

volume

17

Dezembro/2011

volume

18

Dezembro/2012

ISSN 01516-2095

ICH - UFPel

# História em revista

revista do núcleo de documentação histórica





**Obra publicada pela  
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar  
Gonçalves Borges  
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz  
Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani  
Gonçalves Ávila

Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito  
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr.  
Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes  
Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms.  
Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta  
Trierweiler

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso  
Amaral

Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social  
Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr.  
Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerência Operacional: Carlos Gilberto Costa da Silva

**CONSELHO EDITORIAL**

Profa. Dra. Carla Rodrigues | Prof. Dr. Carlos Eduardo  
Wayne Nogueira | Profa. Dra. Cristina Maria Rosa | Prof.  
Dr. José Estevan Gaya | Profa. Dra. Flavia Fontana  
Fernandes | Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas | Profa. Dra.  
Francisca Ferreira Michelin | Prof. Dr. Vitor Hugo Borba  
Manzke | Profa. Dra. Luciane Prado Kantoroski | Prof.  
Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes | Profa. Dra. Vera  
Lucia Bobrowsky | Prof. Dr. William Silva Barros

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**

*Diretor:* Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira  
*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Lorena Almeida Gill

**NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA**

*Coordenadora:*

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

*Membros do NDH:*

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

*Técnico Administrativo:*

Paulo Luiz Crizel Koschier

**HISTÓRIA EM REVISTA** – Publicação do Núcleo de  
Documentação Histórica

*Comissão Editorial:*

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

*Conselho Editorial:*

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPEL)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos  
Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

*Editor:* Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

*Editoração e Capa:* Paulo Luiz Crizel Koschier

**Editora e Gráfica Universitária**

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |

Fone/fax: (53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

**Impresso no Brasil**

*Edição:* 2011-2012

ISSN – 1516-2095

**Dados de catalogação na fonte:**

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em Revista / publicação do Núcleo de  
Documentação Histórica. Instituto de  
Ciências Humanas. Universidade Federal de  
Pelotas. v.17-18, (dez. 2011 dez 2012). –  
Pelotas: Editora da UFPel, 2011.  
1v.

Anual  
ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de  
Documentação Histórica. Instituto de Ciências  
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat  
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA  
WE ASK FOR EXCHANGE**

**UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas**

Rua Cel. Alberto Rosa, 154

Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Caixa Postal 354

Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>

*e-mail:* ndh.ufpel@gmail.com

## DRAMAS DO BARROCO: MARCAS DAS SIBILAS NA PRODUÇÃO PICTÓRICA DA ROMA SEISCENTISTA

Cristine Tedesco\*

**RESUMO:** O texto pretende analisar a produção pictórica de Artemísia Gentileschi (1593-1652) não apenas do ponto de vista da valorização estética de suas notáveis obras, mas, sobretudo investigar o que sustentou seu temperamento desafiador diante da sociedade e da moral seiscentista na Roma da Contrarreforma. Entendemos que seus dramas pessoais, dos quais destacamos a tortura das sibilas sofrida pela pintora quando ainda muito jovem ocorrida durante o julgamento de Agostino Tassi, acusado de estuprá-la no ano de 1611, o exame público do seu corpo, realizado por duas parteiras no tribunal da Tor di Nona e a luta por um espaço no mundo, majoritariamente masculino, da criação artística, são algumas das questões que marcaram tanto a vida quanto a obra de Artemísia Gentileschi. Nesse sentido, a pesquisa se demonstra interdisciplinar no sentido de que as fontes permitem um olhar tanto histórico como artístico. Quando optamos por uma abordagem *generificada*, acreditamos também contribuir com explicações mais complexas das relações entre o feminino e o masculino no contexto barroco.

### Introdução

Para discutirmos a presença das mulheres no mundo da criação artística, nesse caso representadas pela pintora Artemísia Gentileschi é necessário, primeiramente, superar “[...] o espinhoso problema das fontes (não se sabe nada das mulheres diz-se em tom de desculpa)”. (Perrot, 1995, p. 9). Os trabalhos de diagnosticar a construção das lacunas sobre as histórias das mulheres, mapear as fontes que dizem respeito às mulheres em diferentes contextos, realizar a tradução dos textos, cartas, processos crime, tratados, entre outros materiais produzidos por mulheres, os quais permanecem em língua latina, são alguns dos desafios dos pesquisadores que por distintos motivos acabam se dedicando aos estudos sobre as mulheres.

