

ARTEMÍSIAS: CONSTRUÇÕES DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI

ELAINE CAROLINA PINTO*

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura (Promel), São João del-Rei, MG, Brasil.

Recebido em: 20 jul. 2021. Aprovado em: 16 set. 2021.

Como citar este artigo: PINTO, E. C. Artemísias: construções de Artemísia Gentileschi. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 3, p. 50-60, set./dez. 2021. doi: 10.5935/cadernosletras.v21n3p50-60

Resumo

Com o objetivo de compreender a figura histórica Artemísia Gentileschi (1593-1653), com base em estudos da vida e obra da pintora italiana, este artigo analisa a construção da imagem de Artemísia por ela mesma, tendo como objeto sua obra *Autorretrato como alegoria da pintura* (1638-1639). Examina-se ainda a construção da personagem Artemísia, por Susan Vreeland, em *A paixão de Artemísia* (2010), romance que se tornou suplemento da história da artista e que pode ser interpretado com base nos estudos sobre a intermedialidade, analisando as relações entre imagem e texto.

* E-mail: elainecmp@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-5050-5168>

Palavras-chave

Artemísia. Figura histórica. Intermidialidade.

INTRODUÇÃO

Artemísia Gentileschi foi uma importante artista do início do século XVII. Nascida em Roma, no dia 8 de julho de 1593, era filha do já famoso pintor Orazio Gentileschi. Com a morte de sua mãe, Prudenzia Montone, ela cresceu em meio à arte, frequentando o ateliê de seu pai e tendo a oportunidade de desenvolver conhecimento e técnica desde muito nova. E, naquela época, teve seu talento reconhecido, sendo a primeira mulher a entrar para a Academia de Belas Artes de Florença.

Sua presença feminina em um espaço frequentado apenas por homens chama a atenção, e o pintor Agostino Tassi, tutor que lhe ensinava a técnica de perspectiva, estupra Artemísia, e o pai dela denuncia o abusador que é levado a um julgamento público. No entanto, a denúncia foi questionada, e Artemísia passou a sofrer torturas físicas e psicológicas, como forma de fazê-la admitir que não era mais virgem, o que justificaria os abusos ocorridos. E por tais fatos ela foi transformada em heroína, e suas obras foram interpretadas por esse viés, considerando mais sua vida pessoal que sua técnica.

Artemísia Gentileschi “foi a primeira mulher, de que temos conhecimento, a ter sido aceita na Academia de Desenho de Florença”, segundo a historiadora Cristine Tedesco (2018b, p. 94). Como teve reconhecimento de seu trabalho de tal forma em sua época, é importante compreender as características profissionais das obras da artista por meio da construção de uma figura profissional de Artemísia. Para tanto, devem-se considerar as técnicas que se repetem em diferentes telas, suas articulações em seu meio social e, principalmente, a forma significativa como ela se retratou na obra *Autorretrato como alegoria da pintura* (1638-1639), que, segundo a historiadora Cristine Tedesco (2018a, p. 71), é a obra-prima da artista, na qual demonstra sua técnica e seu conhecimento teórico.

Na construção da personagem Artemísia do romance *A paixão de Artemísia* (2010), baseado em fragmentos da vida e obra de Artemísia Gentileschi, a autora Susan Vreeland cria a protagonista de sua narrativa, uma artista que

leva sua profissão como o fator mais importante de sua vida, elaborando suas obras com reflexão e técnica, e que se movimenta em seu meio social sempre em benefício de seu trabalho. Constrói-se assim uma “narrativa de artista” de Artemísia Gentileschi, expressão proposta e adotada por Izabela do Lago (2017, p. 45),¹ para “designar as narrativas que retomam a figura do artista”.

CONSTRUÇÕES DE MITOS

Uma das características do período barroco, ao qual Artemísia Gentileschi pertence por tempo e obras, consiste no fato de o tema bíblico se repetir nas obras de arte. Financiados pela Igreja, os artistas contavam as narrativas bíblicas por meio de obras pictóricas, para ensinar e reforçar a moral católica para a sociedade, que, em sua maioria, não sabia ler. A pintora Artemísia seguiu esse movimento e dialogou com os artistas de seu tempo, mas com um diferencial: reapresentou os mitos com outra perspectiva.

