

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

MARIA ALICE MESSIAS CONFORTI DE CARVALHO

**O ESTUPRO DE LUCRÉCIA E SUA RECEPÇÃO NA OBRA DE ARTEMISIA
GENTILESCHI (1593-1653)**

BRASÍLIA

2023

MARIA ALICE MESSIAS CONFORTI DE CARVALHO

**O ESTUPRO DE LUCRÉCIA E SUA RECEPÇÃO NA OBRA DE ARTEMISIA
GENTILESCHI (1593-1653)**

Trabalho de Conclusão de Curso na modalidade artigo científico apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em História.

Orientadora: Profa Dra Camila da Silva
Condilo

BRASÍLIA

2023

RESUMO: Este artigo busca explorar a pintura *Lucrecia* (1621-1625) de Artemisia Gentileschi a partir da abordagem subversiva da recepção em Emily Greenwood (2016). Para tanto, realizarei uma análise crítica da pintura com base em Greenwood (2016), ressaltando o diálogo da obra com as questões de sua época, em especial a *querelle des femmes*. Com isso, espero contribuir para os estudos de Gentileschi mostrando seu engajamento com um debate político, literário e artístico da época, mais do que mostrando as relações entre sua vida e obra, como fizeram muitos de seus estudiosos.

Palavras-chave: Estudos de recepção; Lucrecia; Artemisia Gentileschi; *Querelle des femmes*

Introdução

Este trabalho tem como objetivo explorar o lado político e técnico no trabalho de Artemísia Gentileschi (1593-1653), buscando fugir de sensacionalismos sobre sua vida pessoal. Complementarmente, pretende-se mostrar o caráter subversivo da sua obra. A história de Gentileschi, pintora italiana do período barroco, ganhou notoriedade na metade do século XX através de historiadoras da arte feministas. A documentação extensiva do estupro que sofreu quando adolescente, combinada com a temática da violência sexual recorrente em suas obras, acabou por gerar uma narrativa que exaltava a pintora por “vingar-se” do seu estuprador através da arte. Essa vertente de análise é criticada por acadêmicos que acreditam que dizer que a violência sexual sofrida por Gentileschi foi o elemento catalisador para que se tornasse uma artista excepcional não só desmerece seus méritos técnicos como também reduz a ela e a toda sua obra a um evento traumático de sua vida. Sendo assim, este trabalho busca explorar esse aspecto técnico e político presente na obra de Gentileschi, levando em consideração os debates de gênero presentes em sua época.

A análise do aspecto político na obra de Gentileschi se dará por meio da pintura *Lucrécia* (1621-1625). Lucrécia foi mencionada notoriamente em *História de Roma* de Tito Lívio (1.57) como uma mulher que foi estuprada e que se matou para comprovar que mesmo seu corpo tendo sido violado, sua alma permaneceu fiel a seu marido. A partir da Idade Média e continuando no período moderno, a cena do suicídio de Lucrécia foi continuamente retratada no meio das artes plásticas como símbolo da fragilidade e da virtuosidade feminina. No quadro de Artemísia Gentileschi, no entanto, proponho que a forma como a pintora retrata Lucrécia é uma subversão desse padrão. Levando em consideração os estudos de recepção, procuro demonstrar como o uso subversivo da figura de Lucrécia por Gentileschi dialoga com o que Emily Greenwood (2016) entende ser a forma mais potente da recepção.

Para abarcar todos esses temas, o texto será dividido em cinco tópicos. O primeiro faz uma síntese sobre os estudos de recepção, seus principais teóricos e vertentes e qual abordagem escolhi como elemento norteador para este trabalho. O segundo tópico debate as abordagens históricas no estudo de Artemisia Gentileschi, diferenciando as percepções

peçoalistas, profissionais e políticas que diferentes autores apresentaram sobre a pintora. O terceiro tópico busca fazer uma investigação do envolvimento de Gentileschi com a *querelle des femmes*, analisando suas associações profissionais e suas cartas. Já no quarto tópico, me debruço sobre as fontes e métodos que vou usar. Finalmente, no quinto e último tópico, analiso detalhadamente a obra *Lucrecia*, diferenciando-a de outras obras similares da época e estudando como o feminino retratado dialoga com o feminino debatido. Na conclusão, procuro ressaltar como todos esses elementos, da recepção à *querelle* e o barroco, se relacionam para mostrar o elemento político na obra de Artemisia Gentileschi.

Antiguidade e os estudos de recepção

Os estudos de recepção surgiram como um campo novo no âmbito dos Estudos Clássicos nos anos 1990. Dada sua complexidade, a definição do que é esse campo de estudos é diferente dependendo do autor e do contexto no qual esse termo é usado. Em linhas gerais, podemos dizer que recepção tem um significado bem básico de ser a presença de elementos da Antiguidade em uma obra (literária, artística, arquitetônica etc.) de outra época. Nessa visão, faz-se a análise de como autores, pintores, cineastas, entre outros utilizam aspectos da cultura greco-romana em suas criações no seu presente. Por exemplo, a apropriação de Roma pelo cinema fascista na primeira metade do século XX. Mas a discussão sobre a presença e os usos da Antiguidade em outros períodos é extensa e polêmica, indo desde opiniões conflituosas sobre quais obras são apropriadas ou não para serem objetos de estudo acadêmico sério até sua utilidade como ferramenta política. Como forma de apresentar um breve esboço desse debate, apresento aqui quatro vertentes sobre o assunto. A primeira abordagem, que também marca o início do campo, se concentra em delimitar os materiais a serem analisados no campo das recepções, focando em objetos mais comumente vistos como de valor intelectual. A segunda abordagem de estudos de recepção faz uma contraposição ao primeiro tipo de abordagem e explora o valor da recepção na cultura *pop*. O terceiro tipo de abordagem, por sua vez, se foca mais em um caráter político que pode ser dado à recepção e usos do passado.

Um dos maiores expoentes da primeira vertente dos estudos de recepção é Charles Martindale. Um dos mais importantes acadêmicos no campo da recepção,

Martindale defende no livro *Classics and the Uses of Reception* (2006) a ideia de que o historiador deve se rodear de materiais de “maior qualidade”, como a *Divina Comédia* de Dante, e menos “banais ou cotidianos”, como o filme *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). (Martindale 2006:11) Em oposição à visão mais conservadora de Martindale, Dustin Lowe & Kim Shahabudin editaram a obra *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture* (2009), um livro com capítulos sobre a recepção dos clássicos em obras da cultura *pop*, como a série *Xena: A Princesa Guerreira* (1995-2001). Na introdução, os editores explicam que os clássicos não devem se restringir aos parâmetros do que a academia julga como intelectualmente digno, entendendo essa restrição como elitista e limitadora para o próprio potencial desse campo de estudos. Nesse sentido, o livro editado por Lowe & Shahabudin (2009:XIII-XIV) trabalha com o conceito de “consumo da obra”. Os editores definem “consumo da obra” em um sentido amplo, de estudo sobre como uma determinada obra é absorvida por cidadãos comuns no geral, sejam eles telespectadores, leitores ou apenas pessoas usando expressões cotidianas. Por exemplo, no capítulo “Hell hath no fury like a dissatisfied viewer: Audience responses to the presentation of the furies in *Xena: Warrior Princess* and *Charmed*”, Amanda Potter utiliza o método de pesquisa qualitativo para medir as diferentes opiniões de telespectadores dos seriados *Xena* (1995-2001) e *Charmed* (1998-2006) sobre como as Erínias (figuras da mitologia grega relacionadas com a vingança) foram representadas nesses programas televisivos. A recepção aqui não trata de analisar a obra em si, como na primeira vertente, mas sim a interação entre a obra que faz o uso do passado com um grupo de pessoas que não necessariamente a consomem com uma perspectiva crítica sobre o campo.