---

\* Universidade Federal de Pelotas, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História. E-mail: tedesco.cristi@gmail.com Orientação Profª. Dra. Rejane Barreto Jardim

O presente texto é resultado de uma tentativa de extrapolar tais desafios. O mapeamento das fontes é uma tarefa que por si mesmo cria desdobramentos que atingem as certezas da história, explicadas pela e através de uma lógica androcêntrica. Estas questões, que nos últimos tempos estão sendo pensadas, foram estimuladas não apenas pelo alargamento dos campos de interesse da História, mas também pelo movimento organizado de mulheres, o movimento feminista – o qual atuou de forma significativa para a inserção das mulheres nos espaços da sociedade.

Queremos destacar ainda a utilização das abordagens metodológicas da micro-história, pois entendemos, como indica Henrique Espada Lima (2006), que a delimitação de um recorte mais circunscrito e voltado para uma trajetória individual, pode demonstrar dimensões inesperadas dos objetos, perturbando afirmações já enraizadas na historiografia e as certezas do saber histórico.

Salientamos que a escolha de utilizar a categoria de análise *gênero* elaborada por Joan Scott nos inícios da década de 1990, amplia a investigação sobre as mulheres no passado, pois afirma que o mundo feminino faz parte do mundo dos homens, sendo resultado de uma criação masculina. Assim, ao estudar as mulheres a partir do uso do *gênero*, se estuda também os homens, nessa dimensão relacional da qual ambos são constituídos.

### **Um olhar *generificado*: aproximações entre a artista e a obra**

Artemísia Gentileschi representa, em muitas de suas obras, mulheres presentes nas narrativas bíblicas e mulheres da antiguidade. De acordo com Tiziana Agnati (2001), a pintora cria representações das *heroínas* com um profundo conhecimento dos elementos dramáticos de suas histórias e evita a estética da nudez do corpo feminino. No legado pictórico de Artemísia, as mulheres perdem seu caráter decorativo e recuperam o caráter moral.

Contrastando com figuras de mulheres-artistas que a precederam, como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana e Elisabetta Sirani, as quais incorporaram modelos estilísticos mais conservadores em suas obras, Artemísia, a partir das orientações técnicas do caravaggismo, conferiu seu próprio olhar às mulheres, criou novos espaços para o feminino e produziu

imagens de caráter único. A adesão ao caravaggismo e a produção anticonformista de Artemísia configuram um posicionamento ousado da artista, num período também marcado pela Contrarreforma. Estas são questões importantes que constituem seu estilo.

É necessário mencionar que os traços estéticos das obras carregam grande parte das inquietações e inconformismos com que Artemísia Gentileschi encara sua própria realidade e o mundo que a cerca. O que teria sustentado o comportamento desafiador da artista diante da moral e da sociedade da Roma seiscentista? O processo crime<sup>1</sup> solicitado em 1612 por Orazio Gentileschi, pintor e pai de Artemísia, o qual através de uma súplica ao pontífice Paolo V, denunciou Agostino Tassi por ter forçadamente deflorado sua filha, produzirá desdobramentos que se farão presentes nas imagens.

Além disso, a experiência estética possível através da produção pictórica de Artemísia, ou seja, a relação entre o historiador (a) que olha e o objeto imagético (que acaba se transformando num sujeito, pois comunica algo, interage com aquele que olha e interfere nas formas de ver), faz das imagens não apenas suportes para uma investigação. As relações que se estabelecem, entre o olhar *generificado* e a pintura, nos forçam a conversar com as imagens ou ainda nos obrigam a perguntar a elas sobre sua própria história. Nesse sentido, nos parece importante a afirmação de Pareyson: “[...] a obra reimmerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história [...]”. (Pareyson, 1997, p. 133).

---

<sup>1</sup> O processo crime publicado por Eva Menzio (2004) é composto pela súplica de Orazio Gentileschi, depoimentos de testemunhas, interrogatórios dos réus, acareações, declarações e cartas escritas por Artemísia Gentileschi onde, através das quais, a artista discute, os valores a que seriam comercializadas suas obras. Os questionamentos feitos pelos inquisidores estão publicados em língua latina e as respostas na língua italiana do século XVII. A tradução da fonte é desempenhada, principalmente, por Celso Bordignon - Mestre (1993) e Doutor (2000) em Arqueologia Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma. A tradução, ainda inédita em língua portuguesa, conta com o apoio do Museu dos Frades Menores Capuchinhos do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Caxias do Sul.

