

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Histórias possíveis: as narrativas sobre Artemisia Gentileschi

RACHEL NÓBREGA SANTA FÉ

BRASÍLIA

2014

RACHEL NOBREGA SANTA FÉ

Histórias possíveis: as narrativas sobre Artemisia Gentileschi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens

BRASÍLIA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

RACHEL NÓBREGA SANTA FÉ

Histórias possíveis: as narrativas sobre Artemisia Gentileschi

Esta dissertação de mestrado foi julgada e aprovada para obtenção de grau de Mestre em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Brasília, 7 de Agosto de 2014.

Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL/IL/UnB)

(Presidente)

Prof.^o Dr.^o Wiliam Alves Biserra (TEL/IL/UnB)

(Membro efetivo)

Prof.^a Dr.^a Susane Rodrigues de Oliveira (HIS/IH/UnB)

(Membro efetivo)

Prof.^a Dr.^a Cintia Carla Moreira Schwantes (TEL/IL/UnB)

(Suplente)

AGRADECIMENTOS

À Deus, em primeiro lugar, por ter me capacitado nessa difícil jornada.

Ao Rafael, meu eterno companheiro, por toda compreensão e apoio emocional, durante esse atribulado processo, e por sempre estar ao meu lado fazendo o melhor para me auxiliar e tranquilizar.

À minha mãe, por tudo o que me ensinou nos poucos, mas muito marcantes, anos em que pude estar ao seu lado.

À Rebecca que, juntamente com o Ives, a Cupcake, Eggs, e a pequena Allegra, passaram a ‘allegar’ qualquer dia difícil.

Ao meu pai, por, há muito tempo, ter me ensinado a importância e a satisfação do conhecimento.

À professora Cristina Stevens, pela dedicação. Sem a sua ajuda, essa dissertação não teria sido concluída e eu jamais teria me tornado capaz de fazer as análises presentes nesse trabalho.

A todos os companheiros de jornada, como Wiliam, Cintia Schwantes e Aline, que me apoiaram e, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
1.1. METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA	14
1.2. ESTUDOS FEMINISTAS E DE GÊNERO	24
CAPÍTULO II: AS NARRATIVAS NÃO FICCIONAIS	30
2.1. O ESTUDO DE MARY D. GARRARD	30
2.2. O DISCURSO JURÍDICO DOS AUTOS DO JULGAMENTO	43
2.3. A AUTORREPRESENTAÇÃO DE ARTEMISIA EM SUAS CARTAS	47
CAPÍTULO III: AS CONSTRUÇÕES FICCIONAIS	51
3.1. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE MERLET	51
3.2. A NARRATIVA METAFICCIONAL DE BANTI	54
CAPÍTULO IV: A VERDADEIRA PAIXÃO DE ARTEMISIA	64
4.1. AS PERSONAGENS DE ARTEMISIA	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

RESUMO

Como bem nos lembra Virginia Woolf (2000), a história das mulheres precisa não apenas ser descoberta mas também inventada. Essa motivação tem permitido a produção de romances contemporâneos que, através de uma voz autoral feminina, criam personagens capazes de contar suas próprias histórias, reconstruindo ficcionalmente a biografia de mulheres fascinantes, contribuindo, cada vez mais, para a visibilidade das mulheres.

Esquecida pela historiografia tradicional, a pintora renascentista italiana Artemisia Gentileschi foi representada de maneira distorcida e sua genialidade artística foi ignorada, de forma que a autoria de suas obras foram atribuídas a outros artistas e a seu pai. A recente (re) descoberta e o reconhecimento da pintora têm motivado riquíssimos estudos, além de três romances e um filme. A partir das contribuições dos estudos feministas e da metaficção historiográfica, analiso em meu trabalho algumas dessas representações literárias e não-ficcionais da artista, com ênfase no romance *The Passion of Artemisia* (2000) da escritora contemporânea estadunidense Susan Vreeland; enfatizamos a impossibilidade de reconstituição da “verdade” histórica sobre a vida de Artemisia Gentileschi.

Palavras-chave: Teoria e Crítica Literária Feminista; Metaficção Historiográfica; Artemisia Gentileschi

ABSTRACT

Virginia Woolf says women's history has to be discovered and invented. With this motivation, female writers have been producing contemporary novels from a female perspective that register their own version of the story. They reconstruct, fictionally, the biography of fascinating women, silenced by process of exclusion and silence, contributing to this women's visibility.

For centuries, Artemisia Gentileschi was represented in a distorted way and her artistic genius was ignored. Her recent (re)discovery and recognition have been motivating relevant studies, one film and three novels. From the perspective of feminist studies and the contributions related to historiographic metafiction, my dissertation aims to analyse literary and non-fictional representations of the painter, specially the novel *The Passion of Artemisia* (2000), by the contemporary north-american author Susan Vreeland. We emphasize the impossible reconstitution of the historical "truth" about Artemisia Gentileschi's life.

Keywords: Feminist Literary Criticism; Historiographic Metafiction; Artemisia Gentileschi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Artemisia Gentileschi, <i>Susana e os anciãos</i> , 1610.	40
Figura 2 - Artemisia Gentileschi, <i>Judite Degolando Holofernes</i> , 1620.	41
Figura 3 – Raio X de <i>Susana e os anciãos</i> , 1998.	53
Figura 4 - Artemisia Gentileschi, <i>Inclinazione</i> , 1615.	76
Figura 5 - Michelangelo, <i>Moisés</i> , 1515.	85
Figura 6 - Orazio Gentileschi, <i>Judite e sua serva</i> , 1621.	86
Figura 7 - Caravaggio, <i>Judite Degolando Holofernes</i> , 1598 – 99.	86
Figura 8 - Artemisia Gentileschi, <i>A Penitente Magdalena</i> , 1617-20	89
Figura 9 - Artemisia Gentileschi, <i>Lucrecia</i> , 1621.	90
Figura 10 - Filippino Lippi, <i>A morte de Lucrecia</i> , 1478 - 1480.	91
Figura 11 - Artemisia Gentileschi, <i>Autorretrato como Alegoria da Pintura</i> , 1610.	96

INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva analisar obras literárias e não ficcionais sobre a pintora renascentista italiana Artemisia Gentileschi. Após um silêncio que durou quase três séculos, a artista tem sido recuperada apenas recentemente pelos Estudos Feministas. Seu reconhecimento tem, cada vez mais, motivado obras a partir de múltiplos olhares que, conseqüentemente, produziram diferentes representações desta mesma personagem histórica.

Nascida em Roma, no ano de 1593, Artemisia tem se destacado cada vez mais como uma das poucas mulheres a adquirir reconhecimento em um momento histórico em que elas dificilmente eram aceitas pela comunidade artística. Naquela época, se uma mulher decidisse tornar-se uma artista, ela não poderia trilhar o caminho tradicional destinado aos homens, pois não havia possibilidade de receber formação com os grandes mestres, realizar viagens, conviver com a comunidade artística ou participar de outras atividades que aconteciam no espaço público, ao qual elas tinham pouco acesso. O único contato de Artemisia com a pintura foi através de seu pai, o famoso pintor Orazio Gentileschi, de quem recebeu os primeiros ensinamentos; ela foi a única dos quatro filhos – sendo três deles homens – de Orazio, que desenvolveu aptidão para a pintura. Com apenas 17 anos, ela já havia pintado os famosos quadros *Madona com o Menino Jesus* (1609) e *Susana e os Anciãos* (1610). Vale destacar que, mesmo vivendo em uma época na qual as mulheres, quando pintavam – o que era raro –, eram consideradas capazes de pintar apenas retratos e cenas domésticas, Artemisia pintou heroínas mitológicas e históricas como nos quadros *Judite decapitando Holofernes* (1620), *Cleópatra* (1622) e *Lucrécia* (1621). Seus quadros são considerados marcantes também pela forma inovadora como ela representou essas personagens. Essas mulheres eram tradicionalmente pintadas por artistas masculinos como figuras delicadas e passivas. No entanto, apesar de utilizar as mesmas técnicas, Artemisia propôs uma perspectiva diferenciada, na qual essas personagens são representadas como corajosas, fortes e determinadas.

Um dos episódios mais conhecidos e marcantes de sua vida e que, para muitos historiadores da arte, influenciou várias de suas obras, foi o abuso sexual que sofreu aos 17 anos. O agressor, Agostino Tassi, pintava algumas obras em parceria com Orazio Gentileschi e foi escolhido para ensiná-la algumas técnicas de perspectiva. Devido à ausência do pai, Tassi aproveitou-se desses momentos para violentá-la. Orazio Gentileschi, então, levou Tassi a julgamento no ano de 1611, acusando-o de não somente ter tirado a virgindade de sua filha mas

também por ter roubado uma de suas pinturas. Durante o processo, Tassi alegou que as relações foram consensuais e que ela também já havia mantido relações sexuais com outros homens. No entanto, Artemisia afirmava que havia sido violentada por ele e deixou que a situação ocorresse outras vezes porque Tassi prometeu que se casaria com ela. Para comprovar que realmente estava falando a verdade, Artemisia foi submetida a um exame ginecológico feito por parteiras, além de ser torturada para confirmar seu testemunho. Ao fim do julgamento, Tassi é considerado culpado. No entanto, não há nenhuma evidência de que ele foi sentenciado, apenas de que ele foi liberado um mês após o depoimento da última testemunha.

Apesar de Artemisia ter passado pela dolorosa e escandalosa experiência do estupro e do julgamento, seu pai conseguiu arranjar-lhe um casamento com o artista Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi. A cerimônia aconteceu em novembro de 1612, quando ela, então, passou a morar em Florença, cidade natal do pintor. Nesta, tornou-se bastante conhecida, chegando a ser a primeira mulher aceita na famosa *Accademia del Disegno*, formada pelos mais renomados artistas da corte de Cosimo de Medici I. Um de seus primeiros trabalhos foi uma encomenda de Michelangelo Buonarroti – sobrinho do ilustre artista Michelangelo – para a reforma da casa da família. Além de ter sido uma das artistas mais bem remuneradas do projeto, esse trabalho também ajudou a impulsionar a carreira. Posteriormente, ela recebeu várias comissões e o apoio de influentes pessoas como Cosimo de Medici II e Cristina de Lorena, a Grã-Duquesa de Toscana. As encomendas lhe possibilitaram uma independência financeira, que a tornou capaz de viver sem depender do cônjuge. Essa liberdade permitiu também que ela morasse, já separada de seu marido, com sua filha nas cidades de Gênova, Veneza e Roma, a fim de pintar para outros patronos.

Embora houvesse ganho notoriedade no século XVII, Artemisia Gentileschi foi esquecida por quase 300 anos. Segundo a historiadora da arte e pesquisadora da vida e obra da pintora, Mary D. Garrard, Artemisia foi pouquíssimo mencionada por pesquisadores e biógrafos nos séculos XVII e XVIII, evidência de que nenhum deles reconheceu a verdadeira importância da artista, chegando a atribuir várias de suas obras ao seu pai e a outros pintores. Apenas a partir das últimas décadas do século XX, graças, sobretudo, aos esforços de pesquisas na área dos Estudos Feministas, Artemisia foi (re)descoberta e reconhecida como uma das primeiras mulheres a produzir uma arte considerada genial e também como uma das grandes artistas do barroco italiano.

Publicado em 1989, a obra de Garrard - *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque art* - é considerada o mais completo estudo sobre a vida e obra da

pintora, enriquecido com documentos como suas cartas, os anais do julgamento e ilustrações de obras de arte renascentistas, além daquelas de autoria da artista. A vida de Artemisia Gentileschi também motivou a criação de três romances: *Artemisia* (1947) da escritora italiana Anna Banti e os romances contemporâneos *Artemisia: a novel* (1998) da francesa Alexandra Lapierre e *The Passion of Artemisia* (2000) da estadunidense Susan Vreeland. Também foi produzido o filme da diretora francesa Agnes Merlet, *Artemisia*, lançado em 1997. Além dessas narrativas sobre a vida de Artemisia, também podem ser encontrados romances que fazem menções à artista ou à sua obra como *The book of Mrs Noah* (1987) da britânica Michele Roberts, *Veinte años y un día* (2003) do espanhol Jorge Semprún e *Frida Kahlo* (1985) da mexicana Rauda Jamis.¹

Ao realizar uma pesquisa com o intuito de identificar recentes publicações sobre Artemisia Gentileschi até o momento², constatei vários estudos da vida e obra da pintora.³ A respeito dos romances sobre Artemisia, apenas alguns trabalhos foram encontrados. No Brasil, as narrativas ficcionais sobre a pintora foram pouco exploradas. Dentre todas as obras analisadas, apenas o romance *The Passion of Artemisia* foi publicado em português, em 2010. No âmbito de pesquisas acadêmicas, há um artigo de autoria de Cristina Stevens⁴, que analisa

¹ Em todos esses romances há referência ao quadro *Judite degolando Holofernes* de Artemisia Gentileschi. Em *The book of Mrs Noah*, a narradora, ao sentar-se em frente ao quadro, começa a se perguntar o que devem fazer as mulheres que não se adequam às normas da sociedade. No romance de Semprún, o enredo gira em torno da obra, a qual pertence aos protagonistas do livro. Em *Frida Kahlo*, a narradora afirma sentir-se como Artemisia, ao poder vingar-se da injustiça cometida contra ela apenas em sua arte.

² A pesquisa foi realizada em diversos sites no período de janeiro de 2012 a março de 2014.

³ Dentre eles, vale destacar os seguintes livros publicados recentemente e disponíveis para compra no site da Amazon: *Artemisia Gentileschi* (AGNATI, 2010); *Artemisia Gentileschi* (CONTINI, 2012); *Artemisia Gentileschi* (SAVAGE, 2013); *Artemisia Gentileschi: Baroque Paintings* (ANKELE, 2011); *Artemisia Gentileschi: her life, her genius, her due*. (ELIA, 2013); *Artemisia Gentileschi: The language of painting*. (LOCKER, 2014); *Artemisia Gentileschi and the authority of Art* (BOHN, 2005); *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and Reshaping of an Artistic Identity* (GARRARD, 2001); *Elusive subjects: biography as gendered metafiction* (SCARPARO, 2005); *Orazio and Artemisia* (CHRISTIANSEN, 2001); *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and other thinking people* (BAL, 2005); *Violence and virtue: Artemisia Gentileschi's "Judith Slaying Holofernes"*(STRAUSSMAN-PFLANZER, 2013).

⁴ STEVENS, Cristina. "Herstory: Metaficção historiográfica e feminismos". In: *Matraga*. Rio de Janeiro, RJ, v.19 n.31, jul/dez. 2012.

o romance *The passion of Artemisia*, e também o artigo da professora da UFPB, Maria das Vitórias de Lima Rocha⁵, que menciona o romance de Vreeland, sem, no entanto, analisá-lo.

Esta escassez de trabalhos produzidos no Brasil, onde, acredito, esta pintora excepcional precisa ser melhor visibilizada, é a motivação inicial deste trabalho. Além disto, como integrante do grupo de pesquisa Vozes Femininas⁶ objetivo também contribuir para maior visibilidade de escritoras como Susan Vreeland, cuja produção ficcional ainda é pouco conhecida no Brasil.

Pretendo, assim, analisar algumas das narrativas não ficcionais e literárias sobre a vida da pintora. Minha dissertação está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, dedicado à fundamentação teórica da pesquisa, apresento algumas das contribuições dos Estudos Feministas e sobre a metaficção historiográfica, hoje considerada, por alguns teóricos, um gênero narrativo. Esclareço que optei por fazer uma breve abordagem das contribuições relevantes para a temática tratada na minha dissertação. Dessa forma, outras importantes contribuições serão discutidas oportunamente no desenvolvimento de minhas análises.

O segundo capítulo consiste na análise das representações não-literárias sobre Artemisia, usando como principal base a obra *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque art*, da historiadora Mary D. Garrard. Essa obra nos traz fatos da vida da artista e também faz uma rica análise de seus principais quadros. Em meu estudo, pretendo analisar três diferentes representações da pintora que estão presentes nessa obra. A primeira é uma representação de Artemisia Gentileschi feita pela historiadora, com a biografia e análise das obras da artista. A segunda é a representação jurídica da pintora, que podemos identificar nos anais do julgamento. E a terceira é o que considero como uma autorrepresentação que Artemisia faz de si mesma em suas cartas.

O terceiro capítulo desenvolve uma breve análise dos aspectos narrativos do filme de direção de Agnes Merlet e do primeiro romance sobre a pintora. Na primeira parte, analiso a obra cinematográfica, que foi a única narrativa duramente criticada por feministas, dentre elas Gloria Steinem e Garrard, por ter romantizado a história da pintora de tal forma que ela era apaixonada por seu agressor, chegando a afirmar durante o julgamento que o relacionamento

⁵ ROCHA, Maria das Vitórias de Lima. “Artemisia Gentileschi: empoderamento pela arte ou sibila de uma nova Era”. In: *Zunái*. Edição XXVI, março de 2005.

⁶ Registrado no diretório do CNPQ – <http://plsq11.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=02408027J7U7Q3> – e alocado no site <https://sites.google.com/site/vozesfemininasunb/>.

era consensual. Na segunda parte desse capítulo, analiso *Artemisia* de Anna Banti. Escrito na forma de um diário, esse romance tem como enredo a história de uma narradora fascinada por Artemisia. Durante a invasão nazista em Florença, esta narradora escreve sobre o que está acontecendo no seu cotidiano e também sobre fatos da vida da pintora. É importante destacarmos que o romance *Artemisia* da francesa Alexandra Lapierre não foi analisado nesta dissertação por não apresentar a densidade metaficcional que os romances de Banti e de Vreeland possuem.

No quarto capítulo, desenvolvo uma análise aprofundada da obra *The Passion of Artemisia*, da escritora norte-americana Susan Vreeland. Baseada principalmente na obra de Garrard, Vreeland combinou elementos históricos e ficcionais para criar um romance em primeira pessoa, cuja narradora é Artemisia Gentileschi. A personagem ficcional, pode, assim, nos contar sua própria história, mostrando como é difícil a luta de uma mulher para se estabelecer em um mundo dominado por homens. Um dos aspectos mais interessantes do romance é que a narradora nos revela como se dá o seu fazer artístico. Através deste processo que podemos caracterizar como meta-arte, ao leitor é permitida a posição de observador do processo de criação de suas obras: o como, o quando e o porquê, não somente das escolhas das personagens, mas também da maneira como cada uma delas é representada.

A minha análise dessas obras procura enfatizar as inevitáveis parcialidades nas representações sobre Artemisia Gentileschi. Conforme veremos, cada uma dessas narrativas, apesar de tratarem da mesma personagem histórica, foram construídas a partir de diferentes olhares e com distintos objetivos. Consequentemente, cada uma delas cria diferentes representações da mesma personagem histórica, evidenciando assim a impossibilidade de obtermos total acesso ao passado da pintora.

Capítulo I: Fundamentação Teórica

1.1. Metaficção Historiográfica

O percurso da história inicia-se no período anterior a Cristo, com escritos de Tucídides (460 A.C. – 395 A.C.) e Heródoto (484 A.C. – 425 A.C.). Esses primeiros historiadores procuraram distinguir suas narrativas das de Homero, buscando um maior comprometimento em estabelecer verdades factuais; no entanto, as obras de Tucídides e Heródoto ainda eram muito próximas à épica. Os dois historiadores colocam-se como testemunhas dos acontecimentos descritos em suas narrativas. O crítico literário Luiz Costa Lima (2006, p.45) destaca que, nesse processo, eles ainda mostravam uma certa preocupação com os aspectos discursivos, criando esteticamente a ilusão de que eles próprios eram os narradores e observadores de suas narrativas.

O propósito da epopeia era o mesmo: manter viva a memória do que aconteceu e não podia ser esquecido. No entanto, para Homero, não era importante, por exemplo, a exata reconstituição do que acontecera em Tróia, mas sim a reunião de diversas fontes para a construção da narrativa épica. Costa Lima destaca que, apesar de as finalidades do poeta e do historiador serem bem parecidas, as estratégias que eles utilizavam, no entanto, não se equivaliam: “Se a Tucídides Homero parecia um adornador, a Homero Tucídides parecia um tacanho, preocupado com coisas pequenas.” (LIMA, 2006, p. 106).

Ainda nessa época, não havia um critério explícito que distinguia essas duas formas narrativas. Uma das primeiras tentativas de estabelecer uma concepção poética precisa foi feita por Aristóteles, que utilizava basicamente um critério, a *mímesis*. (LIMA, 2006, p. 64) A partir dessa ideia de que a poesia (*poesis*) seria a imitação (*mímesis*) das ações do homem, o filósofo propõe que história e ficção tenham, conseqüentemente, outras diferentes características. Em sua *A poética*, há referência direta a essas diferenças em dois momentos de sua obra, nos capítulos IX e XXII. Na primeira referência, ele afirma “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. (Poética, IX, 50). O filósofo acreditava que não era, então, a forma do texto, verso ou prosa, que diferenciaria as duas narrativas, pois, se a obra de Heródoto fosse colocada em verso, ela não deixaria de ser história. Enquanto a poesia representa o que poderia acontecer, a história

narra o que já aconteceu no passado. O historiador Ronaldo Silva Machado (2000, p.3) destaca que essa mimesis deve ser entendida como a representação do homem em ação, não em termos de uma simples cópia ou transcrição, mas como uma universalização de possibilidades dessa ação, segundo a verossimilhança. O poeta deve representar apenas uma só ação com causa e consequência. Ao citar o exemplo da *Odisséia*, o filósofo destaca que Homero compôs tudo em apenas uma única ação, sua viagem de retorno. Se a obra contasse toda a vida de Odisseu, seria história. Esta, ao invés de contar uma única ação, narra todos os eventos, na devida ordem de sucessão, passado em um período de tempo. Enquanto na poesia, um acontecimento é a causa do outro, na história há apenas uma sequência de acontecimentos.

No artigo *History and literature* (1978), o crítico literário Lionel Gossman nos mostra o longo e complexo processo de afastamento da história e ficção. Segundo ele, ainda na Renascença, ambas eram consideradas ramos da mesma área do saber, de forma que a escrita da história ainda apresentava características similares às da épica. Nesse momento, a história era vista mais como uma arte de apresentação que como uma investigação científica, de forma que seus problemas se mostravam mais retóricos que epistemológicos (GOSSMAN, 1978, p.4). Foi apenas na fase final do Neoclassicismo, que a história começou a afastar-se definitivamente da ficção. O termo “literatura” passou gradualmente a ser associado à escrita imaginativa e figurativa, opondo-se à tendência historiográfica de reconstituir a realidade do passado a partir das evidências⁷.

No século XIX, essa distância entre as duas narrativas acentuou-se. As teorias positivistas da história procuraram aproximar, epistemológica e metodologicamente, a construção do conhecimento histórico à concepção promovida pelas ciências naturais. O historiador Georg Iggers (1997, p.2) afirma que os historiadores dessa época passaram a pensar que, assim como nos estudos das ciências naturais, uma pesquisa historiográfica metodologicamente controlada permitia, através de um conhecimento objetivo, a reconstituição do passado. A preocupação fundamental do historiador passou a ser, então, reconstituição da verdade sobre os eventos do passado, através de métodos ditos objetivos e neutros. Segundo Iggers, a autodefinição da história como uma disciplina científica implicava uma forte divisão entre o discurso científico e o literário. Enquanto a literatura passou a ser associada ao discurso ficcional, a história buscava evidências factuais, a fim de reivindicar uma dimensão mais científica. As primeiras mudanças substanciais no fazer historiográfico foram propostas pela

⁷ Gossman afirma que, até o final do século XVIII, a literatura era associada à retórica. Apenas no final do Neoclassicismo, o termo literatura passou a ser associado à escrita poética.

Escola dos Annales. Essas transformações possibilitaram o diálogo da História com outras ciências e permitiram a abertura desse campo em termos teóricos e metodológicos, de forma que os objetos e métodos se diversificaram.

Contribuições teóricas mais recentes têm questionado esse limite que separa as narrativas histórica e ficcional. O historiador Peter Burke (1992) afirma que a dimensão narrativa da história tem se tornado tema recorrente nos mais importantes debates acadêmicos. Para ele, essa problematização decorre de uma crescente desconfiança dos pressupostos positivistas, nos quais a disciplina era embasada. Com o objetivo de reconstituir a realidade sobre o passado, esse fazer histórico não considerava a complexidade do discurso historiográfico, que envolvia problematizações de questões linguísticas, de subjetivação e do uso da imaginação. Burke considera que há realmente uma fronteira entre as duas narrativas, mas que ela não é tão rígida quanto imaginava-se. Hoje, como no período de 1700 A.C., ela está relativamente aberta. Sendo um dos recentes teóricos que têm reaproximado história e literatura, Burke afirma que há momentos na história em que, de maneira pendular, a diferença entre as duas narrativas, embora não de todo esquecida, não é considerada de fundamental importância.

Um dos historiadores que mais se destacou nessas problematizações foi o estadunidense Hayden White. Para ele, a pretensão dos historiadores de buscar um discurso de acordo com o modelo científico levou-os a ignorar que a narrativa histórica é “puramente um artefato verbal que se pretende como modelo de estruturas e processos localizados em um passado distante e portanto não pode mais ser submetido a observações e experiências.” (WHITE, 1978, p.42)⁸. Alertando-nos para o caráter narrativo da história, White destaca que a tarefa do historiador não é apenas identificar e descrever o acontecimento, mas também formular, criar e imaginar as conexões ou tensões internas entre os fatos. Assim, qualquer tentativa de representação do passado, valer-se-ia de algum recurso da imaginação. Ele afirma que, ao estabelecer rigorosas diretrizes científicas, os historiadores acreditaram ter superado essas questões. Na sua opinião, entretanto, ao invés de persistir na definição rígida formulada no século XIX, que rejeita a parte poética e imaginativa da história, a disciplina deveria buscar uma reaproximação da literatura, problematizando o limite imposto entre si e a ficção.

O historiador Fábio Henrique Lopes (2000, p.300) afirma que White faz parte do recente grupo dos intelectuais que questionam a maneira através da qual os historiadores

⁸ Todas as traduções de livros não publicados em português, presentes nesta dissertação, são de minha autoria.

trabalham com seus dados. Para o teórico estadunidense, os fatos históricos, então, não seriam dados ao historiador. Primeiramente eles seriam selecionados e posteriormente constituídos como elementos de uma narrativa. Ao destacar o aspecto narrativo da História, White propõe que os discursos literários e histórico são, na realidade, muito próximos:

Em geral, há uma relutância em se considerar as narrativas históricas como o que elas manifestadamente são – ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas tem mais em comum com seus correspondentes na literatura do que com os das ciências. (WHITE, 1982, p.82)

Na opinião do historiador Lloyd S. Kramer (1992, p.173), essa reaproximação levaria a história para “fora do círculo de tanques disciplinares que servem para defender o território da verdadeira história contra os ataques da literatura”. Para Kramer, essa atenção às questões crítico-literárias do discurso historiográfico não torna a história apenas um tipo de literatura criativa. Ela contribui para a ampliação e transformação da história em uma disciplina mais autoconsciente e crítica.

O historiador Keith Jenkins ressaltou que essas problematizações, propostas por Hayden White e também por outros historiadores como Peter Burke, Foucault e Paul Veyne, provocaram profundas mudanças no campo da historiografia nos últimos 40 anos. Em seu livro *A História repensada* (2011), Jenkins destaca que já não se pode afirmar que a história é um simples registro do que aconteceu no passado. Ao distinguir os termos “História” e “passado”, o autor ressalta as principais fragilidades epistemológicas do campo, a começar pela impossibilidade de recuperação da totalidade de acontecimentos do passado, uma vez que a maior parte dessas informações nunca foi registrada. Se vários acontecimentos foram lembrados e registrados, muitos perderam seus rastros, foram esquecidos ou deliberadamente apagados.

Outra questão apontada por Jenkins é que, não importa o quanto a história seja autenticada ou amplamente verificável, ela será sempre um construto pessoal, uma manifestação a partir da perspectiva do próprio historiador como narrador. Segundo ele, apesar dos limites impostos ao pesquisador, inevitavelmente seu ponto de vista e suas predileções moldam a escolha do material e determinam a maneira como ele é interpretado. Longe de neutra e objetiva, a história é inevitavelmente posicionada:

A história é um discurso cambiante e problemático, [...] produzido por um grupo de trabalhadores cuja cabeça está no presente, [...] que tocam seu ofício de maneiras reconhecíveis uns para os outros (maneira que estão posicionadas em termos epistemológicos, ideológicos e práticos) e cujos produtos, [...] na realidade correspondem a uma gama de bases de poder que existem

naquele determinado momento e que estruturam e distribuem, ao longo de um espectro do tipo dominantes/marginais, os significados das histórias produzidas. (JENKINS, 2011, p. 52).

Essa definição permite que não vejamos a história apenas como disciplina, mas principalmente como um campo de força e, conseqüente, de poder, capaz de incluir e excluir, centrar e marginalizar certas versões do passado, produzidas por uma determinada leitura do mundo. Para Jenkins, uma história mais consciente permite que reconheçamos a multiplicidade do campo, possibilitando a pluralidade de sujeito sociais, enfoques, acontecimentos e métodos na disciplina.

A problematização dos limites entre história e literatura também é levantada pelo que a teórica e crítica literária Linda Hutcheon classifica como um novo gênero literário: a metaficção historiográfica. Como podemos ver, esse termo baseia-se primeiramente na ideia de metaficção. Segundo Patricia Waugh (1984, p.2), crítica literária e especialista em literatura pós-moderna, metaficção é o nome dado à escrita autoconsciente, que tematiza seu próprio processo discursivo, de forma a propor questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao explicitar sua condição de construto verbal, essas obras ficcionais não se propõem como uma representação do real, o que elas fazem é problematizar as convenções realistas da literatura.

Waugh (1984, p. 2) destaca que esse termo foi utilizado pela primeira vez pelo crítico e escritor literário William H. Gass, no ano de 1970, em um artigo sobre a tendência autorreflexiva dos romances modernos. Apesar de ser um termo relativamente novo, a prática metaficcional parece-nos tão antiga quanto o próprio romance. O pesquisador Wiliam Alves Biserra (2012, p. 41), por exemplo, lembra-nos que essa autorreflexividade está presente em obras como *Dom Quixote* de Cervantes, *Hamlet* de Shakespeare, ao representar a construção de uma peça dentro de sua peça, como também nos comentários acerca dos romances góticos em *Northanger Abbey* de Jane Austen.

