

Entre a vida e a obra: a trajetória da pintora Artemísia Gentileschi na primeira metade do século XVII

CRISTINE TEDESCO*

1. Introdução

Durante as últimas décadas do século XX e inícios do XXI, os estudos de caráter biográfico sobre mulheres artistas têm se tornado cada vez menos discretos na historiografia da arte. Podemos mencionar algumas dessas mulheres, cuja produção bibliográfica a seu respeito é expressiva e que foram contemporâneas de Artemísia Gentileschi (1593-1654), Lavínia Fontana (1552 -1614)¹ e Sofonisba Anguissola (1531-1621)², por exemplo.

Diante disso, acreditamos na relevância de problematizar essas produções da historiografia da arte, principalmente as obras que possuem perspectivas biográficas. Nesse sentido, acompanharemos como a trajetória da pintora Artemísia Gentileschi nos é apresentada pelos autores Roberto Contini (2011) e Francesco Solinas (2011), discutindo questões como gênero, ilusão biográfica e redes de relações entre sociedade e indivíduos.

2. Representações de Artemísia na historiografia da arte: a perspectiva de Roberto Contini

Iniciaremos nossa análise sobre as representações de Artemísia na historiografia da arte italiana a partir do capítulo de Roberto Contini: “*Fino a qual segno giungesse l’ingegno, e la mano d’una tal donna*”: *geografia e rango di Artemisia Gentileschi*³, discutindo se e como as

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

¹ Conforme Alberto Manguel (2001), Lavínia Fontana nasceu em Bolonha, foi discípula do pai – Próspero Fontana – estudou anatomia no ateliê do mesmo. Produziu telas e retábulos, retratos e nus. Em 1600, trabalhou em Roma para o papa Clemente VIII. Manguel (2001), ainda ressalta que Lavínia Fontana, “[...] estabeleceu relações intelectuais no exterior e, por intermédio de recomendações de vários notáveis de Roma, foi nomeada pintora de Gregório XIII e sua família, os Boncompagni” (MANGUEL, 2001: 135).

² Os estudos desenvolvidos por Daniela Pizzagalli (2003) nos apresentam a pintora Sofonisba Anguissola (1531-1621). Nascida em Cremona, a artista foi uma importante retratista em Gênova e Palermo. Atuou como pintora na corte espanhola de Filipe II, foi instrutora de arte da rainha Isabel de Valois. Destacou-se principalmente na produção de retratos e autorretratos.

³ In.: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011- 30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

questões de *gênero* são problematizadas pelo autor e se a *ilusão biográfica* é uma preocupação apresentada no texto.

O título do texto de Roberto Contini (2011) é uma frase retirada da obra de Filippo Baldinucci⁴ (1681), na qual o autor escreve sobre Artemísia Gentileschi em seu volume referente às vidas dos artistas. A tradução do título “Até que ponto chegaria a capacidade técnica e a mão de uma tal mulher: percurso e posição social de Artemísia Gentileschi” denota a preocupação do autor em acompanhar a trajetória de vida da pintora e é esta questão que queremos analisar no referido capítulo.

Roberto Contini (2011) inicia o texto afirmando que ao dedicar-se à carreira de pintora, o que teria sido muito facilitado pelo papel protagonista do pai como pintor, Artemísia foi uma artista de relevância médio-alta e seu lugar nunca foi de atriz coadjuvante. Para o autor, mesmo as suas criações menos bem sucedidas refletem o seu, “talvez inato”, talento, “*Persino dalle sue creazioni meno riuscite si sprigiona il respiro caldo del suo forse innato talento*” (CONTINI, 2011: 36).

A este respeito acreditamos ser importante mencionar as considerações de Pierre Bourdieu (1996: 184) sobre a ilusão biográfica. Para Bourdieu, quando a vida é organizada a partir de uma ordem lógica e cronológica, apresentando um duplo sentido, de início ou ponto de partida, mas também como uma razão de ser, é como se a vida constituísse um conjunto coerente e orientado com um objetivo final. Ao vincular “[...] certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência [...]” (BOURDIEU, 1996: 185), Roberto Contini pode nos levar a pensar na carreira de Artemísia como um fim para o qual a profissão do pai a direcionou. Além disso, ao comentar sobre o “inato talento” de Artemísia, ainda que ponderando com o uso do advérbio “talvez”, Contini (2011) se insere entre os autores de uma tradição que vem do Romantismo – de exaltar a genialidade do artista, uma questão que podemos perceber com mais evidência ao longo do capítulo.

