

Gênero e poder nas obras de Artemisia Gentileschi

Fernanda Nascimento dos Santos¹

RESUMO

Este artigo visa analisar as obras “Judite degolando Holofernes” e “Judite e a criada” da pintora Artemisia Gentileschi, dentre os períodos 1613 e 1621, artista que viveu no contexto histórico da península Itálica entre os séculos XVI e XVII. Através da sua carreira artística, teve seu legado perpetuado na representatividade de gênero, eternizando-se na cultura pictórica mundial. A recente redescoberta no século XX sobre Artemisia revelou como as suas obras estabeleceram uma nova perspectiva sobre o conceito renascentista de arte, no qual as mulheres representadas pela autora das obras são heroicas e não manipuladas sexualmente, indo contra um conceito proveniente da Europa.

Palavras-chave: Gênero; arte; poder; Artemisia Gentileschi; biografia

ABSTRACT

This article aims to analyze the works “Judite beheading Holofernes” and “Judite and the maidservant” by the painter Artemisia Gentileschi, between 1613 and 1621, an artist who lived in the historical context of the Italian peninsula between the 16th and 17th centuries. Through her artistic career, she had her legacy perpetuated in the representation of gender, perpetuating herself in the world's pictorial culture. The recent 20th century rediscovery of Artemisia revealed how her works established a new perspective on the Renaissance concept of art, in which the women represented by the author of the works are heroic and not sexually manipulated, going against a concept originating in Europe.

Keywords: Gender; art; power; Artemisia Gentileschi; biography

¹ Artigo produzido como TCC para o curso de graduação em História da PUCSP/2021, sob orientação da prof^a. dra. Yone de Carvalho. Contato: fnascimentosa95@gmail.com.

Gênero e poder nas obras de Artemisia Gentileschi

“A obra emerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de ela própria, produzir história”.
(PAREYSON, 1997, p. 133).

CONTEXTOS

O conceito de gênero e relações de poder determinam, desde os primórdios da civilização, os papéis de homens e mulheres e, como cita Michelle Perrot no Teatro da Memória, as mulheres são sombras tênues. A tradicional narrativa categoriza e torna atenuante a escassez de fonte devido a privação de registros primários, culminando, assim, no esquecimento e criação de uma imagem eurocêntrica sobre o feminino, acometido sempre como alegorias ou símbolos prostrando-se ao pé do patriarcado.

Ao estudar os modos de sociabilidade masculina, tais como as ações em coletividade, os locais que frequentavam e como era a dinâmica de experiências e trocas naturais, torna-se legítimo, também, examinar a sociabilidade feminina, e seguindo este mesmo critério de separação, discorreu-se estudos legítimos sobre o lavadouro, o forno, o mercado e a casa, locais considerados femininos, que pouco tinham ligação com as tarefas de produção, enquanto que os lugares masculinos são, em sua maioria, ligados ao lazer.

Compreender esses aspectos como um campo de estudo envolve uma evolução do feminismo e o descobrimento da política voltada para a história especializada e a análise, e é muito mais do que impor uma correlação entre os gêneros, é necessário salientar que sobre esse campo um estudo dinâmico na política da produção de conhecimento. A emergência da história das mulheres com o um campo de estudo acompanhou as campanhas feministas para a melhoria das condições profissionais e envolveu a expansão dos limites da história, mas esse caminho não pode ser considerado como linear, porque não podemos apenas adicionar informações a situações anteriores, é necessário criar um novo caminho.

Com o início da Idade Média, o cenário do gênero feminino sofreu pequenas, mas significativas, mudanças, no qual se obteve alguns direitos e autoridade garantidas em questões como propriedade e sucessão, além de algumas profissões, que eram antes destinadas somente a homens, serem praticadas por mulheres. É importante ressaltar que,

para as mulheres do campo, o trabalho era pesado e diversificado, uma vez que eram responsáveis pelo processo de produção dos alimentos e criação de animais, desde a primeira etapa até o final, e essa atuação está relacionada ao fato de muitos homens se afastarem do âmbito social civil, em razão de sua participação em guerras, longas viagens e dedicação à vida monástica. A modificação da produção de suprimentos básicos que ocorreu no século XIII na área doméstica foi distribuída progressivamente para as áreas de comércio, cedendo, de certa forma, o trabalho para a população masculina, e neste período a mulher permaneceu reclusa, realizando trabalhos domésticos e bordados.