A recepção consumida e propagada por indivíduos fora da academia é também tema do artigo “Tirano, louco e incendiário: BolsoNero - Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como *allelopoiesis*” de Fábio Faversoni (2020). No artigo, Faversoni usa da associação popular entre o ex-presidente da República Jair Bolsonaro e o imperador Nero para falar de *allelopoiesis*, fenômeno em que presente e passado servem de referência um ao outro para a construção de conceitos. A figura de Nero é usada como referência para se refletir sobre Bolsonaro, ao mesmo tempo que se compreende quem é Nero por ser comparado ao político. Por meio de poucas mas precisas atribuições visuais e textuais sobre o imperador romano (a coroa de louros, a harpa, o fogo), cria-se um imaginário simbólico sobre o que

significa ser Nero. No entanto, como o autor mostra no texto, até esses referenciais podem mudar. A harpa, por exemplo, pode ser substituída por uma lira e a mensagem se mantém. Assim, “multiplicam-se os Neros com base no que as pessoas sabem e também no que elas ignoram. Alguns referenciais vão se manter; outros desaparecerão. A tradição os liga, mas o repertório não é fixo.” (Faversani 2020:388) A análise da forma como cidadãos comuns interpretam, usam e propagam o que conhecem sobre a Antiguidade é, então, vital para dimensionar o alcance que o campo da recepção pode atingir em esferas que não a acadêmica, como as artísticas, sociais e políticas.

Uma vez que os clássicos estão disseminados no imaginário popular e são constantemente usados como referências para questões fora de seu tempo pela audiência fora da universidade, Lowe & Shahabudin (2009:XIII) defendem que esse fato não deveria ser desprezado pela academia, mas acolhido: “(...) ao reconhecer que clássicos são interessantes fora de ambientes de educação formal, nós podemos evitar prolongar a longa hereditariedade de elitismo que uma vez foi o ponto mais forte dos clássicos, mas que nas décadas recentes se tornou sua maior ameaça” (tradução minha).¹ Mas o ato de aceitar o uso dos clássicos fora da academia não vem só de um lugar de “ceder” para manter sua longevidade. Os autores também propõem que a análise de mídias fora do estudo formal pode enriquecer a análise metodológica dos clássicos e aprimorar o estudo tradicional dos objetos antigos.

A terceira vertente mostra como a dimensão política da recepção é um tema trabalhado desde o início do próprio campo de estudos, sendo impossível dissociá-lo do debate sobre o político na historiografia de forma geral. No livro *Les usages politiques du passé* (2001), editado por François Hartog & Jaques Ravel, se debate o papel do historiador em relação ao uso do passado como ferramenta política. Ao aceitar que todo o discurso histórico é suscetível de uso político, o historiador se coloca ou é colocado em um papel de “revelar” a verdade sobre um dado fato histórico, no intuito de que essa “recuperação” da memória justifique fins políticos atuais. Como exemplo, os editores falam de um projeto de lei aprovado na França em 2001 que reconhece a contribuição do país no comércio de escravos no século XVII como crimes contra a humanidade e delega um comitê para “examinar as condições de reparação apropriadas a este crime”. (Hartog

¹ “(...) by acknowledging that Classics is interesting outside formal education environments, we can avoid prolonging the long heritage of elitism, which was once Classics’ greatest strength, but in recent decades became its greatest threat.”

& Ravel 2001:22) (tradução minha)² Os usos dos passados, nesse sentido, tornam-se uma forma de recepção que instrumentaliza elementos de outros períodos históricos para viabilizar a concretização de objetivos presentes, como defendem Silva, Funari & Garrafoli (2020) no artigo “Recepções da Antiguidade e usos do passado: Estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira”.

Nessa publicação, os autores apresentam a recepção como um veículo de subversão em um estudo de caso sobre o “Movimento Simbolista” em Curitiba na primeira metade do século XX. Curitiba havia se tornado um importante polo cultural no final do século XIX devido ao crescimento de sua indústria litográfica. Essa expansão contribuiu para o fomento de relevantes embates artísticos na capital, cujas discussões culminaram com a criação do “Movimento Simbolista”. Formado por um grupo de indivíduos autointitulados “livres pensadores”, os membros do movimento se inspiraram no cotidiano da Grécia antiga e “misturaram os sistemas políticos gregos com seus conceitos de República e nação, criando um modo de vida coletivo próprio que, muitas vezes, entrou em choque com a identidade nacional que vinha sendo construída para o Brasil”. (Silva, Funari & Garrafoli 2020:56)

Os simbolistas promoviam uma lógica de viver anticlerical que priorizava o modo de vida coletivo tanto nas atividades cotidianas como no fazer político em uma cidade e país fortemente influenciados pela Igreja Católica naquele começo de século. Eles organizavam eventos em que se vestiam com roupas atribuídas aos gregos, decoravam o ambiente da celebração para imitar um templo helênico e faziam banquetes com um cardápio que os gregos supostamente preparavam. Esse modo de pensar e de agir que enxergava o coletivo nas atividades cotidianas os levou a se comprometer com seus ideais subversivos: eram abolicionistas, pregavam a igualdade de gênero na educação e criticavam o extermínio da população indígena. (Silva, Funari & Garrafoli 2020:56) Mesmo que esses não fossem aspectos especificamente atribuídos aos gregos, a forma pelo qual enxergavam a cultura grega os inspirou a lidar com a sua própria realidade. Assim, a recepção foi usada como método de subversão ao modo de vida clerical e conservador do Brasil no início do século XX. Como afirma Silva, Funari & Garrafoli (2020:55), os simbolistas “não emularam as sociedades antigas nem as imitaram, ao contrário, criaram novos modos de vida”.

² “ (...) examiner les conditions de réparation due au titre de ce crime.”

