

# HERstory: Artemísia Gentileschi

Rachel N. Santa Fé

**Resumo:** A partir de uma extensa leitura de contribuições dos estudos feministas e de gênero, assim como de textos teóricos e romances pertencentes ao gênero da metaficção historiográfica, analiso, em meu trabalho, o romance *The Passion of Artemisia*(2002), da escritora estadunidense Susan Vreeland, a qual (re)constroi a biografia da pintora renascentista Artemísia Gentileschi, cuja obra admirável foi apagada durante o processo de construção da historiografia tradicional. A partir de uma espécie de imaginário informado pelo fato histórico 'objetivo' e a 'verdade' estética que o fertiliza, este romance metaficcional historiográfico problematiza a historicidade do texto e textualidade da história. Articulado com a dimensão de gênero, objetiva também alertar para a problemática da representação da mulher, as distorções e silenciamentos de sua contribuição na cultura patriarcal.

**Palavras-chave:** Crítica Feminista, Metaficção Historiográfica, Literatura Inglesa

## **Introdução**

Meu trabalho tem como objetivo analisar o romance *Passion of Artemisia*(2002) em diálogo com outras obras biográficas da pintora Artemísia Gentileschi, cuja obra admirável foi ignorada durante o processo de construção da historiografia tradicional.

Como bem nos lembra Virginia Woolf(2000), a história das mulheres precisa não somente ser descoberta, mas também inventada. Essa motivação faz com que o romance, por ser uma (re)construção ficcional da pintora, utilize do discurso histórico das biografias, recontextualizando-o e nos oferecendo novas possibilidades, permitindo assim que seja dada voz à Artemísia, criando uma personagem capaz de contar a própria história. O objeto em estudo foi abordado sob um ponto de vista pós-moderno, questionador do suposto posicionamento neutro da História. Dessa forma, as principais bases teóricas desse trabalho são as reflexões dos estudos feministas, questionamentos da teoria da história e implicações epistemológicas e ideológicas da metaficção historiográfica.

## **Fundamentação Teórica**

Uma das bases teóricas das minhas reflexões são os estudos feministas e de gênero, movimento plural, articulado com as questões de raça, classe e sexualidade. Os feminismos são entendidos, não apenas, como um movimento efetivo de luta social, mas também como uma ferramenta analítica utilizada em vários campos de saber, inclusive a literatura. Uma de suas principais ideias é a distinção entre sexo e gênero, que desestabilizou a estrutura da “natureza” do sexos, ilustrada na famosa frase de Simone Beauvoir(2000): “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Lutando pela igualdade, as ativistas, juntamente com feministas acadêmicas, reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas e provas de atuação das mulheres. Apenas no final da década de 70, “a história das mulheres afastou-se da política, ampliando seus questionamentos e documentando todos os aspectos da vida das mulheres no passado, adquirindo assim uma energia própria”(SCOTT, 1992:64). A emergência dessa nova história como um campo de estudo também envolveu a expansão dos limites da história, fazendo com que as historiadoras respensassem como a produção de conhecimento era feita a partir de critérios estabelecidos por um sujeito masculino, branco, heterossexual e ocidental; havendo assim um processo seletivo e excludente, o que nos leva a refletir sobre quantas mulheres foram excluídas nesse processo e apenas hoje estão sendo (re)descobertas.

Essas reflexões também são apoiadas pelas problematizações pós-modernistas da teoria da história, que questionam o suposto posicionamento neutro do historiador. Eles problematizam os limites da história e da literatura, lembrando que o contexto cultural determina as condições de produção do conhecimento. Esses novos discursos reaproximam a história de sua origem: a ficção. Foi apenas depois da revolução francesa, que se procurou distingui-las criando distinções entre fato e ficção e conseqüentemente o lado poético e imaginativo da história foi recalcado (GOSSMAN, 1978: 35). Historiadores como Jenkins agora reaproximam as duas narrativas, problematizando o tênue limite entre elas já que, “ a história está fadada a ser um construto pessoal. (...) uma vez que o ponto de vista e as predileções do historiador ainda moldam a escolha do material...” (JENKINS 2001: 32).