Nessa perspectiva, Giovanni Levi (1996) ressalta que uma das dificuldades para escrever a vida de um indivíduo é o modelo de racionalidade que os pesquisadores obedecem “[...] modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas” (LEVI, 1996: 169). Entendemos que o capítulo de

⁴ *Opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli e decennali con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli. vol. III (de 7 vols.)* (Firenze: Per V. Batelli e Compagni. 1846) In.: VICENTE, L. Filipa. *A arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)*. ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 4, 2003: 220.

Roberto Contini se utiliza de um modelo pouco sensível ao “[...] caráter aberto e dinâmico das escolhas e das ações”, (LEVI, 1996: 178), no qual a carreira de Artemísia se apresenta sem contradições, como se sua profissão fosse mais uma consequência da profissão do pai do que uma escolha da própria pintora.



FIGURA 1 – *Susanna e i vecchioni* (1610). Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Castelo Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha.



FIGURA 2: *Allegoria dell'inclinazione* (1615). Artemísia Gentileschi. Afresco 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.

No decorrer do capítulo, Roberto Contini (2011) comenta algumas obras pictóricas de Artemísia. O primeiro trabalho florentino de Artemísia feito por encomenda foi o de 1615, quando Michelangelo Buonarroti, *o Jovem*, encomendou a *Allegoria dell'inclinazione* (Alegoria da Inclinação - 1615) para o teto da galeria da Casa Buonarroti. Um trabalho que, conforme indica Contini (2011), era almejado pela grande maioria dos jovens artistas que atuavam nos ateliês florentinos, com idade próxima a de Artemísia, na época com 22 anos de idade.

Contudo, é a tela *Susanna e i vecchioni* (Susana e os velhos - 1610) assinada e datada por Artemísia aos 17 anos de idade, que testemunha seu “talento precoce”, nas palavras de Roberto Contini. A imagem já foi interpretada como obra de Orazio Gentileschi, um equívoco, se considerarmos que entre os anos de 1610 e 1612, Orazio trabalhou intensamente na obra *Concerto con Apollo e le Muse* (Concerto com Apolo e as Musas), produzida no teto do *Palazzo Pallavicini*, em Roma. Além disso, não se conhecem outras obras de Orazio datadas desse período, de acordo com os estudos de Contini (2011). Sabe-se que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se ausentasse de casa diariamente. 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, conforme afirma Judith W. Mann (2011: 57).

Datada de 1608-1609, a *primeira* pintura conhecida de Artemísia em Roma é uma *tavoletta*⁵ que fazia parte de um díptico representando “A Pintura e a Poesia”, de propriedade do colecionador romano Alessandro Biffi. De acordo com Maria Lucrezia Vicini (2000), em um inventário de 1637, quando Biffi vendeu sua coleção para pagar uma dívida, foram descritas, entre outras imagens, dois pequenos quadros de formato ovalado que representam “A Pintura e a Poesia”, produzidas pela mão de Artemísia, na época com 15 anos de idade. Assim, todas essas observações nos ajudam a dar sustentação à hipótese, já aceita entre os historiadores da arte, de que a obra “Susana e os velhos” é uma tela produzida por Artemísia e não pelo pai.

O capítulo de Roberto Contini também nos chama a atenção para uma das musas de Apolo, a *Dama con ventaglio* (Dama com leque) que faz parte da obra *Concerto con Apollo e le Muse*⁶. Uma imagem que se assemelha, em relação à estética da figura humana, à tela *Cleopatra*, produzida por Artemísia no mesmo período. Para Contini (2011), é importante reconhecer que o trabalho do teto do *Palazzo Pallavicini* foi realizado pelas mãos tanto do pai Orazio Gentileschi, como da filha Artemísia, além da participação de Agostino Tassi⁷.

A “Dama com leque” assistindo ao concerto foi interpretada como um retrato de Artemísia, que teria sido modelo do pai. Entretanto, o historiador da arte ressalta que a imagem pode ser um autorretrato produzido por Artemísia, considerando sua evidente semelhança com outras obras da pintora como, por exemplo, *Allegoria dell’Inclinazione*, *Maddalena Penitente*, *Cleopatra* e *Susanna*.