Em “Reception studies: The cultural mobility of classics” (2016), Emily Greenwood segue na mesma linha do potencial subversivo da recepção. De acordo com a autora, os clássicos possuem um caráter universal que ao mesmo tempo se adequa às especificidades locais, sendo capaz de subverter padrões culturais hegemônicos. Para exemplificar esse argumento, Greenwood realiza um estudo de caso com base na versão da *Antígona* de Sófocles feita por um poeta e ex-presos político do Malawi. Jack Mapanje foi um dos quase 6.000 malauenses presos, torturados ou mortos durante o regime autocrata de Hastings Kamuzu Banda (1966-1994), Primeiro-Ministro eleito em 1964 e depois autodeclarado Presidente vitalício. No poema, Mapanje compara Banda a Creonte e relaciona os atos deste último na peça grega a momentos de tirania que o primeiro exerceu em seu governo na África.

Anticomunista, conservador e paternalista, Banda criou a Kamuzu Academy, escola cujo objetivo era selecionar as crianças mais inteligentes do país para aprender latim e grego. Ele acreditava que apenas dessa forma os cidadãos se tornariam verdadeiramente civilizados e educados. O poema de Mapanje foi uma resposta direta aos ideais conservadores de Banda, invertendo o uso que o ditador faz do imaginário grego para mostrar suas falhas e hipocrisias. Essa apropriação dos clássicos por parte de Mapanje constitui uma forma de transgressão e é um dos resultados mais poderosos que a recepção pode atingir. Como Greenwood (2016:47) sugere, a *Antígona* é não só fonte de inspiração para o poema, mas também se transforma em um hipertexto para os diferentes contextos em que está inserida. Aqui, “hipertexto” é um termo usado por Greenwood para se referir aos textos que, além de possuírem conteúdo próprio, servem como acesso para diferentes trabalhos que o têm como ponto em comum. A recepção, dessa forma, se adapta às especificidades contextuais ao mesmo tempo em que mantém seu conteúdo universal.

Sem desconsiderar os limites e possibilidades oferecidas pelas outras abordagens, a proposta de Greenwood me é de particular interesse e servirá como princípio orientador principal deste trabalho. Isso porque o estudo de Greenwood oferece um arcabouço metodológico útil para meu próprio trabalho, que busca analisar a pintura de Artemisia Gentileschi na Itália do século XVII durante a *querelle des femmes*. Iniciada na França no século XV, a *querelle des femmes* foi um movimento que se estendeu a outros países europeus desde o século final da Idade Média até o fim da era Moderna e cujo objetivo

principal foi discutir o espaço das mulheres na vida artística, social e política. Esse movimento incentivou acadêmicos, cientistas, políticos e artistas a mostrarem, dentro de seus respectivos campos, seus pontos de vista sobre o papel das mulheres na sociedade.

No meio artístico especificamente, as figuras clássicas eram constantemente retratadas de forma a reforçar um ideal de mulher como virtuosa, delicada e indefesa, sendo a figura de Lucrecia especialmente utilizada pelo fato de seu suicídio ser interpretado como símbolo do grande sacrifício feito por uma mulher para defender esses valores. Nesse contexto, Gentileschi cria sua própria versão de Lucrecia em uma pintura a óleo, tentando através dela subverter as atitudes que foram atribuídas à figura original, como argumento mais à frente. Assim, a pintora usa da mesma fonte textual de outros intelectuais e artistas de sua época para se comunicar com as obras de seus contemporâneos, tal como fez Mapanje no Malawi dois séculos depois a respeito da obra *Antígona* de Sófocles.

Abordagens sobre Artemisia Gentileschi

Infelizmente, a produção historiográfica sobre Gentileschi é marcada por abordagens sensacionalistas sobre sua vida que, apesar de terem seu mérito, oferecem uma interpretação reducionista da obra da pintora ao encará-la apenas pela ótica personalista. Assim, este trabalho busca contribuir para os estudos sobre Gentileschi tentando mostrar que a pintora não retratava figuras femininas apenas para “exorcizar demônios” devido a traumas pessoais, como o estupro que sofreu. Seu trabalho também era resultante de seu próprio posicionamento na “querela”, dado que ela participava ativamente de causas como a defesa das mulheres, como se pode constatar por meio da leitura de suas cartas.

Sobre os estudos a respeito de Gentileschi, são três as abordagens que, de uma forma ou de outra, giram em torno do argumento de que o objetivo da pintura era retratar suas experiências pessoais em sua produção artística. A primeira, atribuída principalmente aos primeiros trabalhos de Mary Garrard e disseminada por veículos da imprensa, enxerga a obra de Gentileschi como um veículo terapêutico para lidar com um trauma pessoal. Já a segunda, defendida por acadêmicas como Griselda Pollock, é de que Gentileschi não deve ser analisada em relação à sua vida pessoal e que seus méritos

profissionais são desmerecidos quando busca-se criar conexões entre sua obra e sua personalidade. A última abordagem é feita na obra mais recente de Mary Garrard, 20 anos após sua primeira publicação. Nela, a autora propõe um ponto de equilíbrio entre compreender o contexto histórico e pessoal da artista para ressaltar e não menosprezar suas habilidades artísticas. (Pollock 1990; Garrard 2020)

Há um debate dentro do meio da história da arte sobre as intenções por trás das representações de Gentileschi. Muitos pontuam as similaridades das heroínas de cada quadro com a própria pintora de acordo com seus autorretratos. Claro, isso pode se referir ao método comum de pintores retratarem a si mesmos em cena por falta de outros modelos vivos. O próprio Caravaggio fez isso algumas vezes, assim como Leonardo da Vinci. Os motivos pessoais, no entanto, não terminam por aí. É quase impossível achar um trabalho que fale sobre as obras de Gentileschi sem mencionar o fato de a artista ter sido estuprada quando adolescente. Aprendiz desde cedo de seu pai, o conhecido artista plástico Orazio Gentileschi, Artemisia começou a receber tutorias de Agostino Tazzi no estúdio de seu pai aos 17 anos. Posteriormente, seu pai entrou com um processo contra Tazzi pela filha ter sido estuprada em duas ocasiões diferentes enquanto ele a mentorava.

O processo tomou rumos maiores do que o esperado e se tornou um espetáculo público sensacionalista. (Endres 2013) Durante o julgamento, Gentileschi passou por exames médicos invasivos, avaliação psicológica, testemunho difamatório e até tortura física como métodos de comprovar o ocorrido. Tazzi acabou julgado culpado pela “defloração forçada de uma virgem” e foi exilado de Roma. Gentileschi se mudou para Florença pouco tempo depois e conseguiu uma respeitável carreira como pintora, sendo inclusive patrocinada pela Casa dos Médici.