Essas mesmas questões também são levantadas pela narrativa pós-moderna chamada de metaficção historiográfica. Segundo Patricia Waugh (1996), desde os anos 60, havia um interesse cultural na questão de como os seres humanos refletem, constroem e mediam sua experiência no mundo e, assim, começaram a ser levantadas questões sobre a natureza e o status da própria teorização. O aparecimento de termos como metapolítica, meta-história, metateoria indica essa auto-reflexão. Essa atmosfera também nos traz grandes conseqüências para as obras literárias, pois os autores começaram a se preocupar cada vez mais com questões teóricas que envolvessem a construção da ficção, produzindo o que se chama hoje de metaficção. Esse é o termo dado à escrita ficcional auto-reflexiva que é plenamente consciente de sua condição como construto verbal. Da metaficção e das problematizações pós-modernistas, surge a metaficção historiográfica. Esta, além de auto-reflexiva, problematiza todo o conhecimento histórico e suas implicações ideológicas, não podendo ser confundida com o romance histórico, pois, ao contrário deste, não pretende legitimar a narrativa como corroboração da verdade histórica dos fatos; dessa forma, os dados históricos não precisam ser fielmente transferidos para essa construção ficcional. Esse recurso acaba por problematizar as fronteiras entre a realidade e ficção, atentando para a natureza ficcional e discursiva da história. Na história de grande parte dos personagens presentes nesses romances, existem vazios que não podem ser preenchidos pela historiografia. Dessa lacunas nasce a metaficção, mostrando a história oficial a partir de um outro ângulo e dá voz a quem foi silenciado nesse processo.

### **A paixão de Artemísia**

## 1. Narrativas sobre Artemísia Gentileschi

Artemísia Gentileschi nasceu em Roma no ano de 1615. Sob a orientação do pai, dedicou-se à pintura. Ela foi vítima de estupro com apenas 17 anos, sendo o agressor, Agostino Tassi, um amigo e colaborador de seu pai. Em 1619, Orazio Gentileschi processou-o por injúrio e danos, o que resultou em um julgamento com duração de sete meses. Ainda restam documentos com registros, não somente do seu testemunho, mas também de tortura pela qual ela passou para não haver qualquer dúvida.

Suas obras permitiram que ela ganhasse notoriedade ao pintar temas históricos e religiosos, à época considerados além da capacidade feminina, sendo a primeira mulher a integrar a Academia de Artes do Desenho de Florença, até então dominada apenas por homens. Com a representação das figuras femininas fortes e até vingativas, suas pinturas desafiavam as naturalizações sobre as mulheres que as consideravam incapazes de tamanha genialidade. Após a sua morte, ela caiu no esquecimento e algumas de suas pinturas foram atribuídas a seu pai ou a outros artistas. Após um silêncio de mais de 250 anos, estudos feministas permitiram que a vida e a obra de Artemísia Gentileschi fossem popularizadas. Sua principal biógrafa, a historiadora da arte Mary D. Garrard, lançou em 1989 o mais completo estudo tanto da vida, quanto da obra da pintora: *Artemisia Gentileschi: the image of a female hero in Italian Baroque Art*(1989), com várias ilustrações e documentos traduzidos para o inglês. Após esse resgate, que revelou sua admirável força e talento, Artemísia tornou-se personagem principal de romances e filmes, como narrativa fílmica *Artemisia* da diretora francesa Agnes Merlet e os romances *Artemisia* (1947) de Anna Banti, *Artemisia: a novel* (Lapierre, 2000) e *The Passion of Artemisia*(2000) , o principal objeto de estudo do meu trabalho.

