



ARTIGO

ERA UMA VEZ ARTEMISIA

É de Filippo Baldinucci a primeira biografia mais completa da artista, que consta do livro “Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua”, publicado entre 1681 e 1728. Embora inserida num contexto familiar - sua biografia vem na sequência das do tio Aurelio Lomi e do pai -, Artemisia deixa de ser um apêndice ou um parêntese para adquirir uma personalidade própria

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Em “The obstacle race” (1979), o capítulo dedicado a Artemisia Gentileschi traz algumas observações sobre sua trajetória que devem ser retidas quando se pretende analisar as primeiras referências historiográficas a seu respeito. Germaine Greer apresenta-a de saída como filha de um pintor, de quem não se tornou colaboradora. Desejosa de ser esposa de um pintor, foi “salva desse destino contra a própria vontade”. Viveu de maneira agressiva, independente e arriscada, forçando-se a adotar gestos de autopromoção, enfrentando fofocas e trabalhando muito “com uma seriedade que poucas outras mulheres se permitiram experimentar”.

É, de fato, como filha e aprendiz de Orazio Gentileschi que a pintora é citada rapidamente no tratado “Le vite de’ pittori, scultori, architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a’ tempi di papa Urbano VIII nel 1642” (1642), de Giovanni Baglione. Tendo aprendido com o pai a “retratar do natural”, teve muito êxito e trabalhava em Nápoles para príncipes e pessoas famosas. O modelo de uma microbiografia no interior de

uma biografia mais alentada, herdado de Giorgio Vasari, ecoa também no livro “Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi” (1674), de Raffaello Soprani. A inserção da biografia de Orazio Gentileschi numa obra dedicada a Gênova tem sua razão de ser, pois ele trabalhara na cidade entre 1621 e 1624. “Pintora de muito valor”, Artemisia é definida “excelente, particularmente nos retratos”. O autor lembra ainda a relação da artista com a cidade de Nápoles, onde gozava de “grandíssima estima”. O alemão Joachim von Sandrart, amigo de Orazio Gentileschi, evoca a visita feita ao ateliê napolitano da pintora na década de 1630 na obra “Akademie der Bau, Bild und Malerei Künste” (1675), traduzida para o latim e publicada oito anos mais tarde sob o título de “Academia nobilissimae artis pictoriae”. Às notícias corriqueiras sobre suas qualidades de retratista e sobre a fama de que gozava, Sandrart acrescenta o elogio a composições com “pulchra arte elaboratas” e destaca o quadro “Davi com a cabeça de Golias”, “judiciosissime factis”. O breve comentário é inserido num capítulo

dedicado a outras artistas que já haviam sido abordadas por Vasari: Properzia de' Rossi, Plautilla Nelli, Lucrezia Quistelli della Mirandola e Sofonisba Anguissola. Outra referência seiscentista à pintora está no tratado de Giovanni Battista Passeri, escrito em 1678, mas só publicado em 1772 numa versão remanejada e censurada: “Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673”. Mais uma vez, a trajetória de Artemisia está inserida na vida de outro artista, Agostino Tassi, seu estuprador. Numa abordagem, que Ismène Cotensin define “infra-histórica”, o autor traça um retrato impiedoso de Tassi, personalidade inquieta e ímpia, que deixou uma má impressão por seus costumes, pondo em risco a própria reputação artística. Esse juízo moral negativo, que se choca com o pressuposto de contar a “verdade” da maneira mais objetiva e imparcial possível, se estende a Artemisia, definida “gloriosa” na pintura, mas recriminada por seu comportamento não muito honesto e honrado. Muito bela e graciosa, conquistou Tassi que a violentou e

foi processado, sofrendo “o tormento da corda com bravura”.

É de Filippo Baldinucci a primeira biografia mais completa da artista, que consta do livro “Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua”, publicado entre 1681 e 1728. Embora inserida num contexto familiar - sua biografia vem na sequência das do tio Aurelio Lomi e do pai -, Artemisia deixa de ser um apêndice ou um parêntese para adquirir uma personalidade própria. As referências a seu aspecto físico “belíssimo”, a seu casamento com o pintor florentino Pierantonio Stiattesi e à aprendizagem com o pai são breves, pois Baldinucci está interessado em abordar algumas de suas obras. A primeira, encomenda de Michelangelo Buonarroti, o jovem, representa “uma mulher de aspecto belíssimo, muito vivo e altivo”, cuja nudez foi posteriormente coberta pelo pintor Baldassarre Franceschini (Il Volterrano), a pedido de Lionardo, sobrinho do encomendante. Outra obra a ganhar destaque é uma figura da Aurora, “graciosa mulher nua”, de belas proporções e de cromatismo delicado, que permite compreender