Não é difícil entender a conexão que pode ser feita entre a vida pessoal de Gentileschi e a forma como ela retrata mulheres vítimas de estupro em suas obras. Desde os anos 1970 e 1980, a questão do estupro de Gentileschi é amplamente debatida no meio acadêmico por renomadas historiadoras da arte feministas como Linda Nochlin (1976) e Mary Garrard, que inclusive publicou o primeiro livro biográfico sobre a artista, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (1989). Garrard é a biógrafa mais conhecida de Gentileschi e enxerga a pintura de Lucrecia como uma figura que indaga Deus pela injustiça a que foi submetida. É um paralelo com a própria história de estupro sofrido por Gentileschi. A situação de Lucrecia seria, então,

“um dilema que teria ressoado com Gentileschi, e as várias mulheres como ela que se esperava se sacrificarem porque haviam sido estupradas – humilhadas por uma mancha sexual, ‘estragadas’ para o casamento com qualquer um além do estuprador, suas identidades sociais dramaticamente alteradas” (tradução minha).³ (Garrard 2020:89-90)

A acadêmica Griselda Pollock é conhecida por sua discordância das interpretações das obras de Gentileschi oferecidas por Mary Garrard. Em sua resposta ao primeiro livro de Garrard sobre a artista, Pollock (1990) defende que a biógrafa condicionou as pessoas que a leem a reduzirem a arte de Gentileschi a apenas uma expressão pessoal de um trauma de gênero. Ao dizer que o trabalho de Gentileschi se destacou em relação aos de contemporâneos por ser mulher e ter a visão e experiência de mundo de uma mulher, Garrard “restringe a análise à generalização de gênero, o que minimiza tanto o valor feminista quanto histórico da arte” (tradução minha).⁴ (Pollock 1990:503)

Thays Tonin seguiu o argumento de Pollock em seu artigo “As armadilhas biográficas da história da arte: O caso de Artemisia Gentileschi (1593-1653)”, apresentado no 31º Simpósio Nacional de História em 2021. A autora demonstra que o estudo sobre Gentileschi se voltou de tal forma à sua vida pessoal que a sua excelência profissional é posta como diretamente relacionada ao seu estupro, colocando seu estuprador (um artista medíocre) em um lugar de destaque eterno em sua vida e obra.

Nos últimos 30 anos, a história de Gentileschi passou a causar grande interesse no imaginário popular. É possível encontrar dezenas de artigos jornalísticos sobre a pintora que usam em seus títulos as mesmas palavras-chave como “estupro”, “vingança” e “arte”.⁵ Para Tonin (2021), a figura da artista se tornou fetichizada, um tótem para o desejo contemporâneo de vingança em relação à violência contra a mulher. Tonin ressalta

³ “(...) a dilemma that would have resonated for Artemisia, and the many women like her who were expected to sacrifice because they had been raped – shamed by a sexual taint, ‘spoiled’ for marriage to anyone other than the rapist, their social identities dramatically altered.”

⁴ “(...) restricts analysis to the generalization of gender, which then undermines both the feminist and the historical account of art (...)”

⁵ Cf. “A história de Artemisia Gentileschi, a pintora violentada que se vingou pela arte em pleno século 17”, publicado no jornal *BBC* no dia 14/01/2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-38594660>. Acesso em: 09/06/2023; “Artemisia Gentileschi: a artista que vingou-se de seu estuprador através de uma pintura”, publicado na revista online *Aventuras na História* no dia 03/12/2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/historia-artemisia-gentileschi-estuprador-judite-holofernes-arte.phtml>. Acesso em: 09/06/2023; “Artemisia Gentileschi: pintora se vingou de seu estuprador pela arte”, publicado no portal *Mega Curioso* no dia 28/07/2022. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/122547-artemisia-gentileschi-pintora-se-vingou-de-seu-estuprador-pela-arte.html>. Acesso em: 09/06/2023.

ainda que esse tipo de análise personalista desconsidera as habilidades técnicas e teóricas de Gentileschi, o que Pollock já havia alertado em 1990. Ao analisar o quadro *Suzanna e os velhos* (1610-1611), Tonin mostra as maneiras singulares em que Gentileschi expressa a personalidade de suas figuras através da linguagem corporal. Ela, no entanto, lamenta:

A tela de Gentileschi, todavia, já foi e continua sendo [...] lida sob a chave da denúncia de uma violência vivida em 1611-1612 pela artista (como “prova do estupro”), e da citada simplória elaboração de resposta à experiência. Esta chave, como já dito, aproxima o processo de Gentileschi ao de uma arte feita como sublimação do (in)consciente, e portanto, velando os estudos técnicos/teóricos responsáveis também pela qualidade da obra. (TONIN 2021: não paginado)

Enquanto Pollock e Tonin ressaltaram o descaso dos autores contemporâneos em relação ao arsenal teórico e técnico de Gentileschi, o livro mais recente de Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe* (2020), busca destacar o aspecto político do trabalho da pintora. Talvez ouvindo às críticas e percebendo a reputação reducionista que se criou em volta de Gentileschi, a autora dedica o livro na íntegra a demonstrar como as pinturas de Gentileschi dialogaram com o discurso político da época. Nesse sentido, Garrard traça uma linha do tempo das obras de Gentileschi em paralelo com as produções literárias sobre a *querelle des femmes* para mostrar as possíveis conexões políticas e sociais que Gentileschi possa ter tido contato durante seu período em atividade e como tais conexões podem ter influenciado suas pinturas. Contudo, Garrard claramente ainda atribui ao estupro de Gentileschi um grande elemento contribuinte para suas pinturas mais icônicas.

Gentileschi e a querelle des femmes

A *querelle des femmes* foi um debate político sobre o lugar da mulher na sociedade, iniciado no meio literário no final do século XV e que se expandiu para outros meios artísticos com o passar dos séculos. Uma grande influência para a demonstração de centralidade feminina nas artes foram Maria Madalena e Cristina de Lorena da Casa dos Médici. Elas eram, respectivamente, esposa e mãe do Grão-Duque Cosme II de Médici. Responsável pela patronagem, o Grão-Duque gozava de uma fraca saúde e, por

isso, as duas mulheres frequentemente assumiam o cargo de lidar com as atividades culturais, papel esse que aumentou ainda mais depois de sua morte. (Garrard 2020)

As duas mulheres levavam com grande desenvoltura seu papel de influência na sociedade florentina e usavam de sua vantagem econômica e política para apoiar mulheres no meio artístico. No teatro, elas comissionaram apresentações da compositora Francesca Caccini e da cantora Andrina Basili. Nas artes visuais, patrocinaram as pintoras Giovanna Garzoni e Arcangela Paladini. Quando o Grão-Duque faleceu e Maria Madalena se tornou a nova regente, ela redecorou a *Medici Villa Imperiale*, comissionando diversos pintores para fazerem afrescos que retratassem mulheres heroicas da Bíblia e da história.

Dentre os artistas que entraram para a Casa dos Médici graças às suas retratações de figuras femininas estava Artemisia Gentileschi. Em 1614, ela já havia feito três comissões para a dinastia, incluindo uma obra agora perdida em que retrata a Grande Duquesa Maria Madalena como Diana, a caçadora, pois a nobre “se definia como uma caçadora amazona e reunia uma comitiva feminina” (tradução minha).⁶ (Garrard 2020:28) Essa patronagem e sua inscrição em 1616 como primeira mulher pintora membro da *Accademia del Disegno* colocaram Gentileschi no epicentro da cena cultural florentina, onde todos os debates políticos aconteciam.