## 2. Artemísia e sua paixão.

Em *The Passion of Artemisia*, a pintora tem a oportunidade de contar sua própria história, através de um discurso autobiográfico, sendo assim um relato dos acontecimentos a partir do que a romancista imaginou ser o ponto de vista de Artemísia. A primeira parte do livro trata principalmente sobre o julgamento e como a pintora sofreu com esse processo. Posteriormente seu pai lhe arranja um casamento em Florença com Pietro, com quem tem uma filha; entretanto, ao ser aceita na Academia de Artes e Desenho, sua relação com o marido começa a desmoronar. Assim, passamos a uma outra parte do livro, em que a acompanhamos pelas

idades de Florença, Gênova, Veneza, Roma até Londres, observando de perto todo o processo de construção de suas obras. Cada capítulo do romance recebeu um título com o nomes de pessoas importante na vida da Artemísia ficcional, como os nomes das protagonistas de suas pinturas: Judith, Maria Madalena e Lucrecia; e também o de sua filha Palmira e de seu agressor Agostino.

## 2.1 O Julgamento

*The Passion of Artemisia* já subverte narrativas tradicionais por não começar com o que seria mais lógico em uma biografia, o nascimento e infância da pintora. Ele inicia-se com o momento em que ela é torturada pela *sibille*, instrumento com anéis de metal que apertavam os dedos progressivamente através de cordas. Na narrativa biográfica, Artemísia testemunha duas vezes. Na primeira são contadas todas as investidas de Tassi, como tentativas de conversas e encontros, até o momento em que ele finalmente conseguiu agredi-la sexualmente. Quando Tassi testemunha, ele nega tudo, afirmando que ela já havia tido relações sexuais com outros homens. Para provar que estava falando a verdade, a pintora teve reafirmar tudo que já havia dito, mas sob tortura:

Questionada se o que ela havia testemunhado e agora mesmo confirmado em sua presença era e é verdade e se ela que desejaria sancionar e confirmar tudo sob a dita tortura, ela disse: É verdade, é verdade, é verdade, tudo que eu disse. Então o dito homem [Agostino Tassi] disse: Não é verdade, você está mentindo. Já que os dois mantiveram seu testemunho, o juiz ordenou que a sibille fosse desamarrada e removida de suas mãos.(GARRARD,1989:462)

Assim, podemos observar que não foram feitas muitas perguntas, durante esse processo, ela apenas confirmou tudo o que já havia dito. No romance esse episódio é apresentado de maneira diferente, de forma a fugir ao tom realista de uma documentação. Nele o leitor consegue adentrar na mente de Artemísia e ver o sofrimento tornar-se mais real.

Meus músculos enrijeceram. As cordas cortaram a minha carne. Anéis de fogo. O sangue escorreu por dois dedos, três, por todos. Como meu pai podia permitir que fizessem aquilo? Não me disse que sangraria...Aquele era o julgamento de Agostino e não o meu.(VREELAND, 2010:19)

Segundo historiadora Rago, “criar relatos autobiográficos como espaços múltiplos da subjetividade implica a possibilidade de reconfigurar discursivamente o passado e libertar-se das imposições identitárias no presente”(2010:22). Assim, pelo fato de ser estruturado como

uma espécie de diário ou autobiografia, os testemunhos aparecem subjetivados pela pintora, sendo um relato feito a partir do ponto de vista da Artemísia ficcional.

No exame das parteiras, também foram utilizados alguns dados presentes nos documentos como, por exemplo, a data do julgamento, a quem a carta de acusação foi entregue e até o nome das parteiras que fizeram o exame para atestar a perda da virgindade de Artemísia:

– Eu, Diambra Blasio, toquei e examinei a vagina de donna Artemísia e garanto que não é virgem. Coloquei o dedo e vi que o hímen está rompido. Tenho experiência como parteira há dez ou onze anos.

Tentei não ouvir nada do que se passava em volta.