até onde chegam “o engenho e a mão de uma mulher como ela”. Dois quadros das coleções do Palácio Serenissimo (atual Pitti) são ainda lembrados pelo autor: um que representa o rapto de Prosérpina, “com grande número de figuras feito com muito bom gosto”, e outro, “belíssimo”, no qual é pintada “uma Judite no ato de cortar a cabeça de Holofernes do busto, obra [...] tão bem pensada e expressa com tanta naturalidade, que [...] suscita um pouco de terror”. Baldinucci destaca outro “belo talento” da biografada - “retratar do natural maravilhosamente todo tipo de frutas” - e lembra sua colaboração com Giovanni Francesco Romanelli, que teve como resultado um retrato da artista cercado de frutas, vandalizado pela esposa do pintor por ciúmes. A biografia encerra-se com uma referência à estadia napolitana entre 1630 e 1640, quando Artemisia trabalhou “com grande glória e proveito para príncipes e fidalgos”.

Ecos das estadias de Gentileschi em Nápoles encontram-se nas “Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani” (1742), de Bernardo De' Dominici. Abrindo parênteses

nas biografias de Onofrio Palomba, Belisario Corenza, Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino e Micco Spadaro, o autor traça o perfil de uma “pintora virtuosa”, conhecida principalmente pela excelência dos retratos. Saía-se “muito bem” nos quadros com figuras pequenas, em tamanho natural e “nas histórias grandes e copiosas”. O autor louva justamente dois quadros de grandes dimensões, com figuras em tamanho natural, que representavam as “histórias de Betsabeia e Susana, que parecem da mão de Guido”. De’ Dominici lembra outras duas obras “em tamanho natural”: São Miguel Arcanjo expulsando Lúcifer do Paraíso e Ló e suas filhas. Muito admirada pelo “frescor da bela cor”, a pintora deixa sua marca em Stanzione, que aprende a pintar com ela “histórias” e resolve viajar para Roma para conhecer Guido Reni e Annibale Carracci; em Palomba, em cujos quadros se encontravam as cores de Battistello Caracciolo e “a doçura de Gentileschi”; e em Cavallino, que acrescenta à “delicadeza” cromática da artista “uma graça própria e nascida com ele”.

Horace Walpole acrescenta uma nota

picante aos anos passados pela artista em Nápoles, ao anotar em “Anedoctes of painting in England” (1762) que ela era famosa “tanto por seus amores quanto por seus quadros” e ao citar o nome de um de seus apaixonados, Nicholas Lanier. A menção à cidade italiana vem na sequência de uma observação sobre o período transcorrido pela pintora na Inglaterra, onde “foi reconhecida como não inferior ao pai na história, superando-o nos retratos”. É logo nesse gênero que se notabiliza na corte de Carlos I, que possuía diversas obras de sua autoria, dentre as quais “Davi com a cabeça de Golias”, considerada a melhor.

O livro de Walpole é evocado por Luigi Lanzi em “Storia pittorica della Italia” (1792) como prova do renome alcançado pela artista. “Respeitada por seus talentos e decantada pela formosura do rosto e das maneiras”, Artemisia é apresentada como uma pintora um tanto eclética: “assistida e promovida na arte por Guido Reni, estudiosa das obras de Domenichino, e não alheia a outros estilos elogiados”. Depois de lembrar que havia obras de sua autoria em Nápoles, Pozzuoli e

Florença, o autor destaca duas delas: Judite, “pintura de forte impacto, de um tom e de uma evidência que inspira terror”; e Susana, “obra amena quer pela qualidade do lugar, quer pela graça da principal figura e pelo panejamento das outras”. Associada à “escola florentina”, Gentileschi é rapidamente citada no terceiro período da “escola napolitana”, na qualidade de mestra de alguns artistas ao lado de Reni, Domenichino e Giovanni Lanfranco.

O ano de 1792 é particularmente fecundo para a fortuna crítica de Gentileschi, pois, além do tratado de Lanzi, são publicados dois perfis biográficos nos livros “Memorie istoriche di più uomini illustri pisani” e “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Averardo de’ Medici, autor da biografia publicada no primeiro livro, insere-a numa linhagem de filhas de artistas – as gregas Timarete, Irene e Aristarete, descendentes de Micon, Crátino e Nearco; Faustina Maratta e Anna Maria Mengs, dentre outras –, e afirma ser ela a prova evidente de como “a força das impressões secretas da Natureza, e os gênios ocultos para as