Nos dois exercícios realizados por Contini, ao analisar as obras “Susana e os velhos” e “Concerto com Apolo e as musas”, o autor se permite lançar-se a novos desafios de pesquisa, escavando novas possibilidades. Tal perspectiva também se apresenta nos estudos de Sabina Loriga (2011), quando a autora ressalta: “E é justamente quando se encontra numa posição

⁵ Pequena placa de madeira, atualmente numa coleção particular florentina.

⁶ Uma obra encomendada por Scipione Borghese. De acordo com Annemarie Boetti (2004: 130), o projeto geral da galeria do palácio de Borghese é de Tassi: uma estrutura ilusionista que irrompe através do teto abobadado com voltas crescentes e varandas rosadas como a aurora.

⁷ Agostino Tassi foi acusado de desvirginar forçadamente a jovem Artemísia Gentileschi em 1611. O pintor toscano foi julgado no processo crime de 1612 “*Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]*” e condenado ao exílio por cinco anos – pena que não cumpriu, conforme nosso estudo de mestrado. O processo está no acervo do *Archivio di Stato, Roma: Archivio del Tribunale Criminale del Governatore di Roma, processo 7 (Stupri et Lenocinij – pro Curia et Fisco cn.e Augustinum Tassum Pictorem)*, busta 104, anno 1612, foll. 270-448. In. MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004.

incômoda, sob a superfície, que o historiador tem a possibilidade de verificar a pertinência da questão que colocou, de corrigi-la e – por que não? – de encontrar outra coisa, que não esperava” (LORIGA, 2011: 120).

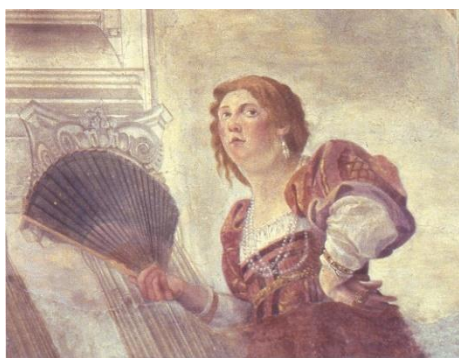


FIGURA 3: *Dama con ventaglio dal concerto con Apollo e le Muse* (1611) Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. *Palazzo Pallavicini*, Roma.



FIGURA 4: *Cleopatra* (1611-12). Artemisia Gentileschi. *Collezione privata*, Roma.

Nesse sentido, Roberto Contini (2011) apresenta problemas de pesquisa diferentes das gerações que o precederam, pois considera Artemísia uma pintora e não apenas uma discípula e modelo do pai, como outros o fizeram, a exemplo de Roberto Longhi (1916). Ao revelar novas hipóteses para o trabalho com a análise de imagens produzidas por Artemísia e Orazio Gentileschi, Roberto Contini nos apresenta também suas intuições em relação ao trabalho com obras de arte, intuições impressionadas pelas fontes imagéticas.

Dando sequência ao estudo sobre a trajetória de vida de Artemísia, Roberto Contini comenta o período entre os anos de 1613 e 1621, quando a pintora passa a viver em Florença com o tio Aurélio Lomi e o marido Pietro Antônio Stiattesi. Sua ida para a cidade florentina ocorre após o casamento de conveniência organizado pelo pai, em função da situação na qual se encontrava Artemísia: “desvirginada”, e o fim do processo crime por desvirginamento encerrado após cinco meses de interrogatórios e acareações.

Em Florença, Artemísia não recebeu encomendas de membros eclesiásticos, nem participou de afrescos coletivos. Todavia, Roberto Contini (2011) destaca sua notável atuação como pintora na Corte da família Medici – um feito, até então, inédito para uma mulher. O mesmo autor ainda afirma que não se conhecem imagens de outros artistas desse período que tenham produzido madonas, santas e heroínas com igual destaque para o volume dos corpos das personagens, o que só aconteceria na década de 1630, quando imagens de importante refinamento surgiram, porém infinitamente menores no que diz respeito ao realismo e à perspectiva tridimensional das figuras humanas.