Uma importante prova da conexão política de Gentileschi e sua obra com o contexto da época foi também sua amizade com o aristocrata Cristofano Bronzini. Membro da Casa Médici desde 1615, Bronzini escreveu um dos cinco tratados feitos em Florença que defendiam o valor das mulheres, inspirado na influência das matriarcas da cidade. Em seu tratado, o autor passou duas décadas entrevistando e escrevendo a biografia de diferentes mulheres de sua época que o inspiravam. Escreveu sobre mulheres influentes, como Maria Madalena e Cristina de Lorena, mas também sobre escritoras, musicistas e artistas, como a própria Gentileschi.

A pintora, então, estava cercada de artistas, intelectuais e nobres que acreditavam na causa da mulher e incentivavam o financiamento de obras que retratassem esses ideais. A questão de gênero na vida da artista também era alvo de assunto constante em suas cartas, descobertas no século XX. Em uma carta para um de seus patrocinadores que se mostra duvidoso de suas capacidades, ela escreve: “Meus trabalhos falarão por si mesmos (...). Eu mostrarei a Sua Ilustre Senhoria o que uma mulher pode fazer” (tradução

⁶ “(...) defined herself as an Amazonian huntswoman and gathered a female entourage (...)”

minha).”⁷ (Treves 2020) Em outra ocasião, ela desabafa por ter mais uma vez recebido um golpe de um patrocinador, em que ele pediu um esboço de sua pintura e acabou por contratar um artista homem para executá-la: “Se eu fosse um homem, não consigo imaginar que isso teria acontecido dessa forma.” (tradução minha)⁸ (Garrard 2020:26)

O impacto da *querelle des femmes* na produção de Gentileschi é também perceptível na brusca mudança de seu estilo artístico nos anos 1640. Depois desse período, Gentileschi passa a produzir obras que Mary Garrard (2020:63) classifica como “quase paródias” de suas pinturas anteriores. Mulheres corpulentas, irritadiças e vingativas foram substituídas pelas convencionais donzelas indefesas e nuas retratadas por seus contemporâneos. Essa mudança em Gentileschi é influência direta da consolidação da contrarreforma da Igreja Católica, que passou a condenar textos seculares e ativamente advogar pela passividade feminina. Ser a favor da emancipação feminina não era mais economicamente vantajoso.

Sua insegurança financeira é tópico de diversas cartas que ela endereça a um de seus patrocinadores, Antonio Roffi. Em junho de 1648, ela manda uma carta a Roffi pedindo que lhe envie mais dinheiro, pois para fazer o quadro que encomendou era necessário pagar mais modelos para posarem. Em janeiro de 1649, esse pedido parece não ter sido atendido ou então atendido com desagrado, pois Gentileschi envia outra correspondência explicando que não estava pedindo muito dinheiro comparado ao que recebia em outras cidades, mas que “eu posso facilmente simpatizar com Vossa Senhoria pois o nome de uma mulher gera incerteza quando ainda não se há visto a obra”. (tradução minha)⁹ (Vallier 1983:221) Ela prossegue, então, a implorar que ele não a veja como interesseira, mas que veja seu requerimento como razoável.

Em março de 1649, ainda para Roffi, Gentileschi admite estar falida, graças parcialmente ao casamento de sua filha, e pede encarecidamente que Roffi a recomende para outros nobres para que ela consiga mais trabalho. Ela termina a carta dizendo: “vou parar de importunar Vossa Senhoria com tagarelices femininas”. (tradução minha)¹⁰ (Vallier 1983:222) Em outubro de 1649, Gentileschi demonstra mágoa e desespero, pois Roffi comunicou-a que pagaria um terço a menos do que havia sido acordado. A pintora

⁷ “My works will speak for themselves (...) I will show Your Illustrious Lordship what a woman can do.”

⁸ “If I were a man, I can’t imagine it would have turned out this way.”

⁹ “(...) je puis aisément compatir avec Sa Seignetur car le nom de femme suscite le doute tant que l’on n’a pas vu l’ouvre (...)”

¹⁰ “(...) je cesse de vous importuner avec ces bavardages de femme (...)”

se lamenta por ter de implorar de novo, mas mais uma vez explica que está em uma condição financeira muito difícil e que não pode aceitar pagamento tão baixo cujo valor, segundo ela, não cobriria sequer os gastos com a obra em si. (Vallier 1983:227) Em novembro de 1649, o assunto não parece ter se resolvido e Gentileschi envia outra carta com conteúdo parecido a da anterior, finalizando: “não acrescentarei mais nada, apenas que estou convencida que Vossa Ilustre Senhoria não perderá comigo e que achará uma alma de César no coração de uma mulher”. (tradução minha)¹¹ (Vallier 1983:230) Gentileschi pede que seu patrocinador veja em sua imagem de mulher a qualidade de uma figura simbolicamente ligada à masculinidade.

Ao falar sobre o envolvimento de Gentileschi na *querelle des femmes*, é importante fazer a diferenciação entre a análise da pintora como mulher em um sentido pessoalista e em um sentido político. Seria imprudente dizer que as experiências de Gentileschi como mulher não afetaram seu trabalho. A própria artista revela preocupações perante essa questão em suas cartas. No entanto, há uma diferença entre entender o lugar dela na sociedade e suas contribuições para a temática e simplificar seu trabalho a apenas uma resposta traumática ao estupro que sofreu. Reduzir as noções de gênero nas obras de Gentileschi a um único evento de sua vida é diminuir sua capacidade artística e seu envolvimento político.

Sobre esse assunto, vale relembrar a figura de Lucrecia que Gentileschi pintou no contexto histórico-social descrito. Em um século de imenso debate sobre a agência e até capacidade intelectual de mulheres, a figura de Lucrecia foi usada como símbolo de uma mulher que sabe o seu lugar e defende seu posto nesse lugar. A Lucrecia de Gentileschi chega, então, como um contraponto, pois sua Lucrecia é o oposto disso, dado que desafia o lugar em que foi posta. Como aponta Endres (2013), a maior conquista de Gentileschi é sua habilidade de provocar uma profunda conexão humana à *mulher* em suas imagens. Ao mesmo tempo em que ela reconhece a narrativa pré-estabelecida sobre suas heroínas, ela a desconstrói para revelar a humanidade central da mulher em cena.

Defendo assim que, ao pintar estas figuras femininas famosas de forma não sexualizada, mas humanizada, Gentileschi oferece sua contribuição ao debate da *querelle des femmes* e subverte a recepção hegemônica sobre mulheres da Antiguidade na arte

¹¹ “(...) je n’ajouterais rien de plus, sinon que je suis convaincue que Son Illustre Seigneurie n’y perdra pas avec moi et qu’Elle trouvera une âme de Cesar dans le coeur d’une femme.”

barroca. Como dito anteriormente, o uso de mulheres famosas nos clássicos em pinturas foi elemento crucial para a propagação da *querelle* entre a sociedade. É possível interpretar a posição de um artista nesse debate ao analisar a forma como pintava cenas envolvendo mulheres. Por isso também, meu estudo de caso sobre a pintura *Lucrécia* (1621-1625) se mostra importante, já que Lucrécia era na maioria das vezes usada para retratar um lado conservador de enxergar o feminino e a forma que Gentileschi a retrata sugere uma nuance contrária.

