

HERSTORY: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E FEMINISMOS

Cristina Stevens
(UnB)

RESUMO

A partir das contribuições dos estudos feministas e de gênero e da metaficção historiográfica, o presente texto analisa romances produzidos por escritoras contemporâneas inglesas e estadunidenses. Em fecunda produção na contemporaneidade, essas escritoras desenvolvem uma criativa dialética que nos alerta para a historicidade do texto e textualidade da história. Através de uma voz autoral feminina que cria uma personagem capaz de contar sua própria história, os romances (re)constróem a biografia e dão visibilidade à contribuição das mulheres, que foram silenciadas e/ou representadas de forma distorcida no processo de construção da historiografia tradicional. Ênfase no romance *The Passion of Artemisia*, de Susan Vreeland

PALAVRAS-CHAVE: feminismos - metaficção historiográfica - literatura estadunidense.

A literatura permite vingar-se da realidade, escravizando-a à ficção.

S. *Beauvoir*, Memórias de uma moça bem comportada

‘What if?’

Quando iniciei a presente pesquisa, fui motivada por este instigante questionamento: ‘e se’ a história— assim como a psicanálise, a filosofia, e outras consolidadas formações epistemológicas — tivessem sido concebidas por uma ‘mãe’, e não por um ‘pai’, como nos lembra o instigante

texto da Gloria Steinem (1994), ao escrever sobre o nascimento da psicanálise? Separando-se de Homero, cujo magma mítico continha poesia e história, Heródoto e Tucídides são considerados os pais da história já no século V a.C.; ambos defendem o seu rigor, justificando que foram *testemunhas*¹, respectivamente, da guerra contra os persas e guerra do Peloponeso. Desta forma, argumentavam, não estavam sujeitos às distorções, ricas de imaginação, da tradição lendária do discurso mitológico que os precedeu. À mulher foi destinado apenas o papel de inspiradora: Clio, musa da história, filha de Zeus e Mnemosine – por sua vez, a personificação da memória.

É longo e complexo o processo de afastamento da ficção e da história; lembra-nos Grossman (1978, p. 4) que, durante a Renascença, a escrita da história era vista mais como uma arte da representação do que da investigação, mais associada à retórica do que à epistemologia. Foi durante o Neoclassicismo que a associação entre retórica e literatura começou a se quebrar, com a associação do termo “literatura” à linguagem e à escrita poética e figurativa. O divórcio entre as duas disciplinas só se deu efetivamente por volta do século XIX, quando os historiadores passaram a se voltar para a própria história da historiografia, diferenciando a escrita histórica da escrita poética. A história *événementielle*², que buscou ser ciência no século XIX, precisou adaptar-se para se encaixar nos rígidos padrões positivistas da época. Entretanto, contribuições teóricas mais recentes têm trabalhado esta relação; conceitos como “vontade de saber/vontade de verdade”, “história problema”, “a história vista por baixo”, “a história repensada” têm problematizado as certezas da história tradicional. Quais as relações entre história e memória? A história é uma parte ou uma crítica da memória? E as relações com o universo plural da ficção? Perguntas como essas têm tornado mais complexo o debate sobre este relevante campo de saber/poder.

Para o historiador Hayden White, a história é um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos que já passaram mas são reproduzidos no presente e que, portanto, não podem ser submetidos a controles observacionais ou experimentais. Sem ignorar a presença da responsabilidade, as regras das evidências (concretas ou não), consistência e lógica, entre outros elementos fundamentais para o trabalho do historiador, White nos lembra que nenhum conjunto de fatos tidos como históricos constitui uma história acabada e completa.

A coerência dada a eles só é conseguida a partir do ‘ajuste’ desses fatos à forma narrativa. Dessa forma, a configuração de uma situação histórica dependeria da sutileza do historiador em combinar uma estrutura narrativa ao conjunto de eventos históricos aos quais ele deseja atribuir um determinado significado, configurado essencialmente uma operação literária ou ficcional.