– Eu, Caterina, da Corte de Masiano, examinei...toquei a vagina...coloquei um dedo...deflorada...hímen rompido...há algum tempo, não foi recente...tenho experiência...quinze anos.(VREELAND,2010:29)

O contraste dos dois trechos permite ao leitor observar que a ausência de algumas palavras destacam o que foi feito com a vítima e principalmente qual o significado desse exame para ela. Assim a aproximação do leitor com o sofrimento subjetivado de Artemísia faz que se questione o porquê de práticas como essas.

## **2.2 Um bom começo**

Um mês após o julgamento, em novembro de 1612, Artemísia casou-se com o artista Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, mudando-se para Florença. No romance, seu marido se mostra bastante compreensivo tanto com relação ao julgamento, quanto ao seu amor à arte, o que abre espaço para o início de uma paixão entre os dois. Até esse momento o leitor imagina que a grande paixão de Artemísia poderá ser Pietro. No entanto, a entrada da pintora na *Accademia dell'Arte del Disegno* trouxe a tona o grande peso que ela carregava em suas costas: seu talento. Pietro, por ser homem, sentiu-se “ameaçado” por todo o sucesso de sua esposa, algo inusitado em uma relação da família patriarcal, na qual o homem tem o papel fundamental de provedor. Nesse momento em que o título parece desafiar o leitor. Eu, por exemplo, esperava aquele famoso final feliz em que a mocinha, mesmo passando por tantas dificuldades, terminaria o romance com o homem que seria no caso a grande paixão de sua vida. No entanto eu me deparei com uma situação muito mais aproximada da realidade.

Artemísia, com sua atitude pré-feminista, deixa bem claro que a grande paixão de sua vida é a arte.

Seu amor pela arte também lhe trouxe outras consequências. Durante toda a sua carreira, ela passou por vários momentos de contrangimento e humilhação por não ter um comportamento de acordo com os papéis considerados “naturais” pelo discurso patriarcal, Podemos observar isso no trecho em que, ao solicitar sua entrada na academia, ela mostra suas obras ao oficial encarregado e receber dele a seguinte resposta: “Para uma mulher tentar alcançar uma interpretação original é inútil e talvez até perigoso” (Vreeland, 2002:71). No século XVII, afirmações como essa podiam ser consideradas normais, uma vez que a mulher era vista como inferior. Devido às condições de pensamento atuais, essa obra pode aproximar-se do passado de um ponto de vista feminista, o que nos permite lê-la, não como a simples reprodução do discurso patriarcal, mas como uma crítica ao mesmo, polemizando assim a discriminação das mulheres.

### **2.3 O início de uma carreira**

Após a saída de Florença, o romance começa a centrar principalmente no fazer artístico da pintora. Ao leitor é permitida a posição de observador desse processo: o como, o quando e o porquê dos detalhes de cada quadro. Devo destacar que em minha primeira leitura do livro o que mais me marcou foram acontecimentos e o “jogo” entre real e ficcional. No entanto, como a biografia escrita por Garrard enfatizava sobretudo na descrição das obras, após a sua leitura eu passei a observar no romance a maneira como essas também eram trabalhadas. Comparando as duas narrativas, percebemos que na biografia são enfatizadas as atitudes ousadas de uma Artemísia que foi sobretudo pintora. Na ficção, há a possibilidade de uma outra visão: além de pintora, ela é esposa, filha e principalmente uma mulher. Essa fertilização da biografia oficial possibilitada pelo trabalho de criação ficcional desta figura histórica, permite-nos imaginar qual seria o resultado da junção de todos esses papéis em suas obras.