De maneira geral, verificou-se uma tendência de gradual diminuição dessa autoconsciência, sobretudo, no século XIX, com a ascensão da literatura realista. O crítico literário Antoine Compagnon (2010, p.104) destaca que, durante o realismo, pensava-se que a literatura poderia representar fielmente o real, como um espelho ou uma janela sobre o mundo. Utilizando recursos como a sequência cronológica, o enredo organizado e a autoridade do narrador onisciente, os escritores realistas criavam em suas obras a ilusão de ser uma representação mimética do real, de que as palavras dos romances eram uma referência direta ao mundo.

Na contemporaneidade, muitos escritores têm representado, em suas narrativas, os processos que envolvem a escrita de uma obra literária, de forma que a metaficcionalidade tem

se tornado cada vez mais comum. Hutcheon (1988, p.61), afirma que essa autorreferencialidade ou autorreflexividade sugere que a relação mimética entre arte e vida mudou. A concepção de que a linguagem consegue refletir a realidade de modo coerente e objetivo, já não é aceita. A ênfase não é mais no produto final dessa representação da realidade, mas sim no processo envolvido, o qual a linguística chama de *énonciation*, ou, como Hutcheon define, contexto discursivo da escrita e leitura do texto. De acordo com Todorov (1980, p.47), um discurso não é feito apenas de sentenças, mas sim de sentenças enunciadas, ou mais resumidamente, de enunciados. Sua interpretação é determinada pela frase formulada, e também pela própria enunciação. Esta inclui um locutor que enuncia, um ouvinte, a quem o locutor se dirige, o tempo e espaço, um discurso que precede e um que se segue, em resumo, todo um contexto enunciativo. Segundo Hutcheon (1988b, p.61), é exatamente esse contexto discursivo que foi ignorado pela crítica e escrita realistas. No entanto, como veremos mais à frente, os romances metaficcional trazem à tona o processo que envolve a construção e recepção das obras literárias, alertando-nos para o fato de que qualquer tentativa de representação do mundo é altamente complexa.

Apesar de as características metaficcional serem bastante diversificadas, traços comuns são levantados pelas teóricas Waugh e Hutcheon. Uma das técnicas mais recorrentes nesses romances é a multiplicidade de vozes narrativas. No romance *Meu nome é vermelho* (PAMUK, 2008), por exemplo, vemos a história do sumiço de um miniaturista ser contada a partir da perspectiva de vários personagens. Essa multiplicidade de pontos de vista evidencia uma certa rejeição do narrador onisciente, típica da narrativa realista. No romance, são comuns frases como “Bom, lembrem-se o que eu disse a vocês [...]? Eu menti. ” (id, ibid, p.122) ou “[...] era isso que eu havia planejado dizer a vocês, mas para que mentir?” (id, ibid, p. 183). Esses personagens-narradores fazem afirmações e depois as contrariam, eles também desmentem uns aos outros, de forma que não sabemos até que ponto o que eles nos contam é a verdade. Por exemplo, quando dois personagens têm um encontro amoroso, cada um deles descreve esse momento de maneira completamente diferente. Ao colocar essas diferentes descrições, o romance evidencia que qualquer tentativa de representação da realidade daquele encontro é uma perspectiva seletiva, de forma que não tem como o leitor saber o que realmente teria acontecido.

Outra importante técnica metaficcional apresentada por Hutcheon, é a narração do processo de escrita ou preparação de uma obra literária. O romance *The hours* (CUNNINGHAM, 1998) é narrado em três épocas diferentes, por três personagens principais, sendo uma delas a escritora Virginia Woolf. No desenrolar do livro, o leitor pode observar

diversos momentos em que essa personagem ficcional está escrevendo o romance *Mrs. Dalloway*. Hutcheon destaca que as obras metaficcionalistas podem não só representar a concepção de uma obra literária mas também sua recepção. No caso de *The Hours*, a recepção é mostrada na narração de Mrs. Brown, uma dona de casa que, enquanto prepara a festa de aniversário de seu marido, lê o romance de Virginia Woolf com bastante interesse.

Hutcheon (1988a), também observa que os romances contemporâneos metaficcionalistas têm cada vez mais se apropriado dos discursos historiográficos nos últimos anos. Em consonância com as contribuições mais recentes da História, essas obras parecem querer explicitar a inescapável fragilidade epistemológica da historiografia tradicional. Revisitando o passado com um olhar crítico, esses romances, classificados por Hutcheon como metaficcionalistas historiográficos, além de autorreflexivos, se apropriam de acontecimentos e personagens históricos de maneira questionadora. Combinando elementos históricos e ficcionais, essas narrativas situam-se no limite entre história e ficção, tornando a distinção entre esses gêneros fluida e complexa. Ao fazer isso, alertam-nos para o fato de que, assim como a literatura, a própria história e as representações por ela produzidas são discursivamente construídas. É importante ressaltar que a metaficcionalista historiográfica não nega a existência do passado, mas questiona a maneira como conhecemos esse passado, desde toda a problemática da transformação de vestígios textualizados em fatos até os problemas da própria escrita da história.

No romance *The White hotel* (THOMAS, 1981), vemos Lisa, uma personagem ficcional que procura Freud devido a fortes dores que ela sentia no peito e no ovário. Ao ler o romance, o leitor percebe que essa metaficcionalista historiográfica problematiza não somente a escrita da história, mas também questiona a própria teoria freudiana. Já no final da narrativa, quando a protagonista desiste do tratamento proposto por Freud, ela percebe que, ao contrário do que propõe o psicanalista, não era um trauma do passado que deveria explicar o problema do presente, as dores de Lisa eram, na verdade, uma espécie de premonição de um trágico evento que ela sofrerá vários anos depois, durante o massacre de Babi Yar⁹. Um ponto importante relacionado a esse episódio é o uso do testemunho de Dina Pronicheva, uma das raras sobreviventes. O romance utiliza a narrativa testemunhal de Pronicheva, presente no romance

⁹ Babi Yar é um desfiladeiro localizado perto da capital da Ucrânia, onde ocorreu um dos maiores massacres de judeus durante a invasão nazista. Em apenas dois dias, mais de 92.000 civis judeus foram levados a Babi Yar e fuzilados no local.

histórico de Kusnetsov¹⁰, questionando até a condição de verdade do testemunho e do romance histórico.

Cabe aqui ressaltar que a metaficção historiográfica opera de maneira diferente do romance histórico, muitas vezes até para questioná-lo. Este, apesar de apresentar fatos extratextuais, tem ainda como objetivo representar a realidade histórica, enquanto a metaficção a problematiza. Para Hutcheon (1988a, p.152), umas das mais importantes diferenças está na maneira como cada uma dessas narrativas utiliza dados ou documentos históricos. O romance histórico incorpora os fatos, com o intuito de possibilitar a sensação de verificabilidade do mundo ficcional. A metaficção, no entanto, utiliza os fatos históricos, mesclados aos ficcionais, alertando-nos para a impossibilidade de recuperação e também de representação objetiva da totalidade de acontecimentos do passado.

Na última parte de *The White Hotel*, por exemplo, temos uma paródia da obra de Kuznetsova. O relato da ucraniana Dina Pronicheva, apresentado no romance histórico, é ficcionalizado, com pouquíssimas alterações, da versão original, quase um plágio. Ao utilizar os mesmos dados para criar uma narrativa bem diferente, *The White Hotel* problematiza as narrativas que se pretendem verdadeiras, ao enfatizar testemunhos e documentos autenticados.

O leitor, como parte do processo de enunciação, tem um papel fundamental nesses romances. Como vimos no romance de Pamuk e de Cunningham, os vários narradores estão interligados, mas não de maneira explícita. Segundo Hutcheon (1988b, p.65), é o leitor quem deve unir todos os personagens. E, no caso das metaficção historiográfica, é ele também que precisa relacionar aspectos ficcionais e históricos. No caso de *The White Hotel*, o leitor que não tem um conhecimento prévio da teoria freudiana e do romance de Kuznetsova, não perceberá as problematizações propostas, o que um leitor bem preparado depreenderia em sua leitura do mesmo texto.

Hutcheon também destaca que uma das características da metaficção historiográfica é a sua relação com os discursos minoritários:

A metaficção historiográfica é, portanto, uma ficção ideológica, tomando ideologia como os modos de sentir, valorar, perceber e acreditar que têm algum tipo de relação com a manutenção e reprodução do poder social. Escrever história ou ficção histórica é trazer à tona a questão do poder e do controle: é a história dos vencedores que é contada (HUTCHEON, 1988b, p.72)

¹⁰ O escritor soviético Kuznetsov escreveu o romance histórico mundialmente conhecido sobre o episódio, *Babi Yar: a document in the form of a novel* (1966). Para a criação do romance, o autor, além de descrever suas próprias experiências durante a invasão nazista, também baseia-se em diversos documentos da época e principalmente no testemunho da judia ucraniana Dina Pronicheva, uma das poucas sobreviventes do massacre.

Segundo a pesquisadora feminista Cristina Stevens (2012, p.101), não é coincidência que diversas escritoras têm utilizado recursos metaficcionais historiográficos para recriar ficcionalmente a biografia de mulheres como a artista Artemisia Gentileschi, a possível papisa Joana, Vênus Hotentote, Aisha (esposa do profeta Maomé), além de esposas de personagens mítico-religiosos como Penélope (mulher de Ulisses) e a esposa de Noé¹¹, além de várias outras mulheres que também foram silenciadas em um perverso processo de apagamento discursivo.

Na história de grande parte das personagens femininas presentes nesses romances, existem vazios insuperáveis, resultantes do processo de silenciamento da participação das mulheres na sociedade e na história. Esses vazios não podem ser preenchidos pela historiografia, devido à pouquíssima quantidade de vestígios históricos que sobreviveram até os dias de hoje. Como já vimos, se o nosso acesso aos acontecimentos do passado é demasiadamente limitado, o resgate da história dessas mulheres mostra-se um verdadeiro desafio. Por exemplo, Donna Woolfolk, autora do romance *Pope Joan* (1996), admite que decidiu transformar os resultados de suas pesquisas sobre a existência de uma papisa em um romance, uma vez que restaram pouquíssimos indícios históricos de sua personagem. Essas lacunas tornam-se então um terreno fértil para a especulação e criação por parte dessas autoras que, devido à liberdade poética, “mentem verdadeiramente” sobre personagens e acontecimentos históricos. (STEVENS, 2012, p. 101). Em seu romance, Donna Woolfolk aproveita esses vazios para imaginar como teria sido a vida de Joan, sua intensa paixão pelo saber, seguida por uma grande repressão da sociedade, a qual não aceitava que uma mulher tivesse ambições de conhecimento; isto a obriga a fingir durante anos que era um homem, chegando, nessa condição, a tornar-se papisa.

Muitos desses romances também são marcados por uma denúncia das violências físicas e psicológicas cometidas contra as mulheres ao longo dos anos. Em *Pope Joan*, vemos a futura papisa sendo espancada pelo pai, apenas porque estava estudando a Bíblia e meninas não eram autorizadas a fazer isso; também testemunhamos a morte de sua parteira, em um dos “métodos” que os inquisidores utilizavam para identificar se a mulher era uma bruxa. Eles amarraram-na em uma grande pedra e a jogaram na parte profunda de um lago. Se ela afundasse, seria considerada inocente; se conseguisse voltar à superfície, seria julgada bruxa e queimada na

¹¹ Respectivamente nos romances *Pope Joan* (WOOLFOLK, 1996), *Hottentot Venus* (CHASE-RIBOUD, 2003), *The Jewel of Medina* (JONES, 2008), *Penelopiad* (Atwood, 2005), *Mrs. Noah*(ROBERTS, 1993)

fogueira. Através do romance, percebemos que essa era uma clara estratégia de execução, pois a parteira jamais conseguiria sobreviver àquele procedimento.

No romance *Hottentot Venus* (2004), temos a protagonista Sarah, baseada na vida de uma mulher hotentote¹², exibida nas atrações circenses do século XIX. Nesta obra, a autora afro-americana Barbara Chase-Riboud dá voz à personagem de forma que é a própria Sarah quem nos conta os abusos que sofreu durante anos, desde a chegada dos colonizadores nas terras africanas, no século XVII, até as violações cometidas com o seu corpo após a sua morte, denunciando a exploração sexual, o racismo e a violência cometida contra as mulheres. Essa narrativa ficcional dá voz a uma personagem vítima de um duplo silenciamento e opressão, pois, além de ser mulher, era negra. Ao nos contar sua história, Sarah também se mostra muito crítica da civilização europeia, considerada sofisticadamente civilizada, mas que trata outros seres humanos como um animais exóticos; assim, ela desconstrói a ideia de animalidade selvagem dos africanos, denunciando a crueldade do processo civilizador e questionando a maneira como se deu o progresso científico.

É importante lembrarmos aqui uma importante característica metaficcional, que, nesse livro, também contribui para essa denúncia dos usos e abusos do corpo da mulher. Hutcheon (1988, p.86) afirma que diversos romances metafissionais historiográficos não apresentam as estruturas que ela chama de fechamento narrativo, muito comuns nos romances do século XIX, como morte, casamento e outras conclusões, conhecidamente destinadas às personagens femininas. Nesta reconstrução ficcional da vida de Sarah, espera-se que a conclusão seja a sua morte. No entanto, ao continuar sua narração, mesmo após a sua morte, Sarah nos alerta para o fato de que a violência contra seu corpo foi muito além do tempo em que estava viva. Já morta, no momento que seu corpo estava sendo dissecado por um cientista, ela afirma:

Foi difícil para mim aceitar que havia perdido em minha guerra contra os homens brancos. [...], mas o barão sorriu. Seus olhos continham apenas uma tenra cobiça, à medida em que ele analisava essa paisagem desconhecida, seu maior desejo: o meu mapa da África. Eu não podia chorar porque não há lágrimas em um cadáver. (CHASE-RIBOUD, 2004, p.277).

Em consonância com as recentes problematizações teóricas da historiografia, esses romances nos alertam para o fato jamais poderemos descobrir a verdade sobre passado. Linda Hutcheon (1988b, p.74) conclui que as metaficcões historiográficas evidenciam que qualquer narrativa ficcional ou histórica nunca é apenas uma estrutura autônoma de linguagem, mas

¹² Hotentotes é o nome imposto pelos colonizadores europeus ao grupo étnico africano *Khoisan*.

sempre é condicionada por forças contextuais – como a sociedade e ideologia – que não podem, ou não deveriam ser ignoradas em nossas discussões crítico-literárias.

1.2. Estudos Feministas e de Gênero

Com relação aos Estudos Feministas, é importante destacarmos que estes atualmente são entendidos não apenas como o movimento de luta social, mas também como um aporte teórico produzido em vários campos de saber como a História, Sociologia, Psicologia, Literatura, entre outros. De acordo com a historiadora Francine Descarries, os Estudos Feministas se apresentam como:

Críticas epistemológicas dos vieses sexistas do saber e de sua pretensa neutralidade; como refutação dos modelos teóricos dominantes, propostos para pensar e dizer as mulheres e suas vidas; como interrogações sobre a condição das mulheres e sua posição na história; como escrita literária para escapar ao fechamento e à exclusão da linguagem androcêntrica; como reflexões políticas engajadas em prol de um ideal e de transformação das instituições sociais que legitimaram e atualizaram, no decorrer do tempo, a construção social e cultural dos sexos. (DESCARRIES, 2000, p.11)

Essas reflexões e críticas têm partido de múltiplos lugares de produção de conhecimento, de forma que os feminismos não podem mais ser vistos como algo único e uniforme; devem ser levadas em consideração a pluralidade e complexidade desse campo de saber, em suas diversas articulações com questões de raça, classe, sexualidade, entre outras.

Uma das ideias fundamentais dos Estudos Feministas é a distinção entre os termos sexo e gênero, sendo o primeiro uma referência ao fator biológico e o segundo “um sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de ideias, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria masculino e a mulher na do feminino” (SCHMIDT, 1994: 31-32). Assim, mesmo antes de uma criança nascer com um determinado sexo, seu gênero já está definido com certas convenções sociais que irão moldá-la para o resto de sua vida. Uma das primeiras mulheres a problematizar a noção de feminino e masculino como categorias fixas foi Simone Beauvoir. Com sua famosa frase: “não se nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1967, p.9), ela propôs que o “ser mulher” é uma construção social baseada em elementos biológicos, abalando uma das certezas fundamentais de que o corpo sexuado preexiste à sua inserção social.

Na Literatura, a Teoria e Crítica Literária Feminista, assim como os Estudos Feministas em geral, possui uma ampla diversidade de teorias, abordagens e métodos, que se apresentam, de uma maneira geral, como uma

Resistência ao paradigma do essencialismo, homogeneização e universalismo que sustenta a institucionalização da literatura e que subjaz às noções vigentes de tradição e cânone literário, ao discurso crítico da historiografia literária, às estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal. (SCHMIDT, 1999, P.36)

Esses paradigmas citados acima, presentes no trabalho dos teóricos, críticos e pesquisadores da Literatura, são questionados pelas feministas por serem a base de uma tradição que não somente ignorou, mas também desmereceu e estigmatizou as obras de autoria feminina. Um dos primeiros e talvez mais importantes objetivos dos Estudos Feministas nesse campo foi resgatar esses textos até então ignorados e, conseqüentemente, visibilizar a voz autoral feminina. Por muito tempo, as mulheres foram tidas apenas como objeto da produção literária masculina e não como sujeito. Apesar de a mulher ser talvez “um dos animais mais discutidos do universo” (WOOLF, 1989, p. 35), poucas foram as obras de autoria feminina incluídas na história da literatura. No entanto, essa ausência da mulher como sujeito da produção literária não se deve ao fato de elas não terem escrito e nem à baixa qualidade de suas obras, mas sim a um ideal estético patriarcal¹³, no qual a tradição é embasada. Schmidt faz a importante constatação de que a crítica literária:

Sistematicamente ignorou (ignora?) as obras de autoria feminina por considerá-las do ângulo de uma economia deficitária, ou seja, são obras que não se adequam ao perfil de realização estética de obras modelares – de autoria masculina, obviamente – e não preenchem nenhuma função cultural no processo de construção da literatura...(SCHMIDT, 1997, p.288)

Mesmo referindo-se à formação canônica da literatura brasileira, a autora nos mostra que o processo de construção da historiografia literária em geral é baseado em critérios ditos universais e neutros, mas que, na realidade, correspondem a um modelo de referência masculino, branco, heterossexual e ocidental. Ao pretenderem-se universais, esses paradigmas criavam uma falsa noção de homogeneidade, recalçando a heterogenia e, assim, silenciando qualquer possibilidade estética fora desses padrões ditos universais. No entanto, tem sido questionada, cada vez mais, essa base totalizadora e hierarquizante, estabelecendo a necessidade de problematização e revisão desses valores estéticos universais,

¹³ Consciente das discussões em torno da ideia de “patriarcado”, utilizo em meu trabalho esse termo no sentido de uma sociedade androcêntrica, cujo sistema de regras de valores perpetua a opressão feminina.

consequentemente, também visibilizando as obras literárias femininas, tanto do passado, como contemporâneas. Como nos lembra a crítica literária Annette Kolodny:

Como as bases sobre as quais o valor estético literário foi fundado nunca serão infalíveis, imutáveis ou mesmo universais, nós precisamos re-examinar, não somente a estética, mas também nossos preconceitos e suposições presentes nos métodos críticos, que (em parte) moldam nossas respostas estéticas. (KOLODNY, 1997, P. 181)

Cabe neste momento destacar que, para a crítica literária Rita Felski (2003, p. 141), essa discussão a respeito da valoração das obras literárias de autoria feminina, proposta pela crítica literária feminista, ainda é pertinente, assim como também outras contribuições teóricas do campo. O título do seu livro, *Literature after feminism* (2003), refere-se a um dos principais argumentos de Felski de que o pensamento da crítica feminista mudou e tem mudado a maneira como pensamos a literatura. Segundo a autora, o objetivo de seu estudo é mostrar

Como a crítica feminista é algo sobre o qual não são apenas as feministas que precisam pensar. Ela afeta a todos com conhecimento ou interesse no estudo da literatura, porque levanta questões que são centrais no campo. A crítica feminista altera a nossa visão a respeito da literatura. (FELSKI, 2003, p.21).

Destacando a diversidade de teorias, métodos e aproximações do campo, Felski divide o livro em quatro partes: leitores, enredos, autores e valores, mostrando o impacto do feminismo nessas tradicionais categorias literárias. Em cada um desses capítulos, Felski nos mostra como nossa relação com a literatura tem se modificado radicalmente a partir das contribuições de críticas feministas como Nancy Miller, Toril Moi, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Virginia Woolf – que também serão tratadas durante as análises desta dissertação – bem como, a produção ficcional de inúmeras escritoras, que surgem com força crescente no cenário literário. Para Felski, a crítica literária feminista, ao contrário do que é afirmado em muitos ataques feitos ao campo de estudo, não tem destruído os clássicos valores literários, mas sim, revitalizado, permitindo a visibilidade de autoria das mulheres e a revalorização de suas obras. Segundo ela, “A crítica feminista tem dado continuidade à abertura de novos terrenos. A literatura após o feminismo é um campo expandido, e não um campo reduzido.” (FELSKI, 2003, p. 169).

Outro recente e importante estudo sobre a Crítica Literária Feminista foi organizado pelas pesquisadoras escocesas Gill Plain e Susan Sellers no livro *A History of Feminist Literary Criticism* (2007), composto por vários capítulos, que abordam momentos distintos dessa proposta teórica. Objetivando apresentar uma acessível introdução a esse vasto campo de estudos, o livro das pesquisadoras nos mostra o importante desenvolvimento da Crítica Literária

Feminista, mostrando-nos como esta tem transformado o estudo acadêmico da literatura. Segundo Plain e Sellers,

O impacto do feminismo na crítica literária, nos últimos trinta e cinco anos, transformou, profundamente, os estudos acadêmicos de textos literários, propondo a revisão dos cânones, indicando outras possíveis análises literárias, assim como, radicalmente, tem influenciado os processos de publicação, crítica e recepção literárias. (PLAIN; SELLERS, 2007, p.1)

Dividido em três partes, o livro primeiramente nos traz os questionamentos profeministas desde a Idade Média e os trabalhos de feministas pioneiras como Mary Wollstonecraft e Virginia Woolf. Na segunda parte, é feito um mapeamento – desde 1960 ao início dos anos 90 – de propostas centrais do campo, como a busca pela tradição literária feminista e as articulações com questões de raça, sexualidade e classe. Na terceira parte, o livro trata do impacto do pós-estruturalismo, desconstrucionismo, pós-colonialismo e psicanálise no pensamento e prática feministas.

Na instigante conclusão do livro, Susan Gubar, importante crítica feminista, reitera a importância do estudo, uma vez que, ao contrário do que alguns acreditam, o feminismo – e suas ramificações críticas – não tornaram-se obsoletos na nossa sociedade, pois as conquistas acadêmicas não foram acompanhadas por mudanças compatíveis fora da academia, uma vez que os dados relacionados à opressão feminina ainda são assustadores¹⁴. Segundo ela, “Livros como esse promoverão esforços renovados para o futuro intelectual da História do Feminismo, assim como poderão instigar novas gerações de pensadoras a discutir importantes questões que ainda precisam ser abordadas.” (GUBAR, 2007, p.341).

Conforme já mencionado, essas discussões e questionamentos apontados pelos feminismos foram feitos em diferentes campos disciplinares, sendo a História um deles. Inicialmente, as historiadoras feministas buscaram uma história que resgatasse o papel de personagens históricas femininas, registrando sua importância de seu papel. Essa fase inicial do fazer historiográfico feminista foi, assim, marcada pela tentativa de mostrar como a participação

¹⁴ Gubar (2007, p. 340) destaca que nos Estados Unidos, um estupro ocorre a cada seis minutos. 44% das mulheres colombianas sofreram algum tipo de abuso pelo marido ou companheiro. Uma a cada três mulheres, em Portugal e na Alemanha, têm lidado com a violência doméstica. Nas Bahamas, a proporção de mulheres e homens – com idade entre 15 e 24 – que contraem HIV é de sete para um. No Afeganistão, uma a cada 15 mães morrem durante a gravidez ou no parto. A idade da atividade sexual consensual no Japão é de 13 anos. Na Guatemala e na Argentina, as mulheres recebem 59% do salário dos homens, pelo mesmo trabalho. Em 2005 foi constatado que, no Reino Unido que mulheres de minoria étnica tem uma taxa de emprego de apenas 42%. No Panamá, a proporção de mulheres e homens que cursam o Ensino Superior é de um para sete. E cerca de dois terços de analfabetos, no mundo, são mulheres.

das mulheres foi ignorada pela historiografia tradicional e como essa invisibilidade reforçava cada vez mais a subordinação feminina.

A historiadora Valéria Silva (2009, p. 20) destaca que, apesar de a História ter apresentado consideráveis mudanças, principalmente com relação ao novo fazer historiográfico proposto pela Escola dos Annales, alguns objetos e possibilidades teóricas continuaram marginalizados:

O fazer historiográfico, fundado pelos Annales, apesar de revolucionário à época, reforçava alguns paradigmas da disciplina, como por exemplo, a existência de um sujeito universal. Tal noção, que a princípio parece acolhedora e agregadora, não raramente se mostrava demasiado excludente, pois se remetia à ideia de um sujeito masculino, branco, heterossexual e ocidental. Deixava de fora todos aqueles que não se identificavam com o “homem” sujeito da história. (SILVA, 2009, p.20)

Dessa forma, apesar dessa complementação da história através da recuperação e visibilização do papel de importantes mulheres, como, por exemplo, a genial pintora Artemisia Gentileschi, o campo da História das Mulheres não poderia ser visto apenas como um suplemento. Para a historiadora Joan Scott (1992), o problema estaria no fato de as feministas estarem se preocupando mais com o preenchimento desses vazios do que com um trabalho de análise e problematização dos paradigmas da história tradicional, causadores dessa exclusão. Para a historiadora “a integração presumia não somente que as mulheres poderiam ser acomodadas nas histórias estabelecidas, mas que sua presença era requerida para corrigir a história.” (SCOTT, 1992, p.85). É apenas em um momento posterior que os feminismos, juntamente com o movimento negro e pós-colonialista, como nos lembra a historiadora Lynn Hunt (1992, p. 9), passaram a questionar a fragilidade dessa história universal que, ao se afirmar neutra, na realidade destacava alguns objetos e sujeitos e ignorava outros.

A historiadora feminista Tânia Navarro-Swain tem proposto que os historiadores devam buscar o que ela chama de História do Possível, um fazer historiográfico que busca dar voz ao silêncio, e não estabelecer uma verdade absoluta, mas que esteja atento a multiplicidade e descontinuidade:

O papel d@s historiador@s, em meu entender, não é afirmar tradições, corroborar certezas, expor evidências. É, ao contrário, destruí-las para o reviver do frescor da multiplicidade, a pluralidade do real. Para encontrar uma história do possível, da diversidade, de um humano que não se conjuga apenas em sexo, sexualidade, dominação, posse, polarização. É criar a inquietação, a interpelação, é suscitar a mudança, é levantar questões e pesquisar incansavelmente a diversidade, para escapar à tirania do inequívoco, do homogêneo, da monótona repetição do mesmo, que nos faz reiterar uma história sem fim de dominação e exclusão entre feminino e masculino. (NAVARRO-SWAIN, 2006)

Dessa forma, procuro analisar o estudo de Garrard e os romances metaficcionalis historiográficos como exemplos dessa busca de uma “ história do possível”, na medida em que preenchem os silêncios impostos pela historiografia tradicional, que, por muito tempo, ignorou a participação feminina.

Capítulo II: As narrativas não ficcionais

2.1. O estudo de Mary D. Garrard.

A historiadora da arte Mary D. Garrard é reconhecida internacionalmente por suas contribuições aos estudos feministas na história da arte, principalmente por seu trabalho pioneiro sobre a vida e a obra da pintora renascentista italiana Artemisia Gentileschi. Suas publicações incluem dois livros e alguns artigos sobre a artista¹⁵, além de outros trabalhos sobre o feminismo e história da arte, dentre os quais se incluem os quatro livros em coautoria com a historiadora da arte e feminista Norma Broude¹⁶.

Garrard inicia seu livro com a seguinte frase: “Existiram vários *caravaggistis*, mas apenas uma *caravaggista*¹⁷. Artemisia Gentileschi, a única mulher seguidora de Caravaggio conhecida” (1989, p.3). Nessa afirmação, a historiadora nos introduz o assunto central de seu texto, a existência de uma mulher genial que, em pleno século XVII, tornou-se uma reconhecida artista, pintando quadros com as mesmas técnicas de Caravaggio, mas fazendo uma composição extremamente original, que pode ser considerada feminista.

Na introdução de seu livro, Garrard destaca que, durante anos, Artemisia foi negligenciada pela história da arte. Mesmo ainda em seu tempo, a real genialidade da pintora não era reconhecida. Como a maioria das artistas mulheres, ela não era tomada a sério como outros artistas masculinos, nem por seus contemporâneos, nem pelos historiadores que estudaram este período. Ao buscar documentos que mencionassem a pintora, Garrard encontrou referências a Artemisia em apenas três obras do século XVII. Em um desses documentos, há um breve comentário no final da biografia sobre Orazio Gentileschi; em outros, são mencionadas poucas obras da pintora, também enfatizando mais a obra do pai da artista. Para a historiadora, nenhuma dessas breves referências levaram as obras de Artemisia a sério. Nos registros mais atuais, a pintora também não esteve de todo ausente. No entanto, não são suas

¹⁵ Além do livro estudado nesta dissertação, Garrard publicou *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity* em 2002 e o artigo “Artemisia and Susanna” em 1982

¹⁶ *Feminism and Art History: questioning the litany* (1982); *The expending discourse: feminism and art history* (1982), *The power of feminist art: the american movement of the 1970s, history and impact* (1984) e *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism* (2005)

¹⁷ Utilizo aqui, assim como Garrard, as palavras *Caravaggisti* para me referir aos seguidores masculinos de Caravaggio e *Caravaggista* para me referir às seguidoras femininas do pintor.

obras que são discutidas, mas sim o seu caráter. Garrard nos mostra que há um contínuo discurso que a descreve como uma garota precoce e lasciva ou, se menciona sua genialidade, a vê como uma “garota genial, mas desorientada e atrevida” (GARRARD, 1989, p.525).