Se por um lado a época do Renascimento significou a amplificação do desenvolvimento das capacidades masculinas, para a mulher foi a debilitação do seu campo intelectual e profissional, pois enquanto no feudalismo a mulher marcou presença, operando em diversas profissões e gozando de algum poder, as transformações políticas, sociais e culturais que ocorreram no fim da Idade Média romperam com o sistema feudal e, desta forma, na Renascença, a posição da mulher sofreu um declínio. A reincorporação da Legislação Romana, a formação dos Estados Nacionais e a centralização política colaboraram para limitar, mais uma vez, o direito e participação das mulheres em atividades desempenhadas.

Os homens se apoderaram dessas atividades que as mulheres exerciam, oficializando-as exclusivamente masculinas e tornando seu trabalho ferramenta de transformação da sociedade, desvalorizando, assim, a ocupação realizada pela figura feminina. A mulher não foi impedida de trabalhar, mas seu trabalho tornou-se depreciado e coube a ela realizar as funções que necessitavam menor qualificação e remuneração, ampliando sua participação na esfera privada ao invés da pública.

“As mulheres deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das
almas femininas”.

(DUBY e PERROT, **História das mulheres no Ocidente**, p. 102)

O berço do Renascimento surgiu no local que hoje conhecemos como Itália, e nesse momento a região vivia o período de apogeu comercial, se tornando um dos principais centros econômicos da Europa e dando início ao pré-capitalismo, possibilitando, assim, uma certa ascensão e vantagem econômica em relação as demais cidades, devido à sua

política mercantilista. Através do desenvolvimento econômico estruturou-se a futura sociedade Italian, em uma vertente com atitudes liberais que abriram espaço para a expansão cultural. O que foi almejado nesse período pelos renascentistas era o resgate da cultura clássica Greco-Romana, tanto nas artes como na literatura, mas era necessário modificar alguns traços, mesmo que pequenos, mas simbólicos para a diferenciação do período histórico anterior.

O exercício da arte foi transformado, adquirindo uma nova identidade em que o artista também sofreu alterações, ganhando uma nova posição social, visto que para o fazer artístico são necessários meios de treinamento para o constante aperfeiçoamento das técnicas.

“Aquele que é especialmente característico deste movimento é a tentativa sincera de reavivar outra cultura, de imitar a antiguidade em tantas áreas de meios tão diferentes”.
(BURKE, Peter. **O Renascimento**. Biblioteca Universal, 2008, p. 17)

O Renascimento foi fator decisivo de divisão entre as Belas Artes dos trabalhos artesanais (como o bordado, que era considerado arte na Idade Média), trazendo o ensino da arte e sua teoria para ser ensinada em academias, resultando do processo econômico, social e filosófico que remodelou a arte e o artista; o que antes representava um trabalhador, se tornou uma personalidade. A arte universal, ou a História da arte legítima, em grande parte, um olhar masculino, branco europeu e heteronormativo. O imaginário artístico ocidental supervaloriza a mulher como objeto de representação masculina, ao mesmo tempo que a exclui do campo de criação artística, é perceptível, ao observar as imagens de mulheres, a ênfase de determinados métodos de condutas que podem demonizar ou santificar a figura feminina.

A narrativa construída ao longo desse período reverbera um diálogo horizontal, simbolizando e legitimando, de certa maneira, o olhar masculino sobre a imagem das mulheres. É importante ressaltar que na história da arte, muitas das obras consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos legitimam um olhar masculino sobre a imagem das mulheres. Com as obras de arte, e se baseando no conceito de arte ocidental, podemos analisar, como cita John Berger, que existe, de maneira solidificada, a imagem feminina de passividade, de submissão, a um olhar masculino, tanto dos artistas quanto do espectador. Para o autor, o protagonista principal destas obras é um suposto espectador

masculino para o qual a obra é endereçada. A mulher é o motivo principal do nu como gênero de pintura a óleo europeu, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou uma história mítica.

Algumas imagens femininas produzidas por mulheres artistas podem nos ajudar a perceber outras personalidades de representação, ao mesmo tempo em que causa um certo estranhamento a um olhar já acostumado com o ponto de vista masculino. Os estudos de natureza biográfica têm se tornado cada vez mais comum na historiografia da arte, e os trabalhos cuja produção bibliográfica expressam algumas questões sobre as dificuldades de ingresso das mulheres no mundo da criação artística, sendo um exemplo a falta de acesso ao nu humano, o que tornava limitante em produções reduzindo a gênero como natureza morta e retratos.