coisas belas se transmitem quase pelo sangue de pai em filho”. Se a estes deve acrescentada a educação capaz de aperfeiçoá-los, não menos perfeita é a artista, aquinhoada com “um corpo lindamente formado, com muita graça e animado por um belo colorido”, que se tornou o “maior ornamento” da natureza. O crescendo de elogios tem um ponto culminante na menção ao marido, que deveria ser grato “por ter sido escolhido como consorte por uma Esposa tão digna”. Encaminhada pelo pai na pintura de retratos, distingue-se também em quadros que representam frutas e flores, nos quais teve resultados surpreendentes. De’ Medici valoriza as obras de grande formato, dando como exemplo a tela que representava São João Batista adormecido: “O caráter grandioso, a desenvoltura e a graça das figuras, o suave empastamento bem reluzente e o gosto requintado da cor viva” haviam levado muitos amadores a atribuí-lo a Reni.

Outros quadros de grandes dimensões são evocados pelo autor: dois que representam episódios da vida de São Januário, conservados na catedral

de Pozzuoli; o da Real Galeria de Florença, em que se vê Judite cortando a cabeça de Holofernes, obra “tão bem imaginada e expressa com cores tão vivas que suscita aversão em que a observa”; e a Susana saindo do banho, que integrava sua coleção pessoal, cujas características centrais são “a gravidade da atitude, o candor das carnes e o pudor do rosto da casta Heroína, e a lascívia emanada dos olhos de alguns Velhos impudentes”. A qualidade alcançada pela artista é atribuída por de’ Medici a uma mente inquiridora, que aprende não apenas com a contemplação das melhores obras de arte, mas também com a ciência da natureza, a meditação filosófica e o intercâmbio epistolar com um literato contemporâneo. O autor lança mão dos juízos dos “artistas mais cultos” para traçar um perfil da pintura de sua biografada: ela “teve um estilo e uma maneira particulares, e pintava com um empastamento de cores que evidenciava a vivacidade das carnes”; seus quadros, que evocam Reni e Domenichino, reúnem, ao mesmo tempo, “suavidade, delicadeza, graça singular e gosto”. Tendo como evidência a

data de elaboração da Susana de sua coleção (1652), de’ Medici descarta a informação de que Gentileschi teria morrido na década de 1640 e aventa a hipótese de que ela tenha superado os sessenta anos.

Não menos encomiástico é o texto de Alessandro da Morrone, para quem Artemisia deve ao pai “o nobre ornamento do desenho”, e à natureza, “o extraordinário talento” e as “formas mais belas e atraentes”. Excelente na arte do retrato, ela distingue-se ainda mais por obras “singulares pela história bem tratada, pela maestria da arte e por formatos estimáveis”. Dentre estas, o autor confere destaque ao São João Batista pintado em Nápoles, “figura apreciável pelo desenho, pela vivacidade da cor e pela postura”; às histórias de São Januário de Pozzuoli; e às representações florentinas do rapto de Prosérpina, da “trágica história de Judite”, das vicissitudes da “casta Susana”, da Aurora e da “mulher nua de formas graciosas e de carnes suaves” da casa Buonarroti. As histórias de Judite e Susana são, sem dúvida, as que mais chamam sua atenção. Da Morrone

admira a “suprema naturalidade” com que a pintora representa o ato da “Mulher forte” contra Holofernes por meio de um “escorço artificial”. A visão do sangue que jorra do pescoço cortado, manchando o “cândido tecido do leito”, desperta no observador “horror junto com estimação pelo erudito pincel”. O que mais importa, porém, são qualidades estritamente pictóricas: o agrupamento das figuras, os panejamentos geralmente bem tratados, a coberta da cama “pincelada com belíssima laca”, o efeito do claro-escuro e o tratamento sólido do conjunto. A história de Susana, por sua vez, é uma excelente introdução ao conhecimento do “valor dos pincéis” da artista. Nela se encontram “aquela qualidade de desenho e aquele gosto de colorir que não pode ser aprendido, já que provém de um gênio natural”. Susana é representada com “o dom da expressão e de uma bela postura”. Suas vestimentas são dispostas de maneira a revelar “a inteligência do nu”. Os trajés dos Velhos possuem “decoro” e suas cabeças “indicam, de maneira admirável, o que produz em velhos membros o comichão do amor”.