É interessante observarmos que, em *A Room of ones own*, publicado em 1929, Virginia Woolf comenta sobre a sua experiência ao buscar a participação das mulheres nos registros históricos. Encontrando vários livros que fazem menção às mulheres, Woolf afirma:

Tem vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Tem alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo? [...] Alguns desses livros eram, a julgar pela aparência, frívolos e jocosos; mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, moralistas e exortatórios. A mera leitura dos livros sugeria inumeráveis diretores de escolas, inumeráveis clérigos subindo em suas tribunas e púlpitos e arengando com uma loquacidade que em muito ultrapassava o tempo habitualmente concedido a tal discurso sobre o assunto. (WOOLF, 1989, p. 35)

Woolf, posteriormente, salienta que essas representações são inadequadas porque todas essas obras são escritas por homens, ou seja, apresentam o ponto de vista masculino sobre as mulheres. A escritora também constata que elas não são mostradas participando de grandes eventos, normalmente registrados e analisados pelos historiadores.

Na introdução da obra de Garrard, vemos que, assim como as mulheres em geral, a participação de Artemisia na história da arte foi ignorada, e, apesar de ser mencionada em algumas obras, ela não é vista como uma dentre os grandes pintores do renascimento italiano. A historiadora, com segurança, conclui que Artemisia foi negligenciada porque era mulher. Devido a esse recente resgate de suas obras, a pintora tem sido constantemente citada em livros com a perspectiva feminista partir dos anos de 1970. No entanto, Garrard destaca que, até os anos 80, não havia nenhum estudo específico sobre a vida e obra da pintora. O trabalho de Garrard não parece ter como objetivo um catálogo com todas as obras que ela atribui a Artemisia, mas sim o de definir uma expressividade comum da pintora, a fim de que, desse momento em diante, possamos ter mais ferramentas analíticas disponíveis para que novas obras sejam acrescentadas à *oeuvre* da artista.

É importante notarmos a problemática situação de Artemisia em relação a historiografia da arte tradicional. Ao mesmo tempo em que a redescoberta de uma pintora de tamanha genialidade e inovação exige sua instituição no cânone da historiografia da arte, precisamos atentar para a necessidade de questionar as próprias bases desse fazer historiográfico, que a ignorou por quase 300 anos.

Ao notar a recusa da historiografia tradicional em reconhecer a mulher como sujeito da história, Woolf, referindo-se à ausência das mulheres na história da Inglaterra do século XVII, afirma:

Todos esses fatos estão em algum lugar, [...] a vida da mulher elisabetana deve estar espalhada em algum lugar, disponível para alguém que se preste a recolhê-la e dela fazer um livro. Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é – irreal, tendenciosa – mas porque não poderiam elas acrescentar à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? (WOOLF, 1985, p. 57 – 58)

Ao mencionar ironicamente que a ideia de reescrever a história seria uma “ambição desmedida de sua parte”, Woolf nos alerta para a invisibilidade historiográfica das mulheres, e também nos faz refletir sobre os limites e contradições da história tradicional. Como já vimos, um dos primeiros objetivos das historiadoras feministas foi recuperar e inserir as mulheres na história. No entanto, essa complementação da história não significava apenas a inserção da participação feminina. Era preciso também repensar os paradigmas excludentes sobre os quais a disciplina foi constituída: “A integração das mulheres à história necessariamente envolve redefinir e ampliar as noções tradicionais de significância histórica, para envolver as experiências subjetivas e pessoais, bem como as atividades públicas e políticas” (SCOTT, 1992, p.29)

Outra teórica que propõe as mesmas questões na historiografia da arte é Linda Nochlin. Em seu artigo “Why have there been no great women artists?”(1971), ela destaca que a primeira busca feminista por mulheres artistas que foram esquecidas ao longo do tempo é de grande importância, por recuperar as obras de pintoras como Artemisia Gentileschi e Angelica Kauffmann¹⁸. No entanto, essas investigações não respondem à questão que Nochlin coloca como principal e como título de seu artigo: “Por que não temos grandes mulheres artistas? ”. Nochlin nos mostra que, através dessa pergunta crucial, perceberemos que o problema encontra-se nos fundamentos da disciplina da história da arte, que, por muito tempo, considerou “o belo” e “universalidade da arte” como conceitos fundamentais, que, na realidade, se mostram

¹⁸ Angelica Kauffmann foi uma importante e reconhecida pintora do neoclassicismo austríaco e chegou a ter uma carreira de sucesso em Roma e Londres.

demasiadamente excludentes, uma vez que são baseados apenas em uma perspectiva masculina eurocêntrica.

Para Garrard, o grande impacto do feminismo na historiografia da arte foi propor uma nova perspectiva de análise em relação à arte. Para a atribuição de autoria e novas análises das obras de Artemisia, Garrard rejeita a ideia de universalidade, propondo que analisemos os quadros da pintora a partir do conceito de experiência. Para a historiadora, é a partir de suas vivências pessoais como mulher que Artemisia, mesmo que inconscientemente, pinta suas obras; pela mesma razão, sua arte é radicalmente diferente em expressão e interpretação de temas tradicionais, em comparação aos artistas de sua época.

Precisamos lembrar que, desde as suas origens, os feminismos sempre partiram de reflexões com ênfase na experiência (SCHMIDT, 1999, p.30), sendo essa uma das categorias mais relevantes tanto para a História das Mulheres como dos Estudos Feministas de maneira geral. É importante ressaltar que o “ser mulher” é historicamente construído. A experiência de alguém como mulher na sociedade é algo subjetivo e, ao mesmo tempo, uma experiência socialmente compartilhada e historicamente determinada. Assim, o corpo tido como feminino é alvo de uma série de disciplinas e violências que não são compartilhadas igualmente por homens e mulheres em uma mesma sociedade.

Partindo da ideia de que a criação das obras de Artemisia é influenciada por suas experiências e pelo contexto histórico em que a pintora se encontrava, Garrard estruturou seu livro em três partes principais: Artemisia Gentileschi em seu tempo: vida e arte – que nos traz algumas experiências pessoais da pintora; feminismo histórico e a iconografia feminina – contexto histórico das mulheres no século XVI a XVIII; as heroínas de Artemisia Gentileschi – como as experiências e o contexto histórico podem ser considerados nas análises das obras da pintora. Essas divisões são riquíssimas em ilustrações, contendo uma lista de 332 imagens; além disto, o livro é fartamente documentado com um apêndice composto de 28 cartas enviadas ou recebidas pela pintora e os anais de seu julgamento, pela primeira vez traduzidos para o inglês.

Na primeira parte, Garrard nos traz a biografia com alguns dados que foram registrados e puderam ser recuperados, como o julgamento de Tassi, o casamento da pintora com Pietro Stiattesi e o nascimento de suas filhas, a opinião de alguns de seus patronos, sua entrada na *Accademia del Disegno*, etc. Nessa parte, a historiadora também apresenta as obras de Artemisia, periodizando sua produção artística cronologicamente e de acordo com a sua

localização – Roma (1553 – 1613); Florença (1614 – 1620); Gênova, Veneza e Roma (1620 – 1630); Nápoles (1630 – 1638); Inglaterra (1638 – 1641); Nápoles (1642 – 1652).

É importante destacarmos mais uma vez a pouquíssima quantidade de documentos que evidenciam fatos da vida das mulheres. Garrard chega a afirmar que sua busca se dá dentro de um “vácuo”. Ao utilizar essa palavra para caracterizar a dificuldade de sua pesquisa, a historiadora da arte nos atenta para a pouca importância dada às mulheres, que motivou essa ausência de dados. Por essa razão, pouquíssimas são as informações sobre os métodos da pintura de Artemisia, as comissões de seus trabalhos e seu processo de criação artística. A própria Garrard admite ser muito perigoso tentar fazer uma sequência cronológica das cinco primeiras obras da pintora. Devido à ausência de informações, qualquer sugestão de ordem de realização dessas obras pode depender de diferentes análises dos quadros, mas não à sequência em que foram pintados.

Apesar da dificuldade de pesquisar, em função dessa grande ausência de informação, através de uma extensiva pesquisa, Garrard faz uma breve catalogação, atribuindo trinta e quatro obras à pintora. Ela distingue esses quadros de acordo com o estilo e tratamento, indicando alguns dos efeitos dos ambientes e exigências dos patronos. Garrard também faz vários comentários sobre essas obras, justifica o porquê de suas atribuições a Artemisia, como a possível adaptação a estilos diferentes para agradar seus patronos ou uma necessidade de identificação entre Artemisia e seu objeto. Garrard comenta a grande desvantagem profissional em que as mulheres se encontravam se comparadas aos homens, “a começar pela falta de oportunidades para crescer e desenvolver-se através da competição com outros artistas, e também por não ter acesso a guildas, academias e estudos de modelos nus.” (GARRARD, 1989, p. 6)

Voltando ao livro de Woolf, é interessante lembrarmos que, ao deparar-se com a ausência da autoria feminina, ela cria a personagem Judith Shakespeare, para quem, constrói uma narrativa ficcional sobre as imensas dificuldades de desenvolvimento pessoal e profissional das mulheres; com o mesmo talento, os irmãos – Judith e o conhecido dramaturgo Shakespeare – apresentariam apenas uma diferença: o sexo. Ao comparar as oportunidades de vida entre os dois, Woolf chega à conclusão que Judith Shakespeare não teria chance. Enquanto seu irmão, por ser homem, teria oportunidade de estudar e de ter mais liberdade para seguir seu talento, Judith não teria sido enviada à escola, mas destinada à reclusão doméstica da mulher, e, mesmo que se recusasse a isso, não haveria quem desse oportunidade para que uma mulher demonstrasse seu talento. E mesmo que alguém lhe concedesse a oportunidade, a história de

Judith teria um fim trágico, como geralmente acontece com as mulheres que se recusam a seguir o caminho traçado para elas:

Finalmente, o empresário Nick Greene compadeceu-se dela. Judith viu-se grávida desse cavaleiro e então – quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado pelo corpo de uma mulher? – matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus. (WOOLF, 1985, p. 61)

Apesar dos vários empecilhos, incluindo a tortura que machucou gravemente as suas mãos, Artemisia destacou-se dentre os artistas de sua época. Mesmo adotando uma perspectiva, que Garrard caracteriza como feminista, Artemisia se distinguiu de outras pintoras, principalmente por sua determinação em competir com os melhores artistas masculinos. A maioria das mulheres, que, antes do século XIX, aspiravam ao sucesso profissional, não ousava adotar uma singularidade expressiva e estilística, o que poderia prejudicar sua precária conquista: “buscar uma contribuição artística inovadora era desnecessário e até perigoso” (GARRARD, 1989, p.10). Sua dedicação fez com que ela se destacasse de maneira surpreendente também em relação aos artistas masculinos. Chegou a ser reconhecida como uma das artistas mais bem pagas durante a reforma da casa Buonarroti¹⁹. Na cidade de Florença, ela é descrita como uma bem conhecida artista da cidade, em um dos documentos do Secretário de Estado enviado para o Gran Duque Cosimo de Medici II.

Nessa parte biográfica, Garrard coloca Artemisia como uma mulher de grande genialidade, ousadia e coragem, que se recusou a permanecer na posição historicamente determinada para as mulheres. Sua aceitação nos estabelecimentos florentinos é extraordinária, uma vez que as pintoras, na Renascença e no Barroco, encontravam uma rígida resistência nas academias de arte, como já observamos. De acordo com Garrard,

Ela não poderia, por exemplo, ter se tornado um membro ativo da *Accademia di S. Luca*, cujas regras de 1607, especificamente, proibiam que mulheres frequentassem as reuniões. [...] Ela também não poderia ter participado de várias “academias” privadas ou em qualquer programa instrutivo com o desenho do modelo nu, ou o estudo de matemática e de perspectivas. [...] Também é de se esperar que tenha enfrentado fortes resistências na *Accademia del Disegno*, exclusivamente masculina desde de sua fundação no ano de 1563. Diferentemente de outras cidades que vangloriavam-se de famosas artistas (consideradas exóticas, e não geniais),

¹⁹ A obra *Inclinação* de autoria de Artemisia fez parte de um grupo de pinturas requisitadas por Michelangelo Buonarroti para a galeria na Casa Buonarroti, que fazia parte de um programa artístico para glorificar seu tio, o grande pintor Michelangelo. Segundo Garrard (1989, p. 41), pela sua obra, Artemisia foi paga com um valor três vezes maior que um artista independente como ela, quase o mesmo valor que foi dado a outros artistas mais antigos por figuras muito maiores, o que mostra a consideração de seu patrono por ela.

Florença, até 1614, não havia tido nenhuma mulher reconhecida até o momento²⁰. (GARRARD, 1989, P. 34)

Ainda em Florença, Artemisia parece ter mais influência que seu pai, que é descrito, pelo embaixador romano de Cosimo II, como alguém “de estranhas maneiras e um modo de vida e temperamento que tornam quase impossível lidar com ele”. (GARRARD, 1989, p.36). Garrard considera a possibilidade de a própria Artemisia concordar com essas opiniões sobre seu pai. É interessante destacarmos que, além de justificar sua argumentação com diversos documentos, Garrard imagina como devem ter sido algumas reações de Artemisia, ou até mesmo pessoas que ela possivelmente pode ter encontrado. Por exemplo, ao afirmar que a pintora poderia não ter uma boa relação com o pai, Garrard parte da ideia de que ele a submeteu à vergonha do julgamento e de que, nos anos seguintes, Artemisia assinava seu quadro com o sobrenome da mãe e não mais com Gentileschi. Mesmo propondo essas possibilidades, a historiadora se mostra consciente do aspecto especulativo, admitindo que algumas questões que propõe são apenas possibilidades, algo que jamais poderemos afirmar com certeza.

Após apresentar uma breve biografia de Artemisia, Garrard propõe, na segunda parte do livro, que é importante também considerarmos os questionamentos feministas do século XVI e XVII, principalmente os apresentados pela *Querelle des Femmes*, para a apropriada análise das obras da pintora:

Nas pinturas de Gentileschi, mulheres são protagonistas convincentes e heroínas corajosas, talvez pela primeira vez na arte, [...]. O contexto histórico apropriado para essa perspectiva não é apenas a tradicional biografia do artista, mas também o desenvolvimento da história do feminismo, o despertar da consciência das mulheres de que seu status não era divinamente ordenado, mas produzido pelos homens, e que as crescentes realizações femininas, que eles consideravam inferiores, eram discutíveis. É para esse contexto da *Querelle des Femmes* [...] que devemos agora nos voltar, a fim de situar Artemisia na história da arte. (GARRARD, 1989, p. 138)

Para Garrard, essa segunda parte é essencial para entendermos a posição feminista conferida a Artemisia pela historiadora. Ela sugere a possibilidade de que algumas reflexões que parecem ser propostas pelas figuras pintadas por Artemisia correspondem a alguns pensamentos feministas que já corriam na época, principalmente entre escritoras literárias.

No artigo “Early Feminist Theory and the ‘Querelle des Femmes’” (1982), a historiadora Joan Kelly nos mostra que, há aproximadamente 400 anos, as mulheres têm

²⁰ É interessante destacarmos que, nos registros da *Accademia del Disegno*, não consta o nome de nenhuma mulher antes de Artemisia Gentileschi. Garrard contabilizou que, após a entrada pintora, aparecem apenas três mulheres no século XVII e nove no XVIII, totalizando um número de apenas treze mulheres, entre o registro de um número entre oito a dez mil homens, desde o início da academia até o ano de 1760.

refletido sobre sua condição e seu papel na sociedade, antes mesmo da Revolução Francesa, de forma que o pensamento e teorização feminista pode, então, ser datado não a partir do início do século XX, mas sim de 1400. A primeira mulher a propor esses questionamentos por escrito foi Christine de Pizan (1364 – 1430). Em sua própria vida, ela poderia ser considerada uma mulher ousada: decidiu manter seus filhos, sua mãe e a si mesma como copiadora e autora, quando ficou viúva aos 25 anos de idade. Seu primeiro trabalho feminista foi escrito como resposta às crenças misóginas presentes em contos medievais. Em *Livre de la cité des dames*, publicado em 1405, Pizan critica a falta de acesso à educação das mulheres, tanto historicamente, como em sua época. Ao tratar sobre o feminismo medieval, a crítica literária Carolyn Dinsha (2007, p.18) destaca que Pizan foi uma das grandes mulheres que, através de seus personagens, questionaram a situação da mulher escritora frente aos homens, alertando também para a misoginia ensinada aos homens desde a infância:

Essas contestações iniciais estiveram presentes em breves comentários escritos por Christine, sob a voz do Cupido, em seu poema cortês *L'Epistre au dieu d'Amours* (1399), quando ele afirma que as mulheres estão sendo injustamente difamadas e abusadas por escritores masculinos. Em sua carta, o cupido faz observações crítico-literárias claramente feministas. A estrutura da educação patriarcal e antifeminista é nitidamente indicada, assim como a animosidade dos clérigos, que escrevem contra as mulheres: estudiosos misoginistas da tradição antifeminista, que baseiam seus trabalhos em livros que mentem, como o Cupido declara, e doutrinam jovens meninos na escola. (DINSHA, 2007, p.19).

Esses debates propostos por Christine de Pizan, que ficaram conhecidos como *Querelle des Femmes*, tornaram-se um meio de divulgação dos questionamentos feministas na sociedade francesa da época. As mulheres passaram a atuar contra a misoginia, não só nos terrenos dos debates, mas também em ações políticas, por uma mudança social, chamando as mulheres a avançarem no sentido de integrar ativamente a esfera pública.

Segundo Garrard (1998, p. 143), esse debate sobre as mulheres, proporcionado pela *Querelle des Femmes*, refletiu-se também nas artes visuais. Algumas imagens de mulheres em pinturas e esculturas são uma continuação desses questionamentos, as chamadas *femmes fortes*. Dentre os grandes incentivadores dessas mulheres, Garrard destaca Marie de Medici²¹. Em um ciclo de pinturas denominado “A vida de Marie de Medici”, criado para os aposentos da rainha, no palácio de Luxemburgo, foram encomendados vários episódios que refletem o heroísmo e poder de Marie de Medici durante o seu reinado. Outro objetivo da rainha foi também de dar ênfase às personagens femininas históricas na decoração artística de seu palácio; na entrada, há

²¹ Marie de Medici foi coroada rainha da França como a segunda esposa do rei Henrique IV da França. Após o assassinato do marido, ela tornou-se regente, no lugar de seu filho, e ficou conhecida como uma grande patrona.

uma série de estátuas de famosas mulheres, rainhas e mães de homens famosos. A exibição de um vasto conhecimento político e seu orgulho em ser associada a heroicas mulheres do passado, fez com que Marie de Médici se tornasse uma poderosa figura que, ao invés de ver as heroínas como uma exceção do passado, enfatizou a celebração da capacidade do sexo feminino, algo praticamente desconhecido para a sociedade em geral.

Ao mencionar essas reflexões em torno da questão da mulher, Garrard propõe a possibilidade de que Artemisia, de alguma forma, teve acesso a esses questionamentos, devido ao foco que a pintora dá às suas personagens femininas, e também à forma como as representa. É importante destacarmos que, ao propor essa contextualização do momento histórico e artístico em que se encontrava Artemisia, a historiadora da arte parece buscar uma “história do possível”, expondo com honestidade a ausência de suas bases concretas para as conjecturas propostas; entretanto, seu raciocínio apresenta argumentos bastantes convincentes para essas suposições de que Artemisia realmente tinha consciência desses acontecimentos.

Com o nosso presente conhecimento limitado, não podemos definir exatamente como Artemisia interagiu com sua cultura nesses aspectos, ao menos não com a precisão análoga que temos do interesse de Michelangelo pelo pensamento neoplatônico. Mas sabemos que Artemisia não trabalhou em um vácuo e é possível pensarmos que sua criação de poderosas personagens femininas era apoiada por uma atmosfera de seu tempo, de que ela não passou intacta pelas batalhas feministas e antifeministas de sua época e que a contribuição importante que ela fez para o feminismo pode não ter passado completamente desconhecida no século XVII. (GARRARD, 1989, p. 141 – 142)

Contrariamente ao método historiográfico tradicional, Garrard reconhece suas limitações, não somente com relação ao acesso de documentos sobre a pintora, mas também com relação à própria impossibilidade de o fazer histórico recuperar a verdade sobre o passado.

Como nos lembra Navarro-Swain (2000, p.13), não é porque um fato não é mencionado na história, que signifique que ele não tenha acontecido. Garrard sugere a possibilidade de Artemisia ter conhecimento da fama da lendária Marie de Médici e suas contribuições para a arte, mesmo porque seu pai foi comissionado pela rainha para pintar a obra *La Félicité publique triomphant de dangers*. Antes desta encomenda, Artemisia foi residente na corte Médici em Florença de 1614 a 1620, trabalhando entre artistas contratados pela rainha, e ela pode ter escutado algum comentário sobre as realizações da regente. Garrard também acha provável que Marie de Médici houvesse sido informada, por Orazio ou por outros pintores, da fama de Artemisia, pródiga e extraordinária pintora, cujo trabalho tinha como foco principal figuras femininas fortes. Em alguns momentos do texto, Garrard chega a nos convidar a imaginar situações e pessoas que a pintora poderia ter encontrado, como, por exemplo, Marie de Médici: “Não há nenhuma evidência de que a rainha francesa alguma vez contratou ou convidou

Artemisia para juntar-se à sua corte (embora sejamos tentados a imaginar como teria sido interessante essa associação). No entanto, a ausência de documentação pode significar pouco.” (GARRARD, 1989, p. 160). Garrard também nos convida a imaginar como teria sido o encontro entre Artemisia e a artista Sofonisba Anguissola²²:

Certamente, Artemisia deveria ter conhecimento da reputação de Anguissola, se não pessoalmente. Não há nenhuma conexão óbvia entre a arte de Anguissola e Gentileschi, e também não há nenhuma evidência de que Artemisia tenha tido um interesse especial em outras artistas femininas, mas ainda permanece fascinante imaginar como teria sido uma conversa entre as duas mais ilustres pintoras de seu tempo. (GARRARD, 1989, p. 58).

Em uma espécie de exercício metateórico, Garrard destaca a dificuldade de buscar indícios no vácuo que é o passado das mulheres. Retomo aqui, mais uma vez, a problematização da busca por vestígios históricos. Ao tratar dessa questão, precisamos ter em mente que os documentos remanescentes são sempre tendenciosos, não apenas por responsabilidade do autor, mas também em função dos critérios que permitiram que esses indícios fossem considerados importantes o suficiente para serem mantidos, como vimos nas contribuições de Jenkins. Por exemplo, no caso de Artemisia, há uma lamentável ausência de vestígios textuais sobre a vida e a obra da pintora. As pouquíssimas cartas remanescentes são apenas aquelas endereçadas ou recebidas por seus patronos, com quem dificilmente Artemisia teria confidenciado suas experiências, convicções ou interesses feministas. No entanto, não é pelo fato de não haver indícios de que a pintora sabia de algumas ideias, que hoje podemos considerar feministas, ou de que ela conhecia importantes personagens históricos, que isso realmente não tenha acontecido. Será que ela estava ciente dos debates promovidos por algumas de suas contemporâneas sobre a questão da mulher? Será que o conteúdo feminista de seu trabalho foi reconhecido em sua época? Garrard reconhece que essas são perguntas que jamais poderemos responder. Um dos pontos interessantes do estudo da historiadora da arte é que o importante não é sabermos se essas situações realmente aconteceram, mas que essas possibilidades nos permitem perceber que, há muito tempo, as mulheres vêm questionando a posição inferior imposta a elas tanto na vida como na literatura e nas artes visuais, e que isso foi ignorado pela sociedade em geral e pela historiografia tradicional.

Na última e mais importante parte do livro, são focalizadas as heroínas pintadas por Artemisia Gentileschi: Susana, Lucrecia, Cleópatra, Judite, incluindo também nessa categoria

²² Nascida no ano de 1532, Anguissola foi uma reconhecida artista do Renascimento italiano. Tendo seu talento reconhecido por pintores como Michelangelo, a artista chegou a fazer parte do grupo de pintores oficiais da corte do rei de Madrid, Felipe II da Espanha.

o autorretrato da pintora. Essas pinturas são analisadas com relação à tradição iconográfica da época, que, apesar de representar personagens femininas, em sua maioria, parte da perspectiva masculina. Em suas análises, Garrard nos mostra que essas figuras de Artemisia diferem muito do estereótipo e de imagens convencionais da época, o que implicaria em uma possível preocupação da artista em propor novas possibilidades, bem mais complexas e diversificadas, de representação da mulher. Diferentemente das belas Susanas, Lucrécias e Cleópatras de autoria masculina, essas heroínas convincentemente evidenciam, nas obras da pintora, o sofrimento, a dor e a angústia, com admirável densidade. Através de suas personagens, Artemisia pode sugerir indiretamente que importantes e corajosas mulheres “não precisam ser viris ou masculinas, mas simplesmente mulheres que participam igualmente da existência humana”. (GARRARD, 1989, p. 170)



Figura 1: Artemisia Gentileschi, *Susana e os anciãos*, 1610.

Como vimos anteriormente, Garrard considera que a arte de Artemisia é radicalmente diferente em expressão e interpretação de temas tradicionais em relação à produção artística de seus contemporâneos e suas obras precisam ser analisadas a partir de suas experiências pessoais. Ao analisar *Susanna e os anciãos* (Figura 1), quadro pintado por inúmeros pintores e por

Artemisia, Garrard nos mostra que, em todas as versões sobre este tema, a personagem é pintada com um nu sensual, com um tom erótico ou até mesmo pornográfico, mostrando a tentação irresistível que Susana incorporava. O quadro de Artemisia se distingue por ser apresentado a partir do ponto de vista da vítima, de forma que o foco principal é “a situação da heroína, e não o desejo dos anciãos” (GARRARD, 1989, p.189). Para Garrard, é a partir das experiências dolorosas como o estupro e a vergonha do julgamento, que Artemisia pinta sua personagem. A possível identificação entre a pintora e sua Susana, devido às similaridades da história entre as duas, pode ter permitido que Artemisia pintasse a vulnerabilidade da personagem, na expressão de angústia em seu rosto e também no olhar lascivo masculino dos anciãos.



Figura 2: Artemisia Gentileschi, *Judite Degolando Holofernes*, 1620.

No caso do quadro *Judite degolando Holofernes* (Figura 2), considerando que o quadro pode simbolizar a vingança de Artemisia em relação a Tassi, Garrard nos alerta para o fato de que essa análise da obra é muito simplista. Comparando as obras da pintora com várias outras sobre o mesmo tema, incluindo a de seu pai e a de Caravaggio, a historiadora nos mostra mais uma vez que as Judites da pintora se distinguem das demais. Enquanto os artistas masculinos

pintam uma personagem inexpressiva e passiva, Artemisia propõe uma heroína forte e concentrada:

Distorcido pela iluminação, resultando em uma severidade não glamorosa, seu rosto é duro, sem expressão, não revelando nenhuma emoção exceto a concentração em seu trabalho. [...] Essa Judite transgride todas as nossas expectativas do comportamento de uma mulher por não apresentá-la, em relação a sua própria ação, modestamente indiferente ou piedosamente nobre. (GARRARD, 1989. p.323).

É importante destacar que a artista também parece ter um vasto conhecimento das técnicas artísticas da época. Segundo Garrard, suas obras podem ser associadas aos trabalhos de Michelangelo e Caravaggio; no entanto, apesar de aplicar as mesmas técnicas, suas figuras são inovadoras e originais, em relação aos de outros seguidores.

Cabe ressaltar nesse momento que as contribuições de Virginia Woolf, em seu artigo “The new biography”(1958), com relação às dificuldades de escrever uma biografia. A partir da frase “o objetivo da biografia é a verdadeira transmissão da personalidade” de Sir. Sydney Lee²³, Woolf nos alerta para o fato de que qualquer biografia, se por um lado apresenta a ‘verdade’ documentada, por outro, coloca algo impalpável que é a personalidade. É a essa dicotomia que se refere o nome do livro *Granite and Rainbow* (Granito e Arco-íris). Relacionado ao primeiro aspecto, então, teríamos o granito como a parte sólida de uma biografia, evidenciada em documentos e registros; o outro, então, estaria relacionado ao arco-íris, o intangível, que busca aspectos da personagem que nos escapam, aos quais nunca poderemos ter acesso. Para Woolf, uma boa biografia precisa conter, juntos, esses dois elementos. Em seu livro, Garrard consegue unir essas duas partes com sensibilidade. Seu extenso e cuidadoso estudo, além de nos apresentar fatos históricos sobre a vida e a obra de Artemisia Gentileschi, permite também que conheçamos Artemisia como uma pintora ousada, que parece ter sido uma mulher determinada a competir com grandes artistas de sua época. Na primeira parte do livro, Garrard nos mostra dados históricos de uma jovem que superou o estupro e a tortura, e uma pintora que, apesar das imensas dificuldades, foi capaz de expandir o limitado papel destinado às mulheres na sociedade patriarcal. Na segunda e terceira partes, o livro propõe a possibilidade de uma Artemisia também feminista, que transcendeu, em sua arte, suas difíceis experiências e a luta da mulher em um mundo dominados por homens.

²³ Sir. Sydney Lee foi conhecido como um grande biógrafo em Londres, no século XIX.

2.2. O discurso jurídico nos autos do julgamento.

Um dos acontecimentos mais conhecidos da vida de Artemisia é o seu julgamento no tribunal. No estudo de Garrard, temos pela primeira vez a tradução completa²⁴ do julgamento para o inglês, com o cuidado de justificar cada detalhe da tradução. O primeiro item no documento é a carta enviada ao papa com o pedido de Orazio Gentileschi de que fosse aberto um processo contra Agostino Tassi; a razão apresentada foi o fato de ele haver deflorado Artemisia Gentileschi à força e continuado a relação carnal por diversas vezes, durante um determinado período de tempo, com a ajuda de Cosimo Quorli²⁵. Além disso, Quorli, juntamente com Tassi, roubou algumas pinturas de Orazio, incluindo uma de suas Judites. Em seu testemunho, Artemisia Gentileschi manteve a acusação de que Tassi deflorou-a à força, e continuou a ter relações sexuais com ela, com a promessa de casamento.

Um dos fatores mais interessantes do julgamento é que, em nenhum momento, Artemisia é tratada como vítima de violência sexual, mas sim como uma propriedade danificada. Segundo a historiadora da arte Griselda Pollock (2005, p.184), novos historiadores têm argumentado que, no século XVII, o estupro, além de poder ser classificado como uma agressão sexual não consensual, também foi usado como crime para forçar um casamento ou reivindicar os danos causados pelos abusos de homens ricos e poderosos. Isso acontecia devido à importância dada à virgindade da mulher na manutenção da honra da família, de forma que uma mulher não casada que perdia a virgindade, forçadamente ou não, era considerada uma propriedade danificada da família.