Artemísia privilegiava protagonistas mulheres em suas representações. As obras mais conhecidas da artista são as imagens inspiradas em figuras de mulheres históricas e suas narrativas, às quais a artista deu uma interpretação singular ao retratá-las. De acordo com a tese de Miriam Vieira (2016), o mito de Judith, que narra a história de uma mulher que pela ajuda divina decepa a cabeça do general inimigo de seu povo, é um símbolo da mulher judia e se repete em diversas telas da artista, passando sempre a imagem de uma mulher forte, diferente de outras obras com o mesmo tema. Outros artistas a representavam em segundo plano e sem emoção, mas Artemísia deu às suas “Judiths” destaque nas telas e força, em imagem e ação.

No romance *A paixão de Artemísia* (VREELAND, 2010), as telas com o tema de Judith são representadas com diversos recursos literários e funções na narrativa, acompanhando o amadurecimento da personagem e a trama desenvolvida na escrita. Os recursos literários são os *marcadores textuais de pictorialidade*, que processam textualmente as imagens das obras da artista e as introduzem na história como parte da experiência da personagem.

¹ Izabela do Lago (2017, p. 45-46) fundamenta a expressão “narrativa de artista” em “concordância com o entendimento de Roland Barthes em *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1966)”, considerando assim que, ao utilizar “um termo mais abrangente” e “por isso mais adequado às produções literárias contemporâneas”, também se rompe “com a ideia dessas narrativas constituírem um subgênero do romance”.

Os marcadores textuais de picturalidade são os possibilitadores da percepção da imagem pelo texto, são as ferramentas utilizadas na elaboração da narrativa e fazem parte do enredo. De acordo com Louvel (2006), quando “a descrição pictural se [torna] uma aliada da narrativa” (p. 202), pode-se construir “um sistema, um modo de ser do texto, a ‘picturalidade’” (p. 198). Considerando as nuances dos marcadores de picturalidades, que foram compilados por Vieira, (2016, p. 42), com base no texto de Louvel (2006), aqueles que ocorrem no texto analisado são as “citações de determinada obra ou artista” e a descrição pictural.

A descrição pictural, segundo Louvel (2006, p. 191), é o texto narrativo “que convoca a imagem”. Na sequência, a autora faz referência à “passagem de uma mediação a uma outra” (LOUVEL, 2006, p. 197), com “critérios textuais que permitirão efetuar a passagem do textual ao pictural, observando os efeitos de mistura entre os dois *media*, a fim de ser possível afirmar que nos encontramos em presença de uma descrição de característica ‘pictural’”. A descrição pictural “‘resiste à linearidade’ acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor” (LOUVEL, 2006, p. 200).

Desde o título do romance, o marcador textual *Artemísia* produz efeito de citação, pois já introduz ao leitor que o texto tem relação com a figura histórica de Artemísia Gentileschi, conhecida pintora do século XVII e que tem resquícios de sua vida e obra embasando a construção da narrativa e da protagonista.

No decorrer da narrativa, a descrição pictural é utilizada para descrever obras de artistas famosos que inspiram a personagem em suas criações e para narrar a elaboração e pintura das telas, a éfrase descreve a obra de arte e “efetua a passagem entre o visível e o legível” (LOUVEL, 2001, p. 183), e o leitor se remete às obras já conhecidas e ainda adiciona detalhes da narrativa, atualizando seu referencial artístico ao mesmo tempo que avança na trama do texto.

A partir da leitura do capítulo “O romance de Vreeland – Judites em série” da tese de Miriam Vieira (2016, p. 52-64), pode-se considerar que o primeiro marcador de picturalidade no romance acontece sobre uma tela de Judith que representa a vivência da tortura da personagem, recente no tempo da narrativa. A personagem artista cita e descreve obras de diversos artistas, como o *Moisés*, de Michelangelo, localizado na Basílica de São Pedro; a *Conversão de São Paulo* e a *Judith* de Caravaggio em seu processo de estudo e referência a

outras obras (VREELAND, 2010, p. 26-27). E o processo de dor e criação da personagem é narrado na éfrase da obra *Judith decapitando Holofernes* (1613) (VREELAND, 2010, p. 41), e o leitor a constrói com a personagem, assimilando as partes conhecidas por ele e adicionando os detalhes inscritos na narrativa.

A segunda tela com o tema de Judith na narrativa já reflete seu lado profissional, sendo sua éfrase um relato da elaboração de uma obra voltada ao deleite do cliente e do público (VREELAND, 2010, p. 121). Finalmente, a terceira e a quarta telas abordam a sua técnica e maturidade, fazendo referência ao *Davi* de Michelangelo (VREELAND, 2010, p. 126) e à sua experiência (VREELAND, 2010, p. 250), respectivamente.