A história produzida pelas imagens pictóricas de Artemísia está associada a uma série de elementos, entre os quais salientamos o processo crime e aquilo que dele emerge, como por exemplo, o exame ginecológico realizado por duas obstetras [parteiras] com objetivo de confirmar ou não a veracidade do desvirginamento de Artemísia. O exame ocorre no interior do tribunal da Tor di Nona, em Roma, onde se dá também o encarceramento do acusado pelo crime e de algumas das testemunhas interrogadas ao longo do processo.

Artemísia terá de suportar ainda, a tortura ou suplício das Sibilas. As Sibilas – profetizas da mitologia greco-romana, estão relacionadas aos oráculos da antiguidade – eram conhecidas por serem fiéis a *verdade*. A tortura consiste em posicionar as mãos do acusado (a) ou do indivíduo do qual se quer obter a *verdade*, diante do peito na posição de oração, enrolar uma espécie de barbante grosso ou corda entre cada um dos dedos e aos pouco ir apertando com um torniquete, até que se consiga a *verdade*. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado (a).

Durante a tortura das Sibilas aplicada nos dedos das mãos de Artemísia Gentileschi, a pintora ratificou seu depoimento com as seguintes palavras<sup>2</sup>: È vero è vero è vero è vero, pluries atque pluries praedicta verba replicando et postea dixit: Questo è l'anello che tu mi dai et queste sono le promesse<sup>3</sup>. (Artemísia, apud Menzio, 2004, pp. 80-81).

Conviveu ainda com uma sentença que no seu entendimento não foi condizente com o crime – Tassi foi apenas banido de Roma por algum tempo. Assim, o estupro, a tortura, o exame público de seu corpo, o

---

<sup>2</sup> Traduzimos do latim para o italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Túzia]; Artemitia [Artemísia]; Horatio [Orazio]. As palavras entre colchetes ajudam a compreender melhor o texto que, por vezes, é bastante truncado, pois optamos pela tradução literal. Os nomes próprios, na sua maioria, permanecem em italiano. Tradução Celso Bordignon e Vicente Pazinato.

<sup>3</sup> É verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, muitas e muitas vezes repetindo estas [preditas] palavras e depois disse: Este é o anel que tu me dás e estas são as promessas [referindo-se às sibilas]. Tradução Celso Bordignon e Vicente Pazinato. (Artemísia, apud Menzio, 2004, pp. 80-81).

casamento tramado pelo pai, a luta pelo espaço no mundo artístico da pintura e contra as desigualdades do que hoje entendemos como *gênero*, são apenas alguns dos aspectos da vida de Artemísia Gentileschi que permanecem nos inquietando.

Os estudos de Adriano Prospero (2010) acerca de um processo crime ocorrido em Bolonha, durante o ano de 1709, onde Lucia Cremonini é acusada de infanticídio, são norteadores para a pesquisa que pretendemos desenvolver. Para o historiador, “[...] o que interessa não é a tipologia do crime, e sim a história do que fez, pensou e sentiu aquela pessoa naquele momento de sua vida. A distância temporal torna o acontecimento irremediável: é inútil tentar tocá-lo e modificá-lo [...]”. (Prospero, 2010, p. 26). Entretanto, o mesmo autor afirma ainda que isso não impede nossa tentativa de compreender as perguntas e respostas das fontes, mesmo sendo as palavras do processo crime parciais e a nossa condição limitada e imperfeita. Para Prospero: “[...] o que eles escreveram nos autos é apenas uma parte daquilo que sabiam e pensavam [...]. Será necessário tentar entender também o que ficou oculto nas entrelinhas dos autos, o que se sabia naquela época e que hoje não se sabe mais”. (Prospero, 2010, p. 27)

Considerando estas questões e pensando no que teria significado para Artemísia Gentileschi todos esses elementos dos quais nos referimos ao longo do texto, selecionamos para a presente reflexão e análise a obra *Lucrezia* produzida ao longo do ano de 1621.