Com essas questões em vista, minha pergunta de pesquisa é a seguinte: o quadro *Lucrécia* (1621-1625) de Artemisia Gentileschi faz uso da recepção de forma subversiva? A hipótese que investigo é que, levando em consideração a obra em si, a vida pessoal de Gentileschi, seu envolvimento político, sua consciência de gênero e o diálogo de sua obra com seus contemporâneos na querela, nós podemos sim enxergar uma conexão entre esse quadro e o uso subversivo da recepção.

Fontes e métodos

Artemisia Gentileschi produzia pinturas à óleo sobre tela no estilo barroco usando do tenebrismo, técnica criada por Caravaggio e que consistia em alto contraste de sombra e luz para iluminar elementos específicos de uma pintura. Atualmente, ela tem cerca de 60 quadros atribuídos como de sua autoria, a maioria sendo retratos, autorretratos e cenas de heroínas bíblicas ou do período clássico antigo. Muitas vezes ela une esses diferentes elementos, personificando a pessoa retratada em uma figura conhecida da Bíblia ou do mundo antigo. Por exemplo, seus quadros *Autorretrato como Santa Catarina de Alexandria* (1612) e o quadro que fez da Grande Duquesa Maria Madalena como a caçadora Diana (1614), cujas informações são escassas pois o quadro foi perdido e há apenas seu registro no inventário dos Medici. (Garrard 2020:28) Um dos maiores debates sobre ela é, inclusive, quantas pinturas de mulheres bíblicas e clássicas foram produzidas por ela com a intenção de serem também autorretratos. (Garrard 2020:123, 124) A maioria de suas obras hoje se localiza em coleções particulares, no *Palazzo Pitti* e na *Galleria degli Uffizi* em Florença e no *Museo Nazionale di Capodimonte* em Nápoles. O restante está espalhado em museus ao redor do mundo, como o *Museum of Fine Arts* em Boston, o *Musée de la Castre* em Cannes e o *National Gallery* em Londres.

A obra que analiso neste estudo é *Lucrecia* (1621-1625). Apesar de Gentileschi ter feito outras versões dessa obra em períodos posteriores, escolhi essa versão de 1621-1625 pois ela foi feita durante seu período de maior autonomia artística, no qual pôde construir seu estilo de retratar mulheres bíblicas e do período clássico de maneira menos convencional em relação aos seus contemporâneos. A escolha desse quadro dentre os demais com temática e estilo similares foi feita porque ele não parece ser um quadro muito discutido de Gentileschi. *Judite e Holofernes* (1620-1621) e *Susanna e os velhos* (1610-1611) são as pinturas que geralmente mais atraem interesse. A primeira é mais especulada dentro do imaginário popular devido ao cenário sangrento e brutal retratado, o que espanta o público por não ser o que se pensa que uma mulher pintaria na Idade Moderna. Já *Susanna e os velhos* é mais debatido no meio acadêmico por ser a primeira pintura conhecida de Gentileschi e por já apresentar a temática da violência sexual.

Lucrecia virou um símbolo de pureza feminina no Renascimento (XIV-XVI) e no Período Barroco (XVI-XVIII), sendo retratada dessa forma por centenas de artistas da época. A escolha de Gentileschi de mostrar essa figura como rígida e revoltosa a faz um bom objeto de estudo para falar das potencialidades subversivas da recepção, pois, como procuro demonstrar com este trabalho, ela se apropria de uma figura clássica comumente usada como ideário conservador do feminino para fazer um contraponto à ideia do que é uma mulher virtuosa e digna e também tendo em vista o panorama de estudos sobre Gentileschi descrito anteriormente. Para tanto, realizo uma discussão crítica da obra levando em consideração a bibliografia já escrita sobre ela bem como minha própria análise. É pertinente demonstrar como essa obra se destaca em sua época em relação ao estilo e forma de representação da figura principal, principalmente levando em conta o contexto histórico da querela e como ela influenciou o meio intelectual.

Essa análise crítica terá como base o debate do caráter subversivo da recepção promovido por Emily Greenwood (2016). Como apontado anteriormente, a autora demonstra que os clássicos têm um significado universal, mas que podem ser apropriados para defender um ideal hegemônico. Ao mesmo tempo, contudo, Greenwood mostra que existe também a possibilidade de se utilizá-los para fazer oposição a esse ideal hegemônico. Nesse sentido, este trabalho busca mostrar como o ideal da mulher frágil no século XVII era legitimado por meio de usos do passado greco-romano e como Artemisia Gentileschi subverte essa percepção usando a mesma figura para fazer um contraponto a

seus contemporâneos, evidenciando esse caráter combativo e subversivo da recepção que mostra Greenwood.

Estudo de caso: A Lucrecia de Artemisia Gentileschi

Na *História de Roma* de Tito Lívio, Lucrecia, esposa virtuosa e recatada de um renomado oficial do exército romano, é estuprada por Sexto Tarquínio, um dos príncipes do então reino romano. Segundo conta Lívio, o príncipe teria aparecido durante a noite nos aposentos de Lucrecia e colocado uma espada em seu pescoço, ameaçando matá-la se ela não cedesse a seus desejos. Lucrecia, no entanto, disse que preferia morrer a perder a honra de tal forma. Sexto Tarquínio aumenta a ameaça dizendo que, após matar a nobre, colocaria ao lado de seu corpo o de um escravo estrangulado e nu, para que parecesse que os dois haviam sido mortos por terem sido pegos num adultério. (1.58)

Lucrecia, horrorizada com a possibilidade de ter sua imagem manchada, acaba por ceder. Tito Lívio (1.58) observa: “Com essa ameaça, a paixão criminosa de Tarquínio triunfou sobre a obstinada virtude e ele partiu contente por ter destruído a honra de uma mulher.” Após a saída de Tarquínio, Lucrecia ordena que chamem seu pai e seu marido e, desamparada, lhes conta o ocorrido. Ela diz, no entanto, que apenas seu corpo foi corrompido, mas sua alma permanece pura e que morrerá para comprovar sua inocência. Ela então pede apenas que a vinguem após sua morte.

Pai e marido prometem ir atrás de Sexto Tarquínio, mas suplicam a Lucrecia que não se mate, pois não tinha culpa de nada se sua mente não teve tais intenções. Lucrecia é categórica: “Vós cobrareis o que aquele homem deve. Mesmo isenta de culpa, não me sinto livre do castigo. Nenhuma mulher há de censurar Lucrecia por ter sobrevivido a sua desonra”. (Liv. 1.58) Com essas palavras, ela crava um punhal em seu peito e morre.