Outra habilidade da pintora reside no tratamento absolutamente natural dado à representação de todo tipo de frutas. O episódio do ciúme da esposa de Romanelli, reportado por Baldinucci, serve de pretexto para da Morrone exaltar o “belo rosto da pintora e a singularidade de seu pincel também nesse gênero de pintura que, pela imitação precisa dos efeitos bizarros da natureza, refinada pelo bom gosto pictórico, requer um talento vivo, pois sem ele todo esforço é vão”. A “imortal Pintora foi perita em colorir telas com elegância, e com verdade os retratos, com maestria suprema as histórias, e com naturalidade as frutas”; além disso, demonstrou uma “férvida imaginação” no quadro de Judite. Embora reconheça na artista uma maneira pictórica particular, da Morrone não se furta a declarar que esta não foi “nem muito dessemelhante nem superior à do pai” e que teve como guias o “fazer de Guido em Roma” e o de Domenichino em Nápoles.

Se da Morrone não faz referência ao lugar de nascimento da artista, o mesmo não acontece com Ferdinando Grassini que, em “Biografia dei pisani illustri”



Fig. 1: Anônimo, retrato de Artemisia Gentileschi, 1630. Foto: reprodução.

(1838), atribui-lhe Pisa como berço. Discípula do tio Aurelio e do pai, estreia como “pintora ornamental”, mas foi também “excelente retratista”. Estilisticamente próxima de Reni e Domenichino, é lembrada pelos quadros realizados em Nápoles, Pozzuoli e Florença. Tendo como fontes Sandrart, Baldinucci, De’ Dominici, de’ Medici e da Morrone, Grassini não acrescenta nenhuma informação nova à biografia de Gentileschi. A leitura dupla proposta

para a representação florentina de Judite é, porém, nova, pois inclui um dado político. Se o observador olhar para Holofernes, seu coração “oscilará entre a ira e a repugnância”; se se detiver em Judite, a aplaudirá por ter tirado a vida do tirano, “que queria destruir tua cidade, profanar o templo do teu Deus”. Grassini utiliza claramente o relato do Antigo Testamento, no qual o generalíssimo assírio Holofernes é apresentado como o responsável pela demolição dos santuários e pela devastação dos bosques sagrados dos povos que não apoiavam Nabucodonosor. A valorização da figura da heroína, porém, pode ter um significado diferente do original, se for associada com as ideias do “Risorgimento”, em circulação na península itálica desde 1815, que não deixariam de ter repercussões no Grão-ducado da Toscana, sob o domínio dos Habsburgo-Lorena desde 1737.

Esse breve apanhado historiográfico, que demonstra que Gentileschi não precisou esperar o século XX para ter sua trajetória reconhecida, necessita de uma série de clarificações, pois as referências e as biografias

estão situadas numa espécie de vácuo temporal ou apresentam datas não confiáveis. A primeira questão diz respeito à data e ao lugar de nascimento da artista. Ela nasce em Roma em 1593, e não em Pisa no ano de 1590, como asseveram de’ Medici e Grassini. A data de sua morte é igualmente fruto de debates, mas de’ Medici está certo ao deslocá-la para um período posterior a 1652, ano de execução da última versão de “Susana e os anciões”. Deve-se esperar o ano de 1963 para que seja proposta uma data diferente daquela de Sandrart - 1640 ou 1642 - para a morte da pintora. Eugenio Battisti, que não podia ter conhecimento da biografia de de’ Medici, descoberta por Jesse Locker e divulgada em 2015, aventa a hipótese de que esta tenha ocorrido entre 1651 e 1653. A primeira data apoia-se numa carta de Gentileschi dirigida ao grão-duque da Toscana em 1º de janeiro de 1651, na qual há uma referência a uma doença da qual estava se recuperando. A segunda fundamenta-se na publicação “Cimiterio, Epitafji giocosi di Giovan Francesco Loredano e Pietro Michiele” (1653). Os dois

autores dedicam dois epitáfios à artista: no primeiro deles a acusam de, na qualidade de “gentil isca de corações”, ter traído o marido. O jogo de palavras com o sobrenome (Gentileschi/Gentil’esca) é retomado na segunda composição, em que ela se torna “gentil isca de vermes”. A data aceita atualmente é 1654, corroborada por um recibo de janeiro, como demonstra Cristine Tedesco. Por sua vez, Locker pergunta-se se ela não teria morrido durante a peste de 1656. A questão permanece em aberto, pois o único documento disponível - a lápide do túmulo na igreja napolitana de São João dos Florentinos - perdeu-se durante o restauro realizado na década de 1780.