Segundo Tiziana Agnati (2001), Orazio Gentileschi trabalhou em Gênova entre 1621 e 1624. Os indícios apontam para o fato de que Artemísia também tenha passado algum tempo junto ao pai, pois duas de suas obras estão em coleções genovesas, são elas: *Lucrezia* (1621) e *Cleópatra* (1621-1622). Não se pode esquecer que nesse período Gênova era uma cidade cosmopolita, com grande potencial para o mercado das artes. Além disso, circulavam em Gênova muitos artistas provenientes de toda Europa e foi seguramente ali que Artemísia conheceu Van Dyck. De acordo com Agnati (2001), Van Dyck “[...] nel 1625 realizzò una *Susanna e i vecchi* che per la postura e la drammatica intensità dei gesti – inusuale in Van Dyck – richiama significativamente la *Susanna* di Pommersfelden<sup>4</sup>”.

---

<sup>4</sup> “[...] Em 1625 criou uma *Susana e os velhos* que pela postura e pelos gestos de intensidade dramática - incomuns em Van Dyck - inspira-se

(Agnati, 2001, p. 29). A *Susanna* de Pommersfelden, da qual a autora se refere, faz parte do acervo do castelo Weissenstein e é a primeira obra de grande potencial expressivo produzida por Artemísia Gentileschi quando ainda muito jovem, durante o ano de 1610. A intensidade dramática da *Susanna* de Van Dick, produzida em 1625, e que chama a atenção exatamente por ser incomum aos seus trabalhos, é significativamente inspirada na *Susanna* de Artemísia.

Para analisarmos a obra *Lucrezia* (1621) é especialmente importante refletir, ainda que brevemente, sobre a história da personagem representada na tela. A história do estupro da romana Lucrezia e de seu heróico suicídio em defesa da própria honra durante a Antiguidade Clássica significou para o período um alto exemplo da *virtude* feminina. Segundo a versão do autor latino Tito Lívio<sup>5</sup> (1989), narrada em sua obra *Ab Urbe Condita Libri* [História de Roma], o drama de Lucrezia tem início numa noite do ano de 509 a. C., durante o cerco de Ardea. No interior de uma tenda, filhos e aliados de Tarquínio, o Soberbo, preparavam as atividades do dia seguinte quando começaram a discutir os suposto méritos de suas esposas. Collatinus Tarquínio, que reivindicou a lealdade excepcional e fidelidade de sua esposa Lucrezia, desafiou seus companheiros a voltarem para casa para se assegurarem de tal comportamento da esposa.

Os Tarquínios retornaram a Roma e descobriram que, enquanto suas esposas se deleitavam em orgias e banquetes, Lucrezia tecia na companhia de suas servas. A beleza e a virtude de Lucrezia deslumbraram o ardor do filho do rei, Tarquínio Sexto, o qual uma noite entrou no quarto da matrona romana e a ameaçando, caso não se entregasse: ele mataria a ela e a um dos seus escravos e lançaria seus corpos nus na cama um ao lado do outro, de modo a encenar um assassinato por adultério. Conforme Agnati, “Lucrezia si arrese alla volontà dell'uomo, ma il giorno successivo richiamò a sé il padre, il marito, i fratelli e altri testimoni, e dopo aver confessato la propria colpa si uccise conficcandosi un pugnale nel petto<sup>6</sup>”. (Agnati, 2001, p. 22).

---

significativamente *Susanna Pommersfelden*”. Tradução minha. (Agnati, 2001, p. 29).

<sup>5</sup> O texto de Tito Lívio é marcado pelo cunho moralizante, e pelas concepções religiosas do período antigo. Ao que tudo indica, iniciou a escrita de sua História de Roma por volta do ano 27 ou 25 a.C.

<sup>6</sup> “Lucrezia se rendeu à vontade do homem, mas no dia seguinte

A história de Lucrezia será amplamente representada na produção pictórica renascentista e barroca. Diferentes artistas construíram diferentes imagens de Lucrezia. Na versão de Guido Reni, *Lucrezia* (1640-1642) se mostra indefesa, acuada, fragilizada. O olhar elucida sua dor e sua culpa pelo adultério. A imagem de Reni também representa uma Lucrezia jovem, bela, com o corpo parcialmente despido. O *coltello* [punhal] apontado para o peito indica que a decisão sobre o suicídio pode já ter sido tomada.