Quando se refere ao “feito inédito” de Artemísia, Roberto Contini (2011) não chega a desenvolver uma reflexão a partir do conceito de gênero. Além disso, no texto de Contini não encontramos questionamentos sobre a luta contra a “hierarquia dos sexos”, um termo utilizado por Natalie Z. Davis (1997). Ao perguntar-se sobre as contribuições de Artemísia nas obras do pai, teria sido relevante o autor problematizar as questões de gênero.

Acompanhando a proposta de Davis (1997), poderíamos dizer que, de forma semelhante às trajetórias das três mulheres estudadas pela autora, Artemísia também encontrou “coisas nas margens”. A pintora soube tirar o máximo proveito de sua situação ainda que ocupasse um lugar nas margens⁸. Se Artemísia não foi “honrada o suficiente”, para produzir obras em igrejas durante sua atuação em Florença, foi ousada ao tentar fazer algo novo no que se refere às mulheres, como o fizeram Glikl, Marie e Maria Sibylla. Utilizamo-nos das palavras de Davis para pensar a trajetória de Artemísia: “[...] suas histórias revelam outras possibilidades de vida no século XVII. [...] Em cada um dos casos a pessoa se libertou um pouco das restrições das hierarquias europeias”. (DAVIS, 1997: 195-196).

Após comentar outras imagens produzidas por Artemísia em Florença, Roberto Contini (2011) encaminha a finalização de seu texto destacando que tanto na cidade florentina, como em Roma e em Veneza, não há evidências de trabalhos da pintora em igrejas. Para Contini (2011: 47), essa ferida em sua vocação de artista universal “*Questa ferita alla sua vocazione di artista universale*”, foi rapidamente curada com sua chegada em Nápoles, onde em 1630 pintou *Annunciazione* (Anunciação) na igreja *San Giorgio dei Genovesi*⁹, e onde também dará início a uma fase de forte empenho na produção de imagens de natureza morta e com animais em pose.

3. Representações de Artemísia na historiografia da arte: a perspectiva de Francesco Solinas

Dando sequência ao nosso trabalho sobre as representações de Artemísia na historiografia da arte italiana, analisaremos, neste subtítulo do texto, o capítulo de Francesco

⁸ Uma frase inspirada no texto introdutório de Natalie Z. Davis (1997: 13).

⁹ Localizada no centro histórico de Nápoles. Atualmente a obra *Annunciazione* (1630) está no acervo do *Museo Nazionale di Capodimonte*.

Solinas (2011), intitulado *Ritorno a Roma: 1620-1627*¹⁰, no qual encontramos uma escrita de caráter biográfico. O historiador da arte se dedica ao estudo da trajetória de Artemísia no período em que a pintora abandonou Florença e voltou para sua cidade natal, Roma, de onde havia partido com o marido Pietro Antônio Stiattesi, sete anos antes, em 1613.

Nesse sentido, o capítulo de Francesco Solinas dá sequência ao período estudado por Roberto Contini, cujo recorte temporal privilegia a década anterior a 1620. As principais fontes utilizadas pelo pesquisador são as cartas de Artemísia, às quais tivemos acesso através da publicação da correspondência¹¹, não apenas da artista, mas também de seu marido e de diversos mecenas com quem Artemísia negociou suas obras. Além disso, Solinas (2011) também se utiliza de diversas pinturas produzidas no período entre 1620 e 1627, época em que Artemísia residiu em Roma.

De acordo com Solinas (2011), a saída repentina de Artemísia da cidade florentina, em 1620, se deu devido a questões financeiras. O acúmulo de dívidas decorrente de um contrato de trabalho mal pago pelo Grão-Duque Cosme II de Medici, que se encontrava muito doente e debilitado devido à tuberculose, trouxe problemas econômicos e sua situação em Florença ficou insustentável. (SOLINAS, 2011: 79).

O mesmo autor ainda ressalta a necessidade de uma licença concedida pelo Grão-Duque para um artista da corte sair da cidade florentina legalmente. Todavia, o consentimento do líder político não era o suficiente para se obter a autorização para fazer uma viagem, no caso de uma mulher. Segundo Solinas (2011), com exceção das viúvas mais ricas e poderosas, era apenas sob a tutela de um homem, marido, pai, irmão, cunhado ou filho, que se autorizava uma viagem como aquela realizada em 1620 por Artemísia, cujo marido a acompanhou no percurso. (SOLINAS, 2011: 80).