Para além das fontes antigas, o suicídio de Lucrecia foi discutido por diversos intelectuais ao longo dos séculos. No começo da era cristã, a história foi aplaudida e Lucrecia elevada a símbolo de mártir, pois valorizava-se a castidade e a pureza acima da vida humana. Séculos depois, Santo Agostinho teria outra visão sobre o assunto. Para ele, suicídio era entendido como assassinato e, portanto, um pecado. Agostinho também insinua que o fato de Lucrecia ser uma bela jovem poderia implicar que, durante o ato, ela acabou sim por consentir. (Jaffe 1993) É a partir do Renascimento, no entanto, que a

figura de Lucrecia e seu suicídio começam a despertar um interesse significativo nos artistas. A partir do século XV, surge na Europa um debate político, social e artístico sobre a real natureza das mulheres. A chamada *querelle des femmes* dividiu as opiniões dos participantes entre aqueles que acreditavam que a mulher era um ser inferior que deveria se manter casta e aqueles que pensavam ser falsa essa afirmação. Os dois grupos passaram a procurar exemplos de mulheres na Bíblia e na Antiguidade que confirmassem seus pontos de vista.

Lucrecia é, então, adotada pelos intelectuais e artistas conservadores como o símbolo da mulher casta pois sua atitude trouxe o privado para o político, já que seu “sacrifício”, segundo Tito Lívio (1.59) foi responsável pela queda da monarquia romana. Para esses homens, a atitude de Lucrecia legitimava a importância dos papéis de gênero na boa manutenção social e política de uma sociedade. Quando a Contrarreforma entra em voga (1545-1648), o ato de retratar o suicídio de Lucrecia como sacrifício político e não pecado – como antes havia feito Santo Agostinho – também cresce. Junto com ele vem a figura sexualizada de Lucrecia no momento do suicídio. Como observa Jaffe (1993:148):

A visão clássica de Lucrecia, heroica em castidade e coragem, é ainda mais diminuída por diversas imagens como a de Tarquínio e Lucrecia por Ticiano (1570) e uma do mesmo título do século dezessete atribuída a Biliverti. Não só essas imagens apresentam Lucrecia como fisicamente atraente, elas também aumentam o potencial erótico da história ao focar não no suicídio, mas sim no estupro como um ato sexual. (tradução minha)¹²

A intenção de trazer erotismo para a figura de Lucrecia gerou dezenas de imagens da mulher nua, empunhando uma adaga que a matará e com seu seio exposto (Figuras 1, 2 e 3). As feições delicadas e as roupas rasgadas também enfatizam seu lugar submisso de vítima.

¹² “The classical view of Lucretia, heroic in chastity and bravery, is further diminished by several images such as the Tarquin and Lucretia by Titian (1570) and one of the same title from the seventeenth century attributed to Biliverti. Not only do these images depict Lucretia as physically alluring, they also heighten the story's potential eroticism by focusing not on the suicide, but rather on the rape, as a sexual act.”

Figura 1



Fonte: CRANACH, L. *Lucretia*. 1530. Óleo sobre tela. Royal Collection, Windsor, Inglaterra. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/400050/lucretia>. Acesso em 09/11/2023

Figura 2



Fonte: CAMBIASO, Luca. *Suicídio de Lucrecia*. Final do século XVI. Óleo sobre tela. Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-death-of-lucretia/d502b7ff-b2c6-4800-94ef-f6f7ac8b8f58>. Acesso em 09/11/2023

Figura 3



Fonte: RENI, G. *Suicídio de Lucrecia*. 1625-1640. Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo. Disponível em <https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/suicidio-de-lucrecia>. Acesso em 09/11/2023

A pintura escolhida para este estudo se diferencia por sua mudança na representação de Lucrecia em relação a de seus contemporâneos. A *Lucrecia* de Artemisia Gentileschi foi pintada entre 1621-1625 (Figura 4). Apesar de Gentileschi ter feito outras versões dessa cena durante sua vida, essa pintura se destaca pela singularidade da forma em que a cena é retratada.

A obra mostra Lucrecia quando contempla o suicídio. Ela senta-se sozinha em quarto escuro, sendo visível além de si mesma apenas a cama em que está sentada e a cortina do leito. O contraste entre o quarto e a luz que ilumina Lucrecia é um símbolo típico de Gentileschi. Muito inspirada por Caravaggio, é possível ver a técnica inventada pelo pintor ao longo da maioria de suas obras. Essa técnica, “tenebrismo” ou “*chiaroscuro*”, propositalmente cria um grande contraste entre luz e sombra numa pintura para enfatizar o drama da cena retratada. Nesse quadro, a luz que vem de cima é a única coisa que ilumina Lucrecia, rodeada pela escuridão do quarto, o que pode ressaltar sua desconexão com o mundo material onde sofreu o trauma e sua tentativa de se comunicar com o divino em busca de respostas.

Seus seios se mantêm escondidos do observador, algo que já a distancia da maioria das obras já feitas sobre Lucrecia, em que os seios expostos recebem lugar central

na imagem. As roupas desajustadas e rasgadas, caindo de seu corpo indicam a violência do estupro que ocorreu minutos antes. O seu vestido rasgado cor vinho combina com a roupa de cama e as cortinas, ligando-a fisicamente ao ambiente, fazendo contraste com o jogo de luz previamente mencionado que a separa do cômodo de forma espiritual. Com a mão direita, ela segura fortemente seu seio esquerdo enquanto a mão esquerda segura a adaga que irá usar para se apunhalar. O gesto é forte, agressivo e determinado.

Seu olhar é para cima, como quem questiona a Deus. Sua testa enrugada e as sobrancelhas grossas franzidas demonstram incrível tensão e revolta de ter sido posta nessa situação. Seu semblante destoa do olhar frágil, estóico e delicado representado por seus contemporâneos. Na verdade, nada sobre a Lucrecia de Gentileschi aparenta o ideal de essência feminina delicada previamente retratada. Essa Lucrecia demonstra estar com raiva em toda sua linguagem corporal, da mão que segura com veemência o seio, ao punho fechado com determinação na adaga até a indignação em seus olhos e nos lábios contorcidos.

Figura 4



Fonte: GENTILESCHI, A. *Lucrezia*. 1621-1625. Óleo sobre tela. Coleção privada de Gerolamo Etro.

Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cia_\(Artemisia_Gentileschi\)#/media/Ficheiro:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cia_(Artemisia_Gentileschi)#/media/Ficheiro:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg). Acesso em: 04/10/2023.

A escolha de não mostrar os seios de Lucrecia e de não ter nenhum elemento visível na imagem além da própria Lucrecia foi visto por Garrard (2020) como uma clara tentativa de se tirar o foco de sua sexualização. Seu olhar compenetrado ao invés da usual expressão singela também mostra que essa Lucrecia não é para ser vista como mártir. A artista pede para que se veja Lucrecia como ela é: uma mulher incrédula com a situação que lhe foi imposta.

O contraste entre o seio exposto de Lucrecia contra uma adaga que a matará aparece em tantas pinturas pois serviria como um veículo visual para que artistas pudessem explorar elementos trágicos em seus trabalhos ao mesmo tempo que a sexualidade. Mas apesar do conto de Lucrecia ter sido narrado por Tito Lívio como um exemplo de castidade feminina, a sexualização da cena de estupro e do corpo nu de

Lucrécia no momento de seu suicídio são temas recorrentes em suas representações na arte da Idade Média e Moderna.