Nos autos, podemos ver que é dessa maneira que a situação de Artemisia é colocada, como, por exemplo, na importância dada aos exames das parteiras, que comprovaram que ela havia sido deflorada. No resumo do processo que antecede os testemunhos²⁶, há menção de vários acontecimentos, como a primeira vez que Artemisia e Tassi se encontraram, como ele a

²⁴ A tradução dos autos foi feita por Efreem G. Calingaert.

²⁵ Cosimo Quorli é apontado, nos autos do julgamento, como um amigo que ajudou Tassi a planejar as visitas à casa de Artemisia e a roubar a obra de Orazio. Em seu testemunho, Artemisia declara que Quorli também a assediava.

²⁶ Garrard destaca que, apesar de o resumo ter sido colocado nas primeiras páginas do documento, provavelmente deve ter sido escrito após os testemunhos.

persuadiu, a participação da inquilina Tuzia²⁷, que permitia a entrada de Tassi pelo seu apartamento:

Vários dias após o almoço, Agostino, encontrando a porta da casa de Artemisia aberta, entrou na casa como um convidado indesejado e foi procurar Artemisia.[...] Conforme ele foi se aproximando de Artemisia, ordenou que Tuzia subisse porque ele queria conversar com Artemisia a sós.[...] E, nesse dia, Agostino deflorou Artemisia e saiu.[...] Desse dia em diante, Agostino continuou com Artemisia e desfrutou dela como se ela fosse de sua possessão, tendo prometido casar-se com ela no momento em que a deflorou, apesar do fato de ter uma esposa. (GARRARD, 1989, p.411).

Como podemos ver, em nenhum momento, é dito que as relações sexuais entre os dois pintores não foram consensuais. Apenas afirma-se que ele a deflorou e que continuou mantendo relações sexuais. A ideia que temos desse resumo não é a de que Tassi estuprou violentamente Artemisia contra a vontade da garota, o que lhe causaria diversos traumas, mas sim a de que ele aproveitou-se dela.

Uma das poucas pessoas que não procura difamar Artemisia, no julgamento, é Giovanni Battista Stiattesi, amigo da família Gentileschi. Apesar de descrevê-la como “uma garota mal tratada e desgraçada” (GARRARD, 1989, p. 437) por Cosimo Quorli, Stiattesi trata as relações entre os pintores como se fosse um caso de amor. Ele descreve Tassi como um homem perdidamente apaixonado e com sérias pretensões de se casar com a pintora. Mesmo ao falar sobre os outros crimes do pintor, como o estupro da cunhada e o assassinato da esposa, crimes já levados a tribunal e de conhecimento público, Stiattesi parece defender Tassi. Segundo ele, a justificativa para o pintor ter mandado matar sua mulher, seria porque ela o havia traído:

Eu sei que ela fugiu com o seu amante e Agostino fez um reboiço e uma comoção para encontrá-la. Mas, quando não conseguiu, sentindo-se desesperado e desgraçado pela fuga, [...] veio para perto do mar, com a sua cunhada e o marido, [...] vivendo juntos como uma família. Por causa dessa coabitação, Agostino foi processado por sua irmã por incesto, como é verificado nos registros. Posteriormente, eu soube, pelo próprio Agostino, que ele havia mandado matar sua mulher. (GARRARD, 1989, p.427).

É interessante notarmos nesse trecho como, no imaginário popular, a traição feminina poderia funcionar como justificativa para um crime passional. No Brasil contemporâneo, esta situação ainda acontece com frequência alarmante. Segundo dados do Mapa da Violência no Brasil de 2012, varia entre 60% a 70% o número de casos de homicídios femininos em que o agressor é ou foi parceiro da vítima. Assim como vemos no testemunho de Stiattesi, muitas dessas atrocidades são consideradas, mesmo judicialmente, como “crimes realizados por amor”,

²⁷ Tuzia era a inquilina que morava no andar de cima da casa dos Gentileschis. Segundo Artemisia, era Tuzia quem facilitava os encontros de Agostino com Artemisia.

executados em um momento de violenta emoção, mas que as feministas estão lutando para tipifica-lo como feminicídio. No caso do testemunho de Stiattesi, percebemos que ele parece considerar Tassi como um marido apaixonado pela esposa, uma vez que ele fez “um reboliço” e “uma comoção” em torno da busca da mulher, mas, ao não encontrá-la, sentiu-se “desesperado” e “miserável”. Para o amigo da família, a traição e abandono de sua mulher também justificariam o fato de o pintor ter impedido vários arranjos de casamento para Artemisia, uma vez que ela poderia fazer o mesmo que a esposa de Tassi. A idéia central do testemunho de Stiattesi é que Artemisia e Tassi realmente mantiveram um relacionamento, sem mencionar que não era consensual.

A principal estratégia do testemunho de Agostino Tassi foi acusar Artemisia de promíscua de forma grosseira e vulgar. Segundo ele, a pintora levava uma vida desregrada, vários homens entravam em sua casa na ausência de Orazio, e Stiattesi era apaixonado por Artemisia e que eles estavam “fucking [*fudendo*] um ao outro”(GARRARD, 1989, p.445). Ainda segundo o testemunho Tassi, Tuzia tinha sido convidada a morar na casa dos Gentileschis porque Orazio não sabia mais o que fazer para endireitar a vida da filha, e, até mesmo ele próprio tinha admitido para Tuzia que sua filha “era uma puta” (GARRARD, 1989, p.447). Para sustentar seus argumentos, Tassi chegou a contratar quatro testemunhas falsas, que, como o próprio tribunal reconheceu, ofereceram informações fraudulentas sobre Artemisia e seu pai. Essas testemunhas alegavam ter ouvido rumores de que a pintora havia tido relações sexuais com um homem, já morto, chamado Pasquino Fiorentino; que Cosimo Quorli, também já morto, havia afirmado que teve relações com a pintora por quatro anos; e que Stiattesi havia lhe contado que Artemisia era “uma puta” (GARRARD, 1989, p.480).

Concordo com a interpretação de Garrard quando ela afirma: “Ler os testemunhos do julgamento é descer ao nível mais deprimente da sordidez sexual e moral. Até mesmo os cidadãos mais corretos não aparecem bem na corte policial, e os tipos de pessoas incluídas são bastante peculiares” (GARRARD, 1989, p.20). Podemos ver isso nas falas das falsas testemunhas e de Tassi, que chamam Artemisia de puta várias vezes. Eles afirmavam que ela era tratada como uma “mulher pública” por alguns pintores; e até mesmo caracterizaram-na como “uma vadia sem vergonha e sem inteligência, o tipo de mulher que lhes traria má sorte” (GARRARD, 1989, p.426). Eles também chegaram a insinuar que Orazio e Artemisia mantinham uma relação incestuosa, ao contar que o pintor a fizera posar nua e gostava que outras pessoas vissem o quadro, além disto chegaram a afirmar que Artemisia havia confidenciado a Tassi que sua vida promiscua era devido a seu pai. Já o testemunho de

Artemisia se distingue dos outros. Além de descrever, com detalhes, os assédios de Tassi e outros acontecimentos, ela menciona fatos que não são tratados em nenhum momento: ela havia sido violentamente estuprada, ou seja, as relações sexuais não foram consensuais, de forma que lhe causaram não somente sofrimento físico, mas também psicológico.

Pollock (2005, p. 186) destaca que feministas contemporâneas foram, por diversas vezes, acusadas de aplicar, ao contexto de uma pessoa do século XVII, conceitos e valores contemporâneos relacionados ao estupro, hoje entendido como uma violação sexual do corpo que tem efeitos psicológicos traumatizantes no sujeito. Ela nos traz reflexões de alguns historiadores como Elisabeth Seth Cohen, que questionaram essa traumatização pessoal da vítima do estupro e sugerem que, devido à aceitação generalizada da autoridade masculina na época, “o crime de estupro tinha menos ressonância. O que o mundo moderno chama de estupro era, no renascimento italiano, relacionado a ofensas legais e sociais”. (POLLOCK, 2005, p. 186)

Entretanto, Pollock questiona essa posição; para ela, embora as questões políticas relacionadas ao estupro e à violência doméstica não fossem tratadas adequadamente, não significa que as mulheres não sentiam essa experiência como uma violação brutal de seus corpos. Pollock nos traz as contribuições da historiadora da arte Diane Wolfthal, que analisou cuidadosamente as evidências textuais e iconográficas do período medieval e início do moderno. Em seu estudo, ela afirma que podemos encontrar as vozes de vítimas do estupro, que atestam uma experiência subjetiva de medo do assédio masculino e do trauma de sua ocorrência. Wolfthal chega a citar uma das frases da feminista Christine Pisan, que, ainda no século XIV, descreve o estupro como “o maior dos sofrimentos”. Ela conclui que as mulheres temiam o próprio ato e também ficavam atemorizadas com as repercussões que recairiam sobre ela como injúria, morte, gravidez indesejada, e outros efeitos associados à violência, como as cicatrizes emocionais e a péssima reputação.

Em seu testemunho, Artemisia deixa bem claro que, em nenhum momento, concordou com a presença de Tassi em sua casa. Além de não gostar que ele frequentasse a residência contra sua vontade, ela afirma que se sentia mal quando Tassi, ao ser rejeitado, a acusava de manter relações com outras pessoas: “Eu tinha nojo da maneira como ele me tratava. [...] Fiquei chateada com suas palavras por dias, e meu pai ficou angustiado porque eu não queria lhe contar a razão de minha tristeza” (GARRARD, 1989, p.415). Como podemos ver nessa declaração de Artemisia, até mesmo os assédios que antecederam o estupro já pareciam ter um efeito

psicológico negativo na pintora. Além desse sofrimento psicológico, Artemisia também conta as dores e sofrimentos físicos, sentidos por ela, durante o estupro:

Ele soltou minhas mãos [...] e pôs os joelhos entre as minhas pernas com o seu pênis em direção à minha vagina, e começou a empurrá-lo para dentro. Senti uma forte ardência e isso doeu muito, mas, como ele havia tampado a minha boca, eu não conseguia gritar. [...] Após essa primeira vez, em várias outras ocasiões, eu sangrei quando Agostino teve relações carnais comigo. E quando perguntei o porquê do sangue, ele afirmou que era devido à minha fraca constituição. (GARRARD, 1989, p.416 e 417)

Artemisia, neste trecho, afirma ter sofrido não somente uma violência psicológica, mas também física, chegando até a ter sangramentos causados pela violência do comportamento de Tassi, nos estupros posteriores. Cruelmente, entretanto, ele não vê a violência do seu ato como causadora do sofrimento de Artemisia, a quem ele deprecia, colocando a culpa na fraqueza da jovem.

É preciso ressaltar que o testemunho de Artemisia é o primeiro apresentado nos autos do julgamento. E, apesar de ter afirmado claramente que foi estuprada, ou seja, foi violentamente obrigada a ter relações sexuais com Tassi, em nenhum outro momento, seja no resumo dos acontecimentos, seja em qualquer outro testemunho, essa questão é mencionada. Na leitura da documentação do julgamento, percebemos que, assim como afirmam alguns historiadores, naquela época parece que não havia nenhuma preocupação, tanto por parte da justiça quanto por parte da sociedade, com o aspecto da violência cometida contra a vítima de estupro, o que podemos considerar como uma evidência do quão insignificante era a mulher. Vemos que Artemisia é tratada como uma propriedade danificada, de forma que o objetivo do julgamento não é declarar Tassi culpado ou inocente por ter estuprado alguém, mas sim porque, ao tirar a virgindade da filha de Orazio Gentileschi, ele causou danos ao pintor, não à filha dele. No entanto, precisamos atentar para o fato de que, apesar de a sociedade tratar o estupro de maneira diferente de como tratamos hoje, não quer dizer que as mulheres, do século XVII, não interiorizassem os traumas do sofrimento da violência. Eles apenas não eram considerados relevantes em uma sociedade construída nos moldes misoginistas.

2.3 A autorrepresentação de Artemisia em suas cartas

No outro apêndice do livro de Garrard, encontramos, traduzido para o inglês, um total de 30 cartas, sendo 28 delas de autoria de Artemisia e duas de seus patronos. Essas correspondências são os únicos documentos restantes que nos revelam um pouco das relações

de Artemisia com seus patronos e amigos. Apenas uma dessas cartas pertencia a Cosimo II de Médici, quatro a Andrea Cioli, Secretário de Estado de Cosimo e amigo da pintora, uma ao astrônomo Galileu Galilei, além de um breve bilhete a Michelangelo Buonarroti, o jovem. Temos também seis cartas para seu patrono Cassiano dal Pozzo, três ao duque Francesco I d'Este, além de treze cartas a seu mecenas siciliano Dom Antonio Ruffo de Messina. A leitura dessas correspondências permite que conheçamos um pouco melhor Artemisia Gentileschi em sua relação com seus patronos, alguns até seus amigos. Vemos, por exemplo, a discussão dos valores, pressões para finalização das obras, pedidos de favores e reclamações do alto custo da produção de uma pintura.

Nessas cartas, Artemisia parece se mostrar, ao contrário de muitas mulheres do renascimento, bastante independente financeiramente. Em alguns momentos, vemos a pintora contando a alta despesa gerada pelo casamento da filha, o qual ela parece ter custeado sozinha. Artemisia também chega mencionar uma viagem a Pisa, com o objetivo de negociar a venda de uma propriedade. Na renascença italiana, uma mulher raramente mantinha controle independente de sua propriedade, a menos que fosse viúva. (GARRARD, 1989, p.386)

Como pintora, a imagem de Artemisia representada em suas cartas é a de uma artista segura e orgulhosa de seu trabalho. Em uma das correspondências a seu patrono Antonio Ruffo, ela afirma:

Eles[os clientes] procuram uma mulher com esse tipo de talento, que é variar os indivíduos em minha pintura; assim, nunca alguém achou em minhas imagens qualquer repetição de invenção, nem ao mesmo uma mão.[...] Quando o conceito [*inventione*] é realizado e definido com claro e escuro e estabelecido por meio de planos, o resto é trivial. (GARRARD, 1989, p.397).

Como podemos ver, Artemisia parece se mostrar consciente e orgulhosa de seu talento, ao afirmar e justificar sua capacidade e habilidade de inovação artística e também ao mencionar ser reconhecida por isso, diferentemente da maioria das pintoras que, antes do século XIX, não aspiravam uma singularidade e inovação artísticas.

Uma questão que é importante destacarmos é que essas cartas remanesceram até os dias de hoje, não porque foram escritas por Artemisia, mas devido ao fato de terem pertencido a importantes homens do século XVII, como Cosimo de Médici e Michelangelo Buonarroti. Dessa forma, precisamos ter em mente, ao lermos essas cartas, que Artemisia se autorrepresenta da maneira como ela queria ser reconhecida por esses homens. Acredito que seja por isso que sua posição, ao falar de si mesma, pode parecer muitas vezes contraditória. Enquanto, em alguns momentos, ela se mostra orgulhosa de seu trabalho, em outros ela minimiza o valor suas obras:

Sinto que só posso satisfazer minhas ambições lhe enviando esse meu pequeno trabalho[...]. Esse trabalho carece de perfeição mas é repleto de respeito por você. Assim, humildemente imploro para que perdoe suas imperfeições, as quais são decorrentes da minha falta de talento. (GARRARD, 1989, p.389).

Essa modéstia de Artemisia, no entanto, parece-nos mais uma tática discursiva da pintora, pois posteriormente, na mesma carta, ela já menciona sua grande fama e reconhecimento “Apesar dessa consideração, meus esforços têm agradado os mais grandes príncipes da Europa, e, em particular a Vossa Alteza, que, em outras ocasiões, honrou meus esforços esplendidamente, com grande generosidade” (GARRARD, 1989, p.389). Segundo Garrard, essa autodepreciação colocada por Artemisia estava de acordo com as convenções sociais inerente às relações entre artistas, considerados vassallos em relação a seus patronos, estes, por sua vez, situados na condição de suseranos. Dessa forma, as afirmações da pintora parecem-nos mais uma estratégia de Artemisia que, mesmo mostrando sua fama e confiança na qualidade de seus trabalhos, buscava não parecer presunçosa, em relação a seu patrono. Essa humildade parece, na realidade, ser uma evidência de modéstia, uma atitude que poderia ser bem aceita por ser considerada uma qualidade feminina.

Em outras cartas, Artemisia também parece fazer o mesmo, ao mencionar ou justificar sua situação apenas em função de sua vulnerável condição feminina, quando descobre que um patrono pediu para que outro pintor utilizasse seus desenhos: “Se eu fosse um homem, não consigo imaginar que as coisas teriam acontecido da mesma maneira” (GARRARD, 1989, p.398). Em uma das cartas a Antonio Ruffo, ao discutir o preço de seu trabalho, Artemisia conclui: “não mais te aborrecerei com essa tagarelice feminina. Os trabalhos falarão por si mesmos.” (GARRARD, 1989, p.392). Como podemos ver, essa inicial modéstia parece irônica, pois em seguida a pintora se mostra extremamente confiante em sua arte.

Em seus textos, a pintora muitas vezes aparenta ter consciência de sua situação como mulher, em um meio artístico dominado por homens, como no seguinte trecho em que ela orgulhosamente afirma a qualidade de sua arte: “Eu preciso dizer-lhe que a pintura será terminada ao final do mês. [...] E eu vou mostrar o que uma mulher pode fazer, esperando que a obra lhe dê grande satisfação estética” (GARRARD, 1989, p.394). Talvez fosse por isso que, além de evidenciar segurança em seu próprio trabalho, Artemisia menciona várias vezes sua fama. Na correspondência enviada a Galileu, ela reclama da ausência de resposta de Cosimo de Médici II: “Isso me humilha consideravelmente, pois eu já me vi honrada por vários reis e governantes da Europa, a quem enviei meus trabalhos, não apenas com grandes presentes, mas com as mais favoráveis cartas, as quais guardei comigo” (GARRARD, 1989, p. 384)

Através dessas cartas, conhecemos uma Artemisia representada, por ela mesma, como uma mulher determinada e independente financeiramente. Em seus textos, pudemos perceber que ela tinha consciência de como lidar com seus patronos. A pintora sabia da necessidade de muitas vezes parecer modesta, ao mesmo tempo que mostrava grande orgulho pelo aspecto inovador e pela qualidade estética de seu trabalho. No entanto, são apenas 30 cartas; infelizmente, muitos dos dados relacionados a essa pintora foram perdidos ao longo dos anos. Sua voz, entretanto, é (re)criada pela recente produção ficcional de autoria feminina.

Capítulo III: As construções ficcionais

3.1. A narrativa cinematográfica de Merlet

O filme *Artemisia*, da diretora francesa Agnes Merlet, foi lançado em 1998, recebendo críticas variadas. Ele chegou a ser nominado para o prêmio de melhor filme de língua estrangeira na premiação mundialmente reconhecida do Globo de Ouro, por sua fotografia e sua brilhante evocação do mundo artístico de Roma no século XVII. O filme também foi largamente elogiado pela atuação convincente dos atores, excelente direção e belíssimas cores. No entanto, a exibição do filme foi polêmica por outras razões. Após o seu lançamento nos Estados Unidos, o longa metragem foi duramente criticado por feministas, por ter radicalmente alterado os dados históricos e, principalmente, por ter romantizado a história da pintora de tal forma a transformar a relação dos dois em um intenso caso de amor.

Na *première* de *Artemisia*, (28 de abril de 1998) em Nova Iorque, a feminista Gloria Steinem e outras mulheres da audiência circularam informativos preparados por Steinem e Garrard com o título: “Agora que você assistiu ao filme, conheça a verdadeira Artemisia Gentileschi.”²⁸. Após a divulgação desse acontecimento na internet, elas encorajaram as mulheres americanas a distribuírem cópias do folheto nas exibições do filme. No panfleto, Garrard, que, como já observamos neste trabalho, fez a mais importante e completa pesquisa sobre a pintora até o momento, compara algumas informações apresentadas pelo filme com as da sua pesquisa. Por exemplo, na narrativa cinematográfica, Artemisia e Tassi são representados como amantes apaixonados. Mesmo quando seu pai leva o caso ao tribunal, Artemisia, sob tortura, mantém seu testemunho de que ele não a havia estuprado.

O filme representa Artemisia como uma garota audaciosa. No início, ainda no convento, vemos a pintora descobrir e secretamente rascunhar seu corpo nu, que ela destemidamente apresenta ao padre, a fim de poder voltar a morar com o pai e aprender a arte da pintura. A Artemisia criada por Merlet, ainda adolescente, já é ambiciosa e talentosa. Ela quebra várias regras para seguir seu sonho como pintora, e, em sua relação com Tassi, age de acordo com seus impulsos sexuais. É ela que o procura com vários rascunhos do nu masculino, a fim de convencê-lo a ensiná-la a técnica da perspectiva; ela também observa Agostino enquanto ele

²⁸ Em inglês, “Now you’ve seen the film, meet the real Artemisia Gentileschi.”

tem relações sexuais durante uma orgia. Artemisia também pede que a criada, que sempre a acompanhava durante as aulas de Tassi, para deixá-los a sós. Percebendo essas atitudes, Tassi apaixona-se perdidamente pela jovem, mas, como um homem educado, tenta resistir. Até que em um momento, enquanto os dois estão a sós, ele não consegue mais se controlar e começa a beijá-la. No filme, contrariamente ao que está registrado nos anais do julgamento, Artemisia repetidamente afirma que não foi violentada por Tassi, pois era apaixonada por ele. No episódio da parteira, por exemplo, Artemisia é colocada como mentirosa. A cena acontece, não pela necessidade de ser comprovado que a pintora perdera a virgindade, mas porque ela havia afirmado, perante a corte, que ainda era virgem, com o objetivo de defender o amante.

Em seu artigo, Pollock (2005) nos traz importantes reflexões não somente sobre o filme, mas também sobre as críticas feministas feitas a ele. Para ela, um dos grandes problemas dessas críticas é a utilização da ideia de “distorção da verdade” sobre o estupro de Artemisia pelo seu professor. Pollock propõe a seguinte questão: “será simplesmente ‘errado’, com base na evidência, alterar a perspectiva da história?” (2005, p.175) Para a historiadora da arte, o filme foi uma (re)criação ousada da vida de Artemisia, ao considerar uma possível história de amor entre ela e Tassi e também por propor uma diferente leitura dos trabalhos da pintora, não embasada apenas em sua traumática experiência. Pollock, no entanto, reconhece que o problema do filme está em ter reproduzido o mito da submissão feminina à masculinidade, ao tentar conciliar a feminidade, sexualidade e criatividade da pintora.

Concordo com Pollock que o grande problema do filme não é uma questão de “imprecisão dos dados históricos”, como é colocado no panfleto preparado pelas feministas. Na realidade, vários filmes e romances têm como base a vida de grandes artistas, sem se prender aos dados históricos. Entretanto, os romances metaficcionalis sobre a pintora, principalmente, complementam os dados, sem, entretanto, distorcer a narrativa histórica, como veremos nessa dissertação. O filme de Merlet, aclamado pela produtora Miramax como “a verdadeira história sobre a pintora”, representa Artemisia como a responsável pelo caso, que culminou na relação sexual dos dois, e Tassi como alguém que tentou resistir à beleza e sedução da garota de 17 anos, e que, também para protegê-la, nobremente propôs a falsa acusação de estupro. Essa situação parece-me muito similar às representações anteriores feitas sobre a pintora, em sua época e posteriormente, assim como também em relação às acusações da culpabilização da mulher vítima de abuso sexual. Ainda hoje, sabemos que, muitas vezes, a mulher, mesmo menor de idade, é considerada responsável pelo estupro, pois seu comportamento e suas roupas são interpretadas como um convite à sedução. A proposta do filme parece reiterar esses

discursos dominantes que, por muito tempo, representavam Artemisia como uma jovem precoce e lasciva, e que também têm sustentando a visão absolutamente distorcida de que a jovem abusada sexualmente tem sua parcela de culpa. Assim, vemos que o filme de Merlet parece manter o binarismo vítima/vitimador, sem realmente propor a complexidade da relação dos dois. Ao tentar afastar-se do atual discurso em que Artemisia é a vítima e Tassi o vitimador, Merlet construiu uma narrativa em que Tassi é vítima e Artemisia vitimadora.

Gostaria de trazer, nesse momento, a contribuição da artista e historiadora da arte Kathleen Gilje, que, utilizando uma técnica de aplicação da radiografia de raio-x²⁹, descobriu outras camadas do quadro *Susana e os Anciãos*. Ao aplicar a técnica, Gilje identificou que, por baixo da clássica Susana, havia uma cena de extrema violência. Enquanto na imagem original (Figura 1) temos uma Susana sendo ainda assediada, no raio-x temos uma cena violenta: os anciãos estão agindo de forma agressiva, o rosto da jovem retrata o desespero da situação e em sua mão vemos uma adaga que, como Artemisia descreve em seu testemunho no julgamento, ela empunhara com o intuito de ameaçar Tassi no dia em que ele a estuprou (Figura 3).



Figura 3: raio-x de *Susana e os Anciãos*.

É importante, mais uma vez, destacarmos que jamais saberemos quão traumática essa experiência deve ter sido para Artemisia. No entanto, ao invés de reiterar discursos patriarcais que, por quase três séculos, negligenciaram e distorceram a grande genialidade da pintora ou

²⁹ A técnica da radiografia com raio-X é amplamente aceita e utilizada por historiadores da arte, arqueologistas, curadores; o método fornece determinadas informações sobre a criação e o estado dos objetos de arte. No caso das pinturas, a técnica pode mostrar camadas do esboço feito pelo artista durante o processo de criação de obra.

sequer consideraram seus sofrimentos e traumas como vítima de estupro, acredito que as contribuições de Gilje, Garrard e de escritoras como Banti e Vreeland, como veremos, contribuem para a discussão de várias questões de gênero, incluindo a violência contra a mulher, infelizmente ainda muito presentes na sociedade contemporânea.

3.2. A narrativa metaficcional de Banti.

Anna Banti, pseudônimo de Lucia Lopresti, nascida em Florença no ano de 1895, graduou-se na Universidade de Roma em História da Arte. Em Florença, ela passou a dirigir a sessão sobre literatura na revista *Paragone*³⁰ e, após a morte de seu marido Roberto Longhi, também passou a dirigir a sessão de arte. Durante esse período, ela também escreveu vários artigos sobre a crítica cinematográfica, além de traduzir várias obras. Seu interesse pela arte, particularmente pela do século XVII, foi estimulado pelo interesse de seu marido por Caravaggio. Mesmo havendo escrito outros romances e contos, a autora tornou-se reconhecida pelo romance *Artemisia*, que apresenta em seu enredo a história de Artemisia Gentileschi. O romance, publicado no ano de 1947, foi considerado o melhor trabalho de Anna Banti e fez com que ela, já aos 52 anos, fosse largamente aclamada pela crítica.

É importante destacarmos que, na época em que o romance de Banti foi escrito, Artemisia Gentileschi ainda não era considerada uma grande pintora e muitas de suas obras ainda eram consideradas de autoria de outros artistas. Como já observamos neste trabalho, o primeiro estudo que procurou definir o conjunto de obras de autoria de Artemisia foi realizado por Roberto Longhi, esposo de Banti, no artigo “Gentileschi padre e figlia” (1916). Foi somente a partir dos anos 60 que outros historiadores começaram a estudar mais seriamente as obras da pintora, e, desde o trabalho inicial de Longhi, o conjunto de obras de Artemisia tem sido expandido. Dessa forma, é de se esperar que o romance de Banti, publicado em 1947, contenha pouquíssimos dados históricos tanto com relação à vida da pintora, como às suas pinturas, que são mencionadas apenas algumas vezes. Segundo a tradutora e autora do posfácio do romance, Shirley D’ardia Caracciolo, Anna Banti era uma pesquisadora especializada em arquivos antigos. Enquanto pesquisava, explica-nos Caracciolo, Banti encontrou

³⁰ Famosa revista florentina sobre arte e literatura, criada por Roberto Longhi em 1950.

Algumas páginas mofadas e manchadas que continham escassos fatos da vida de Artemisia. A escritora então pegou esse esqueleto, a partir do qual criou um romance completo, que ocupa um lugar único na literatura italiana do século XX. (CARACCILO, 1995, p.216).

Vemos aqui que, assim como Garrard, a historiadora e romancista deparou-se com o vasto silêncio de informações sobre a pintora. No entanto, Banti, mesmo sendo historiadora da arte, optou por escrever um romance que lhe permitia unir esses pedaços de informações, sem que ela precisasse prender-se restritamente aos fatos registrados. Outra questão crucial é o contexto histórico em que o livro foi escrito. Na introdução, Banti destaca que o manuscrito de seu primeiro livro, devido aos eventos da Segunda Guerra Mundial, foi destruído; entretanto, não podendo esquecer a personagem, ela continuou escrevendo nos anos seguintes o que permaneceu do rascunho em sua memória.

O enredo do romance trata de uma escritora, cujo nome não é mencionado, que, durante um bombardeio a Florença, perde seu manuscrito sobre a pintora Artemisia Gentileschi. Essa autora-narradora³¹, no entanto, não consegue esquecer a história da personagem, que muitas vezes aparece para ela com um impacto quase real, e então decide reescrever sua narrativa. A vida de Artemisia é contada em *flashes*, com várias intromissões da autora. São narradas as fases mais importantes da vida da pintora, como parte de sua infância, os traumas de sua adolescência em Roma, sua breve vida de casada com Antonio³², seu êxito artístico em Nápoles, onde ela iniciou sua própria escola de arte. Por fim, é narrada sua longa jornada por mar e terra até Londres, onde ela encontra seu pai. O romance é concluído com a sua morte, sem nos fornecer uma data precisa.

Como podemos ver, a história pessoal de Banti é muito similar à da narradora do livro. No entanto, não há nenhuma referência explícita de que aquela narradora seja baseada em Anna Banti, uma vez que a escritora-narradora não é identificada com um nome próprio. No preâmbulo, Banti nos conta sobre a perda do livro e o bombardeio de Florença; entretanto, em nenhum momento, menciona que a personagem referia-se a ela, ou seja, não podemos afirmar que é um romance autobiográfico ou que a escritora-narradora é Banti.