O romance se concentra na construção principalmente das obras cujas as personagens principais são: Judith, Maria Madalena, Cleópatra e Lucrezia. É importante ressaltarmos que ainda há várias discussões a respeito de algumas dessas pinturas. Os teóricos não são unânimes ao considerar todas de autoria de Artemísia. Os historiador da arte Christiansen, por exemplo, considera que *Cleopatra* foi pintada por Orazio devido à luminosidade e riqueza

descritiva. No entanto essa atribuição é baseada em um julgamento que “depende principalmente de uma circularidade a qual declara que Orazio é o melhor pintor, portanto produziu as melhores pinturas” (BAL, 2005: XIV); enquanto que os historiadores da arte Mann e Garrard argumentam que a autoria é de Artemísia, baseadas no olhar da pintura e não do pintor. A construção autobiográfica consegue resolver esse dilema, criando uma nova realidade em que Artemísia reivindica as obras para si, mostrando como ela mesma pensou e assim construiu suas personagens femininas como exemplos de uma ação no mundo e não em um momento de meditação, em contraste com os exemplos masculinos, que frequentemente mostravam figuras de mulheres penitentes, com remorso e culpa.

A primeira obra que aparece no romance, pintada antes mesmo de sua ida a Florença, foi *Judite Degolando Holofernes*. Nessa, “Artemísia parece desenhar uma coragem pessoal que emana das personagens, indo bem mais longe que qualquer outra mulher artista de sua época, ao desenhar o confronto entre os sexos do ponto de vista feminino” (GARRARD, 1989). Ao observar as expressões de suas personagens, percebi que eram representações muito diferentes de outros artistas. Indo muito além de sua época, ela via as mulheres não como delicadas, mas com uma vida, força e principalmente, com personalidade e pensamento próprio, podendo até ser considerada, como Garrard (1989) afirma, pré-feminista. Isso porque ela desconstrói a visão dos artistas acerca das personagens femininas, tirando-lhes a delicadeza e as reconstrói dando-lhe força, como desmonstra a comparação das figuras 1 e 2 abaixo:



Figura 1: Caravaggio, *Judite Degolando Holofernes*, 1598 – 99. Roma Galeria Nacional de Arte, Palác



Figura 2: Artemisia Gentilschi, *Judite Degolando Holofernes*, 1620, Florença, Uffizi



Ao repararmos no rosto sério de Judith, apenas concentrado na força do trabalho de sua mão, percebemos que “mesmo que ela tenha inspirado-se em Caravaggio, a pintora consegue demonstrar em seu trabalho uma maturidade e capacidade de assimilar várias fontes, mas também de criar uma composição original”(GARRARD, 1989:307). Lendo a descrição da pintura no romance, percebi que, enquanto a historiadora usa um discurso mais objetivo, o romance nos mostra uma Artemísia em sua dimensão subjetiva mais complexa:

Era esse o tipo de mulher que eu queria pintar. A Judith que papai pintou era tão agelical e delicada que jamais teria feito isso sem a ajuda de Deus...Os braços de Judith tinham que ser assim: mais grossos e mais fortes do que os esboços que fiz, com as mangas arregaçadas também, prontos para um banho de sangue, firmes na determinação e raiva ao enfiar o punhal no pescoço de Holofernes. E Abra, a criada de Judith, também precisava de braços fortes para segurar o peito do tirano. Mais do que braços, minha Judith apoiaria um joelho na cama dele, como faz uma camponesa ao matar um porco.”(VREELAND, 2010:26)

Nesse trecho, pude ler a exata descrição da pintura: os detalhes das mangas, o joelho de Judith, assim como o detalhe dos braços que demonstram uma força extrema. No romance é possível ao leitor ter conhecimento do objetivo da pintora ao usar todos esses detalhes sem pensar em Caravaggio ou no confronto entre os sexos. Ao mencionar esses termos, Garrard acaba por deixar transparecer a Artemísia que ela vê como pré-feminista, enquanto que o romance descreve a mesma imagem feita por uma Artemísia interessada apenas em pintar mulheres como ela as vias, ou seja, sem idealizá-las.