Apesar de referir-se ao estupro e ao processo sofrido por Tassi, Passeri não fornece nenhuma data. Eles ocorrem em 1611 e 1612, respectivamente, e permitem rever a data do casamento com Stiattesi, situada por de’ Medici e da Morrone em 1615. Na realidade, o casamento com o modesto pintor florentino ocorre em 20 de novembro de 1612, logo depois da conclusão do processo, e determina a transferência

para Florença no começo do ano seguinte para escapar dos mexericos que corriam em Roma sobre o episódio. As obras presentes em Florença não correspondem necessariamente à estada da pintora na cidade (1613-1620). A “Alegoria da inclinação” (1615-1616), pintada para Michelangelo Buonarroti, o jovem, e “Judite decapitando Holofernes” (1620), são frutos da temporada florentina. “Aurora” (1625) é executada em Roma, enquanto “Susana e os anciões” (1652) está associada à segunda temporada napolitana, iniciada em 1640/1641. É possível que a tela retratando o rapto de Prosérpina tenha sido também executada em Florença, mas seu paradeiro era desconhecido nos séculos XVIII e XIX, como anotam da Morrone e Grassini.

As fontes historiográficas não são também exatas em relação às obras napolitanas. A extraviada tela representando São João Batista data de 1629, devendo ter sido realizada em Veneza para o duque de Alcalá, vice-rei de Nápoles. Entre 1630 e 1638, tem lugar a primeira temporada napolitana, quando a artista cria

“Davi com a cabeça de Golias” (1630-1631), as três telas encomendadas pelo arcebispo Martín de León y Cárdenas (“Santos Próculo e Niceia”, “A adoração dos Magos” e “São Januário no anfiteatro de Pozzuoli”, 1636-1637), “Ló e suas filhas” (1635-1638) e “Betsabeia no banho” (c. 1636-1637). À segunda temporada na cidade (c. 1640/1641-1654) correspondem três telas intituladas “Susana e os anciões”, realizadas em 1649 (Galeria Morava, Brno), 1650 (Museu Biblioteca e Arquivo, Bassano del Grappa) e 1652 (Pinacoteca Nacional, Bolonha), não sendo possível determinar a qual delas se refere De’ Dominici. Não há referências sobre outra obra citada por este, representando São Miguel Arcanjo, nem sobre um segundo quadro dedicado à vida de São Januário (Catedral de Pozzuoli), lembrado por de’ Medici, da Morrone e Grassini.

A informação de Baldinucci de que a artista teria sido autora de naturezas-mortas não tem sido comprovada até agora. De acordo com hipótese de Mina Gregori (1990) e Gianni Papi (1991), o quadro descrito por ele poderia ser “Natureza morta com alegoria da

pintura” (c. 1640), mas a documentação disponível não permite afirmar que os dois artistas se encontravam em Roma no período de sua execução. O achado de um testemunho datado de 1649 levou Patrizia Costa a apoiar a informação de Baldinucci. Com efeito, Girolamo Gualdo lembrava que a artista realizara um livro com “muita diversidade de flores e ervas”, por encomenda do cardeal Francesco Barberini, e que quatro destes desenhos representando um botão de rosa, um buquê de violetas amarelas, um ramo de videira e “alguns pequenos animais tão minúsculos e diligentes que nada mais pode fazer a própria natureza” estariam em sua coleção particular. Além disso, Costa acredita que a artista demonstrou sua capacidade de criar naturezas-mortas em trechos de obras como “Anunciação” (1630), “A morte de Cleópatra” (1630-1635) e “Cleópatra” (1639-1640). Outro gênero destacado nas biografias de Gentileschi, o retrato, tampouco conta com obras atribuídas a ela, mas se sabe que dos autos do processo Tassi constavam duas telas com esse título. Por outro lado, da Morrone afirma que seu primeiro estudo, “quase comum



às outras mulheres Pintoras”, foi “retratar a efígie de vários Senhores de sua época, e que se tornou nesse gênero excelente”. Se não houvesse o testemunho dos biógrafos, alguns poemas de Girolamo Fontanella, que a conheceu em Nápoles, ajudariam a dissipar qualquer dúvida a esse respeito. O poeta, de fato, descreve o “Retrato de Andreana Basile”, em tons altamente elogiosos, afirmando que a artista se elevava acima de Zêuxis e Apeles e comparando-a com a Aurora pelo domínio da cor e da luz. Além disso, o poeta solicita em outra composição a feitura do próprio retrato para tornar-se imortal na tela, numa demonstração inequívoca da reputação de Gentileschi nesse gênero.