Dentre os séculos XVI e XIX, os gêneros artísticos mais prestigiados pressupunham um domínio do corpo humano, que dependia de uma aprendizagem direta do mesmo e, para Filipa Lowndes Vicente (2005), que desde o século XIII, a tipologia artista-filha-de-pai-artista, ou então filha de pai especialmente atento a sua educação assumiu padrão persistente. As condições socioculturais afetaram durante muito tempo as carreiras de mulheres artistas, pois através do gênero a identidade era determinada e, através disso, muitos entraves profissionais eram impossibilitados, atraindo, também, a gama de responsabilidades familiares, algo que era irrefutável naquele período.

Outro ponto a ser estudado é que a produção artística do século XIX determinou um estereótipo de história de arte que deveria ser “estudado”, desdobrando sobre o conceito instaurado por Giorgio Vasari (1511-1574), no qual reafirma conceitos de genialidade, originalidade, qualidade, estilos, para Filipa, as mulheres artistas constituem exceção à regra, e estão sujeitas a um duplo processo de exclusão o da “história vivida” e o da “história construída”. Originou-se da região da Península Itálica uma tradição histórico-biográfica, baseada, como falamos anteriormente, no modelo de “vidas de artistas” de Vasari, no qual auxiliou no desenvolvimento sobre o conceito artístico do período Renascentista, especialmente sobre as artistas da região italiana em paralelo com artistas de outras regiões.

Após a promulgação do tratado *De Pictura* de Leon Battista Alberti, publicado no ano de 1435, a pintura foi dividida em categorias, e a pintura que continha temas históricos possuía um valor didático maior e, por consequência, era considerada mais relevante, seguida pelos retratos, temas de vida cotidiana e paisagens de natureza morta.

Historicamente as produções artísticas de temas históricos necessitavam de um rigoroso estudo do corpo humano, principalmente sobre cadáveres e com modelos vestidos, e em seguida, com maior ênfase no estudo do nu masculino. Além disso, o artista era influenciado a viajar para os centros artísticos mais importantes para conhecer as obras de artistas de gerações anteriores. Nesse cenário, Consuelo Lollobrigida nos conta que as mulheres estavam sujeitas à margem da profissão, pois não podiam ter acesso ao corpo nu masculino, assim como também não poderiam viajar sozinhas, ainda que fossem para fins educacionais.

A mesma autora também salienta que a literatura dedicada ao papel das mulheres na sociedade coloca em evidência as limitações que, de certa forma, prejudicaram o amadurecimento de qualquer habilidade artística e intelectual que possuíam, e até meados do século XVI, tendo em vista que mulheres que pertenciam a classes menos privilegiadas embora pudessem desfrutar de uma certa “liberdade” de movimentos e ações, eram acometidas pelos perigos físicos da maternidade e pelo duro e incessante trabalho indispensável para fornecer à família as necessidades elementares da vida.

Na segunda metade do século XVI é perceptível modificações das mulheres nas atividades artísticas e, embora lento, tornou-se visível por meio da participação de mulheres como “sócias” em atividades do marido ou do pai, e no século XVII nota-se que algumas mulheres artistas conduziram a sua vida de forma mais independente em relação aos períodos anteriores. A partir desse período, também mesmo que tímido, houve um significativo avanço referente a alfabetização feminina inserindo-se no Estado Moderno.

No ano de 1528 Baldassare Castiglione publicou a obra intitulada “*Il libro del Cortegiano*”, em Veneza e Florença, dedicando um capítulo à mulher ideal, através da publicação estabeleceu alguns conceitos como, todas as qualidades e as artes indispensáveis ao cortesão são apropriadas à mulher [...] uma ilustração de alto nível, saber pintar, tocar e cantar, escrever poesia: sabendo desenvolver uma conversa

argumentativa e inteligente, determinando assim a difusão de princípios em todos os estados europeus, contribuindo para disponibilizar às mulheres uma instrução mínima.