Uma das discussões que envolvem o romance é sua definição ou categorização. Segundo Caracciolo (1995, p.216), o livro é difícil de caracterizar por não ser nem um romance histórico, nem uma biografia de Artemisia, nem uma autobiografia de Banti, apesar de parecer se

³¹ Nesta parte do capítulo, para referir-me à autora do romance *Artemisia*, utilizarei apenas o nome Banti, e, quando estiver me referindo à personagem do seu livro, utilizarei as palavras escritora ou autora-narradora.

³² Pietro Antonio na vida real, como é conhecido nos documentos.

aproximar muito desses gêneros. Em minha análise, considero a obra como uma metaficção historiográfica. Primeiramente, então, comentemos o caráter metaficcional do romance. Conforme já mencionado, a autorreflexividade é uma característica marcante dos romances metafissionais, ou seja, a explicação sobre o processo de escrita da obra literária. Hutcheon (1988) nos lembra que os romances metafissionais nos mostram que a relação mimética entre arte e vida tem mudado. O que nos é dado não é mais a narrativa pronta, mas sim o contexto discursivo de escrita e leitura do texto. Dessa forma, tem sido cada vez mais comum encontrarmos romances que narram a preparação ou o próprio processo de escrita de uma obra, como parte integrante desta. Em *Artemisia*, o enredo é justamente uma escritora buscando recordar o que escrevera no rascunho perdido de seu primeiro livro perdido, durante o bombardeio de Florença; ao mesmo tempo, ela está tentando escrever uma nova narrativa a partir de suas memórias, pois sua personagem não saía de sua mente.

No romance, nos deparamos com um complexo jogo de vozes narrativas, de forma que, muito vezes, torna-se difícil para o leitor distinguir se a fala é de Artemisia ou da autora-narradora:

Este é um momento delicado: carrego Artemisia comigo em fragmentos. Pouco importa onde eu esteja: hoje estou fazendo companhia a ela nos montes de escombros. Neste lugar alguma vez existiu, mas há poucos dias não existe mais, a casa, onde eu facilmente a coloquei e escutei sua confissão: agora ela é obrigada a me ajudar a achar a casa novamente. Eu não a poupo do sofrimento.

[fala de Artemisia, referindo-se às suas alunas durante uma das aulas de pintura] Elas se tornaram próximas amigas, não somente Giovanna, mas também Caterina Macci, a solteirona; Violante Astorri, a viúva; e Torrigiani, a cunhada. [...] No fim, todas elas vieram, todos os dias, e, todos os dias, elas vinham juntas. Nessa época, eu estava pintando Holofernes.

[fala da narradora personagem] Senti que eu havia alcançado a verdade, uma verdade inexpressível, conforme eu formava essas palavras que saíam do lábios de Artemisia. (BANTI, 1995, p. 18 – 19)

Como podemos ver neste trecho, a autora-narradora reconhece que essa Artemisia ficcional é uma construção sua, ao admitir que formava cada palavra dita pela pintora. Cabe destacar que, ao longo do romance, o leitor observa a artista sendo moldada conforme a imaginação da narradora-personagem. Vemos a cor do cabelo de Artemisia sendo alterada – no início, aparece como loiro, depois passa a ser moreno – ; a narradora modifica até mesmo a personalidade da pintora.

Agora é para o meu próprio benefício que Artemisia recite sua lição; ela quer provar para mim que acredita em tudo que eu inventei e tornou-se tão dócil que até a cor de seu cabelo mudou, tornou-se quase preto e sua tez, oliva, da maneira como eu imaginei quando li pela primeira vez os relatos de seu julgamento, nos documentos cheios de mancha e mofo. (BANTI, 1995, p. 17)

Assim, a autora ficcional começa a (re)criar sua personagem, que muda ao longo da narrativa, conforme a interpretação e a imaginação transformadoras da narradora-personagem, e, em última instância, de Banti.

Além do caráter metaficcional, o romance também trata da questão do fazer historiográfico. O livro de Banti é um exemplo da recente reaproximação entre história e literatura. Como vimos na introdução desta dissertação, White (1978) destaca que a história não é idêntica à literatura, mas também não pode ser inteiramente separada desta. No romance, o leitor não consegue discernir se a obra escrita pela narradora-autora é ficcional ou biográfica, de forma que o limite entre ficção e história deixa de ser tão nítido e o fazer de um autor ficcional se confunde com o do historiador, uma vez que não podemos discernir qual o objetivo da autora-narradora.

Outro importante ponto do livro é a representação de como os acontecimentos históricos e as experiências da autora-narradora acabam por influenciar o seu texto. No início do livro, ela nos indica a situação histórica em que seu país se encontrava. Ao mencionar “este dia de agosto” (BANTI, 1995, p. 3) , a narradora está fazendo referência ao mês de agosto do ano de 1944, momento em que os nazistas, após uma longa ocupação (1943 – 1944), começaram a deixar a cidade de Florença, devido a entrada das tropas aliadas. Cabe destacar que, antes de irem embora, os nazistas detonaram bombas ao longo do rio Arno, explodindo as pontes de acesso e destruindo várias moradias localizadas às margens do rio, sendo que entre elas estava a casa em que a autora-narradora, assim como Banti, vivia. No meio das ruínas encontrava-se o manuscrito, quase terminado, de seu livro sobre Artemisia Gentileschi.

Essa realidade da guerra, por diversas vezes, invade o romance. Em alguns momentos, a autora, ao contar a história de Artemisia e Arcangela Paladini, uma amiga, nos mostra que a imagem da pintora e de sua amiga é invadida pela realidade da situação das pessoas em Florença: “ A sombra de Arcangela é frágil e os refugiados no quintal estão gritando, nada mais simples para mim que tomar o lugar de Arcangela e mais uma vez forçar Artemisia para a dura realidade do presente. ” (BANTI, 1995, p. 16). Se atentarmos para o aspecto questionador da metaficção historiográfica, podemos considerar essa influência do contexto histórico, na narração da autora-personagem, como uma problematização da questão da empatia no fazer historiográfico. Precisamos lembrar que, na historiografia tradicional, a empatia³³ de um

³³ Adoto aqui a concepção que o historiador Keith Jenkins apresenta em seu livro de que a empatia, proposta pela história positivista, era: “a afirmação de que precisamos nos pôr no lugar das pessoas do passado, dar-nos conta

historiador era crucial. No entanto, o que acaba sendo ignorado na busca da empatia é a inescapável influência do historiador, com nos lembra Jenkins:

Todo ato de comunicação acarreta um ato de interpretação – ou seja, [...] toda fala é uma ‘tradução que ocorre entre âmbitos distintos’. E, se esse ato transcorre não entre ‘você e mim’, no aqui-e-agora, mas entre ‘nós e eles’, em algum outro tempo e lugar, então a tarefa se torna extremamente problemática. Isso porque os historiadores transportam para todos os acontecimentos passados o seu próprio modo de pensar, que é ‘programado’ no presente. (JENKINS, 2011, p.69).

Ao trazer esses fatores históricos do presente da narradora-autora, o romance nos alerta para a questão de que o contexto histórico do autor pode influenciar sua narrativa. Outros fatores que também afetam a narrativa são as experiências pessoais dessa escritora-personagem, algo que ela mesma admite e chega até a brincar com isso: “O ritmo de sua história tem sua própria moral e o próprio significado, os quais, talvez, eu tenha feito desmoronar com minhas recentes experiências. A moral e o significado com os quais eu brinco.” (BANTI, 1995, p.33)

Cabe ressaltar que, com relação aos dados históricos, o romance propõe outra problemática que é a da memória. Como nos lembra a pesquisadora Almarza (2009, p.173), durante o século XX, surgiram inúmeros estudos e debates sobre a questão da memória, configurando as mais variadas tendências e perspectivas. No entanto, essa atenção dada à memória vem de longa data. Os gregos criaram a deusa Mnemosyne, que orienta a função poética e, ao mesmo tempo, representa a memória. Como vimos anteriormente, uma das funções da epopeia era manter viva, na memória da população, os feitos dos grandes homens. Ricoeur destaca que, para Platão, lembrar seria escapar ao tempo da vida presente, fugir para longe da terra e reunir-se ao mundo das ideias. Segundo o filósofo, Platão teria dado um passo à frente ao introduzir a problemática entre o que se recorda e o acontecimento já ausente, ao comparar a memória a um bloco de cera, que possuímos em nossas almas:

Maior em alguns, menor em outros, de uma cera mais pura em uns, mais impura em outros, e bastante dura, mas mais úmida para alguns, havendo aqueles para quem ela está no meio-termo. Assim sob a interferência de sensações e pensamentos, imprimimos nele o que queremos recordar. (RICOEUR, 2007:28)

Nesse bloco se imprime o que vemos, ouvimos ou pensamos e, assim, somos capazes de lembrar; entretanto, esquecemos o que não ficou impresso. No caso da nossa narradora-personagem, essa metáfora é muito interessante; parece que, mesmo perdendo seu manuscrito

de suas dificuldades e pontos de vista, para assim adquirir uma compreensão histórica real, ou seja, ver o passado do ponto de vista do próprio passado.” (JENKINS, 2001, p. 68)

sobre Artemisia e não tendo acesso aos vestígios históricos sobre a pintora, ela não consegue esquecer a personagem histórica, como se ela estivesse marcada profundamente nesse bloco de cera. Ao se dar conta que perdera o manuscrito, a autora desiste de escrever sobre a pintora; no entanto, por mais que ela tentasse reprimir seus pensamentos, a lembrança da história de Artemisia lhe persegue. Isto nos remete ao pensamento da crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007, p. 11):

Propor-se a não se lembrar é se propor a não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete até mesmo quando não é convocada. Não se sabe de onde ela vem e também ela não se permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição pois nunca está completa. A lembrança insiste porquê de certo modo é soberana e incontrolável. [...] Poderíamos dizer que o passado se faz presente. [...] o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio.

A escritora-narradora do romance se vê nessa situação. No momento em que está olhando uma refugiada, esta lhe traz à lembrança Artemisia:

Por algum milagre, Angélica, a pequena paralítica, traz consigo o fim dessa procissão [de pessoas desoladas pela guerra] . Lembro de seus pálidos olhos azuis, vertiginosos mas desleais [...]. Aqueles olhos me tentaram com outra história de um tempo em que eu não sabia que perderia Artemisia. [...]penso na altura em que sua cabeça estaria, e mais claramente do que já aconteceu anteriormente, a pequena face de uma infância negligenciada com os olhos com bordas cinzas e um tedioso cabelo loiro, expressando orgulho e maus-tratos: Artemisia aos dez anos de idade. (BANTI, 1995, p.5)

Outra questão a que também devemos nos atentar é o fato de que essas lembranças não vêm de forma organizada e completa:

Ao mesmo tempo que reconheço sua voz, hordas de um turbilhão de imagens derramadas através das feridas escondidas de minha mente; imagens, primeiramente de uma desesperada e desiludida Artemisia antes de ela morrer[...] Imagens[...] Artemisia como criança[...] Artemisia como uma jovem garota[...] até se tornar um bebê nos braços, juntamente com os bebês dos refugiados, que começaram mais uma vez a chorar de fome. (BANTI, 1995, p. 4 e 5):

É importante destacar a delicada situação da autora-narradora com relação à história de Artemisia. O primeiro aspecto é que, nesse momento, a escritora já não tinha mais acesso aos documentos sobre a pintora, cabia apenas à sua memória o papel de tentar reunir todas aquelas lembranças. Ao fazer isso, o romance nos alerta para a impossibilidade de se poder retratar a verdade sobre a pintora. De acordo com Almarza,

A memória não reconstrói e tampouco o[o passado] anula, mas a faculdade de recordar[...] faz destruir barreiras entre o presente e o passado. A missão da memória não é reconstituir um passado inexistente, mas trazer à luz o que permanece oculto por trás das aparências, é uma exploração do invisível. (2009, p.174).

Com sua imaginação, a escritora-personagem, além de ter que preencher as lacunas geradas pelo apagamento histórico de Artemisia, precisa complementar os vazios causados por seu próprio esquecimento. Procurando preencher essas lacunas, a escritora então imagina diversos aspectos da vida de Artemisia como a sua infância, suas amigadas, a relação com o seu irmão Francesco, sua longa viagem até Londres, onde ela se encontra com o pai.

A autora também imagina outras mulheres com quem Artemisia teve contato ao longo de sua vida, mostrando-nos um outro olhar do universo feminino da época. Em Florença, por exemplo, Artemisia dá aulas de pintura a três mulheres, a pedido de sua patrona. Conforme ela vai pintando o quadro *Judite degolando Holofernes* (Figura 2), vemos o comportamento dessas personagens em relação ao modelo nu, o que nos leva a imaginar a possibilidade de isto ter ocorrido na vida real, o que poderia ter influenciado a composição da obra:

Depois, as mulheres [...] lembravam da artista e de sua pintura, amontoavam-se em volta para ver o desenvolvimento do trabalho e para admirar à sua própria maneira: “o lençol parece seda: Holofernes era um príncipe?” “Sangue da garganta é mais escuro que isso.” “É assim que se segura uma adaga?” “Eu não seria capaz de enfiá-la.” “Eu seria.” “Eu amaria tentar.” “Todo aquele sangue...”. Todas elas sempre voltavam a discutir o sangue que Artemisia estava pintando, a imaginação da carnificina, gota por gota, um rumor em linho branco. (BANTI, 1995, p. 45).

Quando está grávida, Artemisia não podia dizer a ninguém que havia sido abandonada pelo marido; ela conta com a compreensão de outras mulheres que lhe auxiliam no parto. Além dessas mulheres comuns, a escritora propõe também que Artemisia conheceu outras artistas como ela. Uma delas é Giustina, uma mulher que tinha orgulho de afirmar sua independência, todos os seus bens materiais, tudo o que havia sido pago por ela mesma, algo que ela fazia questão de afirmar. Era ela que negociava, comprava e vendia suas obras. Mesmo assim, é essa personagem que abre os olhos da pintora quando esta lhe confessa seu infortúnio: “Nenhuma mulher pode ser feliz ao menos que ela seja estúpida.” (BANTI, 1995, p.153). Esse comentário evidencia não só o que aconteceu a Artemisia-personagem mas também a condição destinada a uma mulher que ousava não seguir o caminho determinado para ela. Por escolher seu talento, a pintora perdeu seu esposo e foi obrigada a deixar a filha em um convento, sendo vista, pela sociedade de sua época, como uma mulher frustrada: “Esta mulher não tem coração, ela não conhece as angústias do parto, seu sangue se transforma em leite [...] uma mulher que renunciou a toda ternura e virtude feminina, para se dedicar por completo à pintura.” (BANTI, 1995, p. 94). Quanto à Artemisia histórica, não sabemos muito. Suas relações amorosas e emoções mais íntimas serão sempre inacessíveis para todos.

Conforme nos lembra a historiadora Rachel Soihet, (1997, p.295) “A escassez de vestígios do passado das mulheres constitui-se em um dos grandes problemas enfrentados pelos

historiadores”. Em contrapartida, encontram-se mais facilmente representações sobre a mulher formuladas nos discursos masculinos. Como vimos na obra de Garrard, eram escassas as menções feitas a respeito da vida de Artemisia; o pouco que se tem foi construído sob uma perspectiva masculina, parcial e inadequada, que tratava apenas de sua vida pessoal com o foco principal no julgamento.

No epitáfio satírico publicado em Veneza, logo após a morte da artista, foram publicadas as seguintes palavras:

Na pintura, uma figura parecida com a outra,
No fim, eu não ganhei nenhum mérito do mundo;
Enquanto cravava dois chifres na cabeça de meu marido,
Eu abaixo o pincel e pego o cinzel no lugar.
(GARRARD, 1989, p. 137)

Essa caracterização da artista em termos exclusivamente sexuais e pejorativos, além de outras menções negativas da pintora, manteve-se por vários anos. Entretanto, Banti a representou, com coragem e criatividade, diferentemente do pouco que havia sido registrado sobre ela até 1950, sua Artemisia é uma mulher de forte personalidade, decidida, determinada e extremamente talentosa, algo raro em uma mulher no século XVII. No romance, vemos que a personagem já mostra essas características e seu interesse pela pintura. Diferentemente de sua amiga Cecilia, que era uma figura doce e gostava de brincar com bonecas, Artemisia era mais ousada e, aos 10 anos, queria brincar de artista, imitando o pai mostrando seus quadros:

Com uma mistura de invenção inocente e pura verdade, Artemisia, na sua pressa, engole ambos, os sons e os significados das palavras. [fala de Artemisia] ‘Ali está o carrasco com sua boca aberta, seus dentes cerrados, sua espada em sua mão, [...]. Ali está Madalena, que é, na verdade, Caterina, filha da lavadeira, ela é encantadora[...]. Eu sou o anjo com as asas. (BANTI, 1995, p. 8)

No romance, assim como na vida real, Artemisia é violentada por Tassi, ainda adolescente. Além do sofrimento do estupro, ela se vê em uma situação de julgamento em que todos acham que ela era culpada. Na narração do processo, a escritora-personagem permite que Artemisia conte a história a partir do seu próprio ponto de vista. Ela nos conta que, quando percebe que ninguém acreditou em sua inocência, decidiu tomar as rédeas de seu próprio destino: “agora eles verão quem Artemisia realmente é.” (BANTI, 1995, p.26). A partir desse momento, ela começou a melodramatizar no tribunal, como podemos ver nesta observação da narradora-personagem, que reforça a natureza metaficcional historiográfica do romance:

Instável, ela[Artemisia] segue a perturbada lembrança do que eu escrevi, do que tentei adivinhar ou sacrificar em busca da fidelidade de sua história. Ela irrompe seu choro exagerado, muito dramático para uma boca tão jovem [fala de Artemisia]: “Então esse é o anel que você me deu,

estas, as promessas que você fez! ” [...] Artemisia confessa para mim “ Ele era feio, Agostino era atarracado e pálido, sua face ficou pálida de medo. Eu não gostava dele. Nunca gostei dele. E, para maiores efeitos, joguei o anel, não sei como, no juiz. (BANTI, 1995, p. 16 – 17)

No momento em que Artemisia está narrando sua tortura, a escritora-narradora, ao perceber que a pintora estava quase chorando, decide ajudar; vejamos o complexo jogo de vozes narrativas, entre a artista e a autora-narradora, que se intercalam para relatar o ocorrido ao leitor, enquanto conversam entre si:

Atrás de mim eu podia sentir o cheiro do fedor dos dois policiais que ainda seguravam, em suas mãos, as cordas e os instrumentos de tortura. [...] Eu também estava ciente, sem olhá-lo, de que o queixo de Agostino estava tremendo. [...] Foi então que eu contei tudo que aconteceu, tudo com os maiores detalhes...” [fala da narradora direcionada ao leitor] Eu preciso ajuda-la, apesar de a minha fadiga ser maior que a dela. [fala da narradora direcionada a Artemisia] “Não foi no segundo, mas no primeiro exame que você recontou tudo. Seu pai, que fez a acusação no calor da raiva, foi embora para Frascati: ele não queria lhe ver. (BANTI, 1995, p. 17)

No romance, vemos a autora-narradora e Artemisia interferindo uma no discurso da outra, ambas querendo mostrar seu ponto de vista. Há o momento em que a pintora derruba a tinta da caneta da autora-personagem, por discordar da maneira como a história estava sendo narrada; o mesmo faz a narradora, ao se intrometer e criticar a fala de Artemisia: “ O que mais Artemisia tem feito se não justificar a si mesma, a partir dos 14 anos? ” (BANTI, 1995, p. 14). Através desse comentário, rico em metaficcionalidade, a escritora desconfia do discurso da própria Artemisia, personagem que ela mesma criou, pois até mesmo esse é tendencioso.

Ao aproximar o papel de historiador e escritor, o romance atenta para o fato de que, por mais que se almeje a objetividade, a personagem histórica é uma construção do autor, seja ele historiador ou romancista. A respeito da sua manipulação da personagem histórica, a autora-narradora desenvolve uma pertinente análise metaficcional sobre a questão:

Mas um prisioneiro precisa se distrair de alguma maneira, e eu tenho ainda algumas distrações, apenas uma boneca que eu posso vestir e desvestir; particularmente desvestir, [...]. Se Artemisia ainda fosse um fantasma e não um significativo e estranho nome, ela estremeceria com as minhas digressões desrespeitosas. (BANTI, 1995, p. 51 – 52)

Como podemos ver, destacando o caráter metaficcional historiográfico do romance, a autora-narradora tem consciência de que a sua personagem, mesmo que muitas vezes baseada em dados históricos, é apenas uma representação criada por ela. Conforme a autora vai impondo suas escolhas, ela começa a sentir Artemisia mais distante:

Não há nenhuma resposta de Artemisia, ela está infinitamente distante, anos-luz. [...] Eu a forcei a concordar com o papel de uma mãe solteira e imperfeita, de uma artista de qualidade duvidosa, de uma orgulhosa mas fraca mulher, uma mulher que gostaria de ser um homem a fim de escapar de si mesma. (BANTI, 1995, p. 110 – 111)

Posteriormente, a escritora chega a admitir:

Agora admito que não é possível recuperar a vida e entender uma ação que aconteceu trezentos anos atrás, muito menos uma emoção, e o que naquele momento foi tristeza ou alegria, de repente remorso ou tormenta [...] Reconheço os meus erros. [...] Eu me limito ao curto espaço de minha própria memória, condenando a minha presunçosa ideia de compartilhar os horrores de minha própria época com a mulher que está morta há três séculos. [...] As duas sepulturas de Artemisia, a real e a ficcional, agora são a mesma, aspirando a mesma poeira. (BANTI, 1995, p. 111 – 112)

Vemos aqui que a escritora-personagem explicita a experiência criativa de um escritor, ela própria reconhece que jamais poderá saber a verdade sobre Artemisia, o que ela sentia, o que ela pensava, como era seu caráter. No entanto, ela destaca a necessidade e a importância de se recuperar e representar a personagem histórica. Conforme nos lembra Kramer (1992), a dimensão fictícia da narrativa histórica não significa que os fatos não aconteceram, mas sim que qualquer tentativa de descrever os acontecimentos deve levar em conta diferentes estratégias narrativas e formas de imaginação. Retomando as ideias de Hayden White, Kramer aponta a necessidade de uma concepção pluralista e consciente do fazer historiográfico:

O ponto de partida mais apropriado a essas narrativas históricas deveria ser o reconhecimento de que não há nada que se possa considerar como uma única concepção correta de qualquer objeto de estudo mas ... muitas concepções corretas, cada uma das quais exigindo seu próprio estilo de representação. (KRAMER, 1992, P. 160)

Ainda que ficcional, esta escritora se mostra consciente do processo de construção narrativa. A partir do momento em que ela admite a interferência do seu contexto histórico e das suas experiências, e também reconhece a impossibilidade da representação real da pintora, ela se vê livre da presença do espectro. Vemos, então, o caráter metaficcional do romance sendo reduzido e a narrativa passa a ser escrita apenas em terceira pessoa. Nesse momento, Artemisia não faz mais nenhuma interferência. O romance continua até o momento da morte da pintora, como uma clássica biografia. Esta dimensão do romance remete-nos ao pensamento de Keith Jenkins, segundo o qual “A única escolha [do historiador] é entre uma história que está consciente do que faz e uma história que não está.” (JENKINS, 2011, p. 106). É justamente quando a narradora/escritora/historiadora se torna consciente do seu fazer narrativo, que ela realmente consegue desenvolver sua obra. Imagino que este exercício deve existir não apenas na construção metaficcional, mas também na construção do discurso histórico e literário em geral.

Capítulo IV: A verdadeira paixão de Artemisia

Em *The passion of Artemisia*, temos a narrativa da vida de Artemisia, a partir de sua própria perspectiva, uma espécie de diário de sua própria vida. Acompanhamos a pintora, desde o seu julgamento, seu casamento, sua separação, sua mudança por várias cidades italianas, até a sua ida à Inglaterra para trabalhar com o pai, no final da vida deste. É importante observarmos que o narrador autodiegético dá essa dimensão autobiográfica ao livro. Após um silêncio de quase 300 anos, Artemisia nos conta sua história, suas emoções e questionamentos, também denunciando as violências físicas e psicológicas que sofreu pelo simples fato de ser mulher. Entendo esse romance como um desafio inovador da escritora Susan Vreeland, que, ao recriar essa personagem histórica dentro do mundo ficcional, questiona o distanciamento e objetividade da história; afinal, quem sabe mais sobre a vida da pintora, se não ela própria, mesmo que fictícia?

No prefácio do romance, a própria autora admite que, apesar de querer contar a história dessa admirável pintora, fez questão de escrever uma narrativa que se distinguisse de uma biografia. Vreeland afirma que a história de Artemisia provocou nela diversos questionamentos a respeito das emoções e motivações pessoais da artista: como ela teria reagido ao estupro, escárnio público e tortura? Como teria sido sua relação com o marido e o que a teria levado a largá-lo? Como tudo isso influenciou a pintura de suas obras?

Em seu artigo “Women and fiction”, Virginia Woolf lembra-nos que a história da Inglaterra é uma narrativa da linhagem masculina, registrando apenas o que era considerado digno de observação, ou seja, os grandes feitos e as obras dos homens. Na história, eles são conhecidos como heróis de guerra, governantes e criadores da lei. A respeito das mulheres, que não estão presentes nos registros históricos, temos acesso apenas a documentos em que há o registro de nascimento e casamento, além da contagem numérica dos censos, sendo extremamente difícil saber outros detalhes. Woolf observa que, ao perguntarmos algo sobre a vida das escritoras do passado, perceberemos que a maioria das respostas a nossos questionamentos não existem: “ Se pensarmos um pouco, perceberemos que estamos fazendo perguntas para as quais obteremos apenas ficção” (WOOLF, 1958, p.76)

Talvez com esta motivação, Vreeland decidiu escrever um romance para responder às perguntas que ela mesma se fez sobre Artemisia, pois apenas a liberdade poética permitiria que ela imaginasse respostas a essas indagações. Segundo a autora, por não precisar prender-se aos dados, o romance lhe parecia ser a única possibilidade de “explorar o interior de Artemisia, seu

estado de espírito, sua superação da infelicidade e do ressentimento, a possibilidade de perdão e amor em uma vida interrompida.” (VREELAND, 2002, Prefácio, p. 3). Dessa forma, a ficção traz uma complexidade à personagem que os registros históricos são incapazes de nos fornecer, até porque estes são escassos ou inexistentes, no caso das mulheres.

Vreeland afirma ter suposto problemas e atitudes da pintora, estudando suas obras em comparação com as de outros artistas e baseando-se principalmente na pesquisa de Garrard. Como veremos mais detalhadamente na análise do romance, *The passion of Artemisia* utiliza dados históricos não com a intenção de realizar uma pesquisa historiográfica para provar algo, ou com objetivo de trazer à tona verdades ocultas. Para a autora, “um romance só deve ser fiel aos fatos que contribuem para o sentido pretendido pelo autor”. (VREELAND, 2002, P.5) Portanto, são ressaltados apenas aspectos que Vreeland imaginou serem de grande importância para sua Artemisia, como a relação com o pai e com a filha, como ela reagiu após o julgamento e, principalmente, como ela concebeu a construção de suas obras. Para enfatizar esses elementos, Vreeland admite ter precisado excluir ou até mesmo alterar alguns fatos da vida da pintora.

Como uma metaficção historiográfica, *The passion of Artemisia* nos faz refletir sobre a produção da ‘verdade’ histórica, principalmente pelo tratamento diferenciado dos dados. Segundo Hutcheon, uma das principais diferenças entre o romance histórico e a metaficção historiográfica é o tratamento que cada um dá aos registros históricos:

[o romance histórico] costuma a incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de tentar assimilar. [...] como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. (HUTCHEON, 1988a, p. 152)

No romance de Vreeland, percebemos que nem todas as pessoas que fizeram parte da vida da pintora, como seus irmãos, foram representadas no romance. Não há menção sobre seus possíveis amantes ou até mesmo sobre seus outros dois filhos, ela tem apenas uma filha mulher. Vemos, por exemplo, o personagem Francesco Maringhi, como assessor de Artemisia, e não como um de seus irmãos, conforme nos é mostrado na biografia.

Hayden White nos alerta para a natureza ficcional do fazer historiográfico: “Os historiadores devem interpretar seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo[...]. Preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações.”(1994, p.65) . Essa questão da constituição dos fatos históricos também é problematizada pela metaficção historiográfica. Ao excluir ou alterar alguns fatos

históricos da vida de Artemisia, o romance de Vreeland nos alerta para a necessidade de considerarmos a problemática da constituição dos dados históricos. Na obra, a inserção de dados não tem como objetivo possibilitar a veracidade do texto, mas sim explicitar o processo de assimilação desses dados na organização de uma narrativa, seja ela histórica ou ficcional. No romance, por exemplo, não temos a representação da infância, adolescência ou velhice de Artemisia. Diferentemente de uma biografia, a narrativa não se inicia com o seu nascimento, nem termina com a sua morte. A história começa com a fase que parece ter sido uma das mais importantes da vida da pintora, o seu julgamento no tribunal. Podemos ver mais uma vez que, ao fazer isso, o romance nos alerta para os processos de focalização e seleção da construção narrativa.

Assim como registrado nos autos do julgamento no romance, Artemisia submeteu-se voluntariamente à *sibille*, com o propósito de provar que tudo que estava falando era a verdade. No entanto, não sabemos porque ela, sendo aspirante a pintora, teria sujeitado-se a tal procedimento, que poderia danificar irreparavelmente os dedos de suas mãos. Será que ela realmente tinha consciência do que estava para acontecer? Ou apenas confiou nas palavras do pai? De forma questionadora, podemos ver que o romance aproveita-se desse dado e dá-lhe um significado diferente. Enquanto que, ao lermos os autos, sabemos apenas que Artemisia sujeitou-se voluntariamente à tortura, a narrativa ficcional propõe que a pintora aceitou participar do procedimento, sem, na realidade, saber o que estava por vir: “ ‘Um breve desconforto, Artemisia,’ meu pai me disse, olhando para a frente. ‘Apenas um pequeno aperto’ ” (VREELAND, 2002, p. 1). Através da fala do pai, vemos que Orazio, como autoridade masculina, sobretudo com autoridade de pai, havia convencido a filha, afirmando que o procedimento causaria apenas uma leve dor. Ao construir a cena de forma a mostrar que o pai não havia contado a Artemisia o impacto real daquele instrumento de tortura, o romance imagina uma história que está além dos vestígios históricos encontrados, sem negá-los. O romance propõe possibilidade de Artemisia ter sido enganada pelo pai; mesmo voluntariandose, ela não tinha ideia que aquilo seria uma sessão de tortura tão dolorosa.