Em geral, há uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas claramente são – ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com suas correspondentes na literatura do que com aquelas nas ciências. (WHITE, 1978, p. 42).

A história seria então uma espécie de ‘alegoria’ baseada no evento (considerado) histórico, mas inescapavelmente (re)construído em discurso. O que constitui o significado seria na verdade apenas a substituição da ‘realidade’ (outra palavra extremamente fluida) pela sua representação. A ‘ficção’ histórica, não implica, necessariamente, a redução da realidade ao discurso, mas apenas a constatação que os indícios – sejam eles captados pela memória, elementos materiais ou imagéticos – do real tornam-se incontornavelmente textuais, construídos de um lócus específico de fala, ou seja, o real em sua percepção e narração. Como nos alerta um antigo pensamento judeu, mais verdadeiro que a verdade é a sua história. É importante aqui observar um conceito importante para esta questão da percepção; Grossman (1978, p. 6) cita o teólogo alemão Johann Martin Cladenius, que já em 1752 alertava para a absoluta impossibilidade de se construir uma narrativa sem ponto de vista; não apenas a história “é filha de seu tempo”, mas também o posicionamento do narrador tem um poder transformador que não pode ser ignorado.

Atualmente, já está razoavelmente consolidada a noção de que, ao contrário de neutra e objetiva, esta percepção é inevitavelmente posicionada; neste sentido, trazemos a contribuição de historiadoras feministas como Michelle Perrot, Joan Scott, Raquel Soihet. Segundo Scott (1986, p. 1054) “a escrita das mulheres na história envolve necessariamente redefinir e expandir as noções tradicionais de significância histórica para abranger experiências pessoais e subjetivas, além de atividades públicas e políticas.” Ela defende uma nova maneira de se fazer história, na qual se recuse o caráter permanente e fixo da oposição binária entre as representações do masculino e do feminino. Para Rachel Soihet (1997, p. 275), “a grande reviravolta da história nas últimas

décadas, debruçando-se sobre temáticas e grupos sociais até então excluídos do seu interesse, contribui para o desenvolvimento de estudos sobre as mulheres.”

Nesta atmosfera de radicais transformações da história tradicional, vale registrar o fecundante conceito da “história do possível”, da historiadora feminista brasileira Tânia Navarro Swain:

O papel dos historiadores, em meu entender, não é afirmar tradições, corroborar certezas, expor evidências. É ao contrário, destruí-las para reviver o frescor da multiplicidade, a pluralidade do real. Para encontrar uma história do possível, da diversidade, de um humano que não se conjuga apenas em sexo, sexualidade, dominação, posse, polarização. É criar a inquietação, a interpelação, é suscitar a mudança, é levantar questões e pesquisar incansavelmente a diversidade, para escapar à tirania do unívoco, do homogêneo, da monótona repetição do mesmo, que nos faz reiterar uma história sem fim de dominação e exclusão entre feminino e masculino (“Os limites discursivos da história: imposição de sentidos.” – Labrys – estudos feministas/ janeiro/ junho 2006).

A literatura tem contribuído para este rico debate; em muitas obras tem problematizado a distinção entre a ‘verdade histórica’ e a ‘verdade estética’, oferecendo uma perspectiva mais crítica com relação à construção discursiva do fato histórico. Conceitos como a “mitologia do real” (RIFATERRE, 1993) articulam-se com as contribuições de Roland Barthes (1988, p. 155), que escreve sobre a “ilusão referencial”:

A partir do momento em que a linguagem intervém, (e quando não interveio?), o fato só pode ser definido de forma tautológica: o notado precede o notável, mas o notável não é – desde Heródoto, quando a palavra perdeu sua acepção mítica – senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado. Chega-se assim a esse paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que uma existência linguística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada no campo extra-estrutural, o ‘real’. Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso sem que nunca seja, entretanto, atingido fora do discurso. Faz-se, pois, necessário indagar com mais precisão qual o lugar do ‘real’ na estrutura discursiva.