Para interromper seu contrato de trabalho com o Grão-Duque, Artemísia escreveu uma carta, datada de 10 de fevereiro de 1620, a Cosme II de Medici, anunciando sua intenção de passar alguns meses em Roma e justificou sua viagem mencionando problemas familiares. Entretanto, para Solinas (2011), o argumento da pintora foi um pretexto para obter a autorização do Grão-Duque, pois na carta enviada ao amigo Francesco Maria Maringhi¹² (1593-1653),

¹⁰ In.: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011- 30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

¹¹ SOLINAS, Francesco (Org). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

¹² Pertencente a uma antiga família de aristocratas florentinos. Proprietário de um discreto capital e de inúmeros imóveis e terras. (SOLINAS, 2011: 81).

escrita no vilarejo de Prato, durante a viagem para Roma, Artemísia afirmou que não retornaria à Florença. A cidade com vida artística e intelectual intensa, na qual Artemísia chegou com o marido em 1613, já não garantia sucesso econômico como antes e os pagamentos das encomendas já não eram tão privilegiados para os artistas da corte.

De acordo as pesquisas de Solinas (2011: 84), antes de voltar para Roma, Artemísia havia dado à luz a quatro filhos, nascidos entre os anos de 1613 e 1618 – Giovan Battista, Cristofano, Prudenzia e Lisabella. O primogênito e a caçula já haviam falecido em 1620. Quando Artemísia e o marido saíram de Florença, os dois filhos Cristofano e Prudenzia ficaram sob os cuidados de Francesco Maria Maringhi, conforme indica a carta de 13 de fevereiro de 1620, quando a pintora solicitou que Maringhi lhe enviasse os filhos com urgência. Artemísia pediu que o amigo lhe mandasse também alguns quadros inacabados, encomendados pelo Grão-Duque, os quais também estavam na residência florentina de Maringhi.



FIGURA 5: *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) Artemísia Gentileschi. *Palazzo Pitti*, Florença.



FIGURA 6: *Giuditta decapita Oloferne* (1620-1621) Artemísia Gentileschi. *Galleria degli Uffizi*, Florença.

Em Florença, Artemísia havia alcançado prestígio com obras como as duas versões de *Giuditta che decapita Oloferne*, *Giuditta e la fantesca* e as três versões de *Maddalena*, por exemplo. Entretanto, de acordo com Solinas (2011: 84), as repentinas mudanças no gosto da corte e o agravamento da doença de Cosme II de Medici contribuíram para o aumento das dívidas da pintora, principalmente com instrumentos de trabalho, o que pode ter contribuído para sua partida da cidade florentina.

As considerações de Norbert Elias (1994) sobre a importância das redes de relações entre sociedade e indivíduos nos ajudam a pensar a trajetória de Artemísia. Para Elias (1994: 22), cada pessoa está ligada a outras por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho,

propriedade, instintos e afetos. São esses laços que constituem as redes em constante movimento, como um tecer e destecer ininterrupto das ligações. Conforme Elias (1994), é assim que efetivamente cresce um indivíduo, partindo de uma rede de pessoas que existia antes dele para uma rede que ele ajuda a formar.

Nessa perspectiva, se pensarmos o contexto do qual tratamos como uma rede, a família Medici pode ser pensada como um dos principais elos que unem os demais fios constituídos pelos artistas da corte. Uma rede que já existia, se considerarmos que o tio de Artemísia, Aurélio Lomi¹³, fazia parte do grupo de artistas que trabalhava para o Grão-Duque, e que a jovem pintora ajudou a formar a partir de sua chegada à cidade florentina, quando passou a atuar como membro da corte.

Norbert Elias (1994: 23) nos adverte de que toda pessoa está presa por viver em dependência funcional de outras, ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, são elos nas cadeias que a prendem. Tais cadeias, porém, são elásticas e mutáveis. Nesse sentido, o agravamento da tuberculose do Grão-Duque Cosme II de Medici desestabilizou o ambiente e outras possibilidades se apresentaram para Artemísia, o que nos permite pensar nas margens de liberdade dos indivíduos como “[...] uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2006: 20).