Outra figura feminina que Artemísia reinterpreta em sua obra é Susana, referente ao mito que se inicia com uma mulher durante seu banho sendo observada por homens velhos, tema de volúpia também muito retratado nas artes. A elaboração da tela de Susana não foi descrita no romance porque pertence a um tempo fora da narrativa. Mas, sendo sua primeira obra conhecida, ganha importância na trama. Em um diálogo com sua amiga, a irmã Graziela, em éfrase a freira descreve a tela e compara Artemísia a Susana, refletindo sobre sua inocência, e fala sobre seu talento ao pintar a tela:

Pense em seu quadro *Susana e os anciãos*. Quando ficar famoso, o mundo todo vai saber de sua inocência. [...] Esse é o brilho do seu talento, fazer com que uma obra de arte mostre seu sentimento e sua experiência. [...] Não esqueça que o mundo precisa saber o que você tem para mostrar (VREELAND, 2010, p. 34-35).

Contextualizando então a obra, por ser importante para a narrativa literária e a construção da artista Artemísia, uma de suas primeiras telas, *Susana e os anciãos* (1610), já revela seu modo de criação peculiar, dando à figura feminina uma repulsa que não era atribuída a ela por outros artistas de seu tempo. Mostrando seu sentimento e experiência, “Susana não está representando uma mulher passiva, [...] mas uma Susana aterrorizada com os homens que a observam” (LOPONTE, 2002 *apud* TEDESCO, 2018a, p. 46).

A tela de Susana ainda revela que mesmo jovem a artista já possuía conhecimento de referências artísticas, pois “revelam nuances que dialogam com os artistas de seu tempo, ao mesmo tempo que a figura bíblica da pintora pode ser considerada inovadora devido à postura de repulsa” (TEDESCO, 2018b,

p. 217). Segundo Tedesco (2018), Mary Garrard, uma das maiores especialistas na obra de Artemísia, notou que parte da figura feminina de Susana pode ter sido inspirada em obras anteriores, como o relevo de um sarcófago romano, que, por sua vez, foi inspiração para Michelangelo na pintura de Adão da Capela Sistina. Isso demonstra que a criação de Artemísia se baseava em estudos desde a juventude: “Artemísia se construiu enquanto pintora e estudiosa da figura humana, exaltando sua atuação no mundo da criação” (TEDESCO, 2018b, p. 203).

Na narrativa literária, a obra *Adão e Eva expulsos do Paraíso* (1508-1512), de Michelangelo, é citada. A personagem Artemísia interage com a imagem de Eva, que lhe causa emoção e identificação: “não havia um abismo de séculos entre Eva e eu” (VREELAND, 2010, p. 76). Como no romance de Artemísia, há uma interação entre tempo e espaço nas obras de Artemísia Gentileschi, as personagens de suas telas pertencem a um tempo anterior ao da artista e se vestem à moda da época da pintora, o século XVII, resultando em uma imagem que interage com quem a olha de outro tempo, que também a ressignifica.

A autora do romance utiliza características das obras de Artemísia Gentileschi para elaborar sua própria obra, com deslocamentos no tempo e espaço, e visualização das obras da pintora por meio de descrições picturais para a construção da alegoria, o que confirma a ideia de alegoria contemporânea de Miriam Vieira (2012).² A autora elabora a expressão “alegoria contemporânea” considerando a ressignificação da alegoria benjaminiana de Craig Owens, na qual propõe que “o alegorista apodera-se das imagens, as interpreta culturalmente, agrega novos sentidos em forma de suplemento, e assim as transforma em outra coisa” (VIEIRA, 2012, p. 124).

CONSTRUÇÕES DE ARTEMÍSIAS

Por conta das representações de duas figuras femininas consideradas até aqui, já se percebe que a pintora Artemísia Gentileschi fazia um estudo da

2 Miriam Vieira (2012, p. 124) se baseia na leitura do ensaio “O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo”, no qual “Craig Owens ressignifica a alegoria benjaminiana na atualidade”. A autora “examina como a alegoria, presente na estrutura de obras de arte contemporâneas, oferece um novo significado à forma de apresentação confiscando imagens e apropriando-se do imaginário alegórico”. E também considera que, “Para Owens, a alegoria reemerge na arte contemporânea, uma vez que é concebida tanto como ‘uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento’”.

narrativa e personagem que ela retrataria. Além desses estudos, a artista, ao criar as telas, considerava também sua interpretação e suas referências de seu tempo, usando a técnica a seu favor para elaborar suas reflexões.