A suposta colaboração com Romanelli não é um episódio isolado na trajetória de Gentileschi. A não ser Baldinucci, no entanto, os demais biógrafos não abordam esse aspecto. Sabe-se que três obras mencionadas por De’ Dominici

se valeram da colaboração de outros pintores. Os nomes de Viviano Codazzi (incumbido da arquitetura do fundo) e Micco Spadaro estão associados a “Betsabeia no banho”. Spadaro colabora ainda na feitura de “Ló e suas filhas”. Duas versões de “Susana e os anciões” realizadas em Nápoles são igualmente fruto de coautorias. A de 1650 conta com a contribuição de Spadaro e, possivelmente, Palomba; a mão deste está presente na de 1652, atribuída por de’ Medici, da Morrone e Grassini apenas à pintora. Este não é o único aspecto a não ser levado em conta pelos biógrafos. Fatos importantes na trajetória de Gentileschi - a admissão na florentina Academia do Desenho em 1616 e na romana Academia dos Desejosos provavelmente em 1625 - não são mencionados nem por Baldinucci, nem pelos historiadores posteriores. No caso da segunda existe um testemunho inequívoco: a inscrição colocada na moldura oval do “Retrato de Artemisia Gentileschi” (1626-1627), do gravador Jérôme David, na qual a artista é definida “Famosíssima pintora acadêmica da Desejosos”.

Mas o maior silêncio envolve o episódio do estupro, levando Julia K. Dabbs a defender a ideia de que Baldinucci não se referiu a ele porque o relato da violência poderia manchar a reputação artística de Artemisia e provocar o questionamento de sua inserção no livro. A autora lembra que esse cuidado não era exagerado, uma vez que mesmo a viuvez poderia ser considerada imprópria para uma mulher na Roma do século XVII. Além disso, as artistas profissionais punham em xeque o modelo de vida enclausurada reservada às mulheres, expondo-se a insinuações, calúnias e, até mesmo, violências potenciais. Deve-se ainda acrescentar que um episódio de violação manchava a honra de toda a família, podendo ser índice de uma promessa matrimonial não cumprida. A observação de Dabbs ajuda a compreender uma assertiva aparentemente estranha de De’ Dominici: ela “não era molestada” por sua condição de mulher, sendo, ao contrário, prestigiada por seu “comportamento ajuizado” pelo vice-rei de Nápoles, por vários fidalgos e alguns artistas, dentre os quais Jusepe de Ribera. Por sua vez, da

Morrone destaca uma “intimidade excessiva com a amada” para justificar o processo e a tortura sofrida por Tassi, usando um eufemismo para referir-se à violação. Em algumas biografias não faltam referências à “virtude” da pintora num registro que parece juntar qualidades morais como seriedade, honestidade, beleza e graça, e predicados artísticos como perícia técnica e invenção. Excetuando Passeri, as únicas referências explícitas à sexualidade de Artemisia estão nos epitáfios de 1653 e na menção do nome de Lanier por Walpole. Não se sabe ao certo quando a artista conheceu o músico, cenógrafo e pintor inglês, nomeado Mestre de Música do Rei em 1626. É possível que se tenham conhecido em Roma em 1625, quando Lanier empreendeu a primeira viagem à Itália para adquirir obras de arte para Carlos I, dentre as quais a coleção dos duques de Mântua. Ou dois anos mais tarde em Veneza, onde Gentileschi estava residindo. A maior evidência de um relacionamento sentimental entre os dois estaria no fato de a pintora ter revelado ao amigo dois macetes do pai: a receita de um verniz âmbar e

uma técnica pictórica conhecida como “alla prima” (na primeira tentativa), que consistia na aplicação de camadas de tinta fresca por cima de camadas anteriores antes que estas secassem. As biografias de de’ Medici, da Morrone e Grassini, às quais podem ser acrescentadas a citação feita por Ranieri Tempesti no “Discorso accademico sull’istoria letteraria pisana” (1787), a publicação da água-forte de “Judite decapitando Holofernes” como obra representativa da escola pictórica pisana em “L’Etruria pittrice” (1791), de Marco Lastri, e o breve perfil traçado por Ranieri Grassi em “Descrizione storica ed artistica di Pisa e de’ suoi contorni” (1838), desmentem a assertiva de Dabbs de que a escassez de dados sobre Gentileschi antes do século XX teria a ver com a natureza nômade de sua trajetória. Por não dispor de uma base doméstica duradoura, ela não pôde ser transformada numa “heroína regional”, à diferença da contemporânea Elisabetta Sirani, celebrada por Carlo Cesare Malvasia como uma das glórias de Bolonha. Pisana de nascimento para de’ Medici, Grassini e Grassi,

Artemisia é inserida no livro de da Morrone em decorrência das origens familiares, e não apenas em virtude da reavaliação sobre a natureza das mulheres promovida pelo Iluminismo, como sugere Locker. Embora de origem florentina, o ourives Giovan Battista Lomi havia se estabelecido em Pisa, onde nasceram os filhos Aurelio, Baccio e Orazio, o qual assumiu posteriormente o sobrenome de um tio materno. Tal circunstância geográfica não era de pouca conta naquelas “pequenas pátrias” que povoavam a península itálica antes do processo de unificação nacional. De’ Medici oferece um exemplo eloquente dessa atitude ao fazê-la nascer em Pisa, “mãe fecunda de Homens ilustres, [...] que exalta ainda suas Heroínas, e será sempre célebre o nome de Artemisia Gentileschi, Pintora de alto renome, [...] respeitável Personagem, tão benemérita da Pátria”. A conclusão do perfil biográfico reafirma essa tomada de posição: Apesar de Pisa ter contado com pintoras como Arcangela Paladini, a Artemisia cabe “a primeira glória” por ter sido “original e mestra de quadros admiráveis”.