Analisaremos neste artigo as releituras de duas obras de Artemísia Lomi Gentileschi: *Judite decapitando Holofernes* e *Judite e sua Serva com a cabeça de Holofernes*, feitas pela artista em momentos diferentes em sua carreira, e buscando entender como a vida e obra desta importante representante do Barroco italiano pode proporcionar fascinantes argumentos para as obras de ficção através dos textos de Roberto Contini (2011) e Francesco Solinas (2011), compreendendo como Artemisia foi uma mulher esquecida e ignorada por séculos e subjugada pelo gênero recaindo, assim, sobre ela o silêncio de uma História da Arte voltada para a masculinidade. A revolução internalizada que é expelida entre o sujeito e o objeto artístico feitos nas obras de Artemisia, culminaram em um conceito visual eloquente que até antes do seu período não havia sido visto, reverberando de forma única uma ligação entre criador e criação, evocando através dos seus quadros algo que até não havia se representado.

ARTEMÍSIA E SUAS JUDITES

Durante um longo período de tempo, Artemisia foi estudada como acontecimento artístico isolado, pois através de suas obras, consideradas para alguns escritores como radicais, evitando-se, assim, a questão de gênero em sua carreira artística, mas para que possamos entender sobre a artista não podemos aplicar conceitos modernos sobre o anacronismo, para isso é necessário compreender a metodologia artística, como cita Luigi Pareyson (1997) [...] 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).

O feminismo, muito antes da conceituação final da palavra por historiadores modernos, já existia na sociedade antiga e surgiu através de debates ficando conhecido como as querelles des femmes. Entender e contextualizar de maneira correta sobre a questão de gênero só reverbera a importância de se conhecer a história das mulheres, contada através das vivências e silenciamento cultural das vozes sobre as realizações femininas.

A imersão é algo necessário para entendimento nas releituras das obras de Artemisia, pois através entre espectador e obra dialogando, assim, com as imagens e nos fazendo entender sobre a sua própria obra. A importante marca temporal das obras de Artemisia está alocada em suas experiências biográficas e em como arte pode ser a manifestação, mesmo quando somente decorativa. Artemisia nasceu em Roma no ano de 1593, foi a filha primogênita do pintor *caravaggista* de primeira geração Orazio Gentileschi e de sua esposa Prudência Montore, que faleceu no parto quando sua filha tinha 12 anos.

Órfã de mãe, cresceu em um mundo difícil, onde a violência era característica da região, e desde muito nova, Artemisia debateu sobre o sexo feminino e suas capacidades, não como uma afirmação teórica, mas como um argumento no qual ser escutado nas ruas de seu bairro. Os espaços eram esferas masculinas, onde a violência e as brigas de rua eram comuns e perigosas para as mulheres em geral, e o bairro da família Gentileschi, embora tenha sido um bairro de artistas, incluíam neles prostitutas que atraíam uma clientela rude. A jovem Artemisia trabalhava no ateliê do pai, que era junto à residência da família. A participação, embora secundária, auxiliava nos trabalhos do pai, pois embora Orazio se relacionasse com artistas e boêmios, ele lutava para conseguir um status social de respeitabilidade e, como artista.

Artemisia foi treinada e introduzida no mundo das artes por seu pai, e provavelmente começou seu aprendizado já em 1607, quando tinha quatorze anos, o que para Roberto Contini facilitou muito através do papel de Orazio como protagonista [...] Artemisia foi uma artista de relevância médio-alta e seu lugar nunca foi de artista coadjuvante. Para o autor, mesmo as suas criações menos bem sucedidas refletem o seu, “talvez inato talento” (CONTINI, 2011, p.36).

Embora após a morte da mãe a artista ficasse responsável por todos os afazeres domésticos e auxiliar no ateliê do pai, Orazio Gentileschi fazia questão de falar sobre sua filha e como era inclinada para a arte de uma maneira nunca antes visto:

[...] 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 obras que talvez importantes mestres desta profissão não chegassem ao seu conhecimento, como no momento oportuno farei ver a vossa alteza sereníssima [...]

(ORAZIO GENTILESCHI, 1612 apud LAPIERRE, 2001435-437).
(Tradução do Dr. Celso Bordignon).

É importante ressaltar que, embora houvesse, sim, um certo exagero da parte de Orazio, para a iniciação de sua filha no ramo artístico, a maioria dos estudiosos consideram o início da carreira artística de Artemisia nos anos de 1608-1609, em que a artista realizou através de uma tavoletta, representando *A Pintura e a Poesia*, de propriedade do colecionador romano Alessandro Biffi, e ainda que a imagem não tenha sido encontrada, há uma descrição sobre a obra publicada em um inventário da *Fondazione Memefonte Onlus* (1779-1782-1783):

Uma imagem na qual escreveu [assinou] Artemisia retrata duas mulheres, que uma sentada com roupas de rainha, a qual segura uma taça na qual a outra personagem, despeja o conteúdo.
(Fondazione Memefonte Onlus -1779-1782-1783, p.110)
(Tradução do Dr. Celso Bordignon).