Em meio a tantas obras de figuras femininas, além das já citadas Judith e Susana, encontramos também Cleópatras e Madalenas; figuras femininas que são símbolos religiosos, rainhas e pecadoras, e que se encontram dividindo o acervo de Artemísia, no qual ela se insere com seus autorretratos, sendo alguns criados também com base em estudos, dessa vez teóricos e de sua própria imagem, telas nas quais ela se revela como a figura alegórica da pintura, do livro de *Iconologia*, de Cesare Ripa (1593).

E dessas autorreflexões surge sua “obra-prima” (TEDESCO, 2018a, p. 71), o *Autorretrato como alegoria da pintura* (1638-1639). No título, já existem vestígios da construção. De acordo com os estudos de Pedro Sússekind (2016, p. 138), “um retrato é sobre o modelo, mas é também uma expressão do pensamento, da sensibilidade e da capacidade técnica do artista”, e, por isso, em se tratando de autorretrato, essas expressões se potencializam, pois o artista revela seu reflexo e sua capacidade técnica. Conforme Mônica Fernandes e Hilquias Stirlé (2014, p. 1), “O autorretrato é o espelho do artista”.

Durante a produção de sua tela, é considerado que a pintora utilizou espelhos para a projeção de sua imagem. No plural, pois é visto que provavelmente nessa obra-prima Artemísia tenha inserido um segundo espelho, para capturar sua imagem de perfil enquanto pintava, assim “olhando para a imagem de sua imagem refletida no espelho” (TEDESCO, 2018b, p. 275).

Em seu jogo de espelhos, refletem-se Artemísias. Pintora, modelo e a identificação da artista como alegoria da pintura, todas em uma só imagem. E também é “um autorretrato imaginado, idealizado a partir de como ela queria ser vista” (TEDESCO, 2018b, p. 276). Ela criou mais uma Artemísia dos reflexos e de suas reflexões, e pintou a imagem da jovem Artemísia que ela trouxe da memória.

Alegoria da pintura foi inspirada por seus estudos do manual emblemático padrão do período, a *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), onde a pintura é descrita pela éfrase:

[...] uma mulher bonita, com cabelos totalmente negros, despenteado e retorcido de várias maneiras, com sobrelhas arqueadas que mostram pensamento imaginativo, a boca coberta com um pano amarrado atrás das orelhas, com

uma corrente de ouro em sua garganta da qual pende uma máscara, na qual está escrita “imitação” (MASTERS OF ART, 2017, p. 98, tradução nossa).³

Quanto à técnica da pintora Artemísia, estudos recentes da tela desse seu autorretrato por meio de radiografias revelam perfeita elaboração de imagem e movimentos do pincel, reconhecendo-se o jogo de luz e sombra da arte de seu tempo. E ainda apresenta movimentos que foram vistos em outras obras de sua autoria, indicando estudo e elaboração da imagem.

Em um autorretrato, Artemísia se associa à personificação da pintura, fundindo duas tradições em uma única imagem, criando uma obra de arte pioneira. A artista, ao se introduzir na pintura como representação alegórica, demonstra que ela estudou as discussões sobre arte de seu tempo e ainda se preocupou em demonstrar seu lado profissional se retratando no ato da criação e com técnica de produção pictural: “Para além de uma inspiração, [...] podemos dizer que a artista se constrói constantemente a partir de uma metáfora visual” (GARRARD, 2001 *apud* TEDESCO, 2018b, p. 265).

Dialogando com o romance *A paixão de Artemísia* (VREELAND, 2010), a elaboração de sua obra-prima, o *Autorretrato como alegoria da pintura*, é narrada como o símbolo de sua vida e obra. Nas últimas páginas, a protagonista Artemísia se reencontra finalmente com o pai e mostra a ele o pincel que havia sido presenteado por Buonarroti, o jovem Michelangelo, no começo da narrativa, pincel que foi ferramenta de trabalho do velho Michelangelo. Fazendo referência às obras de um dos maiores artistas da história, Orazio exclama que “com este pincel ele pintou almas” (VREELAND, 2010, p. 315).

A narrativa tem seu clímax no final, com a maturidade pessoal e artística da personagem, e seu pai, no leito de morte, diz-lhe: “Use o pincel dele. Faça um autorretrato, uma alegoria da pintura que seja para sempre” (VREELAND, 2010, p. 320). A referência a Michelangelo não foi em vão, ele é considerado um dos maiores artistas da história da arte. O fato de o pai e mestre de Artemísia recomendar a ela que utilizasse o pincel que havia pertencido ao grande artista é como se lhe indicasse fazer uma obra-prima, como se a ferramenta fosse lhe somar o talento de sua origem.