Linda Hutcheon (1980, p. 289) identificou características comuns

em várias obras literárias contemporâneas, as quais classifica dentro de um novo gênero, que ela define como “metaficção historiográfica”: um gênero literário que “tenta desmarginalizar o literário por meio da confrontação com o histórico, temática e formalmente”. Obras classificadas como tal possuem uma autorreflexão consciente e uma preocupação com a história, cruzando a barreira entre historiografia e ficção e tornando a distinção entre esses gêneros mais fluida e complexa. Esses romances “tematizam suas próprias interações com o passado histórico e com as expectativas historicamente condicionadas de seus leitores.” (HUTCHEON, 1988b, p. 65). Fazem uso dos registros históricos, tanto do que consta neles, quanto do que poderia ter sido omitido, que a literatura constrói; afinal, a história é história de rupturas, de escolhas, de apropriações e de silêncios. Esses romances trazem para os ‘fatos’ históricos uma nova perspectiva à visão que se tem deles no presente, impedindo que o passado se torne conclusivo e teleológico. Na metaficção, o autor evidencia na própria obra seu o processo criativo, sua consciência sobre a teoria e a ficcionalidade do material que está construindo. Além disto, ao (re)escrever e (re)apresentar o passado histórico na ficção, a obra metafictional historiográfica o traz para o presente, numa espécie de ‘túnel do tempo’ que faz com que este passado ainda esteja em contínuo processo de (re)construção.

Não é coincidência que as mulheres sejam um objeto frequente dessa reavaliação, feita, sobretudo, por escritoras, tendo em vista a importância reduzida que foi dada à sua participação na história. O “não dito” a respeito delas se torna terreno fértil para a especulação e criação por parte dos autores que, com liberdade poética, ‘mentem verdadeiramente’ sobre a realidade histórica presumida; isto permite que o leitor tenha outra visão, complementar e de outra natureza, acerca dos fatos históricos apresentados como verdades. Hutcheon (1988b, p. 72) observa:

A metaficção historiográfica, portanto, em um sentido real, é ficção ideológica, tomando a ideologia como modos de sentir, avaliar e perceber que têm algum tipo de relação com a manutenção do poder social. Escrever tanto história quanto ficção histórica é levantar da mesma maneira a questão do poder e do controle: é a história dos vencedores que normalmente é contada.

Na obra metateórica *A room of one's own*, Virginia Woolf busca encontrar um passado das mulheres, registros históricos sobre como elas viviam em outros séculos. Ela encontra vários livros, todos escritos por homens, sobre os quais comenta ironicamente, para uma plateia de mulheres:

Vocês têm idéia de quantos livros são escritos sobre mulheres no período de um ano? Vocês têm idéia de quantos são escritos por homens? Vocês têm idéia de que vocês são, talvez, o animal mais discutido do universo? (WOOLF, 2000, p. 24).

Diante do silêncio de vozes femininas sobre o passado, Woolf resolve criar uma personagem: Judith Shakespeare. Woolf imagina como deve ter sido difícil para algumas mulheres talentosas do passado exercer o dom que possuíam. A vocação para a atividade intelectual e a criação artística eram uma benção para um homem, mas um estigma, um tormento para uma mulher. A Judith de Woolf era irmã de William Shakespeare e tinha o mesmo talento para o teatro que o irmão, a única diferença entre eles era o gênero. A jovem aspirante a dramaturga não teria a menor chance de sucesso: “Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria enlouquecido, se matado ou terminado seus dias em uma cabana fora da vila, meio bruxa, temida e ridicularizada.” (WOOLF, 2000, p. 45).