---

ela chamou o pai, marido, irmãos e outras testemunhas, e tendo confessado sua culpa ela se matou cravando um punhal em seu peito”. Tradução minha. (Agnati, 2001, p. 22).



Figura 1: Il suicídio di Lucrezia (1640-1642), di Guido Reni. Pinacoteca Capitolina, Roma.

Fonte: (apud Agnati, 2000, p. 22)

Ao refletirmos sobre alguns suicídios da história, para as figuras masculinas – podemos pensar, por exemplo, em Sócrates, Judas, Marco Antônio, Brutus, Nero – é em grande parte "construído" na arte e na literatura, de modo a possuir justificativas ideológicas, políticas e públicas. O suicídio masculino confere dignidade ao sacrifício final. Por outro lado, o suicídio feminino é quase sempre a mulher imortalizada, o suicídio é um gesto de desespero privado. Os suicídios de Lucrezia e

Cleópatra funcionaram como exemplos para a sociedade, elas são protagonistas de um drama moral.

As mulheres da literatura, da mitologia e a história simulam figuras femininas que têm suas imagens construídas como mulheres belíssimas, quase sempre nuas e que se suicidam. As numerosas versões que realizaram os artistas do Renascimento e Barroco carregam um denominador comum. As imagens de mulheres que apontam para o próprio peito um objeto fálico, uma espada ou uma serpente possuem uma inegável conotação sexual e o espectador desfruta de uma posição dominante. Entretanto, o instante vivido pela personagem feminina, como indica Agnati (2000), é marcado por outras questões: “[...] in quanto la morte imminente priva la donna delle sue potenziali componenti castranti, e la rende inerme oggetto di piacere su cui l'astante proietta le proprie fantasie sadoerotiche<sup>7</sup>”. (Agnati, 2000, p. 22).

Todavia, ao analisarmos a *Lucrezia* de Artemisia Gentileschi, não encontramos na imagem uma mulher indefesa ou uma mulher que se torna apenas mais um objeto da contemplação do olhar masculino.

---

<sup>7</sup> “[...] enquanto a morte iminente despoja [abstém, isenta] a mulher das suas potenciais componentes castradoras, e a torna indefeso objeto de prazer sobre o qual o observador [espectador] projeta suas próprias fantasias sado-eróticas.” Tradução minha. (Agnati, 2000, p. 22).



Figura 2: Lucretia (1621), di Artemisia Gentileschi. Palazzo Cattaneo-Adorno, Genova.

Fonte: (apud Agnati, 2001, p. 28).

Na Lucretia de Artemisia, a mulher se demonstra vigorosa e rege seu próprio punhal. Ao apontar o punhal para uma direção que não é a de seu corpo, Lucretia também se mostra hesitante e ao mesmo tempo se prepara para um gesto trágico. Aqui Lucretia parece interrogar-se sobre a possibilidade de cometer suicídio. Além de estar diante da dicotomia entre vida e morte, a representação feita pela pintora coloca a personagem como protagonista do drama de sua história. Um drama “[...] non

metafísico o religioso, ma físico, privato, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro”<sup>8</sup>. (Agnati, 2000, p. 25).

Artemísia Gentileschi, assim como pintores predecessores e contemporâneos, representa a heroína romana em seu quarto empunhando o objeto fálico, com o qual ela está prestes a suicidar-se. Estas são as únicas analogias entre as diferentes imagens de Lucrezia com a de Artemísia. No olhar da pintora, Lucrezia não possui os encantos de uma Deusa ou Musa e não se coloca em pose sedutora diante do observador. O corpo ocupa praticamente toda a tela e chama atenção pelos traços que definem os músculos, indicando ser ela uma mulher forte. Os olhos voltados para cima, a testa franzida, o cabelo em desordem sugerem um momento de tensão, um drama vivido pela protagonista. Segundo Tiziana Agnati (2000), a Lucrezia de Artemísia Gentileschi, em seu diálogo desesperado entre a vida e a morte representa uma significativa inovação para o período, indica o reaparecimento de um imaginário heróico sobre a história narrada por Tito Lívio, desprovida de conotação religiosa.

A perspectiva do autorretrato nas obras de Artemísia se torna cada vez mais evidente, especialmente quando nos utilizamos de uma abordagem interdisciplinar e permeada pela categoria de análise *gênero*. Os diferentes olhares por meio dos quais temos nos aproximado do objeto de pesquisa, permitem estabelecer novas perguntas, tendo em vista que o estudo não se propõe a responder todas as interrogações.