Fig. 3: Carlo Bozzolini e Gaetano Vercellini, *Judite matando Holofernes*, 1791. Quadro de Artemisia Gentileschi. Foto: reprodução.

Mesmo o fato de Lanzi inseri-la na “escola florentina” pode ser reportado à ideia de “pequena pátria”. Na realidade, não é tarefa simples tentar determinar uma classificação regional para a pintora, se for lembrado, com Paolo Pastres, que a ideia de “escola” está associada a um estilo e a um gosto local. O que se pode afirmar é que, durante a temporada florentina, a pintora modera o naturalismo caravaggesco aprendido com o pai, refinando o próprio estilo com a adoção de modos mais clássicos, de um cromatismo mais rico e com o aprimoramento dos aspectos decorativos da composição. O jogo entre classicismo e naturalismo é uma constante em seu estilo. O primeiro ganha reforço em Roma na década de 1620, em virtude do contato com Reni, Annibale Carracci e Domenichino; o segundo recebe novos estímulos em Nápoles graças às relações estabelecidas com Ribera, Stanzione, Caracciolo, Francesco Guarino e Paolo Finoglia, entre outros. Não pode deixar de ser lembrado que a versão de “Susana e os anciões” de 1652 foi atribuída durante um longo período a Sirani em virtude de seu tom “bolonhês”: luz suave e atmosférica, colorido refinado e quente e pincelada fluida. O mesmo acontece com “Ló e suas filhas”, que foi atribuído a Cavallino, autor de “O triunfo de Galateia” (c. 1650), considerado durante muito tempo fruto de uma colaboração com a pintora.

À vista desses dados é impossível subscrever a assertiva de algumas historiadoras feministas de que Gentileschi não foi muito considerada pela historiografia anterior ao século XX ou que foi desvalorizada por ser mulher. A hipótese de Mary Garrard sobre o episódio Romanelli

é altamente questionável, pois a produção de naturezas-mortas nada tem a ver com um estereótipo sobre a arte das mulheres, tendo sido um gênero muito praticado pelos pintores, dentre os quais Caravaggio. A artista, por outro lado, é apreciada por suas obras de grandes dimensões, nas quais representava temas que “exigem força e nobreza de pensamento”, nos dizeres de Grassi. Adelina Modesti que, em 2004, atribuiu a Susana de 1652 a Gentileschi, demonstra que ela foi celebrada por qualidades e virtudes artísticas consideradas “masculinas” pela teoria renascentista: engenho, mão ágil e criativa, maestria, uso de “conceitos agudos”, invenção, dentre outros. A seu ver, mesmo as comparações com outros artistas e, particularmente com Reni, não devem ser tomadas ao pé da letra; elas podem indicar que Artemisia tinha alcançado um sucesso popular e crítico semelhante ao dos melhores pintores contemporâneos. Os poemas de Giovan Francesco Loredan (1627), Antonino Collurafi (1628), Fontanella (1638-1640) e Francesco Antonio Cappone (1643) são uma prova inequívoca desse prestígio. Loredan e Fontanella dedicam seus versos a

alguns quadros extraviados. O segundo não hesita em escrever que o “Retrato de Apolo com a lira” é um “digno e novo milagre”, pois sua beleza suscita uma dúvida no observador, que não sabe se atribui-la à realidade ou à ficção. Collurafi já havia destacado a poética realista de Gentileschi ao atribuir-lhe, num primeiro madrigal, a criação de “maravilhas” e ao elevá-la, num segundo, acima de Parrásio, já que ela “na Pintura engana a Arte e vence a Natureza”. Cappone, finalmente, retoma a metáfora da Aurora usada por Fontanella no poema dedicado ao “Retrato de Andreana Basile” para exaltar seu cromatismo e propõe um paralelo com a lenda de Aracne, afirmando que se a tecelã tivesse sabido “retratar com a agulha” o que Artemisia fazia com o pincel, ela não teria sido punida pela deusa Atena. O segundo poema é uma celebração da inspiração realista da pintora, comparada com os antigos mestres do ilusionismo, Apeles, Zêuxis e Parrásio.