Ao criar uma personagem para fazer frente ao vazio da historiografia oficial nesta obra que é ao mesmo tempo teórica, militante, poética e narrativa, Woolf estaria contribuindo não apenas para os feminismos, mas também para o processo de problematização da historiografia contemporânea; como observamos, essa maneira de pensar a história questiona seriamente a ontologia do fazer historiográfico tradicional. Todas as bases positivistas em que se assentava uma história supostamente científica não mais parecem ter sustentação. Não se pode mais aceitar o fetiche do passado absoluto, pleno, acessível a quem quiser procurá-lo. O historiador já não pode mais ver-se como desinteressado e imparcial. Os documentos oficiais, antes tão apreciados na busca por uma suposta “verdade” histórica, estão diluídos em sentidos mil; Clío era irmã de Calíope e mesmo de Érato e Terpsicore.³

Avançando para as obras objeto da presente pesquisa, pesquisei romances que aqui classifico de acordo com algumas características:

1) personagens históricas⁴: Susan Fraser King (*Lady Macbeth*), Philippa Gregory (*The other Boleyn girl – The virgin’s lover*), Germaine Greer (*Shakespeare’s wife*⁵), Donna Woolfolk Cross (*Pope Joan*), Steve Davies (*Impassioned Clay – Unbridled Spirits*), Barbara Chase-Riboud (*The Hottentot Venus*), Sally Vickers (*Where three roads meet*⁶);

2) dimensão religiosa e mitológica: Jeanette Winterson (*Weight*),

Margaret Atwood (*Penelopiad*), Michele Roberts (*Impossible saints*, *The Wild Girl*, *Daughters of the house*), Sherry Jones (*The jewel of Medina*);

3) dimensão fortemente metaficcional: Michele Roberts (*Fair Exchange*, *The Mistressclass*), Eva Figs (*The tree of knowledge*, *The Seven Ages*).

A ‘Verdade’ da Representação: As Múltiplas Faces de Artemisia Gentileschi

Após esta análise de caráter mais introdutório e panorâmico, selecionamos um romance centrado na personagem histórica Artemisia Gentileschi, pintora barroca italiana (1593-1652) que foi resgatada da relativa obscuridade no início dos anos 1980, sobretudo pelo trabalho de historiadoras de arte feministas. Artemisia desenvolveu seu talento artístico com seu pai, o pintor Orazio Gentileschi (considerado pelos historiadores de arte como um dos melhores pintores do Renascimento italiano); posteriormente, teve ensinamentos com um amigo dele, o pintor Agostino Tassi, que a estuprou quando ela tinha apenas 17 anos. Tassi foi levado a julgamento por Orazio em 1612, durante o qual Artemisia foi torturada para confessar sua culpa; ela resistiu bravamente e, embora declarada inocente, foi exposta de forma vergonhosa, sendo obrigada a deixar Roma, sua cidade. Tassi chegou a ser preso e condenado a um exílio de 5 anos, mas a condenação foi suspensa por seus poderosos patronos, apenas oito meses após o julgamento. Após um casamento arranjado por seu pai, Artemisia se muda para Florença.

Depois de forçada a abandonar Roma, morou em Florença, Nápoles, Veneza, Inglaterra e Roma novamente. Com coragem e talento admiráveis, Artemisia consegue transcender a tragédia do estupro, o escárnio público, a tortura, o abandono da família e o ressentimento contra seu pai e seu estuprador. Conseguiu como patronos a família Medici, a família Barberini, Carlos IV (Espanha), Carlos I (Inglaterra); manteve em seu círculo de amizades vários membros da nobreza, artistas e intelectuais da época, como Galileu Galilei e o sobrinho de Michelangelo. Artemisia foi a primeira mulher a ser admitida na *Accademia dell'Arte* de Florença. Tendo sido celebrada como uma talentosa pintora, conseguiu sozinha sua independência financeira através da arte; além de manter a família (pois o marido, de quem decidiu separar-se, não trabalhava), conseguiu um bom dote para um casamento confortável para

sua filha. Perdoou o abandono de seu pai, a quem ajudou em trabalhos importantes do final da vida deste.