Roberto Contini nos conta, através de sua pesquisa das gerações que os precederam, pois considera Artemisia 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 Artemisia e Orazio Gentileschi, Roberto Costa (2011, p. 41) nos apresenta também suas instituições em relação ao trabalho com obras de arte, instituições impressionadas pelas fontes imagéticas. Além disso, o autor não deixa de se utilizar também dos recursos imaginativos disponibilizados ao biográfico, “[...] que deve fazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p. 55).

Um dos principais acontecimentos na vida de Artemisia foi, sem dúvida, o ano de 1612, quando um processo foi aberto por seu pai, contra o pintor Agostino Tassi, acusado de violentá-la no ano anterior. Nesse período Tassi e Orazio realizavam juntos a pintura do *Casino delle Muse no Pallazo Rospigliosi*. Com a conivência de Titia que era encarregada dos serviços da casa e aproveitando-se da ausência do pai, Tassi abusou sexualmente de Artemisia, segundo revela a análise do processo crime, e através desse acontecimento traumático os conceitos de obra da artista mudam completamente.

Essa situação aconteceu durante o período de um ano no qual Tassi engana Artemisia, fazendo-a acreditar que se casaria com ela, porém essa ação nunca foi concretizada, o que quando levada a julgamento, foi colocada como amante e não como vítima do assediador.

O julgamento de Artemisia foi levado a júri por seu pai, e em sua petição ao tribunal, Orazio juntou a acusação de estupro com a acusação e deflagração de sua honra além do roubo de algumas pinturas durante o julgamento que durou 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.

“Para as mulheres, a honra estava ligada ao sexo, e os responsáveis por ela eram os homens: o pai, o marido”.
(PICCOLOMINI, 1539 apud 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 Artemisia desonra a honra dos homens da sua família, significando a perda e ruína ao seu pai e irmãos, sendo isolada como artista e, embora as mulheres artistas estivessem em ascensão nesse período, elas permaneceram excluídas da arte masculina.

Um ponto importante a ser abordado é que ao contrário das escritoras, que muitas vezes se conheciam pessoalmente ou por meio de seus escritos, as pintoras e escultoras eram menos ligadas umas às outras os seus trabalhos não poderiam ser ‘publicados’, a menos que por uma outra pessoa, e eram conhecidos fora de suas cidades apenas por boatos.

Contini nos conta que entre os anos de 1613 e 1621, quando a artista passa a viver em Florença com o tio Aurélio Lomi e o marido Pietro Antonio Stiattesi, sua ida para a cidade florentina ocorre após o casamento de conveniência organizado pelo pai, em função da situação de exposição pública na qual se encontrava Artemisia: “desvirginada”, e o fim do processo crime por desvirginamento encerrado após cinco meses de interrogatórios e acareações.

Em Florença Artemisia não recebeu encomendas de membros eclesiásticos, nem participou de afrescos coletivos. Todavia, Contini (2011, p.41) destaca sua notável atuação como pintora na Corte da família Médici, 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 Artemisia, Roberto Contini (2011, p 41-42) 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 Artemisia nas obras do pai, teria sido relevante o autor problematizar as questões de gênero.

A proposta de Davis nos direciona à forma semelhante de três mulheres estudadas pela autora, Artemisia também encontrou “coisas nas margens”. A pintora soube tirar o máximo proveito de sua situação, ainda que ocupasse um lugar nas margens. Se Artemisia 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 fizeram Glikl, Marie e Maria Sibylla. Utilizamo-nos das palavras de Davis para pensar a trajetória de Artemisia:

“[...] 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, p. 195-196).

Em seu início as pinturas, Artemisia iniciou um diálogo com mestres masculinos, aprendendo e desafiando-os: primeiro Caravaggio, depois Michelangelo. Enormemente ambiciosa, ela procurou estabelecer-se como uma pintora de obras bíblicas e históricas como Betsabeia, Esther, Lucrécia, Susana e Judite, temas populares no período barroco, nas quais Artemisia geralmente se retrata no papel principal, combinando características de vulnerabilidade e força em suas composições. 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, emponderando-as. Não coloca as mulheres como simples objetos passivos de contemplação, elas se tornam sujeitos e não os objetos de representação.