As historiadoras feministas têm razão, porém, quando lembram que certos comentários sobre a sexualidade da

pintora criaram uma visão negativa e restritiva. Segundo Dabbs, o comentário maldoso de Passeri sobre a artista esteve na base da alcunha “moça lasciva”, utilizada por Margot e Rudolf Wittkover no livro “Born under Saturn” (1963). Greer, por sua vez, não só critica os epitáfios de 1653, como estende sua repreensão àqueles historiadores que, ao lê-los, passaram por cima da referência ao “mérito infinito” dos retratos de Artemisia, atribuindo sua fama tanto aos amores quanto às obras. A visão negativa da pintora havia se tornado uma espécie de fio condutor de análises que imputavam a seus defeitos morais tanto o estupro quanto o abandono do marido, buscando evidências de “uma personalidade vulgar e corrupta em sua própria obra”. Depois da década de 1970, os estudos dedicados à artista ganham outra dimensão, e Artemisia acaba se tornando um símbolo da luta das mulheres por seus direitos, mas esta é outra história ainda em construção, que pode fazer perder de vista a multiplicidade de seu talento pictórico e sua contribuição à arte do século XVII.

REFEREÊNCIAS

Baglione, Giovanni. “Le vite de’ pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a’ tempi di Papa Urbano VIII nel 1642”. Napoli: S. C. E., 1733.

Baldinucci, Filippo. “Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua”. Milano: Società Tipografica de’ Classici Italiani, 1812.

Battisti, Eugenio. “La data di morte di Artemisia Gentileschi”. “Mitteilungen des Kunsthist”, Florenz, v. 10, n. IV, fev. 1963.

Costa, Patrizia. “Artemisia Gentileschi in Venice”. “Notes in the History of Art”, Chicago, v. 19, n. 3, primavera 2000.

Cotensin, Ismène. “L’heritage littéraire de Giorgio Vasari au XVII^e siècle à Rome: Giovanni Baglione, Giovanni Battista Passeri e Giovanni Pietro Bellori”. Lyon: Faculté des Langues/Université Jean Moulin-Lyon III, 2006, v. I.

Dabbs, Julia K. “Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology”.

London-New York: Routledge, 2016.

_____. “Sex, lies and anecdotes: gender relations in the life stories of Italian women artists, 1550-1800”. “Aurora”, Woodcliff Lake, n. 6, 2005.

Da Morrona, Alessandro. “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Livorno: Giovanni Marenigh, 1812, t. II.

De’ Dominici, Bernardo. “Vite de’ pittori scultori ed architetti napoletani”. Napoli: Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742, v. 2 e 3.

De’ Medici, Averardo. “Artemisia Gentileschi”. In: Fabroni, Angelo (org.). “Memorie istoriche di più uomini illustri pisani”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1792, t. IV.

Grassi, Ranieri. “Descrizione storica ed artistica di Pisa e de’ suoi contorni.” Pisa: Ranieri Prosperi, 1838, v. 2.

Grassini, Ferdinando. “Biografia dei pisani illustri”. Pisa: Niccolò Capurro, 1838.

Greer, Germaine. “The obstacle race: the fortunes of women artists and their work”. New York: Farrar, Straus

and Giroux, 1979.

Lanzi, Luigi. “Storia pittorica della Italia dal renascimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo”. Milano: Giovanni Silvestri, 1823, v. 1.

Lapierre, Alexandra. “Artemisia”. New York: Grove Press, 2000.

Locker, Jesse. “Artemisia Gentileschi: the language of painting”. New Haven-London: Yale University Press, 2015.

Menichetti, Elisa. “Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo. Un talento versatile nella Napoli del Seicento”. Siena: Università di Siena, 2015/2016.

Modesti, Adelina. “‘Il pennello virile’: Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as masculinized painters?” (2018). Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/323641032>>.

Passeri, Giovanni Battista. “Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673”. Roma: Settavi, 1772.

Pastres, Paolo. “Luigi Lanzi e le scuole pittoriche”. In: Micheli, Maria

Elisa; Folesani, Giovanna Perini; Santucci, Anna (org). “1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell’arte”. Camerano: Empatiabooks, 2010.

Soprani, Raffaello. “Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi”. Genova: Stamperia Casamara dalle Cinque Lampade, 1768, v. I.

Tedesco, Cristine. “Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)”. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

Tempesti, Ranieri. “Discorso accademico sull’istoria letteraria pisana”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1787.

Walpole, Horace. “Anedocts of painting in England”. London: Alexander Murray, 1871.