A maior parte do que sabemos dela, além das poucas cartas que escreveu⁷ e dos autos do processo que seu pai moveu contra Agostino Tassi, só pode ser inferido dos pouco mais de 30 quadros de sua indisputável autoria. Ela era conhecida apenas como uma figura exótica no mundo da arte, conforme a percepção tradicional sobre as mulheres no mundo racional e brilhante do renascimento – nitidamente patriarcal – como seres não dotados de inteligência, muito menos genialidade artística: “Ela pinta como homem” (GARRARD, 1989, p. 137), diziam dela. Em sua morte, Artemisia foi recolocada na femininidade estereotipada, de forma chocantemente irreverente e satírica que define a artista exclusivamente em termos sexuais – não como uma brilhante pintora, mas como uma mulher tentadora que traía o marido; a sua reputação foi transmitida através dessas distorções grotescas de seu epitáfio. (GARRARD, 1989, p. 137).

Após um silêncio de mais de 250 anos, surgem as primeiras pesquisas sobre sua obra: segundo Garrard (1989, p. 4), em 1916, Roberto Longhi publica o artigo “Gentileschi padre e figlia”, no qual identifica as obras da artista de forma distinta das do seu pai. Apenas no final do século XX, a vida e obra de Artemisia começam a ser resgatadas de sua quase total invisibilidade, graças ao desenvolvimento dos estudos feministas. Em 1989, a historiadora de arte Mary Garrard publica *Artemisia Gentileschi*, considerado o mais completo estudo da obra de Artemisia, obra na qual ela constata que “até hoje, não apareceu nenhuma monografia a respeito de Artemisia Gentileschi [...]. A conclusão, penso, é inevitável: Artemisia foi negligenciada por ser mulher.” (1989, p. 4). Garrard cita ainda obras contemporâneas à sua biografia, a respeito dos caravaggistas e do período barroco, que não incluem Artemisia Gentileschi, evidenciando que essa tendência ao “esquecimento” se manteve na história da arte contemporânea.

O livro de Garrard contém não apenas uma análise da sua vida; anexa também as 28 cartas remanescentes de Artemisia (em fac-símile com traduções para o inglês), além de todos os documentos disponíveis sobre o bem documentado julgamento, no qual, entre outros desdobramentos cruéis, ela foi torturada para confessar que a acusação de estupro era mentirosa e que ela era promíscua e já se prostituía antes do seu encontro com Agostino. Sabemos dos detalhes do julgamento (com de-

primentes detalhes da sordidez sexual e moral masculina) porque os autos ainda estão disponíveis e foram cuidadosamente anexados a este brilhante estudo, fartamente ilustrado, de Garrard; ela também desenvolve uma análise cuidadosa da obra de Artemisia – segundo ela, trinta quadros de autoria já comprovada, mas estima-se que há muito mais.

Um evento decisivo na vida de Artemisia, o estupro, marca a temática e o tom de muitas de suas obras. Ao contrário do que era esperado dos temas pintados por mulheres: retratos e paisagens, Artemisia foi a primeira mulher a pintar grandes cenários históricos e religiosos, explica-nos Garrard. Heroínas e mulheres fortes são retratadas com frequência, algumas em atos de vingança contra homens que as prejudicaram, como vemos em suas várias versões da heroína bíblica Judite, na famosa cena em que ela corta a cabeça do general assírio Holofernes. Sua obra tem uma forte dimensão bíblica e mitológica (*Susana e os Anciãos*, pintada quando ela tinha apenas 17 anos), *Minerva*, *Diana*, *Cleópatra*, *Clio*, *Vênus*, *Galatea*, *Lucrecia*, *St. Catherine*, *Anunciação*, *Madona*, *Maria Madalena*, *Bathsheba*, *A Esposa de Potiphar*, *Judite Decapitando Holofernes*, além do *Autorretrato como Alegoria da Pintura*. Nas criações de Artemisia, essas personagens femininas são sempre fortes, valentes, determinadas, alertas; com coragem revolucionária, a artista reelabora radicalmente os ‘enredos’ patriarcais dessas mulheres que habitam nosso imaginário da forma como foram tradicionalmente construídas pelos homens: virtuosas e frágeis, ou perigosamente tentadoras.