A “flexibilidade da jaula”, à qual se refere Carlo Ginzburg (2006), pode ter contribuído para um novo rumo na vida profissional de Artemísia. A produção pictórica da pintora em Roma representa um importante legado, hoje disponível em acervos de diversos países, pois o retorno à cidade colaborou para o desenvolvimento de uma segunda etapa em sua carreira, o que lhe traria fama internacional, principalmente depois de trabalhos como *Giaele e Sisara* (1620)¹⁴.

O ano da chegada de Artemísia a Roma foi um período de perdas e conquistas para a pintora, declara Solinas (2011). A perda do filho Cristofano, na época com cinco anos de idade, é relatada numa carta de onze de abril de 1620, endereçada a Francesco M. Maringhi. Para o mesmo autor, a referida carta está entre as mais comoventes de sua correspondência “*una lettera tra le più commoventi del suo carteggio*” (SOLINAS, 2011: 53).

¹³ Os irmãos Aurélio, Baccio e Orazio, filhos de Giovan Battista Gentileschi alias Lomi, atuaram desde cedo no mundo das artes pictóricas. Aurélio e Orazio optaram por carregar apenas uma parte do sobrenome, leia-se Aurélio Lomi e Orazio Gentileschi.

¹⁴ Uma obra de autoria reconhecida em 1979 quando Ágnes Szigheti percebeu a assinatura de Artemísia na tela, conforme destaca Francesco Solinas (2011).

É a partir de 1620 que Artemísia passa a receber frequentes encomendas de cardeais e jovens mulheres de famílias nobres, que a procuravam para encomendar retratos, afirma Solinas (2011). O historiador da arte ressalta que para dar conta da intensa rotina de trabalho no ateliê, Artemísia contratou assistentes que lhe preparavam as telas e as cores, como foi o caso de Alessandro Bardelli (SOLINAS, 2011: 88).

Outros indícios que sugerem o sucesso da pintora em Roma são as cartas enviadas por seu marido Pietro A. Stiattesi ao amigo Maringhi, nas quais são relatadas algumas questões importantes, como por exemplo, sua mudança para um apartamento maior, em junho de 1620. Stiattesi ainda expõe ao amigo que as coisas estavam muito bem em Roma: “*Finalmente le cose ci vanno mellio assai di quello ci pensamo*”. De acordo com Francesco Solinas (2011: 88), o mercado de artes em expansão na região de Roma contribuiu significativamente para o aumento do número de encomendas recebidas no ateliê de Artemísia, ao longo da década de 1620.

A partir de 1623 não há mais indícios da presença de Pietro A. Stiattesi junto à sua esposa Artemísia. Segundo os estudos de Francesco Solinas (2011: 90), a pintora continuou vivendo em seu apartamento na *via del Corso*, conforme o censo romano: com a “senhora Artemísia Lomi romana pintora” moram os dois irmãos Giulio e Francesco, a filha Prudenzia e dois criados¹⁵.

O censo efetuado durante a quaresma de 1626 foi o último testemunho da presença de Artemísia em Roma, na *via del Corso*, com a filha e a criada Domenica¹⁶. Entre 1627 e 1628, sua presença é documentada em Veneza, onde a pintora viveu alguns anos e de onde partiu em 1630 fugindo de uma epidemia de peste, passando a viver em Nápoles¹⁷.

A respeito do período em que Artemísia viveu em Roma, Francesco Solinas (2011) ressalta que a pintora seguiu seu próprio caminho, graças a Cassiano dal Pozzo (1588-1657)¹⁸, que a introduziu num grupo de artistas através do qual recebeu encomendas importantes. Tal afirmação de Solinas nos encaminha para uma reflexão acerca das margens de liberdade dos indivíduos. Seguindo a ideia do autor, é como se Artemísia não fosse responsável pelo próprio sucesso, o qual alcançou: “graças à dal Pozzo”. Francesco Solinas (2011) ainda menciona

¹⁵ *Archivio Storico del Vicariato di Roma, Status animarum ab Anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1623, f. II* apud NICOLACI, 2011, p. 263. (Tradução de minha autoria).

¹⁶ *Archivio Storico del Vicariato di Roma, Status animarum ab Anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1626, f. 6* apud NICOLACI, 2011, p. 263. (Tradução de minha autoria).

¹⁷ Questões reveladas através das cartas de Artemísia e também presentes nos estudos biográficos de Michele Nicolaci (2011, p. 264). (Tradução de minha autoria).