Judite decapitando Holofernes, possivelmente devido a Reforma e Contra Reforma, era um tema muito comum na época barroca e possui importância com grande significado na carreira artística de Artemisia Gentileschi, que produziu ao menos cinco versões do

quadro, sendo três dentre as cinco telas o ato da decapitação e as outras duas se concentram na cena que ocorre após o ato.

Segundo nos conta o livro de Judite, que se encontra na Bíblia, o general assírio Holofernes estava instalado na cidade israelita de Betúlia. Os habitantes estavam a ponto de se render quando a viúva Judite se ofereceu para salvar a nação. Sem explicar seu plano, ela vestiu suas melhores roupas e partiu em companhia da criada, Abra, para o acampamento inimigo. Os soldados inimigos ficaram encantados com sua beleza e acreditaram na história contada por ela de que vinha oferecer ajuda ao general Holofernes que, igualmente encantado, convidou-a para comer e beber com ele. Quando ele adormeceu, Judite aproveitou para tirar-lhe a espada e cortar-lhe a cabeça, entregando-a em seguida a Abra, que a colocou num saco. De volta à Betúlia, apresentaram a cabeça do tirano, aconselhando que a mesma fosse exposta para intimidar o inimigo. Ao verem a cena, os assírios se assustaram e dispersaram, sendo facilmente derrotados pelos betulianos.

A interpretação apresentada como nova através da retratação feita por Artemisia, é feita de maneira impiedosa contra a história e não possui de certa maneira um tom moralista ou religioso. e isso se dá justamente por conta da ação feita pelas duas personagens centrais da obra, pois todo o processo é feito através do empoderamento de um trabalho que precisava ser feito por meio da força e habilidade na decapitação de Holofernes, enquanto ele sente a morte de maneira inegável e irrefutável. Os elementos da cena, como citado anteriormente, são duas mulheres igualmente firmes e em pé em sua ação e, embora Judite se incline levemente devido aos respingos de sangue, Holofernes ainda continua lutando em sua agonia e está despido tanto quanto de suas vestes como de armamento.

Em sua primeira versão retratada como *Giuditta che decapita Oloferne* realizada no ano de 1612-1613, podemos observar a influência Caravaggista através dos contrastes de luz e sombra e a imagem claramente enfatiza a relação de profunda colaboração e companheirismo no ato realizado pela protagonista. A versão da artista, segundo Agnati, consiste em construir e recuperar a figura de uma heroína que transcende a norma feminina e através da atitude tomada demonstra também uma ação em um contexto público que no contexto social em que viviam não era destinada a mulheres.

Uma das grandes características de Artemísia, que se torna perceptível em suas obras, é seu grande conhecimento sobre a anatomia feminina, e isso se deu devido às oportunidades de estudar e pintar mulheres nuas em privado usando suas servas e modelos ou utilizando o seu próprio corpo como modelo através do uso de espelhos. Para Wendy Slaktin (1990) a noção da artista demonstra ser menos evoluída ao observamos com atenção a figura de Holofernes.



Figura 01: *Judite decapitando Holofernes* -1612-1613- Óleo sobre tela 158,8x 125,5 cm-Museu de Capodimonte Nápoles

Em sua segunda versão do quadro podemos perceber a alteração na coloração das roupas além de menos sangue escorrendo da cama, porém através do ato de empunhar a espada no pescoço de Holofernes as expressões de força e vigor além dos esguichos de sangue se tornam atenuantes. A cena dramática reporta a dinâmica composição entre cores claras e escuras e um contraste entre luz e escuridão. A aparência das figuras, assim como seus gestos, é de forte expressão e, em suma, as mulheres têm todos os poderes. Não são apenas as mulheres vestidas, em austera justaposição à nudez da vítima.



Figura 02: Judite decapitando Holofernes-1614-1620- óleo sobre tela: 1,99x1,62 cm

Judith está utilizando um vestido de ouro elegante com mangas amplas escalada acima dos cotovelos, com detalhes em vermelho rimando com o sangue que ela está derramando. O punho esquerdo está enredado nos cabelos pretos de Holofernes, enquanto mais alto no mesmo braço, ela usa um par de pulseiras de ouro, uma de suas pulseiras é mais leve e com menos detalhes enquanto a outra é mais grossa e ornamentada, com cenas inscritas em oval separados no qual através de uma curadoria mais aprofundada lembram as que as utilizadas através de retratação que a princesa Diana (Artemis).