Lendo as cartas escritas por Artemisia, podemos conhecê-la um pouco, sem nenhuma outra mediação discursiva para falar sobre ela; a imagem que recebemos através da leitura dessa importante fonte documental é a de uma artista confiante, competente, com habilidade diplomática em suas transações comerciais/profissionais, mas com atitudes ambivalentes com relação a ela própria, que ela desenvolve, (no meu entender) com perspicácia e sagacidade para superar sua condição de desempoderamento – como mulher e como artista, em um mundo predominantemente masculino. Em uma ocasião ela tenta justificar sua fragilidade: “Se eu fosse homem, não imagino que as coisas teriam acontecido desta forma”.⁸ Em outra carta, Artemisia fala sobre ela mesma, construindo uma imagem de autocomiseração com ironia; talvez um humor mal disfarçado? Nunca saberemos se ela não estaria rindo ao construir esta autoimagem. O objetivo dessas lamentações poderia ter sido o de desarmar o seu patrono; talvez ela também objetivasse desarmar as naturais resistências da sociedade patriarcal, ressaltando a imagem de

que ela, sendo artista, representava uma exceção entre as mulheres? Ao mesmo tempo, ela deixa escapar o orgulho que sente sobre seu trabalho: no contexto em que ela estava negociando o preço de seu trabalho, conclui sua argumentação: “Não quero mais aborrecê-lo com esta tagarelise de mulher. As obras falarão por si mesmas”.⁹

Uma outra (re)construção discursiva dessa admirável artista barroca italiana merece registro: *The Artemisia files % Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people* (Mieke Bal, 2006), uma compilação de trabalhos de pesquisadoras e historiadoras de arte, cujo rigor acadêmico resulta em análise acurada da obra de Artemisia; os ensaios nos dão uma imagem reveladora, mais equilibrada entre os críticos que buscam denegrir ou heroicizar sua vida e seu talento artístico. Considerado uma iniciativa bem sucedida de separar a pintora do mito, essas pesquisadoras buscam trabalhar a complexa relação arte/vida que se estabeleceu sobre esta pintora. O livro problematiza também o que Bal caracteriza como “familiaridade infantilizadora”: o uso apenas do primeiro nome Artemisia, tratamento dispensado tão comumente às mulheres.¹⁰

Diferentes são as imagens de Artemisia construídas por outros discursos que não o dela própria: citamos como exemplo o polêmico filme de Agnès Merlet: ‘*Artemisia*’ (França, 1997). Este *biopic*, inicialmente caracterizado pelos distribuidores como uma “uma história verdadeira [...] *sery*, provocante, desafiadora” (POLLOCK, in BAL, 2006, p. 174) é, na verdade, uma limitada *love story* sexualizada da brilhante obra da pintora; através da liberdade criadora do cinema, seu estuprador é transformado em tutor e inspirador da obra de Artemisia, embora não haja evidência da influência dele em sua arte. Numa total inversão da versão dos autos e aceita pela justiça, o filme transforma Agostino em vítima¹¹; ele solicita que Artemisia invente a história do estupro, única forma de defendê-la das consequências danosas para a posição de Artemisia, se ela confessasse que, na verdade, por iniciativa própria se entregara a ele por amor. O filme foi duramente criticado pelas feministas Gloria Steinem e Mary Garrard, por distorcer a história de Artemisia, romantizando-a e mostrando Agostino Tassi como seu mentor sexual e intelectual, associando o despertar da criatividade da artista à sua discutível iniciação sexual. A ação positiva e informativa dessas duas feministas pressionou a opinião pública de tal modo que a distribuidora Miramax precisou retirar a classificação “verdadeira história”, logo após a sua estreia em Nova York.