Após Judith, ela pintou duas personagens históricas polêmicas: Maria Madalena e Cleópatra. No caso da primeira, a pintora procura não vê-la como uma mulher extremamente arrependida de seu horrendo pecado, como podemos observar neste trecho do romance:

Se a conversão leva àquele desespero abjeto, eu não queria pintá-la, mas o instante pouco antes dela ocorrer, pois aquilo, sim, era instigante...Naquele momento ela poderia ter medo de desistir do que ainda queria. Então, poderia ser pintada num lindo vestido que aquelas florentinas iam gostar. Seus cabelos soltos poderiam mostrar sua sensualidade mal reprimida.... Ela precisa ser irônica, contraditória, ambígua. Teria vincos marcando a testa, lágrimas no olhos, pálpebras vermelhas e inchadas de vergonha do passado, mesmo assim usaria uma seda suntuosa e jóias, teria acabado de se arrumar, estaria ao lado do espelho, pronta para o próximo galanteador. A ambiguidade estaria nas lágrimas dela. Para que serviam?

Ao invés do arrependimento, outro momento da narrativa é representado. A fala de Artemísia parece muito convincente pela sensação que o observador tem de uma Madalena em dúvida e talvez não tão arrependida, como podemos ver na figura 3:



Figura 3: Artemisia Gentilschi, *A Penitente Magdalena*, 1617-20, Florença, Palácio Pitti

A narrativa ficcional é tão convincente que parece descrever os mínimos detalhes da obra, como a cor do vestido, as expressões através das marcas da testa, das lágrimas nos olhos, pálpebras vermelhas.

Já o quadro de Cleópatra é interessante por ser uma das mais controversas, com relação a autoria. Um dos problemas, como Bal(2005) bem observa, é que Christiansen, um dos teóricos que considera a obra de autoria de Orazio Gentileschi, já considera Orazio superior e como *Cleopatra* é uma pintura excelente, automaticamente deduz que ela deve ser do pintor. No entanto, a (re)construção autobiográfica de Vreeland, ao dar voz a Artemísia, “soluciona” esse problema, pelo simples fato de ela descrever como pintou o quadro. Mesmo que não diretamente, ela pode reivindicar justiça e verdade, colocando-se como autora da obra.

Essa obra também fez com que a pintora tocasse suas antigas feridas. Artemísia torna-se amiga de uma criada devido ao interesse desta pela pintura. Durante uma conversa entre as duas, ela explica a história da morte de Cleópatra: “Ela perdeu a guerra para um imperador

romano e não queria desfilar como prisioneira pelas ruas de Roma, cidade que sempre apreciou espetáculos, principalmente o de uma mulher sendo humilhada.”(VREELAND,2010:208). Ao ler esse trecho, lembrei-me do início do segundo capítulo, no momento em que Artemísia, após o início do julgamento, estava atravessando a rua *Via del Corso* :

Ao atravessar a Via del Corso no calor escaldante parei para ver as andorinhas voando entre as roupas que secavam na janela de cima. “*Putanna! Vagabunda!*”, ouvi. Olhei a rua, mas só havia uma velha vendendo frutas. “*Putanna!*”, uma voz rouca repetiu. Aprumei-me e segui, sem querer olhar em volta. O conteúdo de um penico foi jogado de uma janela no alto e se espalhou a três passos de mim.(VREELAND, 2010:25)

A ligação entre esses dois trechos é um exemplo de uma das características metaficção, que é o novo papel do leitor diante do texto. A narrativa metaficcional permite que ele construa ou não essas ligações, assim como também lhe dá a liberdade de ler ou não a crítica ao discurso patriarcal de que uma mulher que era violentada era a culpada pelo abuso.

#### **2.4 A reconciliação consigo mesma**

Após sua passagem por Florença, Gênova e Veneza para realizar esses trabalhos, Artemísia ainda sentiu os efeitos de seu passado. Retornando a Roma, ela primeiramente procura uma casa para morar, algo que torna-se muito dolorido. Ao dizer seu nome, as pessoas se lembram do julgamento, e dizem que não fariam acordo com putas, como se a culpada do estupro fosse Artemísia. É interessante que esses momentos desconcertantes mostram ao leitor a situação de discriminação das mulheres, sob um ponto de vista feminino, algo que só é possível devido às condições de pensamento atuais.