Ao fazer isso, essa metaficção historiográfica nos alerta para o fato de que, como já observamos, não podemos partir do pressuposto de que “o que a história não diz, não existiu” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 13). Precisamos ter em mente que os vestígios que sobreviveram até os dias de hoje são parciais, incompletos e tendenciosos, pois dependeram da perspectiva e da seleção de vários indivíduos, dentre eles os historiadores, quase todos homens:

Mesmo tentando despojar-se de seus preconceitos e modelos, os cientistas de todos os campos disciplinares iluminam ou destacam o que lhes parece justo, certo, evidente, o que lhes parece digno de importância e análise. Toda evidência, porém, é uma armadilha, na medida em que é naturalizado o que se deve questionar. (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 15)

Apesar de o passado ter existido, nós apenas temos acesso a ele através dos poucos vestígios que sobreviveram até os dias de hoje, que dependeram dessas escolhas dos historiadores. No caso de Artemisia, raros foram as informações registradas, de forma que só podemos saber, através dos registros históricos, que ela aceitou a tortura. Como se complementasse a narrativa histórica, o romance vai além e, ao fazer isso, ele nos alerta para o fato de que jamais saberemos a verdade sobre a vida da pintora.

Além de problematizar esses aspectos históricos, o romance apresenta uma crítica à violência, física e psicológica, enfrentada por mulheres ainda na sociedade contemporânea. A tortura pela qual Artemisia iria passar é tratada no romance como um indicador da questão da violência de gênero. Vemos o juiz afirmando que a *sibille* é “um mero instrumento projetado para trazer a verdade aos lábios das mulheres. Veremos se, assim, você mantém o que havia dito” (VREELAND, 2002, p. 3). Precisamos notar que Vreeland construiu essa fala de modo crítico. Baseando-se no pressuposto de que a mulher é por natureza dissimulada e mentirosa, o juiz não declara que a *sibille* é um objeto de tortura para confirmar o testemunho de uma pessoa – seja ela homem ou mulher –, mas sim um mecanismo que pressupõe que seria a mulher que estaria mentindo.

Esse momento do romance leva o leitor a refletir sobre as razões da tortura de Artemisia, uma vez que era ela a vítima do abuso sexual; neste caso, os sofrimentos adicionais deveriam se tornar desnecessários ou ser dirigidos ao estuprador. Com comentários como os do juiz, percebemos que, por ter ousado desmentir a palavra de um homem, era Artemisia quem deveria confirmar, sob tortura, que falava a verdade. É importante enfatizar que, ainda hoje, grande parte da sociedade culpa a própria vítima do abuso sexual. A psicóloga Martha Narvaz (2007, p.79) salienta que os discursos de sedução e culpabilização da mulher existem há séculos. Além de serem acusadas de permanecerem em relações violentas, meninas e mulheres têm sido vistas como sedutoras e provocadoras da sexualidade masculina, portanto, culpadas pela violência que sofrem. Atualmente, temos o recente movimento denominado *Slut walk*³⁴. Propagado pelo

³⁴ A primeira *slut walk*, conhecida no Brasil como a “marcha das vadias”, aconteceu em 2011, no Canadá, após um policial da divisão de prevenção de crimes afirmar que “as mulheres deveriam evitar vestir-se como *sluts* (vadias ou vagabundas em português) se não quisessem ser vítimas de estupro”. Desde então, vem sendo realizada em vários outros países do mundo.

mundo inteiro, a marcha protesta contra o senso comum que culpabiliza a mulher vítima do estupro.

No estudo de Garrard, percebemos que, além do apagamento dessa genial pintora, diversos estudiosos duvidaram que Artemisia tivesse realmente sido vítima do abuso sexual, colocando a palavra estupro entre aspas. Se, recentemente, acadêmicos perpetuaram essa visão deturpada do estupro, o romance nos convida a imaginar o que seus contemporâneos pensavam sobre ela. Vreeland criou diversos personagens e situações que podem ter acontecido na vida da pintora. Por exemplo, ao entrar em uma padaria, ela percebe que a conversa de um grupo parou repentinamente com a sua entrada; em outro momento gritaram “*Puttana!*” enquanto a pintora andava na rua; na volta para casa, a mulher do alfaiate da família cuspiu da janela quando ela passou, atitude que evidencia a incorporação, pelas mulheres, dos valores patriarcais impostos a todos, e que elas também ajudam a perpetuar. Até mesmo dez anos após o término do julgamento, quando Artemisia volta à sua cidade natal a fim de pintar novas encomendas, seu passado a persegue. Ao tentar visitar um palácio com o objetivo de ver alguns quadros do pai, a pintora escuta o seguinte comentário do secretário: “Gentileschi? Eu sei sobre você. Eu estava aqui na mesma época de seu pai e Tassi. Você voltou a Roma para implorar por mais estupro?” (VREELAND, 2002, p.244). Artemisia percebe que, apesar de ter sua inocência provada no tribunal, muitos não haviam acreditado em sua palavra. Nem o casamento, nem a passagem do tempo poderiam recuperar sua reputação do pressuposto machista que responsabiliza a vítima da violência sexual.

É interessante destacarmos aqui que as palavras *whore* e *puttana*³⁵ aparecem no texto 21 vezes. Segundo a feminista Andrea Nye (1988, p.206), as mulheres se encontram significativamente em desvantagem também na linguagem, uma vez que a linguagem disponível é, em si, sexista. Nye destaca que, ao estudarem o vocabulário do inglês e de outras línguas, alguns linguistas notaram que as diferenças de gênero estavam inscritas nos léxicos. Por exemplo, em pares de palavras que apresentam apenas gêneros diferentes como *master/mistress* (senhor/senhora), deveríamos esperar que o conteúdo semântico permanecesse, mesmo que o gênero mudasse. No entanto, isso não acontece. Enquanto *master* denota uma ideia de dominância e controle, *mistress* denota a ideia de amante ou objeto sexual.

³⁵ Traduzidas para o português como puta ou prostituta.

Nye afirma que também algumas palavras femininas no vocabulário possuem uma conotação negativa; além disso foi constatado um maior número de palavras pejorativas referentes às mulheres do que aos homens. As palavras putas ou prostitutas se encaixam nesse último caso. Dos xingamentos presentes no texto, um terço se referem à pessoa de Artemisia. Essa reputação, além de persegui-la por anos, também chega a atingir suas personagens, por exemplo, quando o secretário afirma “uma pintora é? Imagino que você pinta bonitas imagens de putas então [...]. Você pinta através dessa sua devassidão” (VREELAND, 2002, p.244). Como podemos ver, apesar de ela ter sido inocentada pelo tribunal, mesmo tendo sido torturada para isso, o estigma a persegue e reflete até em sua arte. É interessante destacarmos que Artemisia, por saber o peso dessa ofensa, procura não perpetuá-la. Quando sua filha quer ofender uma mulher e a chama de puta, a pintora a proíbe de usar a palavra novamente, explicando a injustiça da ofensa com sua própria experiência.

Ainda na adolescência, durante o processo contra Tassi, Artemisia encontra-se com sua amiga Graziela, que, tentando confortá-la, lembra-lhe de sua primeira pintura e como ela era a prova de sua inocência. É nesse momento que o romance faz referência a uma das primeiras obras de Artemisia, o quadro *Susanna e os Anciãos* (Figura 1). Na história de Susana, narrada no livro bíblico de *Daniel*, dois anciãos, ao sentirem-se atraídos pela beleza da jovem, conspiraram um plano para seduzi-la. Eles esconderam-se no jardim, onde ela tomava banho, e esperaram até o momento em que ela estivesse sozinha para exigir que cedesse sexualmente; caso contrário, eles acusá-la-iam publicamente de ter tido uma relação adúltera com um outro jovem. Susana, no entanto, não cedeu às exigências e eles então espalharam o boato de tal forma que o caso foi levado ao tribunal. A jovem foi considerada culpada e sentenciada à morte, até o momento em que Daniel pediu que o caso fosse reavaliado, pois baseava-se em falso testemunho. Quando questionados separadamente, os anciãos contaram histórias conflitantes, provando assim a inocência de Susana.

Garrard (1989, p.184) afirma que os recursos técnicos mais atuais reiteram que a assinatura de Artemisia e a data encontradas no quadro são autênticas, ou seja, não sofreram nenhuma alteração ao longo do tempo. No entanto, historiadores, como Roberto Longhi e Keith Christiansen, atribuíram a obra a Orazio Gentileschi. Para eles, o pai teria pintado a obra ou apenas deixado que sua filha e pupila contribuísse minimamente no planejamento e execução, permitindo também que ela assinasse o quadro. No entanto, para Garrard, esses historiadores não teriam considerado o aspecto mais excepcional da pintura: o tratamento do tema. A pesquisadora propõe, com uma diversidade de argumentos e exemplos de outras obras de arte,

que as experiências muito similares entre Artemisia e Susana permitiram que a pintora tratasse o tema de uma forma distinta. Diferentemente dos artistas masculinos que representavam o desejo dos anciãos, Artemisia pintou-os tramando estratégias para viabilizar o ato criminoso, mostrando assim o ponto de vista da vítima do assédio sexual.

No romance, o quadro é pintado antes mesmo do estupro. Sua amiga Graziela comenta que, ao ver a obra, percebeu que Artemisia estava vivendo uma experiência difícil para uma jovem indefesa:

Jamais esquecerei. O rosto dela virado para o lado e os braços levantados, tentando afastar a ameaça que os dois homens representavam. No dia em que você trouxe o quadro aqui, sonhei com o rosto dela ardendo em fogo. Percebi que você estava sofrendo alguma ameaça pela forma como fez Susana evitar aquele olhar lascivo, sem gritar, e assim os denunciou. (VREELAND, 2002, p. 21).

Comparando esse trecho com a própria pintura (Figura 1), percebemos que Graziela faz a exata descrição da personagem, mostrando que, mesmo não tendo objetivado denunciar o que sofria, ao pintar Susana e os anciãos daquela maneira, Artemisia mostrou que sabia o que era estar em seu lugar. Na fala de Graziela, percebemos que, assim como Garrard, o romance propõe que a similaridade da história da personagem bíblica e Artemisia foi fundamental para a forma como a cena é representada.

Precisamos lembrar nesse momento das observações de Nancy Miller (1986) sobre o perigo de se eliminar completamente a influência das experiências do autor em sua obra. Segundo ela, o conceito de “morte do autor”, utilizado como um método crítico, produz um efeito negativo ao inviabilizar o processo de visibilidade da autoria feminina. No lugar do conceito de Barthes sobre o texto como uma hipologia – o texto como tessitura, tecido – a teórica feminista propõe o termo “aracnologia”.

Reapropriando-se do mito de Aracne³⁶, Miller propõe uma releitura da narrativa que vai além da transformação da personagem em aranha, direcionando nossa atenção para a tapeçaria, ou seja, para história que os bordados de Atena e Aracne nos contam. Ao transformar a jovem

³⁶ A deusa Atena tinha ciúmes das lendárias tapeçarias de Aracne. Certo dia, Atena, disfarçada de anciã, foi espionar Aracne. Com a voz de idosa, incitou Aracne a reconhecer a superioridade de Atena. Impaciente com a intromissão, a mortal respondeu que a própria Atena poderia encontra-la, que elas veriam qual das duas era a melhor tecelã. Diante dessas palavras, Atena tirou o disfarce e aceitou o desafio de Aracne. Enquanto a deusa bordou os símbolos monumentais da soberania dos deuses, Aracne escolheu outro tema. Ela teceu quadros com os crimes dos deuses olímpicos contra as mulheres, mostrando os crimes de Zeus e as vítimas chorosas de Apolo e Poseidon. Atena sentiu ódio do trabalho de Aracne, pois nem ela poderia negar a superioridade da mortal. Furiosa, a deusa rasgou a tapeçaria e transformou Aracne em uma aranha, pendurada num frágil fio por segurança. Renascida como Aranha, Aracne recomeçou sua tecelagem. (NYE, 1988, p.9)

em aranha, a deusa permite que ela continue a tecer, mas seu trabalho não seria visto, ou seja, não seria admirado e, portanto, não apresentaria risco para os deuses. Aracne, então, é punida com esse silenciamento por seu ponto de vista, que contestou o comportamento violento dos deuses, que se refletiam nos valores patriarcais que Atena não questionava.

Para Miller, este mito deve ser usado para pensarmos uma obra não apenas como texto-tessitura. É importante refletirmos sobre o papel da aranha – o indivíduo que se encontra por trás daquele texto – e a violência sofrida por ela, aspectos ignorados se considerarmos apenas para o texto. O termo aracnologia, então, apresenta “uma posição crítica que propõe uma leitura contra a trama da indiferenciação com o intuito de trazer à tona a personificação de subjetividade gendrada: recuperar, dentro das representações, os emblemas de sua construção.[...] Aracnologias, então, envolvem mais amplamente a interpretação e reapropriação de uma história, como muito na história da literatura ocidental, que implanta estruturas entrelaçadas de poder, gênero, e identidade na produção da arte.”(MILLER, 1986, p.272). Para Miller, esse método crítico, além de possibilitar resgates e visibilidade de textos ignorados pela tradição patriarcal, também permite a identificação da subjetividade de uma “outra poética, uma poética vinculada a corpos gendrados que podem ter vivido na história” (MILLER, 1986, p.288).

Embora o romance trate dessa questão a respeito de um quadro artístico, é interessante como podemos trazer essas observações também para a literatura, de forma que a narrativa nos leva a refletir acerca da arte de maneira geral. Uma das consequências positivas da “morte do autor” é que este perde sua autoridade sobre o texto, ou seja, ele não é mais o detentor dos únicos sentidos do texto, algo também enriquecedor para a literatura. No romance de Vreeland, podemos ver que Artemisia, como autora, não detém a interpretação final da obra. Na realidade, ela parece não estar consciente de como as investidas de Tassi influenciaram a criação de seu quadro, quem observa isso é Graziela.

Em “Notes toward a Politics of Location”, a feminista Adrienne Rich (1986) destaca que todos os discursos são localizados. Como um lugar no mapa, nossa primeira localização não é nosso continente, país ou casa, mas sim uma geografia mais próxima, o nosso corpo. Para Rich, localizar-se no corpo é muito mais que “entender que tenho vulva, clitóris, útero e seios. Nossos corpos são marcados pelas experiências de gênero, como políticas de gravidez, maternidade, estupro, incesto, aborto[...] e também por nossas vivências particulares: cicatrizes, machucados, danos, perdas e até mesmo o que nos dá prazer” (RICH, 1986, p.215). Não

podemos esquecer que é a partir desse lugar, de nossos corpos, marcados por nossas experiências, que falamos.

Em seu romance, Vreeland imagina como os traumas sofridos por Artemisia interferiram em sua criação artística. Não advogo aqui uma leitura psicanalítica das neuroses do autor presentes na obra. Os comentários da personagem Graziela, assim como as ideias de Miller e Rich, nos alertam para o fato de que não podemos ignorar as vivências do autor que, mesmo inconscientemente, influenciam sua escrita. A amiga afirma que somente Artemisia, que passou por uma experiência semelhante, seria capaz de pintar a obra daquela forma: “Você compreendeu a luta contra as forças que estavam fora do controle dela. Fora de seu controle, Artemisia.” (VREELAND, 2002, p.21). Através dos comentários da amiga, o romance também nos leva a refletir, assim como Miller, que a tecelã não pode ser de todo ignorada e que as experiências do autor são fundamentais na composição de uma obra artística. A narrativa nos convida a imaginar que, ao representar o constrangimento, fragilidade e medo de Susanna, Artemisia mostrava que sabia como era estar naquela situação, e que, na realidade, era tão inocente quanto sua personagem.

A pintora afirma que, apesar das semelhanças, havia uma diferença na sua história e na da personagem bíblica: no seu caso, não havia nenhum Daniel para defendê-la. Apesar de seu pai ter decidido levar o caso a julgamento, Artemisia não sabia se ele realmente acreditava em sua versão do ocorrido ou se havia processado Tassi por motivos egoístas, pois ele havia roubado uma de suas obras. No momento em que colocavam nas mãos de Artemisia a *sibille*, Artemisia lembrava-se da carta que seu pai havia mandado ao papa:

A acusação que meu pai fez por escrito ao Papa Paulo V ecoou em meus ouvidos: *Agostino Tassi deflorou minha filha Artemisia e a forçou a ter relações carnis várias vezes, o que causou enormes danos a mim, Orazio Gentileschi, humilde acusador, de forma que não pudesse vender seu talento por um preço tão alto.* Eu não queria que ninguém soubesse. Não pretendia contar nem para meu pai, mas ele ouviu meu choro e me obrigou a falar. Tinha também aquele quadro que Agostino elogiou e que depois sumiu; meu pai acusou-o de furto. (VREELAND, 2002, p.1-2).

Esse trecho é uma adaptação ficcional da carta que está incluída nos autos do julgamento:

Orazio Gentileschi, respeitavelmente, informa que sua filha foi deflorada à força e carnalmente, diversas vezes por Agostino Tassi. [...]. Por este meio também informo que além do estupro, ele roubou das mãos da moça algumas pinturas de seu pai. [...] causando sérios e grandes lesões e danos ao pobre queixoso. (GARRARD, 1989, p. 410)

É importante observarmos, ao comparar esses dois trechos, que Vreeland apropria-se dos registros presentes nos autos do julgamento, ficcionalizando-os. Ao observar que no

documento é mencionado apenas o fato de que Orazio é quem foi prejudicado, a autora imagina, no romance, como teria sido para a pintora saber que seu sofrimento, como vítima do abuso sexual, era o fator de menor importância. Vemos Artemisia questionando diversas vezes qual teria sido a verdadeira razão que impulsionou seu pai a denunciar Agostino. Quando já adulta, ela conta a sua filha:

Quando eu tinha a sua idade, parteiras examinaram minhas partes no tribunal e ele deixou, ficou sentado e assistiu com estranhos que foram ao tribunal para se distrair. Tudo isso porque ele queria sua pintura de volta. Ele aguentou tudo por causa de uma devolução. Se não, teria interrompido o julgamento antes de acabar. (VREELAND, 2002, p. 273).

Como podemos ver, Artemisia acreditava que o motivo do pai teria sido o roubo das obras e não o estupro. Destaco aqui que, como uma metaficção historiográfica, o romance nos alerta para o fato de que jamais saberemos qual foi a verdadeira motivação de Orazio Gentileschi, uma vez que nossa acessibilidade aos acontecimentos do passado é limitada.

Cabe destacar que, ao se perguntar sobre qual discurso, ficcional ou historiográfico, seria o mais confiável, Biserra (2012, p.43) propõe que, ao invés de considerarmos o binarismo verdade/mentira, seria melhor pensarmos em possibilidades. Fazendo uma associação metafórica para explicar sua argumentação, ele sugere que pensemos não a partir da lógica da árvore, mas sim de rizomas:

A lógica da árvore seria baseada na rigidez fálica e na hierarquia presente entre raiz, caule, folhas e frutos, uma progressão, um telos, um desejo de elevação em que tudo existe para um fim. O rizoma é subterrâneo, imprevisível em sua emergência, não há nele hierarquia entre raiz e caule, abre-se para possíveis. (BISERRA, 2012, p.43).

Esse saber proposto por Biserra apresenta possibilidades que, ao invés de se anularem, amalgamam-se. Ao mesclar evidências documentais sobre o ocorrido, como a carta enviada ao papa, aos elementos ficcionais, o romance parece propor que não devemos procurar saber se Orazio realmente denunciou Tassi por seus próprios interesses; também não precisamos buscar a verdade sobre a história da pintora, pois esses são objetivos impossíveis de serem alcançados, mas precisamos pensar nas possibilidades que o romance sugere.

Essa liberdade de imaginar situações plausíveis, a partir da narrativa criada pelo romance, permite-nos observar mais intimamente as marcas indeléveis que o processo judicial pode ter deixado em Artemisia. Ela mesma descreve ao leitor o seu sofrimento físico durante a tortura “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 aquilo? Ele não me contou que haveria sangue.” (VREELAND, 2002, p.6). A narrativa em primeira pessoa nos

aproxima cada vez mais da pintora, vemos não apenas os sofrimentos físicos que ela passou, mas também o impacto psicológico que todo o processo lhe causou. Durante o exame ginecológico, a própria Artemisia descreve o que sentiu no momento:

[a parteira] Olhou pra mim como uma criada nova faz quando vai mexer nos miúdos de uma galinha pela primeira vez. Os dedos gordurosos entraram por dentro de mim. Enrijei todos os músculos. Tive a sensação de estar forçando contra Agostino e estremei [...]. Me obriguei a relaxar e sussurrei. Ela enfiou mais os dedos. Senti um gosto amargo na boca e meus olhos arderam. (VREELAND, 2002, p.14)

O romance também utiliza os dados dos autos do julgamento, como a data, o nome das parteiras e até o testemunho do exame, imaginando como teria sido para Artemisia escutar aquelas palavras:

A voz do juiz (*locumtenente*) soou casual como se ali estivesse ocorrendo algo sem importância: [juiz] – Repita para ser registrado.
[1ª parteira] – Eu, Diambra Blasio, toquei e examinei a vagina da senhorita (donna) Artemisia, e posso dizer que ela não é virgem. Eu sei disso porque coloquei meu dedo dentro de sua vagina, e constatei o hímen rompido. Posso afirmar isso devido à minha experiência como parteira por dez ou onze anos. [...]
Tentei não ouvir nada do que se passava em volta. [...]
[2ª parteira] –Eu, Caterina da Corte de Masiano, examinei... toquei sua vagina... coloquei meu dedo... deflorada... hímen rompido... há um tempo atrás, não recentemente... minha experiência... quinze anos. (VREELAND, 2002, p.15).

A liberdade da ficção permite a criação desse mundo interior de Artemisia, que nenhuma evidência documental nos mostrará. Se compararmos os testemunhos das parteiras no romance, com aqueles registrados nos anais³⁷, perceberemos que a primeira fala é quase uma cópia do depoimento do julgamento. No entanto, no segundo depoimento, algumas palavras foram omitidas, mostrando-nos a sensação de atordoamento que ela sentiu durante o exame. Percebemos que os dados históricos do julgamento são utilizados por Vreeland com o objetivo de fazer o leitor imaginar, ou quase vivenciar, o profundo e violento impacto psicológico desse processo, que Artemisia chega a comparar com um novo estupro.

Com relação ao veredito do processo, Garrard (1989, p.405) nos explica que não foram achados os registros da decisão final do julgamento, o que indicaria que o pintor foi considerado culpado, mas não teria sido sentenciado. No romance, vemos mais uma vez os dados históricos

³⁷ [...] Os nomes das parteiras são Diambra, filha de Blasio, de Capo di Monte, morador de Piazza San Pietro no Vaticano, e senhora Caterina, filha de Menico Mordichi, morador da corte Masiano. [...] Mais tarde, a senhora Diambra[...] declarou o seguinte: Eu toquei e examinei a vagina da senhorita (donna) Artemisia, filha de Orazio Gentileschi, que está aqui conforme Vossa Alteza orientou, e posso dizer que ela não é virgem. Eu sei disso porque coloquei meu dedo dentro de sua vagina, e constatei o hímen rompido. Posso afirmar isso devido à minha experiência em tais assuntos, por ter sido parteira por dez ou onze anos.

sendo alterados. Após uma reunião entre Orazio e o juiz, na qual o quadro roubado por Tassi é devolvido, o veredito é de que o pai da pintora havia perdoado o estuprador de sua filha:

No caso de Orazio Gentileschi, contra Agostino Tassi, pintor encarcerado na Corte Savella, não contestando a alegação e testemunho da garota Artemisia Gentileschi, que foi repetidamente violentada pelo senhor Tassi, considerando que a pintura desaparecida foi devolvida, que o acusador a aceitou e que o réu já cumpriu pena de oito meses durante o processo, o prisioneiro está perdoado. Caso encerrado. [...] Porém, devido à sua interferência no testemunho verdadeiro e honesto da testemunha, o réu Agostino Tassi está banido de Roma. (VREELAND, 2002, p. 32)

Vemos nesse trecho que o romance propõe mais uma vez que Orazio teria aberto o processo devido ao roubo de sua pintura e não pelo ato monstruoso cometido contra sua filha. Além disso, Tassi é apenas considerado culpado e sentenciado ao exílio por ter mentido perante o tribunal. Ao propor essa possibilidade, a narrativa faz uma crítica à pouca relevância do sofrimento de Artemisia para o pai e para a sociedade. Nesse momento, o romance aborda a questão de que as mulheres têm sido submetidas a essas situações de violência desde a antiguidade. Ainda hoje, segundo dados publicados no Fórum Nacional de Segurança Pública, 50 mil casos de estupro foram registrados no Brasil no ano de 2012. Em *The Passion of Artemisia*, ao sabermos do resultado do julgamento, percebemos que até mesmo o juiz considerava que o repetitivo estupro da jovem não deveria ser tratado judicialmente. O processo, na realidade, fora aberto devido ao roubo da obra; o fato de Artemisia ter sido violentada foi trazido à tona apenas para provar que Tassi não era confiável e que, conseqüentemente, roubara o quadro.

Apesar do escândalo, o pai de Artemisia consegue arranjar-lhe um casamento com o pintor florentino Pietro Antonio Stiattesi, o que a levou a mudar-se com o marido para Florença. Apesar de sua tensão e medo, seu novo marido consegue conquista-la e eles se apaixonam, ação que culmina no nascimento de sua filha Palmira. O leitor, então, começa a imaginar que o enredo do romance se transformará em uma clássica história de amor.

A respeito dos enredos nas obras literárias, Felski (2003, p.99) afirma que a maioria dos enredos de batalhas heroicas e grandes jornadas são de autoria masculina e, conseqüentemente, protagonizados por homens. Apesar de haver personagens femininas nessas histórias, não são elas que guiam a narrativa. Elas são representadas apenas em sua relação com os heróis, como algo que eles temem, desejam ou odeiam. Felski destaca que um dos enredos “permitidos” para as escritoras eram sobre histórias de amor, que variavam entre o apaixonar-se, o cortejo e o casamento. Essas personagens são vistas casando-se, ou não – quando algo trágico acontece –, como elas se apaixonaram, como cometeram adultério. Mesmo quando “outros enredos – como histórias da educação, rebelião ou o sucesso de mulheres – tomam lugar mesmo que secundários nesses textos, eles são inibidos por outras

histórias. Parece-me que a história de uma mulher pode terminar apenas em casamento ou morte”. (FELSKI, 2003, p.100).

É interessante que, ao nos depararmos com uma obra de autoria feminina, cujo título é *A paixão de Artemisia*, a primeira expectativa do leitor pode ser de que a narrativa se trata de uma história de amor. No início, vemos que a relação de Artemisia com o marido é ótima. Pietro até aceita que ela pinte, pois considera essa atividade apenas um capricho da esposa. Ao vê-la voltando arrasada, após falhar em sua primeira tentativa de aceitação na *Accademia del Disegno*, ele lhe dá um sorriso irônico, o qual ela interpreta como se Pietro a considerasse uma tola em acreditar que uma mulher poderia ser admitida na academia. No entanto, Artemisia estava longe de aceitar essa situação.



Figura 4 : Artemisia Gentileschi, *Inclinazione*, 1615.

Ela é ousada o suficiente para mandar uma carta a Michelangelo Buonarroti, que prontamente a convida para visitar seu palacete, onde ela recebe o convite para pintar a obra *Inclinazione* (Figura 4). Essa é parte de um grupo de pinturas requisitadas por Michelangelo Buonarroti com o objetivo de enaltecer seu ilustre tio. Como já observamos, pela obra, Artemisia foi paga com um valor três vezes maior que o de outros artistas independentes, o que mostra sua posição privilegiada com relação ao seu patrono (Garrard, 1989, p.44). No romance, Buonarroti a contrata, não pelo aspecto artístico e inovador, mas sim por sua peculiaridade. Para ele, o fato de Artemisia ser uma mulher, permitia que ela pintasse o nu feminino de uma maneira distinta dos outros artistas masculinos. A pintora, no entanto, afirma que, nessa obra, não sentiu a mesma satisfação vivenciada ao pintar sua Susanna ou sua Judite. Para ela, a

narrativa sobre mulheres heroicas era importante, personagens fortes como Judite, Susana pareciam dar-lhe vida:

Enquanto esperava, senti uma inquietação, uma insatisfação que não senti ao terminar Susana ou Judite. O *Inclinazione* pode ter ficado bonito. Pode ter parecido real, mas algo estava faltando. Essa pintura não teve *invenzione*, não contava uma história. Eu fui paga por um desenho e não pela minha arte. (VREELAND, 2002, p.100).

É interessante observarmos mais uma vez essa mescla de metaficcionalidade ou, como já falamos, meta-arte, que nos dá a ver o processo de construção de uma obra de arte, e também em termos de construção de um romance. Pietro, entretanto, ficou extremamente insatisfeito ao saber que sua mulher fora a mais bem paga dentre todos os artistas convidados por Buonarroti. A partir desse dia, Artemisia percebe-o cada vez mais distante. Ela, então, continua a pintar não apenas por prazer, mas também porque tornou-se necessário que ela sustentasse a casa sozinha, algo inimaginável para a época.

Devido a influência de seus patronos, Artemisia finalmente consegue ser aceita na academia. Com isso, Pietro se sente cada vez mais inferiorizado, o que o leva a passar mais tempo longe de sua casa. Isto nos lembra as observações de Gilbert e Gubar a respeito das autoras do século XIX. Segundo elas, uma escritora que “se recusasse a ser modesta, autodepreciativa, subserviente e a apresentar suas produções artísticas como mera insignificância feita para divertir ou distrair leitores em momentos de ociosidade, poderia esperar ser ignorada ou atacada.” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 61 – 62). A mesma atitude é tomada pelo o marido de Artemisia, que também era pintor. Enquanto ele achava que a pintura era um mero passatempo de sua esposa, ele a tratava bem, estava sempre encorajando-a de forma condescendente. Entretanto, quando Artemisia se recusa a permanecer insignificante e começa a ser reconhecida, seu marido começa a ficar cada vez mais distante, sem, ao menos, ajudar no sustento da própria família.