Como recurso de análise total do que foi descrito até aqui, demonstram-se pertinentes as funções da presença de referência a uma obra de arte dentro da

3 “[...] a beautiful woman, with full black hair, dishevelled and twisted in various ways, with arched eyebrows that show imaginative thought, the mouth covered with a cloth tied behind her ears, with a chain of gold at her throat from which hangs a mask, and has written in front ‘imitation’.”

narrativa, determinadas por Sophie Bertho (2015). A obra pictórica *Autorretrato como alegoria da pintura*, da artista Artemísia Gentileschi, sua obra-prima, tem uma função ontológica no romance *A paixão de Artemísia* (VREELAND, 2010, p. 121): “imobiliza em uma descrição que simboliza o sentido da própria obra”. E, nesse caso, o conjunto de obras da pintora e o sentido de todo o romance, baseado na história de uma artista que perpetuou sua imagem, tornando o autorretrato de Artemísia Gentileschi o ícone de todas as Artemísias construídas sobre sua figura histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura histórica de Artemísia Gentileschi foi uma construção baseada em partes de sua vida e obra, e os espaços vêm sendo preenchidos por suplementos criados com suas informações anteriores. Cada um que a interpreta escolhe seu percurso, criando diversas pequenas construções de Artemísias, que vão se somando e mantendo a figura de Artemísia Gentileschi na história: “Cada um percebe e pinta Artemísia à sua maneira” (VIEIRA, 2012, p. 126).

Seu *Autorretrato como alegoria da pintura* reflete “como ela queria ser vista” (TEDESCO, 2018b, p. 276), representando-se como alegoria da pintura com tal técnica que “Artemísia converteu seu autorretrato e a figura da alegoria da pintura numa única e original imagem” (TEDESCO, 2018b, p. 278). A imagem que simboliza todas as construções de Artemísias. Com a multiplicação dos espelhos, ela iniciou a multiplicação de Artemísias.

Artemisias: works of Artemisia Gentileschi

Abstract

Aiming to understand the historical figure of Artemisia Gentileschi (1593-1653), based on studies of the life and work of the Italian painter, this article analyzes the construction of the image of Artemisia by herself, having as object her work *Self-portrait as the allegory of Painting* (1638-1639). Furthermore, the construction of the character Artemisia, by Susan Vreeland (2010), in *The passion of Artemisia* (2010), a novel that became a supplement to the artist's story and can be interpreted based on studies on intermediality, analyzing the relationship between image and text.

Keywords

Artemisia. Historical figure. Intermediality.

REFERÊNCIAS

BERTHO, S. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015.

FERNANDES, M.; STIRLE, H. Autorretrato, um olhar para si: análises comparadas de poesia e pintura. *In: ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA*, 9., 2014, Campo Mourão. *Anais [...]*. Campo Mourão: Unespar, 2014. p. 1-14.

GENTILESCHI, A. *Susana e os anciãos*. 1610. Tinta a óleo sobre tela. Pommersfelden: Schönborn Collection.

GENTILESCHI, A. *Judith decapitando Holofernes*. 1613. Tinta a óleo sobre tela. Napoli: Museo Nazionale di Capodimonte.

GENTILESCHI, A. *Autorretrato como alegoria da pintura*. 1638-1639. Pintura a óleo. Windsor: Royal Collection, Windsor.

LAGO, I. do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LOUVEL, L. Nuances du pictural. *Poétique*, n. 126, p. 175-189, avr. 2001.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. *In: ARBEX, M. (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2006. p. 191-220.

MASTERS of art – Artemisia Gentileschi. Hastings, UK: Delphi Classics, 2017.

MICHELANGELO. *Adão e Eva expulsos do Paraíso*. 1508-1512. Vaticano: Capela Sistina.

RIPA, C. *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini universali*. Roma: [s.n.], 1593.

SÜSSEKIND, P. Arte como espelho. *Revista Eletrônica de Estética*, Niterói, n. 19, p. 134-152, jul./dez. 2016.

TEDESCO, C. Artemisia Gentileschi e o seu tempo: novas fontes, novas interpretações. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 47-73, jun. 2018a.

TEDESCO, C. *Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representação do feminino (1610-1654)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018b.

VIEIRA, M. Alegorias contemporâneas: (auto)retratos por Anna Banti, Susan Vreeland e Artemísia Gentileschi. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 10, n. 2, p. 118-132, jul./dez. 2012.

VIEIRA, M. *Dimensões da écfrase*: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VREELAND, S. *A paixão de Artemísia*. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.