A dicotomia entre sexualização e culto à castidade na Idade Média e Moderna é discutida por Brochado em seu texto sobre a *querelle des femmes*. No artigo “A *querelle des femmes* e a política sexual na Idade Média” (2020), a autora conecta a querela com a política sexual iniciada no século XII da Idade Média através da “revolução aristotélica”. A revolução aristotélica parte da crença de Aristóteles de que as mulheres são inerentemente inferiores aos homens e sua única utilidade seria sexualmente como veículo para reprodução. Dessa forma, sexualiza-se seus corpos para focar no prazer masculino no momento da reprodução, mas incentiva-se sua castidade para que entendam seu papel e não foquem no prazer. A partir dessa filosofia, homens influentes como Tomás Aquino passaram a reivindicar a separação social entre os gêneros, quando não para fins reprodutivos. A perpetuação desse pensamento através dos séculos, segundo Brochado (2020:76), foi o que fez a revolução aristotélica servir como base para os debates da *querelle des femmes* que se iniciaria séculos depois.

Isso se mostra na obra precursora da discussão em favor das mulheres, *La cité des dames* (1405) de Christine Pizan. No livro, a autora expõe sua jornada de perceber a forma que as mulheres eram retratadas em grandes obras literárias, questiona se seria essa a essência feminina real e, por fim, critica essa linha de raciocínio. Ao abordar o papel da revolução aristotélica na *querelle*, Pizan argumenta que as opiniões de Aristóteles não podem ser vistas como verdades absolutas, pois ele mesmo se contradiz em suas obras sobre outros temas e também faz críticas a outros filósofos em quem se inspira, como Platão. (Brochado 2020:81)

O papel da Antiguidade na discussão sobre a *querelle* no meio literário fica, então, nítida. No entanto, quando voltamos ao tema da arte visual, não possuímos fontes que deixem tudo tão explícito como na literatura. A Antiguidade e suas figuras históricas/mitológicas sempre foram temas corriqueiramente abordados em obras visuais da Idade Moderna, usando a própria Lucrécia de exemplo. O que se pode fazer é entender que essas obras não foram feitas em um vácuo, alheias às questões do seu tempo. Escritores e pintores faziam parte da mesma elite intelectual e debatiam as questões de sua época, como no exemplo anterior de Artemisia Gentileschi e Cristofano Bronzini.

Conclusão

Esta é a conexão dos elementos trabalhados até agora: a questão da mulher estava em alta durante a época moderna e já vinha sendo debatida há séculos, influenciando a literatura e, direta ou indiretamente, a arte. A Antiguidade é usada como recurso para abordar a *querelle*, seja de forma direta, como o debate da revolução aristotélica na literatura, seja de forma menos explícita, como nos muitos quadros que usam Lucrecia para retratar a castidade feminina. No meio desse contexto está *Lucrecia* (1621-1625) de Artemisia Gentileschi, pintora que, como vimos, era engajada com o cenário político de sua época e se queixava das desvantagens que sofria como mulher. Na *Lucrecia* de Artemisia, enxerga-se uma agência e demonstração de revolta até então inédita nas representações dessa figura.

Levando em consideração a análise de Emily Greenwood (2016) da recepção como elemento de subversão e analisando todos os elementos investigados, é possível ver um uso subversivo da representação de Lucrecia na obra de Artemisia Gentileschi, pois ela se apropria de um elemento previamente utilizado como símbolo de fragilidade feminina para ressignificá-lo como revolta, engajando assim com os debates políticos sobre a *querelle des femmes* em sua época.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias

GENTILESCHI, A. *Lucrezia* [Pintura de tinta a óleo sobre tela]. Coleção privada de Gerolamo Etro. 1621-1625. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cia_\(Artemisia_Gentileschi\)#/media/Ficheiro:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cia_(Artemisia_Gentileschi)#/media/Ficheiro:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg)>. Acesso em: 14 ago. 2023.

LÍVIO, T. *História de Roma*. São Paulo: Paumape, 1989.

VALLIER, D. (ed.) *Actes d'un procès pour viol en 1612 suivis des lettres de Artemisia Gentileschi*. Traduction du latin par Laetizia Martinetti et de l'italien par Marie-Anne Toledano. Paris: Des femmes Antoinette Fouque, 1983.

Bibliografia crítica

BROCHADO, C. C. *Querelle des femmes* e a política social na idade média. *Brathair*, v. 19, n. 2, 2019.

BROUDE, N.; GARRARD, M. D. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.

ENDRES, A. M. *Painting Lucretia: Fear and Desire: A Feminist Discourse on Representations by Artemisia Gentileschi and Tintoretto*. PhD Thesis in History. Milwaukee: University of Wisconsin, 2013.

FAVERSANI, F. Tirano, louco e incendiário: BolsoNero. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como allelopoiesis. *História da historiografia*, n. 13, v. 33, 2020, p. 375-395.

GARRARD, M. D. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. London: Reaktion Books, 2020.

GREENWOOD, E. Reception studies: The cultural mobility of classics. *Daedalus*, v. 145, n. 2, 2016, p. 41-49.

HARTOG, F.; REVEL, J. Note de conjoncture historiographique. In: HARTOG, F.; REVEL, J. (eds) *Les usages politiques du passé*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 13-25.

JAFFE, J. A. Sor Juana, Artemisia Gentileschi, and Lucretia: Worthy women portray worthy women. *Romance Quarterly*, v. 40, n. 3, 1993, p. 141-155.

LOWE, D.; SHAHABUDIN, K. (eds) *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (eds) *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

POLLOCK, G. Review of *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* by M. D. Garrard. *The Art Bulletin*, v. 72, n. 3, 1990, p. 499-505.

POTTER, A. Hell hath no Fury like a dissatisfied viewer: audience responses to the presentation of the Furies in *Xena: Warrior Princess* and *Charmed*. In: LOWE, D.; SHAHABUDIN, K. (eds) *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 217-236.

SILVA, G. J. D.; FUNARI, P. P.; GARRAFFONI, R. S. Recepções da antiguidade e usos do passado: Estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 40, 2020, p. 43-66.

TONIN, T. As armadilhas biográficas da história da arte: o caso de Artemisia Gentileschi (1593-1653). *Simpósio Nacional de História do Rio de Janeiro*, v. 31, 2021.

TREVES, L. Artemisia in her own words. *The National Gallery*. 2020. Available at: <<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia/artemisia-in-her-own-words>>. Access date: 27 jun. 2023.

Eu, Maria Alice Messias Conforti de Carvalho, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “O Estupro de Lucrecia e sua recepção na obra de Artemisia Gentileschi (1593-1653)” foi integralmente por mim redigido, e que assinali devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

X MARIA ALICE MESSIAS

Maria Alice Messias Conforti de Carvalho

22 de outubro de 2023