Depois de Roma, Artemísia encontra-se em Nápoles, onde decidiu se estabelecer e evitar mais mudanças. Nesse capítulo, aparece o personagem bastante intrigante Francesco. É ele quem cuidava dos acordos dos trabalhos de Artemísia, mas que também parece apaixonado por ela:

“Francesco me ofereceu um coração de alcachofra na ponta do garfo e, sorrindo, disse:  
-Agora, minha adorável, talentosa e delicada senhora, você está livre de ser mãe. Livre para ser plenamente você. Livre para...  
Olhei-o e toquei minha taça de vinho na dele  
...

-É para você não se esquecer, quando estiver na Inglaterra atrás daquele bobo errante, que espero sua volta... para servi-la com lealdade.”(VREELAND, 2010:290)

Observe que nesse diálogo não fica explícito nenhum caso entre os dois, algo que é deixado em aberto para que o leitor use a sua imaginação. Nas cartas de Artemísia, é mencionado apenas um consorte que seria o irmão Francesco, que cuidava de seu negócios em outras cidades italianas e na Inglaterra. Ao final da edição original do romance, há uma entrevista com Vreeland afirmando que a vida de uma pessoa real envolve várias pessoas, o que prejudica o foco de uma novela. Dessa forma, ela afirma que teve de excluir os irmãos e filhos, além de outras pessoas para ser mais profunda no relacionamento de Artemísia com o pai, a filha e o marido. Assim, para que o aparecimento de um irmão no final não ficasse tão estranho, o romance permite-me inferir que ela preferiu colocá-lo como um amigo.

Após um rápido casamento da filha ajudado por Francesco, Artemísia decide ir ver o pai na Inglaterra, pois ele havia lhe pedido ajuda, pois já estava quase morrendo, para a obra *Alegoria da Paz e das Artes*, afresco pintado no teto do Maborough House de Londres. Não se sabe realmente se foi esse o motivo dessa mudança, mas Garrard considera essa teoria razoável uma vez que ela realmente produziu a pintura com o pai, que morreu um ano depois.

Ao encontrar o seu pai, Artemísia faz uma reflexão sobre a própria vida e chega finalmente a sua vez de relaxar, esquecer seu sofrimento e aproveitar o seu talento artístico. Logo após esse momento, seu pai pede que ela faça um autorretrato(figura 7), que seria uma alegoria da pintura, afim de se eternizar, morrendo logo em seguida. Nesse quadro, Artemísia preservou sua auto-imagem com uma identificação pessoal com sua profissão. Sua significação prende-se ao fato que, ao retratar-se para a posteridade, a artista escolheu a própria representação da sua arte, em plena ação, portando pincel e palheta, combinando pintora, modelo e concepção, unidas num todo coeso.



Figura 7: Artemisia Gentilschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 16310. Londres, Palácio de Kensington

Assim, as narrativas biográficas de Artemísia dão visibilidade à pintora de maneiras diferentes. A narrativa histórica de Mary D. Garrard(1989) mostrou, a partir de pesquisas e documentos, a importância e genialidade da pintora . No entanto a ficção *Passion of Artemisia* pôde, ao meu ver, ir um pouco mais além. Com um discurso em primeira pessoa, Artemísia pôde, após o silenciamento de mais de 250 anos, adquirir voz e contar sua própria história, permitindo-nos, por exemplo, sentir o que ela possivelmente sentira. Os “vazios” resultados do apagamento discurso puderam ser preenchidos, fazendo-me refletir não somente sobre os aspectos históricos da ficção, mas também sobre os aspectos ficcionais da historiografia, mostrando-me que a fronteira que separa ambos os discursos são na realidade muito tênues

### **Conclusão**

Com a análise dos resultados pude constatar que a historiografia tradicional não é neutra, e, ao ignorar a participação das mulheres, serve para perpetuar papéis de gênero e representações sociais a respeito das relações entre os sexos. Ao longo das últimas décadas, os estudos feministas permitiram que se repensasse não somente o papel das mulheres na história, mas também a própria noção de história.