Mesmo descobrindo que a razão desse sumiço também devia-se ao fato de seu marido ter uma amante, Artemisia decide perdoá-lo e dar mais uma chance ao seu casamento. No entanto, quando ela é convidada a pintar uma obra na cidade de Gênova, logo percebe que teria de escolher entre seu marido ou sua pintura. Neste momento, o romance quebra a expectativa do leitor. O que parecia até o momento uma história de amor – afinal, o título é *The passion of Artemisia* – torna-se a história de uma mulher apaixonada por sua arte. Hutcheon (1988a, p.136) nos lembra que uma das principais características da metaficção historiográfica é seu carácter paradoxal, ao instaurar certas convenções para posteriormente subvertê-las. No caso do romance de Vreeland, os primeiros episódios do livro nos levam a imaginar uma possível

história de amor entre Pietro e Artemisia; posteriormente, percebemos que essa paixão era ilusória. Ele aceitou casar-se com a pintora porque precisava do dote para pagar dívidas. Como não conseguiria outras pretendentes em sua cidade natal, devido a sua fama de mulherengo, ele precisou arranjar uma esposa fora de Florença. É então que percebemos que essa paixão, à qual se refere o título, não era o amor de Artemisia por Pietro, mas sim a paixão de uma pintora por sua arte, seus quadros, suas heroínas.

É importante lembrarmos que os leitores possuem um conjunto de suposições e pressupostos que direcionam sua interpretação, que seria o que Jauss chama de “horizonte de expectativas”. Segundo Terry Eagleton (2010, p.126), ao criar essa expressão, o crítico literário procurava “situar a obra literária num ‘horizonte’ histórico, o contexto de significados culturais dentro dos quais ela foi produzida, para em seguida, explorar as relações variáveis entre ela e os horizontes, também variáveis, dos leitores históricos.” É interessante que Vreeland rompe com essa expectativa do leitor de que uma obra de autoria feminina, sobre uma mulher, cujo o título começa com a palavra “paixão”, será uma história de amor. Ao invés disso, vemos a narrativa sobre uma artista inovadora e ousada, apaixonada por sua arte.

Cabe destacar que uma mulher, durante o período renascentista, era ensinada a cumprir seu papel primordial de mãe e esposa. No casamento, o marido ocupava o lugar de provedor e a função da mulher era cuidar dele, da casa e dos filhos. No romance, Artemisia não segue esse caminho. Ela é a provedora da casa. A pintora também não é o exemplo de amante que abandona tudo em nome do amor, ou de esposa exemplar e dona do lar tem apenas como objetivo o bem da família. Como Woolf e tantas outras pesquisadoras feministas, Felski (2003, p.58) destaca que a mulher que decidisse tornar-se escritora enfrentava diversos empecilhos como dependência financeira, falta de tempo e espaço para desenvolver seu talento; por isso várias autoras optavam por ficar solteiras ou sem filhos, para poder dedicar-se à sua escrita. No caso de Artemisia, a pintora precisou optar por uma vida com o marido ou com sua arte. Após uma discussão, ela chega a afirmar: “as duas coisas que eu mais queria na vida – arte e amor – uma exclui por completo a possibilidade da outra.” (VREELAND, 2002, p. 111). Artemisia percebe que para a mulher essas duas coisas não são compatíveis. A pintora, então, decide largar tudo em nome de sua grande paixão.

A partir desse momento, começamos a acompanhar a pintora pelas cidades de Florença, Gênova, Veneza, Roma e Londres. É necessário ressaltar aqui a importância do espaço na narrativa. Como nos lembra o teórico literário Roland Bourneuf (1976, p.131), o espaço de um romance nunca é aleatoriamente colocado em uma obra: “Longe de ser indiferente, o espaço

num romance exprime-se, pois, em formas e se reveste sentidos múltiplos até constituir, por vezes, a razão de ser da obra”. Como já tratamos, a metaficção historiográfica mescla elementos ficcionais e factuais, podendo ser o espaço um deles. Em *The passion of Artemisia*, vemos que, conforme a pintora chega nessas cidades, ela descreve com detalhes a vegetação da estrada, as ruas, as casas, e até mesmo os palácios, com vários detalhes. Por exemplo, em Florença, ela descreve-nos a famosa ponte Vecchio, o Palazzo Pitti e o jardim Boboli. As caracterizações desses lugares dão um tom de verossimilhança ao texto.

Refletir acerca desses espaços torna-se mais interessante quando observamos que muitos dos lugares descritos por Artemisia eram raramente do convívio de mulheres. Sendo o papel da mulher cuidar da casa, o único espaço que lhes cabia era o doméstico, o domínio do privado. Artemisia, no entanto, não aceita essa reclusão. É importante lembrarmos que Showalter (1977, 16), ao fazer um estudo em busca de uma tradição literária feminina, constatou que várias obras de autoria feminina apresentavam um ponto de vista intimista e os espaços representados nessas obras, eram, em sua maioria, privados. Esses romances, apesar de apresentarem temas diversos, eram restritos ao que Showalter denomina de “realismo doméstico”. De acordo com ela, a preocupação central dessas obras era “a mulher como uma influência para as outras dentro de seu círculo doméstico e social. Era nessa preocupação que as romancistas dos anos de 1840 encontraram uma esfera adequada: usando o romance para demonstrar a esfera apropriada para as mulheres”. (SHOWALTER, 1977, 16)

Em *The passion of Artemisia*, vemos que Vreeland é ousada ao construir uma personagem que, em pleno século XVII, não fica restrita ao espaço doméstico. Na realidade, nós vemos a pintora mais no espaço público, ao qual apenas homens tinham acesso. A partir da primeira carta que envia a Michelangelo Buonarroti, Artemisia começa a frequentar lugares exclusivamente masculinos como o Uffizi³⁸, a *Accademia del Disegno* e o Palazzo Pallavicini, locais que guardavam diversas obras de arte e que também eram o espaço de encontro de vários pintores. Outra mulher que tem acesso a um desses espaços, nesse caso o Uffizi, é Vanna, modelo e amante de Pietro. Diferentemente de Artemisia, o acesso dessa personagem à galeria é apenas como objeto. Enquanto os homens socializavam e pintavam nesse espaço, Vanna, na realidade, não podia conviver com eles. Artemisia, entretanto, podia entrar para apreciar outras obras, para contratar modelos e até discutir sobre arte com esses homens.

³⁸ A galeria do Uffizi foi construída no ano de 1581, com o intuito de ser um espaço para reuniões de magistrados e também para expor a obras-primas da família Médici.

É interessante observarmos que Vreeland, ao longo de todo o romance, constrói uma artista bem diferente do que é esperado de uma mulher do século XVII; Artemisia é determinada ao procurar Buonarroti, independente financeiramente e decidida a seguir a carreira artística. Ao criar sua representação de Artemisia de forma inovadora, Vreeland propõe ao leitor a possibilidade de que, apesar dos limites instituídos ao comportamento feminino na época, havia mulheres que desafiavam essas condições determinadas pela cultura patriarcal.

Com relação ainda à questão do espaço no romance, o crítico literário Oziris Borges Filho (2008, p. 2) destaca que uma das funções do espaço dentro de um texto literário é propiciar determinadas ações no texto. No romance, é precisamente a oportunidade de frequentar esses espaços masculinos que permite a Artemisia conhecer Cosimo de Médici II e Galileu Galilei, figuras históricas que também habitam o mundo ficcional criado por Vreeland. A partir da carta, enviada por Artemisia ao físico renascentista, Vreeland cria ficcionalmente uma possível relação de amizade entre os dois personagens. Eles trocam várias correspondências, nas quais discutem questões relacionadas não apenas à astronomia, mas também à criação artística.

Nessas conversas podemos observar os aspectos metaficcioneis do romance. Galileu questiona qual a verdadeira motivação de Artemisia para sua arte, ou até que ponto o gosto de seu patrono interfere na sua produção artística. Ao conversar sobre seu processo de criação, a pintora afirma que seu mecenas havia decidido qual personagem deveria ser pintada, mas era ela mesma quem determinava como a personagem seria representada: “Eu não sou uma teóloga. Sou uma pintora. A Bíblia é uma rica fonte de todos os tipos de histórias[...]. A respeito da absoluta verdade dessas histórias, isso não faz parte do meu objetivo. Eu lido com a imaginação.” (VREELAND, 2002, p.144).

Nessa citação, Artemisia parece-nos uma escritora falando sobre o processo de criação de um romance, pois não se mostra preocupada com a “veracidade” das histórias que representa. Ao ressaltar o papel da imaginação no seu processo artístico, ela evidencia a importância de pensar outras possibilidades de sentido, principalmente em relação à representação de personagens femininas. É interessante que esse trecho também se aplica aos objetivos básicos da metaficção historiográfica. Apesar de Artemisia estar falando sobre a arte, também somos levados a refletir sobre a própria literatura. Através das opiniões dadas por essa personagem, Vreeland dá a ver ao leitor suas opiniões sobre seu próprio processo artístico, nos mostrando que, ao criar essa personagem, a escritora não estava preocupada em representar a verdade sobre a vida pintora, mas sim em imaginar como Artemisia poderia ter sido. Vreeland mescla história, pintura e literatura, criando ficcionalmente uma personagem histórica que, ao discutir sobre a

pintura, nos leva a pensar na criação de um romance metaficcional historiográfico que aproveita-se de lacunas da história e da liberdade poética para imaginar histórias possíveis.

Ao mostrar o método artístico de Artemisia, o romance também parece propor uma solução ao dilema que ainda envolve a autoria de algumas de suas obras. Mieke Bal (2005) registra que alguns historiadores focalizam em suas análises os autores e não a comparação de suas obras. Keith Christiansen, por exemplo, considera que *Cleópatra* foi pintada por Orazio Gentileschi, devido à luminosidade e riqueza descritiva. No entanto, essa atribuição é baseada em um julgamento que, para Bal, parece equivocado pois “depende, principalmente, de uma circularidade, de acordo com a qual declara que Orazio é o melhor pintor, portanto produziu as melhores pinturas” (BAL, 2005, p. XIV). Já Garrard argumenta que a autoria é de Artemisia, pois sua análise cuidadosa focaliza características comparativas das obras. No romance, essa controvérsia é solucionada quando Artemisia justifica seu ponto de vista diferenciado, ao nos mostrar como suas experiências moldaram a concepção de cada obra.

4.1. As personagens de Artemisia

Com o objetivo de entendermos melhor os questionamentos propostos pelo romance, cabe aqui ressaltar breves reflexões sobre a importância da problematização da representação da mulher. Segundo Navarro-Swain (2010, p. 38), as representações criam imagens dotadas de significações:

São os sentidos produzidos no social, o que interpreta e cria realidade a partir de valores, verdades construídas em redes históricas de produção de conhecimento. Uma representação repetida é performativa, isto é, cria aquilo que representa, cria também campos de poderes e de verdades em formações sociais históricas.

É exatamente pelo fato de a representação ser constituída e constituir a realidade, que o seu controle ideológico é uma das formas mais eficazes de manutenção do poder. Representação sempre foi um conceito crucial para os estudos literários. Os críticos têm se preocupado cada vez mais com questões acerca da representação, quem é o sujeito, quem é seu objeto, e como essas representações são ligadas aos valores de certos grupos, comunidades, classes e gêneros. Felski, ao tratar sobre a questão da autoria feminina, nos mostra que, por muito tempo, as mulheres foram tomadas apenas como objetos da ficção de autoria masculina. Esses autores criaram suas personagens femininas e, por meio delas, perpetuaram suas ideias e representações sobre como as mulheres deveriam ser e se comportar. Uma vez que era quase impossível para

uma mulher se autorrepresentar, as personagens femininas refletiam somente o ponto de vista masculino, pois os escritores eram majoritariamente homens. Ao optar por expor no romance sua visão sobre o processo artístico de Artemisia, Vreeland abre um espaço de questionamento de como se dá a representação das personagens femininas e como as ficções de autoria feminina podem imaginar possíveis resistências aos papéis sociais limitados impostos pela cultura patriarcal.

Antes de tratar das heroínas pintadas por Artemisia, é importante falarmos sobre as personagens femininas criadas por Susan Vreeland. Como já vimos, não são todas que têm a posição contestadora de Artemisia. Durante e até mesmo muito tempo após o julgamento, há mulheres que a chamam de puta por considerarem-na culpada pelo estupro. Também é vista uma de suas modelos afirmar que não achava certo que uma mulher pintasse. Segundo ela, esse papel, assim como o de provedor, deveria ser cumprido pelo homem. É interessante trazeremos aqui a metáfora de Stevens (2012, p. 5) da mulher como ventríloquo das ideias patriarcais; elas não apenas interiorizam essas imagens mas também propagam-nas. Na narrativa, vemos que a própria Artemisia tem dificuldade de resistir a essa interiorização. Durante o julgamento, a própria pintora precisava convencer-se de que não era ela a acusada: “se, enquanto minhas mãos estavam amarradas, eu desse o mesmo testemunho, como havia feito nas semanas anteriores, eles saberiam a verdade e o julgamento teria o seu fim. Não o meu julgamento. Fiquei repetindo para mim mesma: eu não estava sendo julgada. Era Agostino”. (VREELAND, 2002, p.1)

Apesar disto, também há personagens femininas que, assim como Artemisia, almejam outras posições. Por exemplo, temos a freira Graziela, que recusou-se a permanecer em isolamento e passou a fugir todas as noites do convento, a fim de apreciar as belezas da cidade de Roma. Outra personagem muito interessante é a criada Renata, que sonhava em ser pintora. Ela prestava atenção a todas as técnicas de Artemisia, perguntava o porquê de representar cada personagem de determinada maneira. Renata, no entanto, encontra-se em uma posição mais desvantajosa que Artemisia, pois, além de ser mulher, pertence a uma classe social mais pobre.

Segundo a crítica e teórica Gayatri Spivak, (2010, p.12), a condição de subalternidade não pode ser usada para referir-se a todo e qualquer sujeito marginalizado. Para ela, a expressão subalterno descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. A situação das mulheres é ainda mais problemática, pois sua posição periférica de classe ou até relacionada à sua cor, é reforçada pela marginalização do gênero feminino. No caso da personagem Renata, sua classe social e seu

gênero não permitem que ela sonhe em um dia ser pintora. Cabe lembrar aqui mais uma vez da criação da personagem Judith, irmã ficcional de Shakespeare, por Virginia Woolf. Na personagem fictícia criada por Woolf, vemos que, mesmo superando problemas como a falta de estudo, a imposição do casamento pela família e a ausência de oportunidades, Judith não consegue ultrapassar todos os obstáculos. No romance, Vreeland imaginou a vida de uma pintora que conseguiu superar essas adversidades, mas também criou uma personagem que, por sua situação de subalternidade, não teve tanto êxito. Ao criar essa personagem, Vreeland parece nos convidar, assim como Virginia Woolf, a imaginar quantas artistas tiveram seus talentos ignorados injustamente e não tiveram o mesmo destino de Artemisia porque, na cultura patriarcal, nem imaginava-se que uma mulher pudesse ser capaz de criar grandes obras de arte.

Com relação à estrutura do romance, vemos que os capítulos são intitulados com os nomes das cidades ou das personagens das pinturas de Artemisia. Cabe ressaltar que cada capítulo tem como título não o nome do quadro, mas sim o da figura feminina ali representada, o que indica a importância dada à representação de cada personagem como ponto estruturante do romance. Em cada um desses capítulos, o leitor observa como se dá o processo criativo da pintora: o quando, o como e o porquê de cada obra, o que ela pensava de cada personagem, se possuía alguma vivência em comum com elas ou como a recepção da obra interferia em seu fazer artístico.

A primeira das obras de Artemisia que aparece no romance é *Judite degolando Holofernes* (Figura 2), pintada antes mesmo de sua ida a Florença. Tema de várias pinturas e esculturas, a história dessa personagem nos é apresentada no livro deuterocanônico³⁹ intitulado *Judite*. Nessa narrativa bíblica, Holofernes era um general da Assíria que estava prestes a atacar e destruir a cidade de Betúlia. No momento em que os habitantes da cidade iam render-se, a viúva Judite se oferece para tentar salvar sua nação. Sem explicar seu plano, ela vestiu suas melhores roupas e chamou sua serva Abra para acompanhá-la ao campo inimigo. Chegando ao lugar em que se encontrava o exército adversário, ela convenceu os guardas a deixarem-na entrar. Hipnotizado por sua beleza, Holofernes convidou-a para jantar e tomar um vinho com ele. Durante a refeição, ele embriaga-se a ponto de desmaiar. A viúva aproveita este momento de fraqueza e degola o general. Judite, então, volta para sua cidade e pede que pendurem a cabeça de Holofernes do lado de fora dos muros. Confusos com o ocorrido, os assírios começam a dispersar-se e são facilmente derrotados pelos betúlios

³⁹ Conhecido também como apócrifos, os livros deuterocanônicos estão presentes na Bíblia Católica, mas não são aceitos como canônicos pelos protestantes.

Essa narrativa foi largamente popular em várias formas artísticas como manuscritos, esculturas, poemas medievais e pinturas. Em seu quadro, Artemisia propõe uma perspectiva diferente, desconstruindo a tradicional representação da personagem como delicada, dando-lhe força e determinação. Exemplificando com as mais diversas obras sobre o mesmo tema, Garrard nos mostra que a artista representou Judite de maneira distinta: “Artemisia 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, 279). Atualmente, foram identificadas pelo menos cinco Judites autografadas pela pintora. Dentre elas, três são consideradas suas melhores obras, o que levou muitos estudiosos a interpretarem a pintura da decapitação de Holofernes como uma expressão de uma forma de vingança de Artemisia contra Agostino Tassi.

Em *A Room of ones own*, Woolf alerta para o fato de que muitas escritoras – como Aphra Behn, Lady Winchilsea, Margareth de Newcastle – deixavam que a raiva que sentiam das condições impostas pela cultura patriarcal, que muitas vezes impedia que elas escrevessem, afetasse suas obras. Woolf considera que é compreensível que essas mulheres tivessem tanta raiva, devido a maneira como elas eram tratadas:

É mil vezes lastimável que uma mulher capaz de escrever assim, cuja mente estava em sintonia com a natureza e a reflexão, tenha sido levada à raiva e à amargura. Mas como ela poderia ter evitado isso?, perguntei a mim mesma, imaginando expressões de escárnio e as risadas, a adulação dos bajuladores, o ceticismo do poeta profissional. (WOOLF, 1928, p.76).

No entanto, utilizando o exemplo de Jane Austen, ao escrever *Pride and Prejudice*, Woolf destaca que, para que uma mulher torne-se uma grande escritora, é necessário que ela transcenda esse ódio. No romance, acompanhamos a emoção de Artemisia, quando ela decide: “Eu queria retratar Holofernes no instante em que ele percebeu que ia morrer, como a face de Agostino quando eu o chamei de assassino. Queria rugas na testa dele, olhos arregalados, chocados e, principalmente, conscientes” (VREELAND, 2002, p.28). Além da raiva que estava sentindo por Tassi, também vemos que a criação de seu quadro é marcada pela dor. Artemisia começa a pintá-lo no dia seguinte ao de sua tortura. Mesmo mal conseguindo segurar o moedor para pulverizar os pigmentos ou mesmo apoiar a paleta com o seu polegar, ela trabalha: “Fortalecendo-me contra a fisgada que sentia na pele quando segurava o pincel, misturei na paleta a umidade brilhante o ultramarino puro e dei um toque de preto para escurecer as mangas do vestido de Judite [...] Meu coração bateu mais forte. Senti-me viva outra vez”. (VREELAND, 2002, p.27). Artemisia passou semanas indo ao tribunal e voltando rapidamente para que pudesse pintar até o anoitecer. No entanto, sentimos que esse esforço não era motivado

pela vingança. Apesar dessas adversidades e da raiva que sentia de Tassi, Artemisia, assim como sugere Woolf, parece transcender sua raiva pois sua paixão era pela força de sua personagem. Artemisia queria ser como Judite, uma mulher forte, destemida e capaz de salvar uma cidade inteira.



Figura 5: Michelangelo, *Moisés*, 1515.

Ao observar uma vendedora de peixe carregando duas cestas pesadas, Artemisia percebe que, naquele momento, estava se deparando com a imagem que ela esperaria de uma Judite. A vendedora estava com as mangas arregaçadas, seus braços eram musculosos, grossos e fortes como os da escultura *Moisés* de San Pietro in Vincoli (Figura 5), percebe Artemisia; ela é ousada ao comparar os braços de uma mulher aos da escultura de Moisés feita pelo pintor Michelangelo, considerada, no Renascimento, a representação do homem ideal. Ao fazer isso, ela mostra sua recusa em ver as mulheres como o conhecido sexo frágil, incapaz de grandes feitos de coragem e inteligência. Artemisia então decide pintar sua personagem igual à vendedora.

Nesse momento podemos perceber mais uma vez o caráter metaficcional do romance. Além de nos mostrar o seu processo criativo, Artemisia também discute as obras de outros artistas e, apesar de reconhecer o talento de pintores como Orazio Gentileschi, Michelangelo, Botticelli e Caravaggio, a pintora recusa-se a representar suas heroínas do mesmo modo que eles. Com segurança, ela descreve a Judite de seu pai (Figura 6) como “tão angelical e delicada que nunca poderia ter feito tal proeza sem a intervenção de Deus” (VREELAND, 2002, p. 11).



Figura 6: Orazio Gentileschi, *Judite e sua serva*.

Ao mencionar a obra de Orazio Gentileschi, Artemisia nos mostra que ele jamais poderia ter pintado uma Judite como a sua, reivindicando, assim, a autoria de sua obra. Esta explicação, ainda que ficcional, reforça a teoria de Garrard de que apenas Artemisia teria sido capaz de pintar a personagem daquela maneira. Vejamos também a dura crítica que a pintora faz da obra de Caravaggio (Figura 7), para entendermos melhor ainda estas considerações:

Lembro de ter ficado desapontada quando papai me mostrou a Judite de Caravaggio. Ela estava completamente passiva enquanto degolava o pescoço de um homem. Caravaggio deu toda a emoção ao homem. Aparentemente, ele não conseguia imaginar que uma mulher pudesse sequer pensar. Eu queria pintar os pensamentos de Judite, se isso fosse possível: determinação, concentração e a certeza da absoluta necessidade daquele ato. (VREELAND, 2002, p. 12)



Figura 7: Caravaggio, *Judite Degolando Holofernes*, 1598 – 99.

No artigo “Infection in the sentence” (1979), Gilbert e Gubar propõem o seguinte questionamento: “o que significa ser uma escritora em uma cultura cujas fundamentais definições da autoridade literária são patriarcais?” (1979, p. 46). Essas escritoras, além de terem que lidar com precursores quase exclusivamente masculinos, também se confrontavam com representações femininas que reduziam o gênero feminino a estereótipos extremos – santa ou bruxa – que conflitavam drasticamente com a imagens que elas tinham de si mesmas. Se, por um lado, eles simbolizavam autoridade, por outro, falhavam por ignorar completamente as maneiras através das quais elas experienciavam sua subjetividade. Assim, muitas dessas escritoras, como explicam Gilbert e Gubar, sentiam uma espécie de “paralisia” por temerem não conseguir criar uma obra do nível de seus percussores. Diferentemente da fragilidade que essas autoras costumavam sentir, a Artemisia representada no mundo ficcional tem não somente segurança em seu trabalho como também uma coragem de fazer duras críticas a Caravaggio, uma das maiores autoridades da arte renascentistas.

Como vimos nas citações anteriores, Artemisia sente-se segura o suficiente para considerar que a sua versão da Judite seria mais complexa. A pintora problematiza, assim, a representação de personagens femininas criadas sob a perspectiva masculina, uma atitude corajosa e inusitada, além de propor uma interpretação que podemos considerar como feminista, pelos questionamentos propostos por ela.

No romance, a pintora propõe que, apesar de utilizar as mesmas técnicas de Orazio Gentileschi e Caravaggio, não achava justo representar a heroína de maneira delicada. Ao decidir pintar a personagem forte e concentrada, ela salienta a importância dessa corajosa personagem feminina, que foi fundamental na luta de seu povo pela liberdade. Comparando as Judites pintadas por Artemisia, Orazio e Caravaggio e também observando os comentários feitos por Artemisia, citados anteriormente, percebemos que a Judite criada pela pintora é uma composição original, a partir de um ponto de vista que valoriza a participação da personagem feminina. Assim, ao invés de pintar uma cena moralizante sobre os perigos que uma mulher pode representar para os homens, Artemisia escolhe pintar a história de uma heroína que salvou sua cidade, com sua inteligência e coragem.

Ao longo do romance, percebemos que essa inovação e ousadia de Artemisia não era bem aceita. Em sua primeira tentativa de entrar na *Accademia del Disegno*, a avaliação dos quadros *Susana e os Anciãos* e *Judite degolando Holofernes* não foi positiva. Um dos responsáveis chega a afirmar: “Para uma mulher pintora, buscar a originalidade na interpretação é desnecessário, e, talvez, até perigoso” (VREELAND, 2002, p. 70). Primeiramente, é

necessário salientar que, para criar essa fala, Vreeland parece ter se baseado na seguinte afirmação de Garrard (1979, p.6): “a maior parte das artistas de antes do século XIX aspiraram ao sucesso profissional, mas não a uma singularidade expressiva ou estilística que poderia arriscar sua precária conquista. [...] Buscar uma contribuição artística e inovadora era desnecessário, talvez, até perigoso. ”. Aqui demonstro mais uma vez a evidente intertextualidade que o romance apresenta com a obra de Garrard.

Mesmo sendo aceita na segunda tentativa de entrar na academia, a pintora percebe que apenas a sua obra *Inclinazione* (Figura 4) é aceita, o que leva Artemisia a concluir: “aparentemente, eles não apreciaram minha Judite e minha Susanna” (VREELAND, 2002, p. 106). Enquanto, em outros momentos do romance, observamos Artemisia falando sobre sua criação artística, aqui vemos a questão da recepção de sua obra. A pintora percebe que os horizontes de expectativas das autoridades da arte da época eram patriarcais. No entanto, mesmo passando por tortura, ofensas e preconceitos, Artemisia é capaz de superar todas as adversidades, construindo obras de arte geniais.

Outro quadro de Artemisia, pintado ainda em Florença, é *A penitente Maria Madalena* (Figura 8). No romance, Artemisia inicialmente não sabia como pintar sua obra. Seu patrono Cosimo di Médici desejava que a obra fosse um elogio à sua esposa Maria Madalena; entretanto, Artemisia não se sentiu à vontade com a ideia, pois, pela sua experiência, não imaginava como a figura de uma prostituta, mesmo de alta classe, poderia honrar alguém. Em busca de inspiração, Artemisia procura uma verdadeira penitente para compreender melhor sua personagem. Ao encontrá-la, a pintora sente uma profunda aflição e começa a se perguntar o que aquela mulher poderia ter feito para passar por aquela agonia pelo resto de sua vida. Ao ver a mulher, Artemisia lembra-se do passado e da maneira como consideravam-na culpada: “é nisso que queriam que eu me transformasse durante o julgamento?” (VREELAND, 2002, p. 80). Artemisia então cai em prantos pelo sofrimento da mulher e de si mesma. No entanto, ela recusa-se a representar sua personagem como penitente, pois não achava certo pintar aquele sofrimento. A artista estava disposta a buscar um ponto de vista distinto da tradicional representação de Maria Madalena como uma pecadora eternamente arrependida. Ela afirma: “Quero descobrir e mostrar um outro lado que não o convencional, da pecadora que de repente se converte ou se transforma em penitente.[...]Quero que minha Madalena pense também. Não sei ainda o quê, mas é mais complexo que a angústia que senti ao se ver.” (VREELAND, 2002, p.135).



Figura 8: Artemisia Gentilschi, *A Penitente Magdalena*, 1617-20.

Como podemos observar, Artemisia não vê Maria Madalena simplesmente como uma pecadora arrependida pelos seus erros. Ela percebe a complexidade dessa mulher, que largou a vida de prostituição para se tornar uma humilde seguidora do Evangelho, processo que deve ter requerido uma profunda reflexão e conseqüentemente uma mudança com várias e complexas implicações. Ao compararmos o quadro com a descrição do romance, percebemos que Vreeland utilizou vários aspectos da pintura para imaginar como Artemisia interpretou e posteriormente representou sua Maria Madalena. A riqueza de cores da pintura, o suntuoso vestido e o decote em seu seio sugerem sensualidade, ao mesmo tempo que as lágrimas mostram arrependimento. Artemisia nos conta que essa ambigüidade objetivava mostrar a personagem momentos antes de sua decisão de renunciar àquela vida, quando ela avalia como seria seu futuro, caso ela decidisse seguir aquele novo caminho:

Eu queria representar o momento ante da renúncia, quando Eros ainda a dominava, quando ela avalia como seria o futuro se seguisse o impulso da vida. Naquele momento ela poderia ter medo de desistir do que ainda queria.

Ela precisa ser irônica, contraditória, ambígua. Teria vincos marcando a testa, lágrimas nos olhos, pálpebras vermelhas e inchadas de vergonha do passado, mesmo assim usaria uma seda suntuosa e joias, teria acabado de se arrumar, estaria ao lado do espelho, pronta para o próximo galanteador. Ambigüidade estaria em suas lágrimas. (VREELAND, 2002, p. 153)

Outro quadro retratado no romance que nos interessa analisar sob uma perspectiva feminista é *Lucrécia* (Figura 9). Essa personagem lendária romana era considerada a mais virtuosa das mulheres. Atraído pelas virtudes da jovem, um dos filhos do rei romano Tarquínio a agride sexualmente. No dia seguinte, ela convoca seu marido e seu pai para contar-lhes o ocorrido e eles prontamente consideraram-na inocente. Lucrécia, no entanto, declara que,

apesar de não ter pecado, não deveria ser absolvida do castigo. Ela então pega uma adaga e a enfia em seu seio.



Figura 9: Artemisia Gentileschi, *Lucrecia*, 1621.

A história de Lucrecia era recontada como um heroico suicídio em defesa da honra, tornando-a exemplo de uma virtuosa esposa romana, que deveria ser seguido por todas as mulheres, segundo a conveniência da sociedade patriarcal. Garrard (1989, p. 228) destaca que, no quadro pintado por Artemisia, a personagem é representada em seu quarto, olhando para cima, indicando profunda reflexão. Diferentemente das representações tradicionais, a Lucrecia de Artemisia não é sedutora ou dona de uma beleza estarrecedora. Precisamos ressaltar que a relevância da beleza na representação feminina evidencia a crença na importância da mulher apenas como objeto de inspiração, admiração, doutrinação e controle pelos homens.

