84 x 1,42 - Instituto de Artes de Detroit

A pintura representa o instante imediatamente posterior à decapitação, quando as duas mulheres precisam fugir do campo inimigo com a cabeça de Holofernes. Judite ergue a mão num gesto teatral enquanto a criada guarda a cabeça de Holofernes num saco. As duas espiam pela tenda, como se estivessem congeladas por um segundo, talvez antecipando uma descoberta iminente. O alvo da visão da heroína permanece desconhecido, aumentando a atmosfera de suspense e intriga. Segundo Wendy Slatkin (1990), a posição de Judite é particularmente complexa: enquanto sua mão esquerda cruza o seu corpo, tentando proteger a chama da vela, sua mão direita segura a espada (colocada bem no centro do quadro) de maneira tensa, como se estivesse pronta para atacar. A iluminação a partir de somente uma vela proporciona o elemento

caraveggesco do claroescuro que enfatiza uma visão intimista, criando um clima de segredo e mistério, permitindo ao observador tornar-se cúmplice das emoções de Judite.

Autorretrato como Redenção

Mais o que um simples autorretrato, prática comum de artistas de várias épocas, esta pintura de Artemisia Gentileschi é considerada como um comentário sofisticado sobre um tema filosófico central na teoria da arte do Renascimento tardio, ousando fazer o que nenhum artista masculino antes havia realizado, ou seja, criar uma figura alegórica que é ao mesmo tempo uma imagem própria (Chadwick, 1992: 103).



Figura 06: *Artemisia Gentileschi: Autorretrato em Alegoria da Pintura*, 1638-39 - Coleção Real, Palácio de Windsor, Inglaterra

A artista outorgou a si mesma vários atributos de uma personificação feminina da pintura: “a correte de ouro, a máscara pendente que representa a imitação, os cachos revoltos que significam o divino frenesi da criação artística e seu vestido de colorido variado que alude à destreza do pintor (...) A obra pertence a uma tradição em que a pintura se identifica com uma das artes liberais; mas aqui, artista e alegoria se fundem em uma só imagem” (Chadwick, 1992: 103). De forma diferente de outros artistas

(mulheres e homens) da época, a mulher que pinta não é representada como uma dama, mas ela é o próprio ato de pintar.¹

A imagem surpreende, no mínimo, por duas razões:

- 1ª Pela ousadia da artista naquela época, nesta representação que poderíamos chamar de performativa (pouco comum nas representações passivas de mulheres na arte), e
- 2ª Pela quase total ausência de imagens como essa em livros “oficiais” de história da arte que afinal acabam legitimando o que deve ou não deve ser visto ou o que é ou não considerado arte.

Na plenitude de sua criatividade, aos 37 anos, após exorcizar as lembranças que abalaram sua juventude, pinta *Autorretrato como Alegoria de Pintura*. É considerada uma criação totalmente original, uma invenzione, um dos autorretratos mais inovadores e criativos de todo o período barroco, pois Artemísia pôde concretizar o que nenhum homem podia: representar-se como figura alegórica da Pintura. No quadro, as vestes, e ação da figura seguem a descrição de Cesare Ripa da Pintura na sua obra *Iconologia* de 1593: uma bela mulher de cabelos negros em desalinho, com uma corrente de ouro, suspensa do pescoço, um pincel numa mão e uma pale na outra, retratando-se para a posteridade.

Além do valor artístico, as obras de Artemísia coloca seu drama pessoal enquanto força motivadora nas escolhas das temáticas a serem objeto de suas obras, indicando a sua insatisfação diante da sociedade

A pintura encontra-se hoje no Palácio de Kensington, em Londres e faz parte da coleção da rainha Elizabeth II. Um trocadilho da época, segundo Jorge Coli (2002: 23) costumava separar as sílabas do seu nome Arte-mi-sia, significando "a arte seja minha", assinatura digna de figurar em Pintura. Se compreendermos empoderamento como "acesso e participação no poder", Artemísia foi uma mulher que teve tudo isso, tendo vivido entre poderosos do seu tempo, como os Médici de Florença, privando da amizade de homens da estatura de Galileo.

Todas as adversidades que conheceu, soube transformar em circunstâncias favoráveis, aprendendo a abrir portas até então fechadas para a mulher. Tendo em vista o exemplo subversivo que passou para outras mulheres do seu tempo e mesmo muito

¹ Estranhamente (ou não) esta obra está exposta como uma “pintura alegórica anônima” até 1962, quando finalmente foi atribuída a Artemisia Gentileschi. O crítico que determinou esta atribuição justificou o “erro” dizendo que a intenção do quadro teria sido melhor compreendida sendo pintada por um homem. Estas informações são complementadas com o comentário irônico de Griselda Pollock (2005): “As obras das mulheres que amam sua identidade profissional parecem indecifráveis” (67)

além dele, não admira que o seu nome tenha sido calado, a sua arte incômoda tenha sido velada pelo silêncio. Aliás, esta prática não foi privilégio seu.

Os estudos feministas têm se dedicado arduamente ao trabalho de levantar o véu de silêncio que foi colocado sobre tantas outras artistas do passado, sejam elas pintoras, escritoras ou compositoras. Pintura, além de todos os seus significados já mencionados, representa também, talvez, uma reconciliação, um reencontro consigo mesma. Depois de retratar tantas heroínas sofredoras, aviltadas, sofridas, como Suzana, Cleópatra, Maria Madalena e mesmo Judite, parece ter chegado finalmente a vez de relaxar, esquecer a dor e festejar com prazer o dom magnífico que compartilha com o "divino" Michelangelo. Isto não significa, porém, que nunca mais voltou aos temas heroicos que a imortalizaram, e segundo Mary D. Garrard (1999:138) sua maior e melhor estudiosa até então:

Sobre a extraordinária vida criativa de Artemisia Gentileschi pouco foi escrito. Só umas trinta e quatro pinturas e vinte e oito cartas restaram para revelar a verdade. Mas, enquanto as cartas sugerem um orgulho da masculinidade honorária e da superação pessoal das desvantagens de gênero, as obras nos dizem algo mais. Com um estilo vigoroso que não está sujeito a estereótipos de gênero, Artemisia Gentileschi transmitiu uma intensa identificação de gênero com as mulheres, cujas lutas subterrâneas contra a dominação masculina são passadas de uma forma visual lúcida. Nas pinturas de Gentileschi as mulheres são protagonistas convincentes e heroínas corajosas, talvez pela primeira vez na história da arte... (tradução livre).

Referências Bibliográficas

- Agnati, Tiziana. La Fortuna di Artemisia. *Art Dossier*. Nº 172, pp. 5-47, Novembre, Firenze, 2001.
- Argan, Giulio Carlo (2003) *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bell, Julian (2008) *Uma Nova História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- Berger, John (1999) *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Chadwick, Whitney (1992) *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.
- Chilvers, Ian (2001) *Dicionário Oxford de Arte*, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. p.211.
- Coli, Jorge. Orazio e Artemisia. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 24 de março de 2002, p. 23, São Paulo.
- Davies, J. E. et al (2010) *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garrard, Mary (1991) *Artemisia Gentileschi*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1989) *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.

- Heller, Nancy (1987) *Women Artists: an Illustrated History*. New York: Abbeville Press Publishers.
- Mayayo, Patricia (2003) *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Nochilin, Linda (1989) Women, art and power. In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Colorado: Westview.
- Parker, R and Pollock, G (2013) *Old Mistress: Women, Art and Ideology*. I.B. Tauris.
- Slatkin, Wendy (1990) *Women Artists in History: from Antiquity to the 20th century*. 2.ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.