Os estudos pós-modernos coincidem com a reavaliação feministas de formas não canônicas dos discursos, considerando assim que as noções de evidente, natural e universal bloqueiam a possibilidade de pensar o heterogêneo. A noção desse sujeito universal, formulada sobretudo por um sujeito que masculino, branco, heterossexual e ocidental;

deixando de fora todos que não se identificam com esse homem, havendo assim um processo excludente, o que nos leva a refletir sobre quantas mulheres não foram excluídas nesse processo e apenas hoje estão sendo (re)descobertas.

A análise das narrativas permitiu-me ver que Artemísia infelizmente foi um dessas exclusões. Por quase três séculos, ela foi silenciada, suas obras geniais foram atribuídas a outros artistas ou até mesmo a seu pai. Mary D. Garrard teve um papel importantíssimo nessa (re)descoberta, com a publicação de uma extensa e rica pesquisa, fartamente ilustrada e documentada. Essa biografia trouxe à tona toda genialidade das pinturas de Artemísia.

A recriação metaficcional de Vreeland também tem um importante papel ao permitir que se lance um novo olhar sobre o real e, por estar localizada na fronteira entre historiografia e literatura, fato e ficção; tende a atravessar ou embarçar os limites das distinções desses gêneros(NÜNNING, 2004). Os usos de elementos ficcionais e biográficos criam uma nova realidade, com novas verdades e novos sentidos, capaz de dar voz a Artemísia humanizada, que reivindica a autoria de suas obras e denuncia as injustiças e verdades da discriminação das mulheres.

A partir de minhas análises, concluí que ambas as narrativas dão visibilidade às obras de Artemísia. Compará-las fez-me entender que cada uma possui características diferentes, devido a seus objetivos serem diferentes. Garrard, ao apresentar uma rica e extensa documentação, procurava comprovar a existência de uma Artemísia ousada, enquanto Vreeland propõe simplesmente uma outra Artemísia cuja única vontade era pintar mulheres que ela via como reais. Apenas por construir essa nova e possível realidade, nos alerta para a dimensão discursiva e subjetiva da “verdade” histórica.

Dessa forma prefiro concluir que nenhuma das obras apresenta a verdadeira Artemísia, sendo elas apenas narrativas diferentes que dão visibilidade, depois de tanto tempo, à Artemísia Gentileschi.

## Referências Bibliográficas

- BAL, Mieke. (org.). **The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People**. The University of Chicago Press: Chicago and London, 2005.
- BANTI, Anna. *Artemisia*. Nebraska: Nebraska University, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo, volume 1 – fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- GARRARD, Mary D. **Artemisia: the image of the female hero in Italian baroque art**. Princeton University Press: New Jersey, 1989.
- GOSSMAN, Lionel. *History and Literature* in CANARY, Robert H. e Kozicki, Henry (orgs.). **The writing of History – Literary Form and Historical Understanding**. Londres: The University of Wisconsin Press, 1978.
- HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge, 1988a.
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. Tradução de Mario Vilela. Revisão Técnica de Margareth Rago. São Paulo: Contexto, 2001.
- LAPIERRE, Alexandra. **Artemisia: a novel**; translated by Liz Heron. Grove Press Books: New York, 2000.
- RAGO, Margareth. A autobiografia ficcional da Vênus Hotentote. In STEVENS, Cristina(org.). **Gênero e Feminismos: convergências (in)disciplinares**.
- SCOTT, Joan. A história das mulheres in BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.
- SOIHET, Rachel. História das mulheres in CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**. Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997, p. 275-296.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London: Routledge, 1984.
- WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. Londres: Penguin books, 2000.