¹⁸ Membro de uma família de nobres. Prestou serviços a corte do cardeal Francesco Barberini e foi colecionador de arte.

Cristofano Allori (1577-1621), colega pintor cuja relação de amizade com Artemísia teria facilitado a entrada da pintora na Academia de Desenho de Florença. (SOLINAS, 2011: 82). Os momentos da trajetória de Artemísia, os quais o autor nos apresenta como decisivos, são acompanhados de intervenções de indivíduos que teriam garantido seu bem sucedido futuro.

Por outro lado, finalizando o capítulo intitulado *Ritorno a Roma*, Solinas se refere à Artemísia como:

Figlia di uno dei più quotati pittori del suo tempo, cresciuta nell'aura della stupefacente pompa del regno borghesiano e delle sontuose anticamere cardinalizie, probabilmente presente, come un ragazzo, sui ponteggi dei più prestigiosi cantieri del genitore, sin da giovanissima la talentuosa pittrice aveva lottato per affermare quel suo naturale, straordinario talento artistico. (SOLINAS, 2011: 90).

Filha de um dos mais respeitados pintores do seu tempo, crescida no ambiente da surpreendente pompa do reino aburguesado e das suntuosas antessalas dos cardeais, provavelmente presente, como um rapaz, sobre os andaimes dos locais de trabalho de maior prestígio do pai, desde muito jovem a talentosa pintora lutou para fazer valer aquele seu natural, extraordinário talento artístico. (Tradução de minha autoria).

O autor nos apresenta uma Artemísia predestinada ao sucesso. Dotada de um talento artístico extraordinário, filha de um pintor de prestígio, inserida no ambiente de produção pictórica, encontrou as pessoas certas para lhe abrir caminho e lhe oferecer grandes oportunidades. Contudo, ao problematizarmos estas questões, podemos nos perguntar sobre as margens de liberdade e escolhas dos indivíduos. Para tal reflexão utilizamos as discussões de Giovanni Levi (1996). Para o autor, “[...] nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras, de negociação” (LEVI, 1996: 179-180). Não há como saber o que determinou a inserção e sucesso de Artemísia no mundo da pintura, não há como dizer se foi por influência do pai, do tio, de outros indivíduos como Cassiano dal Pozzo e Cristofano Allori ou ainda fruto de seu “extraordinário talento artístico”. Mas é bem provável que “[...] a existência irredutível de uma certa liberdade” (LEVI, 1996: 180), tenha possibilitado determinadas escolhas feitas por Artemísia e contribuído para sua atuação na Corte da família Medici, sua oficialização na Academia de Desenho de Florença e consolidação como pintora na Península Itálica, onde trabalhou até os últimos anos de sua vida.

Também chamamos a atenção para outras expressões de Francesco Solinas (2011: 90) mencionadas na citação acima, como por exemplo: “[...] desde muito jovem”. A passagem remete ao que Pierre Bourdieu (1996) chamou de criação artificial de sentido. O que consiste em escrever uma história de vida “[...] como o relato coerente de uma sequência de

acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 1996: 185). É preciso destacar a importância de considerarmos que as fontes nos apresentam os fatos prontos e não os processos de elaboração de decisão vividos pelos indivíduos, como nos indica Levi (1996: 168-169).

Neste aspecto, acreditamos que é necessário pensar para além do “extraordinário talento artístico” de Artemísia e considerar que as decisões que nos parecem importantes hoje, podem ter sido tomadas pela pintora em momentos de incerteza. Tais decisões podem ter desencadeado outras ações, sem que estas tenham sido necessariamente planejadas com um objetivo final. Além disso, há também a interferência de fatores do acaso e ainda as influências das redes de relações que Artemísia construiu ao longo de sua trajetória, as quais podem ter contribuído para sua inserção em determinados espaços por onde circulou. Por isso, torna-se indispensável pensar nestes múltiplos fatores que produziram resultados, os quais, por sua vez, produziram as fontes.

Na citação da página anterior, Francesco Solinas (2011: 90) comenta que Artemísia esteve “[...] presente como um rapaz, sobre os andaimes dos locais de trabalho de maior prestígio do pai”. Todavia, o autor não aborda as questões de gênero, o que acreditamos ser importante para problematizar a trajetória de Artemísia.