Através da segunda retratação da obra conseguimos ver o desejo implícito da artista em demonstrar através de vingança o ato abusivo no qual estava passando através da violação de seu corpo, a obra foi produzida na sequência do julgamento e sim contém elementos autobiográficos:

[...] 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. (BELL, 2008, p. 229)

É perceptível que as características da personagem Judite no qual a mesma foi modelo estão presentes nas releituras Judite e a Criada a primeira versão que foi concluída no ano de (1613-1614), podemos visualizar certamente o autorretrato da artista pois a posição de Judite fica evidente na tela, mostrando que ela não é somente um personagem bíblico, mas que através da espada está no controle de toda a ação.



Figura 03: Judite e a serva -1613-1614. Firenzi, Pallazo Pitti, Galleria Palatina. Fonte: (apud) AGNATI,2001, P.20)

O instrumento utilizado por Judite na retratação historicamente conhecido como *Coltello*, significa para além do instrumento de cozinha, indica o indivíduo em posição dominante, e a ação pode ser descrita como possuía “a faca e o queijo na mão”, como cita Dastoli. Para Francesco Solinas (2011), após a saída repentina de Artemisia da cidade de Florença no ano de 1620, devido a questões financeiras, o acúmulo de dívidas decorrente de um contrato de trabalho mal pago pelo Grão-Duque Cosme II de Médici, que se encontrava muito doente e debilitado devido à tuberculose, trouxe problemas econômicos e sua situação em Florença, ficou insustentável, conforme declara Solinas (2011, p.79).

Nesse mesmo período, Solinas ressalta que o Grão-Duque deliberou uma licença para que uma artista da corte pudesse transitar livremente, mas esse consentimento não era o suficiente devido ao gênero, o período não deliberativo além das viúvas mais ricas e poderosas o trânsito livre entre cidades só era possível através do acompanhamento do pai, marido, filho ou cunhado.

Artemisia deseja mais do que nunca romper o seu contrato com o até então Grão-Duque, lhe escreve uma carta anunciando na data de 10 de fevereiro de 1620 que iria passar alguns meses em Roma devido a problemas familiares. Todavia, para Solinas, o argumento da pintora foi apenas um pretexto para obter a autorização do Grão-Duque enviada ao amigo Francesco Maria Maringhi, escrita no vilarejo de Prato, durante a viagem a Roma, Artemisia afirmou que não retornaria à Florença pois a cidade com vida artística e intelectual intensa, na qual Artemisia 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.

Para Solinas (2011a, p.84) antes de voltar para Roma, Artemisia 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 Artemisia e o marido saíram de Florença, os dois filhos Cristóforo e Prudência ficaram sob os cuidados de Francesco Maria Martinghi, conforme indica a carta de 13 de fevereiro de 1620, quando a pintora solicitou que Maringhini lhe enviasse os filhos com urgência. Artemisia pediu que o amigo lhe mandasse também alguns quadros inacabados, encomendados pelo Grão-Duque, os quais também estavam na residência florentina de Maringhi.

A segunda versão do quadro realizada no ano de 1625 representa o instante posterior a decapitação quando as personagens principais precisam fugir do local onde estavam com a cabeça de Holofernes, ao levantar a mão em um gesto quase que teatral a criada está escondendo a cabeça do até então decapita Holofernes e ao espiar pela tenda as duas estão paralisadas como se estivessem aguardando ou antecipando uma nova descoberta.



Figura 04: Judite e sua Serva com a cabeça de Holofernes-1625- Óleo sobre tela: 1,84x1,42- Instituto de Artes de Detroit

Representa o instante posterior a decapitação, quando as personagens principais precisam fugir do local onde estavam com a cabeça de Holofernes, ao levantar a mão em um gesto quase que teatral a criada está escondendo a cabeça do até então decapita Holofernes e ao espiar pela tenda as duas estão paralisadas como se estivessem aguardando ou antecipando uma nova descoberta o alvo da visão da heroína é desconhecido e 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 claro escuro que enfatiza uma visão intimista, criando um clima de segredo e mistério, permitindo ao observador tornar-se cúmplice das emoções de Judite.