### Considerações finais

Ao elucidarmos a fragilidade das explicações históricas que dizem respeito às mulheres, acreditamos ter contribuído com alguns dos principais desafios dos historiadores (as) que elegem os *Estudos de Gênero* para suas reflexões acadêmicas: conferir sentido às relações de poder entre o feminino e o masculino e evidenciar que os significados de ser *homem* e *mulher* são mutáveis, não podem ser atribuídos apenas a um corpo sexuado.

---

<sup>8</sup> “[...] não metafísico ou religioso, mas físico, particular, pode ser aquele vivido por qualquer mulher que tenha enfrentado o drama do estupro”. Tradução minha. (Agnati, 2000, p. 25).

Ao questionarmos as estruturas de poder uniformizadoras que organizam a produção do saber histórico, olhando para aquilo que parece *normal* ou *natural* e que constitui os sujeitos, as lacunas – negligenciadas pela historiografia – e os espaços em branco começam a ser notados. Assim como o poder, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Dessa maneira, pensamos que a trajetória no mundo da criação artística, o legado pictórico e o drama pessoal vivenciado por Artemisia Gentileschi durante o desenrolar do processo crime, trazem à tona questões importantes, para o campo da História, das Artes e do Direito.

Experiências que marcaram a vida de Artemisia Gentileschi e os discursos que atuaram ou não sobre ela, constituem o enredo do qual sua produção é o resultado. Além disso, como já afirmou Leonardo da Vinci (1954) no Tratado da Pintura, *pintura é uma questão mental*, ou seja, ocorre no interior do (a) artista, que ao mesmo tempo também é fruto de um tempo, de um contexto. Convém, no entanto, salientar que quanto mais nos aproximamos do objeto de pesquisa, mais complexa se torna nossa investigação, pois os horizontes se tornam mais amplos e diferentes caminhos nos parecem possíveis.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. **Art Dossier**. Firenze, Giunti, n. 172, pp. 5-50, novembre, 2001.

\_\_\_\_\_. Sguardo di donna. **Art Dossier**. Firenze, Giunti, n. 153, pp. 19-26, febbraio, 2000.

ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. **Art Dossier**. Firenze, Giunti, n. 153, pp. 27-31, febbraio, 2000.

BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingevo come un uomo. In.: **Mostra Artemisia**, Palazzo Reale, Milano, 22 settembre 2011 – 29 gennaio 2012. ©L'Osservatore Romano, 6 ottobre 2011.

CASTELLANETA, Carlo. **Il dizionario della pittura italiana**. Dai primitivi ai giorni nostri. Firenze: Le Lettere, 2002.

DASTOLI, Carlos Alberto et al. **Parola Chiave**: dizionario di italiano per brasilliani. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GENOVA, Roberta. Trace di enuciazione nella pittura di Artemisia Gentileschi. **Arco Journal**: Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 2003. Disponível em: <[http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/genova\\_tracce\\_19\\_06\\_03.pdf](http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/genova_tracce_19_06_03.pdf)> Acesso em 15 de junho de 2011.

GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de la pintura**. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1954.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In.: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene, PARANHOS, Adalberto. (Org.). **Histórias e Imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana**: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LÍVIO, Tito. **História de Roma**. Vols. I e II. Ab urbe condita libri. São Paulo: Paumape, 1989.

MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»**. Roma: Abscondita, 2004.

NICCOLI, Ottavia. (Org.). **Rinascimento al femminile**. Roma: Laterza, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins

Fontes, 1997.

PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relatos de uma experiência. **Cadernos Pagu** (4) Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, São Paulo, 1995, pp. 9-28.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v 17, n. 1, pp. 159-189, janeiro-abril/2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11687/10988>> Acesso em junho de 2011.

PROSPERI, Adriano. **Dar a alma**: história de um infanticídio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARDI, Francesco Saba. **Artemisia Gentileschi**. Milano: SPIRALI/VEL, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v 16, n. 2, pp. 05-22, jul-dez/1990.

\_\_\_\_\_. História das Mulheres. In.: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, pp. 63-95.

SNYDER, Jon. **L'estetica del barocco**. Bologna: Il Mulino, 2005.

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