Ao refletirmos sobre a atuação das mulheres no mundo masculinizado da produção artística, nos utilizamos dos estudos de Rachel Soihet (2010). A autora explica que diferentes discursos reproduziam a noção de que as artes “[...] seriam formas de criação do mundo. Como poderiam as mulheres, capazes apenas de copiar, traduzir e interpretar, terem condição para fazê-lo?” (SOIHET, 2010: 209). Nesse sentido, é bem provável que Artemísia tenha vivenciado desigualdades de gênero como outras mulheres de seu tempo. Contudo, pode ter desenvolvido estratégias para cruzar os limites dos sistemas normativos de sua época, os quais “[...] jamais estão isentos de contradições” (LEVI, 1996: 180).

As considerações de Michelle Perrot (2005) também nos ajudam a entender essa questão. Para a autora, assim como o *poder*, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Perrot (2005: 263) ressalta que é necessário considerar os poderes multiplicados na sociedade, não esquecendo os contra poderes através dos quais as mulheres subvertem seus papéis aparentes.

Encerramos a análise do capítulo de Francesco Solinas (2011) *Ritorno a Roma*, salientando que em diversos momentos do texto o autor busca uma unidade de sentido ao apresentar-nos a trajetória de Artemísia. Para Sabina Loriga (1998), alcançar tal objetivo torna-

se evidentemente muito improvável, tendo em vista “[...] a natureza descontínua e provisória do real” (LORIGA, 1998: 246).

4. Considerações finais

Ao refletirmos acerca do presente artigo, podemos dizer que nossas problematizações buscaram valorizar os espaços entre a vida e a obra de Artemísia Gentileschi, já que o trabalho foi norteado pelos estudos de François Dosse (2009). Durante a análise dos capítulos de Roberto Contini e Francesco Solinas, ambos com perspectivas biográficas, evidenciamos que as tensões entre o real e o imaginativo se fazem presentes nos dois textos. Em diversos momentos encontramos referências às fontes utilizadas pelos historiadores da arte, os quais não deixam de se utilizar também dos recursos imaginativos disponibilizados ao biógrafo, “[...] que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009: 55).

Ainda que não se possa restituir a complexidade da vida de um indivíduo, mesmo porque uma vida está muito além dos vestígios do passado que restaram dela, o pesquisador pode se utilizar dos fragmentos de uma trajetória para desenvolver hipóteses não reducionistas e abrir caminho para abordagens onde os indivíduos, suas relações, experiências e visões de mundo possam tornar evidentes aspectos antes negligenciados ou considerados menos relevantes.

Esperamos ter contribuído com os estudos sobre trajetórias de mulheres na produção da arte, ao problematizarmos os trabalhos de Roberto Contini e Francesco Solinas. Procuramos salientar que a atuação de Artemísia não a torna nem vítima nem heroína de sua época, mas sim uma mulher de seu tempo que não deixou de viver em lugares desafiadores. Os estudos sobre mulheres como Artemísia Gentileschi, Lavínia Fontana e Sofonisba Anguissola nos indicam uma perspectiva para além de um feminínio fragilizado e preso ao lar, pois construíram espaços de atuação que podem desestabilizar representações pré-estabelecidas sobre a atuação das mulheres no mundo da criação.

Fontes

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

SOLINAS, Francesco (Org). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

Referências bibliográficas

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

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

DAVIS Natalie Zemon. *Nas Margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DOSSE, François. Ilusão biográfica? In: *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

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

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X. Da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

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.

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

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.

NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. 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.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru-SP: Edusc, 2005.

PIZZAGALLI, Daniela. *La signora della pittura*. Vita di Sofonisba Anguissola gentildonna e artista nel Rinascimento. Milano: Rizzoli, 2003.

SOIHET, Rachel. Michelle Perrot. In.: LOPES, Marcos Antônio; MUNHOZ, Sidnei J. (Orgs.) *Historiadores de nosso tempo*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 193-212.

TEDESCO, Cristine. “*E non dite che dipingeva come un uomo*”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 192f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em:

<http://www2.ufpel.edu.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1581> Acesso em 28 de janeiro de 2015.

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

VICENTE, L. Filipa. *A arte sem história* - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 4, 2003.