Outra diferença constatada pela historiadora é que, no quadro de Artemisia, a personagem ainda não havia cravado o punhal e também não estava prestes concluir o ato. Apesar de estar apertando seu seio em preparação, ela segura a adaga para cima, como se estivesse hesitando neste último momento. No romance, quando Cesare Gentile sugere que ela pinte Lucrecia, Artemisia afirma que essa era a personagem que ela mais refutava. Quando seu mecenas questiona as razões dessa reação negativa, ela declara que não tem vontade de homenagear uma mulher que se matou para escapar da vergonha do estupro. Incapaz de negar o pedido de Gentile, Artemisia fica inquieta por vários dias, imaginando como poderia pintar aquela personagem. Tendo consciência do aspecto moralizante da narrativa, a pintora discorda completamente da atitude de Lucrecia. Como vítima de abuso sexual, ela sabe que a mulher

não tem culpa quando é violentada. Vemos aqui a questão da culpabilização da mulher no estupro sendo objeto de criação artística da pintora.

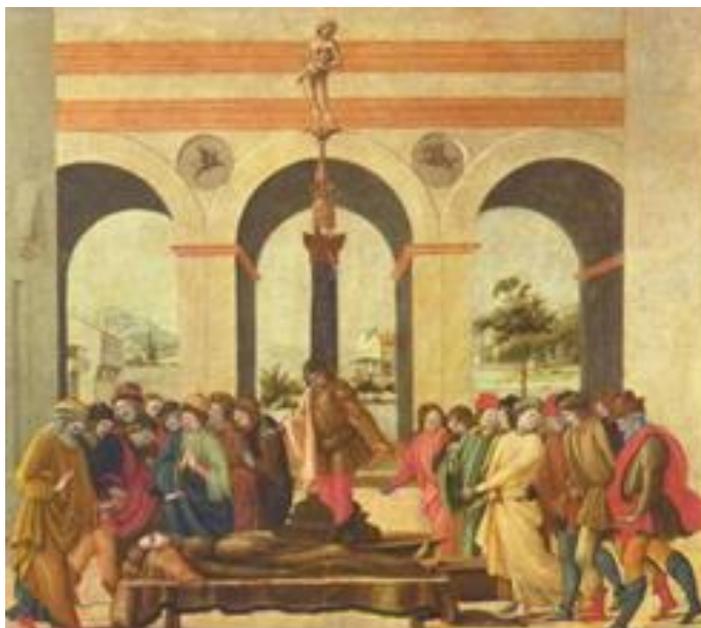


Figura 10: Filippino Lippi, *A morte de Lucrecia*, 1478 - 1480.

Enquanto Artemisia tenta pintar Lucrecia, ela recorre às grandes autoridades da pintura em busca algum modelo; no entanto, ela se depara apenas com representações simplistas da personagem, como o quadro do artista renascentista Filippino Lippi (Figura 10):

Odeio essas pinturas nas quais Lucrecia, logo após ter se matado, está deitada com uma serena virtude, mostrando uma paz que o pintor sentiu, e não ela. [...] Na versão feita por Filippino Lippi, que se encontra no Palazzo Pitti em Florença, ela cometeu o ato em público. Para mim, isso é uma grande tolice. Se ela era uma vítima inocente, ela não precisava se envergonhar. Matar-se foi um ato orgulhoso e insensato, e não enobrecedor. (VREELAND, 2002, p.211)

Vemos nesse trecho, mais uma vez, a pintora criticando a representação da mulher em uma obra de autoria masculina. Ao longo do livro, Artemisia, além de criticar certos pintores, demonstra que possui um vasto conhecimento das artes. Ela menciona várias obras de Michelangelo, Fra Angelico, Botticelli, Masaccio, Tintoretto, Caravaggio, além de citar outros pintores como Rafael, Giotto e Andrea de Sarto. Ao fazer alusão a esses pintores, ela também nos mostra que sua educação se deu somente através da tradição patriarcal que muitas vezes é contra ela mesma.

Em “Dancing through the minefield”, uma das questões mais importantes tratadas por Kolodny é que a nossa leitura é condicionada por paradigmas, que nos são ensinados desde o início de nossa formação. Ela destaca que, para a maioria dos leitores, esse processo é

inconsciente e, muitas vezes, parece se dar de maneira natural, mas são, na verdade, estratégias interpretativas construídas:

O que aprendemos a ler com prazer depende do que fomos ensinados a ler (trabalhos através dos quais desenvolvemos nossas expectativas e aprendemos nossas estratégias interpretativas.). O que posteriormente escolhemos ler – e que, por extensão, ensinamos e “canonizamos” – normalmente segue o que tínhamos lido previamente. Quebras radicais são cansativas, exigentes e desconfortáveis, e, às vezes, completamente distante de nossa compreensão. (KOLODNY, 1980, p.179) ”.

É interessante que o romance nos convida a imaginar como deve ter sido difícil para artistas pioneiras, como Artemisia, romper esses paradigmas, não somente com relação à rejeição dos artistas masculinos, como também pelo fato de essa quebra parecer uma luta interior da pintora, que por, toda a vida, foi ensinada determinados valores artísticos, mas não consegue aceita-los.

Em *The Passion of Artemisia*, a pintora recusa-se a aceitar a representação simplista de Lucrecia, pois sabia que não somente o estupro, mas tudo que é posterior a ele, fazia parte de um processo extremamente doloroso; este sofrimento envolve não somente a dor física e psicológica do ato violento, mas também o fato de a sociedade cruel e injustamente considerar a mulher, de uma certa maneira, culpada. Artemisia rejeita Lucrecia como um exemplo a ser seguido pelas mulheres que queriam ser consideradas virtuosas: “Lucrecia só faz sentido para aqueles que acham que as mulheres gostam de ser violentadas” (VREELAND, 2002, p.211).

Artemisia, então, decide pintá-la de maneira bem diferente, começando pelos membros inferiores. A pintora nos conta que a tensão das pernas deveria ser compatível com a expressão da personagem e também afirma que Lucrecia deveria parecer perturbada, seu rosto deveria revelar aflição e não medo: “Fiz os vincos entre as sobrancelhas. [...]Não consegui parar de escurecer a área de seus olhos. Quanto mais eu pintava, mais intensa ficava sua expressão. Eu queria que ela demonstrasse inquietação. Que ela fosse inquieta e inquietante.” (VREELAND, 2002, p. 218). Enquanto tentava pintar o quadro, Artemisia sabia que havia algo de errado com aquele quadro; parecia inaceitável, para ela, pintar a personagem com a adaga cravada em seu seio, como fizeram os outros pintores.

Percebemos que a pintora não conseguia identificar-se com Lucrecia, ao contrário do que acontecia com suas outras personagens como Judite, em quem ela via um exemplo de heroína, ou mesmo Susana, com quem ela compartilhava o mesmo sofrimento. Artemisia simplesmente não conseguia aceitar a atitude de Lucrecia. Procurando de alguma maneira compartilhar do sentimento da personagem, a artista pega a adaga que pertencia à sua mãe e tenta encenar a história:

Com aflighta lentidão, inclinei meu o braço e aproximei mais a ponta do punhal. Lentamente. Parei. Mais um pouco. Olhei a luz subindo e descendo no punhal enquanto eu o abaixava. Meu pulso doía. Com a outra mão, senti o coração bater só de imaginar o metal entrando em minha pele (VREELAND, 2002, p. 225).

Nesse momento, Artemisia decide representar sua Lucrecia em um momento de aflição e dúvida: “Agora eu sei! Minha Lucrecia não vai chegar ao ponto de se apunhalar. Ela não vai fazer nada, apenas pensar, refletir sobre o que o mundo lhe ensinou, questionar seu sacrifício, mas sem a intenção de se matar. O pulso dela tem que estar reto e o punhal de pé” (VREELAND, 2002, p.219).

Nesses trechos anteriormente citados, voltamos a ver o aspecto metaficcional do romance. Artemisia nos mostra que cada detalhe de seu quadro, como a expressão do rosto, músculos das pernas e até a posição da adaga são de extrema importância para o sentido que ela queria transmitir. Ao invés de reproduzir uma Lucrecia culpada, a pintora, como em outras de suas obras, propõe uma perspectiva completamente diferente. Ela parte do ponto de vista de uma mulher, que sofre uma das piores distorções da ideologia patriarcal, segundo a qual a vítima passa a ser considerada culpada da violência cometida contra ela; a artista decide, então, pintar uma personagem que não sentia orgulho daquela situação, que parece não saber porque ela sentiria culpa, se ela era vítima. Ao representar Lucrecia em dúvida, como se estivesse questionando a verdadeira razão de seu sacrifício, Artemisia parece querer alertar as mulheres sobre o perigo de internalizar certas crenças e ensinamentos patriarcais, que parecem ser na realidade contra elas mesmas:

Olhe de novo, não é medo. É inquietação. Ela tem de saber por que deve se matar [...]. Talvez não esteja convencida de que precisa fazer isso [...]. Dessa forma, quem olhar o quadro daqui a muito tempo, mulheres e homens também, vai sentir um mal-estar. Talvez chegue a chorar ao pensar que, num tempo de ignorância houve uma mulher que foi forçada a se suicidar por ter sido violentada. E que até se esperava que ela fizesse isso (VREELAND, 2002, p. 221)

Além de nos mostrar o processo criativo da obra, o romance também imagina como pode ter sido a recepção do quadro pelo público. O primeiro a ver a obra já finalizada foi Orazio Gentileschi. Ele comenta que aquela não era a Lucrecia que todos estavam imaginando, as pessoas esperavam o momento em que a personagem se apunhalou. Mesmo sabendo disso, a pintora afirma que aquela era a única maneira que encontrou para representar a personagem, pois recusava-se a perpetuar o discurso do heroico suicídio de uma mulher em defesa de sua honra. Quando o quadro é apresentado a todos os convidados, eles reclamam que não esperavam aquilo. Alguns achavam que, por ser de autoria de Artemisia, a personagem estaria nua; outros reclamaram que não havia sangue, na realidade, parecia que ela nem sequer iria se matar.

Em seu estudo, Garrard nos mostra que diversas representações da personagem, feitas por outros pintores famosos, mostravam exatamente o momento em que Lucrecia cravara a adaga em seu seio. É interessante que a partir disso, Vreeland imagina como as pessoas teriam reagido a uma representação completamente diferente das obras tradicionais. Se pensarmos na questão literária, vemos que Artemisia quebra o “horizonte de expectativa” do leitor. Baseados na maneira como a história era contada, nas representações que eles já conheciam, e nas outras obras de Artemisia – violência e sangue em *Judite degolando Holofernes* e a nudez em *Inclinazione* e *Cleópatra*, esses “leitores” tinham uma certa expectativa com relação a obra. É interessante trazermos aqui o comentário de Eagleton (2010, p.127) de que as obras literárias são julgadas, avaliadas e interpretadas dentro de um contexto histórico, social e cultural. Dessa forma, nem o significado, nem o valor das obras são fixados de maneira permanente pois os horizontes de expectativas de cada geração de leitores é alterado.

Artemisia sabia que existia a possibilidade de seus contemporâneos não gostarem de sua obra devido aos valores da época, mas também acreditava que talvez um dia isso seria possível: “Talvez leve tempo para que as pessoas compreendam a razão de terem me parabenizado. E o que pensam hoje pode não ser a mesma coisa que pensarão amanhã” (VREELAND, 2002, p. 224). Quando Artemisia menciona que, no futuro, as pessoas entenderiam o porquê das indagações propostas em suas obras, nós leitores temos a sensação de que o romance realmente está sendo escrito na contemporaneidade. A Artemisia criada por Vreeland parece referir-se diretamente a nós que fazemos, graças às recentes análises de Garrard, essa leitura de sua obra, tendo consciência da complexidade da representação de suas personagens. O mesmo acontece quando Artemisia afirma que, para que sua inocência realmente seja provada “terei que esperar até que minha Susanna se torne famosa” (VREELAND, 2002, p. 35). Neste trecho, Artemisia parece, mais uma vez, referir-se às contribuições da historiadora, a qual afirma: “a pintura *Susanna e os anciãos* pode literalmente documentar a inocência de Artemisia e seu testemunho honesto no julgamento” (GARRARD, 1989, p.207).

Interpreto essas duas falas de Artemisia como uma quebra da ilusão ficcional, que Coledrige chama de *willing suspension of disbelief*⁴⁰. Nesses momentos, o leitor parece ser lembrado que essa Artemisia ousada, que conhecemos hoje, é fruto uma visão do presente e de uma luta feminista das últimas décadas do século XX. Não pretendendo retratar a biografia fiel

⁴⁰ Podendo ser traduzida como “suspensão voluntária da incredulidade”, essa expressão, criada pelo poeta Samuel Taylor Coleridge, sugere a ideia de que, mesmo tendo conhecimento do caráter ilusório da ficção, o leitor aceita o pacto de realidade que o romance constrói.

da pintora, o romance deixa claro que a Artemisia que estamos lendo é uma construção a partir de um olhar do presente sobre o passado. Nessas referências ao presente, por seu caráter metaficcional historiográfico, o romance parece nos alertar para o fato de que a história “parte do presente, da atualidade, para tentar iluminar os sentidos que percorrem o horizonte de significação do passado. ” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p.2). Ao (re)criar ficcionalmente a pintora, Vreeland parte de uma perspectiva feminina do século XXI, ou seja, a maneira como Artemisia é imaginada e representada, parte do ponto de vista de uma mulher com diversas ideias feministas já consolidadas. Entretanto, embora essa personagem tenha sido construída no século XXI, as obras de Artemisia possibilitam as interpretações de Garrard e as imaginadas reflexões da pintora criada por Vreeland. É interessante pensarmos na possibilidade de realmente Artemisia ter pensado dessa maneira. Para a historiadora Navarro-Swain (1999, p.15):

A história nunca foi o *locus* da verdade, Na divisão entre o real e o imaginário, decide apenas sobre o que é admissível na espessura do real: aquilo que está contido nas representações disponíveis para a decodificação dos signos. Verdadeiro ou falso? Temos apenas indícios do possível e o desejo intenso de re-pensar a história [...] Uma história consciente de seus limites, que exponha, em suas lacunas, o traçado de um possível infinito na instituição social. (NAVARRO-SWAIN,1999, p.15)

Como um exemplo de história do possível, o romance nos mostra que não é importante sabermos se a Artemisia histórica pensou e agiu como aquela criada por Vreeland. Ao construir essa personagem possível, a autora propõe que, mesmo com a intensidade e força de “tecnologias de gênero”⁴¹ determinantes do comportamento feminino, podem ter existido exemplares mulheres que se recusaram a permanecer nos papéis a elas destinados.

A última obra que encontramos no romance é *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (Figura 11). Esse quadro, no entanto, é apresentado ao leitor de maneira diferente dos outros. Quando, em Nápoles, Artemisia consegue arranjar um casamento para a filha, pagando o dote com sua própria renda, a pintora decide ir a Londres ajudar seu pai, já bem idoso. Perto de morrer, Orazio Gentileschi sugere à sua filha que faça “um autorretrato, uma alegoria da pintura. Para a eternidade. ” (VREELAND, 2002, p.315). São de seu pai essas palavras finais do romance. Podemos perceber que a concepção desse quadro, considerado por Garrard a maior

⁴¹ Segundo Teresa de Lauretis (1994, p. 208), o gênero, seja feminino ou masculino, é um produto de tecnologias sociais, que, quando ligadas aos papéis de gênero, são denominadas tecnologias de gênero. Através das representações, que são constantemente reafirmadas por discursos (o literário dentre eles) práticas e instituições, essas tecnologias naturalizam determinados comportamentos e condutas das mulheres, encaixando-as em padrões rígidos de gênero.

conquista da pintora, é apenas sugerida no romance. Artemisia pintou, a partir de seu próprio ponto de vista, várias personagens femininas; agora, decide representar a si mesma. O título desse último capítulo permanece o nome da heroína do quadro, dessa vez a própria Artemisia.



Figura 11: Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1610.

Ao retratar-se para a posteridade, a pintora não está estática. Podemos observá-la durante processo de construção da própria obra, o exato momento de sua autorrepresentação. Vemos a pintora, a modelo e a própria concepção da obra. O que a levou a fazer essas escolhas? Por que resolveu retratar-se precisamente durante o processo de concepção da obra? Nunca saberemos a verdadeira motivação de Artemisia neste último quadro. Vreeland propõe para o leitor apenas uma sugestão. Ao deixar a conclusão do romance em aberto, a autora coloca em evidência a participação do leitor na construção narrativa, nos mostrando que o foco não deve ser apenas o autor, o leitor ou a obra em si, mas sim todo o processo da escrita e leitura de textos (HUTCHEON, 1988b, p. 61).

Nesse momento, somos convidados a visitar a obra e imaginarmos como se deu esse processo. O leitor deve construir a história do possível, a partir do seu próprio ponto de vista. Assim, depois dessa longa jornada, em que acompanhamos todo o processo envolvido na composição artística da pintora, nos resta tomar o lugar da autora e imaginar a concepção dessa última obra.

Considerações finais

Conforme visto nesta dissertação, uma das contribuições dos Estudos Feministas foi o resgate de mulheres que desempenharam importantes papéis ao longo da história, dentre elas, a genial pintora Artemisia Gentileschi. Ignorada pela historiografia tradicional da arte por quase três séculos, a pintura foi pouco mencionada, sendo representada de forma injustamente reduzida e reducionista. Foi apenas recentemente que as grandes realizações artísticas de Artemisia foram reconhecidas, resultado do esforço de pesquisadoras feministas. Como nos lembra Bal, “Apesar de Artemisia Gentileschi ter trabalhado como artista durante o século XVII, ‘Artemisia Gentileschi’, como conhecemos hoje, é uma fabricação das últimas décadas do século XX”(BAL, 2005, p.ix). Essa recuperação da pintora teve considerável avanço com o rico estudo feito por Garrard. A sua vida também inspirou três romances, dos quais dois foram analisados nesta dissertação.

Em minha análise, pude perceber que Garrard nos apresenta a artista como uma mulher com indiscutível genialidade artística. Mostrando-nos as atitudes ousadas da pintora em relação ao seu contexto histórico, principalmente em relação aos questionamentos protofeministas da época, a historiadora da arte propõe que Artemisia era alguém bem à frente de seu tempo. Na análise detalhada de cada uma das cinco heroínas pintadas pela artista, Garrard nos mostra como Artemisia, aplicando a técnica de um dos grandes pintores do renascimento italiano, utiliza uma perspectiva completamente diferente das personagens femininas de mesmo tema, pintadas por artistas masculinos.

Nos autos do julgamento, discurso que se propõe como o mais objetivo possível, vemos que Artemisia não foi tratada como uma vítima do abuso sexual, mas sim como uma propriedade danificada. Nos testemunhos, a pintora é descrita por Stiattesi como uma pobre coitada e, pelos testemunhos a favor de Agostino, ela é retratada como uma prostituta.

Nas cartas de Artemisia, temos a autorrepresentação da pintora, uma imagem de si mesma que ela cria para seus patronos, em função de suas conveniências profissionais, sem mencionar nada sobre sua vida pessoal ou sentimentos íntimos. Com muita perspicácia, nessas correspondências, a pintora se mostra capaz de saber lidar com eles, muitas vezes apresentando uma imagem que nos parece uma falsa modéstia, em comparação ao constante orgulho da inovação artística do próprio trabalho e de seu reconhecimento.

Em seu estudo, Garrard afirma que a grande dificuldade de sua pesquisa foi a ausência de documentos. Nos autos do julgamento, considerado um discurso neutro, vemos que o

sofrimento da pintora é completamente ignorado. Já nas cartas de Artemisia, percebemos que foram poucas as cartas que permaneceram até os dias de hoje, só restaram aquelas que pertenciam a importantes homens da época, mais uma evidência de que apenas os registros masculinos são considerados dignos de preservação. Esses vazios, frutos do apagamento histórico das mulheres, têm se tornado um terreno fértil para a criação de romances metaficcionalis.

O romance de Banti tem uma dimensão metaficcional historiográfica bastante explícita. Aproximando o fazer histórico do literário, o romance nos apresenta a história de uma autora-personagem, enquanto esta constrói sua narrativa sobre Artemisia. Publicado na época em que o trabalho de Artemisia ainda era desconhecido, pude perceber que o romance de Banti se distinguia em vários aspectos dos textos de Garrard e de Vreeland – publicados, respectivamente, 42 e 53 anos depois. Além de apresentar poucas informações sobre a vida e as obras da pintora, o romance não traz à discussão questões feministas. No entanto, com muita ousadia, Banti representou a personagem histórica, pela primeira vez, como uma mulher determinada e disposta a seguir a sua carreira artística, além de descrever as possíveis dificuldades de uma mulher que ousava seguir um caminho diferente.

Já em *The passion of Artemisia*, é a própria Artemisia que nos conta a sua história. Através de um discurso em primeira pessoa, Susan Vreeland coloca o leitor em contato com a figura de Artemisia Gentileschi, que relata suas próprias experiências, desde os traumas deixados pelo estupro, até o preconceito sofrido no meio artístico, trazendo importantes discussões feministas atuais. Começando com o julgamento, o romance de Vreeland, assim como a narrativa ficcional de Banti, preenche um vazio, que as narrativas histórica e jurídica não podem complementar. Dessa forma, *The passion of Artemisia* permite que a própria Artemisia desconstrua antigas representações de si como lascíva e promíscua, e também reivindique a autoria de suas obras. Ao expor seu processo criativo, a pintora justifica a sua autoria, nos mostrando o quando, o como e o porquê da escolha de cada detalhe.

Ao criticar conhecidos pintores do Renascimento, como Orazio Gentileschi e Caravaggio, a pintora nos mostra que apenas uma perspectiva feminista poderia criar personagens como as suas, além de problematizar a representação das mulheres do ponto de vista patriarcal. No momento em que a pintora faz duras críticas às obras desses pintores, percebemos que o romance apresenta Artemisia, não só como uma pintora com coragem e genialidade, mas também como leitora crítica das representações limitadas criadas pelos artistas masculinos. Expondo ao leitor todo o processo que envolve a construção das obras, o romance

evidencia que qualquer processo representacional não é um espelhamento desinteressado da realidade; várias das representações, aparentemente inocentes, de personagens femininas, sustentam poderosas estruturas, através das quais são construídas formas de opressão às mulheres.

Ao analisar algumas das recentes representações sobre Artemisia Gentileschi, procurei contribuir para a visibilização não apenas da pintora, mas também de escritoras contemporâneas como Susan Vreeland, que, através de sua produção ficcional, traz importantes discussões a respeito da representação da mulher. Em minhas análises, também busquei enfatizar a impossibilidade de reconstituição da verdade sobre a vida de Artemisia Gentileschi. Conforme vimos, cada uma das narrativas aqui analisadas trata da mesma personagem histórica, no entanto, criam representações diferentes. Acredito que, apesar de distintos, os romances, por sua dimensão metaficcional historiográfica, nos alertam para essa impossibilidade de representação real do passado, propondo também a busca de histórias possíveis.

Referências Bibliográficas

- ALMARZA, Sara. “A persistência da memória”. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) Poesia: o lugar do contemporâneo. Brasília: TEL/UnB, 2009, p. 173 - 178.
- Aristóteles. *A poética*. Tradução de Eurodoro de Souza. Guarujá, SP: Gráfica Maiadouro, 1986.
- BAL, Mieke.(org.). *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*. Chicago and London: The University of Chicago Pree, 2005.
- BANTI, Anna. *Artemisia*. Nebraska: Nebraska University, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo, SP: Editora Difusão Européia do Livro, 1967.
- BISERRA, Wiliam Alves; STEVENS, Cristina M. T. *Santas (im)possíveis: religião e gênero na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012. 320 p.
- BORGES, Oziris. “Espaço e literatura: introdução à topoanálise.” In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em 12 de julho de 2014.
- BOURNEUF, Roland. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”. In: BURKE, Peter(org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1992.
- CHASE-RIBOUD, Barbara. *Hottentot Venus*. New York: Anchor Books, 2004
- CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. New York: Picador, 2002.
- DESCARRIES, Francine. “Teorias Feministas: liberação e solidariedade no plural”. In: *Textos de História: Revista do programa de Pós-Graduação em História da UnB, número 12*, Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2000. P. 9-45
- DINSHAW, Carolyn. “Medieval feminist criticism” In: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). *A history of feminist literary criticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: The University of Chicago, 2003.
- GARRARD, Mary D. *Artemisia: the image of the female hero in the Italian baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

GOSSMAN, Lionel. "History and literature: reproduction or signification". In: CANARY, Robert H.; KOZICKI, Henry (org.). *The writing of history: literary form and historical understanding*. Wiscconsin: The University of Wiscconsin Press, 1978. P. 3 – 40.

GILBERT, S.; GUBAR, S. *Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship*. New York : WA, 1979.

GUBAR, Susan. "Postscript: flaming feminism" In: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). *A history of feminist literality criticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Rio de Janeiro, RJ: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Nova York: Routledge, 1988a.

_____. *The Canadian Postmodern: A study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto, New York and Oxford: Oxford University Press, 1988b.

IGGERS, Georg G. *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe, 1985.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

KELLY, Joan. "Early feminist theory and the 'Querelle des Femmes'". In: Signs, vol. 8 nº 1. Chicago Press, 19825.

KRAMER, Lloyd S. "Literatura, crítica e imaginação histórica: desafio literário de Hyden White e Dominick Lacapra." In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Rio de Janeiro, RJ: Martins Fontes, 1992.

KOLODNY, Annete. "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism." In: WARHOL, R. HERNDL, D.(Ed.). *Feminisms: Na Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. P. 170 – 190.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia: a novel*; translated by Liz Heron. New York: Grove Press Books, 2000

LAURETIS, Teresa de. "Tecnologia de gêneros". In: HOLLAND, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Fábio Henrique. A História em xeque: Michel Foucault e Hayden White. In: RAGO, Margareth(org.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas, SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2000.

MACHADO, Ronaldo Silva. História e poesia em A Poética de Aristóteles. In: *Mneme: revista de humanidades*. Volume 1, nº 1, ago./set. de 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/39>>. Acesso em 04 de novembro de 2013.

MILLER, Nancy. "Arachnologies: the woman, the text and the critic." In: MILLER, Nancy (ed.). *The poetics of gender*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 270-0295.

NARVAZ, Martha. O feminino, o incesto e a sedução: problematizando os discursos de culpabilização das mulheres e das meninas diante da violência sexual. In: Revista *Ártemisa*. Vol. 6, junho, 2007. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2127>>. Acesso em 12 de julho de 2014.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. “Amazonas brasileiras? O discurso do possível e do impossível.” In: *Recherches qualitatives*, vol. 19, Université du Québec à trois Rivières, Quebec, Canadá. 1999. Disponível em <<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/amazonas%20brasileiras.htm>>

_____. *O que é lesbianismo?* São Paulo, Brasiliense. 2000.

_____. “Os limites discursivos da História”. In: *Labrys*, Brasília, n.9, janeiro/junho. 2006. Disponível em <<http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys9/libre/anahita.htm>>. Acesso em 5 de junho de 2013.

_____. “O grande silêncio: a violência da diferença sexual”. In: In STEVENS, C; ALMEIDA, K. C. T; ZANELO, V. (org.). *Gênero e Feminismos: convergências* (in)disciplinares.

NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists? Thirty years after” . In: ARMSTRONG, Carol (org.). *Women artists at the millennium*. Cambridge: MIT Press, 2006.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro, Record, 1995.

PAMUK, Orhan. *Meu nome é vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). *A history of feminist literary criticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

POLLOCK, Griselda. “Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem” In: BAL, Mieke.(org.). *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*. Chicago and London: The University of Chicago Pree, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicampo, 2007.

ROBERTS, Michèle. *The book of Mrs Noah*. Great Britain: Ed. Methuen London Ltd, 1987.

ROCHA, Maria das Vitórias de Lima. “Artemisia Gentileschi: empoderamento pela arte ou sibila de uma nova Era”. In: *Zunái*. Edição XXVI, março de 2005.

RICH, Adrienne. “Notes toward a Politics of Location”. In: . *Selected prose*, Norton, NY, 1986.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Da ginolatria a genologia:sobre a função teórica e a prática feminista”. In: FUNCK, Susana Bórneo(org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. P. 23 – 32.

_____. “Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio?” In: *V Congresso da ABRALIC*, 1997, Rio de Janeiro. Cânones e contextos: ANAIS do V Congresso da ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. V.1 p. 287-292 .

_____. “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber.” In: RAMALHO, Christina(org.) *Literatura e Feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro, RJ: ELO Editora, 1999. P. 23 - 40.

SCOTT, Joan. “História da Mulheres.” In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História*: novas perspectivas. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1992. P. 63-95

_____. “Gender: a useful category of historical analysis”. In: *The american historical review*. Vol. 91, número 5, Dezembro, 1986.

SEMPRÚN, Jorge. *Veinte años y um dia*. Barcelona: Tusquets, 2003, 290 pp.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*: British women writers, from Charlotte Bronte to Doris Lessing. Virago Press, 2009.

SILVA, Valéria Fernandes da. *História feminista, uma história do possível*. In: Labrys, Brasília, julho/dezembro. 2008. Disponível em <<http://www.tanianavarrosvain.com.br/labrys/labrys14/textos/valeria.htm>>. Acesso em 17 de junho de 2013.

SOIHET, Rachel. “História das mulheres.” In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (org.) *Domínio da História*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275 – 296.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEVENS, Cristina. “Herstory: Metaficção historiográfica e feminismos”. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, RJ, v.19 n.31, jul/dez. 2012.

_____. “Aracnologias – as tessituras de Penélope”. In: Aletria (UFMG), volume 1, 2009. P. 97 – 108. Disponível em : <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1505/1601>>. Acesso em 01 de julho de 2014.

THOMAS, D. M. *The White hotel*. New York: Penguin book, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. SP: Martins Fontes Editora, 1980.

VREELAND, Susan. *The passion of Artemisia*. New York: Penguin, 2002

WHITE, Hayden. “The historical text as literary artifact”. In: CANARY, Robert H.; KOZICKI, Henry(org.). *The writing of history*: literary form and historical understanding. Wiconsin: The University of Wiconsin Press, 1978. P. 41 - 61.

_____. *The Tropics of discourse*. Baltimore, Mariland: The Johns Hopkins University Press, 1982.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt. 1958.

_____. *A room of one's own*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1985.

WOOLFOLK, Donna. *Pope Joan: a novel*. New York: Three Rivers Press, 2009)