Um ponto importante das obras de Artemísia e a representação masculinas em suas obras de arte e segundo Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012, p.50) afirmaram que é seguramente o corpo, que as obras de Artemísia transbordam como todo o seu esplendor e seu poder. Foi no próprio corpo que Artemisia 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 relação entre a Artemísia e suas obras se baseiam na perspectiva de autorretrato. Ao colocar seu drama pessoal enquanto força motivadora das escolhas das temáticas a serem objeto de suas obras, Artemisia nos indica sua insatisfação diante da sociedade. As pinturas que produziu após ser violentada por, Agostino Tassi, demonstram a força expressiva de sua linguagem e passa a assumir características próprias, sobretudo quando os sujeitos são as famosas heroínas bíblicas, que parecem querer manifestar sua revolta à condição de uma condenação por seu sexo.

A reação de Artemisia enquanto uma mulher que cruza fronteiras de gênero através do seu tempo e torna possível diálogos importantes sobre o que historicamente homens e mulheres fizeram através de suas ações, a ênfase que se dava através de um diálogo unilateral produzido pelo patriarcado determinava a função social da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artemisia, desafiou o próprio tempo através de seus feitos artísticos colocando o seu drama pessoal colocando assim como força motivadora através de suas escolhas temáticas colocando em pauta assim a insatisfação que possuía perante a sociedade. A importância das pesquisas historiográficas reverbera não somente questões acadêmicas, mas sim uma inquietude para com o historiador, precisamos entender o que aconteceu no passado para que possamos contextualizar as ações que acontecem em nosso presente.

A complexidade da vida em sua amplitude é algo irrestituível e é importante ressaltar que para qualquer indivíduo, pois uma vida está muito além dos fragmentos do passado e o papel do pesquisador é através dos vestígios criar hipóteses não reducionistas e através desse movimento abarcar as relações, experiências e visões de mundo que possa se tornar evidentes e que durante muito tempo foram excluídas ou consideradas por um momento menos importante.

A artista foi considerada por muitos pesquisadores como a única mulher como a única mulher que seguiu Michelangelo Merisi, o Caravaggio se tornando assim uma pintora inovadora, não posso concluir esse artigo sem salientar a resistência da artista frente ao mundo masculinizado que a julgava. Sua resistência através de suas pinturas representa não o espiritual embora seja baseada em textos bíblicos, mas o carnal o humano funcionando como uma marca da artista que consequentemente se reflete em sua

produção pictórica, tanto através da representação dos temas bíblicos quanto dos históricos se tornando registros autobiográficos através do estilo artemisiano, um estilo filho de seu tempo mas acima de tudo gerado através das reflexões da artista se tornando um ato político.

Bibliografia

PERROT, Michele - Práticas da Memória Feminina- Artigo originalmente publicado na revista travessa nº40 (Théâtres de la Mémoire) pp 18-27.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise históricas . Revista Educação e realidade de Porto Alegre, v 16 n.2 pp 05-22.

LERNER, Gerda - A criação do patriarcado- História da opressão das mulheres pelos homens.a EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA-2019.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques História e Memória. 5ª. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

GOMBRICH E.H - A história da arte -LTC 16ª Ed.- 24/01/2000

NOCHLIN, Linda - Porque não houve grandes artistas mulheres - Revista Art News. 2016

SEVCENKO,Nicolau- O Renascimento. Editora Saraiva 1994

O projeto do Renascimento- Elisa Byington - Editora Zahar -2009

A ARTE SEM HISTÓRIA - Filipa Lowndes Vicente

BROAD STROKES - *15 women who made art and made history (in that order)-*
by Bridget Quinn *with ilustrations* by Lisa Congdon

História d.as Mulheres 110 Ocidente direcção de George Duby e Michelle Perrot

O homem renascentista - Direcção de Eugenio Garin

Bíblia de Jerusalém, São Paulo: Paulus,2002

CONTINI, Roberto; PAPI, GIAMI(Ogr). Artemisia. Roma: Leonardo de Luca,1991.

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

GARRARD, Mary d. garrard- Artemisia Gentileschi “Feminism in Early Modern Europe”

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

LOLLOBRIGIDA, Consuelo. Di mano donnesca. Donne Artiste Dal XVI al XX secolo. Roma: Andreina & Valneo Budai Editori,2012.

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