Nesta rica (re)criação da vida e obra de Artemisia, a ficção¹² também tem contribuições relevantes para preencher o vácuo dos dados históricos sobre sua vida e obra: os romances *Artemisia* (1947), da historiadora de arte italiana Anna Banti, *Artemisia* (1998), de Alexandra Lapierre e *The passion of Artemisia* (2002), da escritora estadunidense Susan Vreeland, aqui selecionado para uma breve análise. Este romance é organizado a partir dos quadros da artista; sexualidade e desejo não são estruturantes dessa obra, apesar do trágico incidente que marcou a vida de Artemisia; o romance também não enfatiza a vida amorosa da artista, que ela relega a um plano secundário, em função de sua carreira, segundo essas (re)construções ficcionais. Ganham destaque outros personagens com os quais Artemisia conviveu intensamente e que tiveram importância fundamental em sua trajetória artística: Galileu, Michelangelo Buonarroti, o Jovem (sobrinho-neto de Michelangelo), a família Medici, o papa Paulo V Borghese, cardeais renomados como os Barberini, o Duque de Alcalá (vice-rei de Nápoles, e um de seus patronos), Maria de Medici, mãe de Luiz XIII, o rei Felipe IV da Espanha, Charles I – pessoas com as quais conviveu e para quem pintou. Essas escolhas me parecem reveladoras das complexas implicações de uma mulher escrevendo sobre a vida de uma outra mulher, como pretendemos analisar brevemente.

Estava obcecada com a importância de representar com precisão o que tinha acontecido com os Gentileschi. Paradoxalmente, entretanto, depois de cinco anos de pesquisa intensa, tive a sensação que a única maneira satisfatória de expressar esta realidade multifacetada que eu queria transmitir, seria utilizar os elementos da narrativa, ficcionalizando elementos da história. (LAPIERRE, 2000, *Preface*, p. XV).

Este testemunho pessoal da escritora Alexandra Lapierre sobre seu romance assemelha-se à motivação da escritora estadunidense Susan Vreeland, que também encontrou na ficção o melhor veículo para explorar os inúmeros questionamentos que sua pesquisa historiográfica provocou:

Como tratar uma mulher que tinha inúmeras razões para ressentimentos – o estupro, o escárnio público, a tortura da corte papal, que objetivava incapacitar seu talento, a traição de um pai que a via como uma novidade com a qual ele poderia ganhar dinheiro, o ciúme e indiferença de um marido inconsequente? Como ela teria con-

seguido superar tudo isto para deixar florescer, inteiro e sem mácula, o trabalho que se gerava dentro dela? Ou teriam essas circunstâncias de sua vida servido como estímulo para sua criação? Poderiam suas paixões ser usadas ou reprimidas em busca da frágil satisfação com sua arte? Na Itália pós-renascimento, o que teria sido exigido de uma mulher para que ela pudesse manter sua mente incandescente? (VREELAND, 2002, p. 3).

O romance cria então para sua personagem, suas complexas e turbulentas emoções, ansiedades e questionamentos que as fontes documentais não fornecem para a personagem histórica; *The Passion of Artemisia* é narrado em primeira pessoa, o que nos aproxima dos eventos narrados. A pintora tem a oportunidade de contar sua própria história, suas “escrivências”¹³, através de um discurso autobiográfico, um relato dos acontecimentos a partir do que a romancista imaginou ser o ponto de vista de Artemisia. Este relato autobiográfico ficcional constrói espaços múltiplos de subjetividade que reconfiguram criativa e discursivamente o passado e libertam-se de imposições identitárias das nossas perspectivas do presente, quando tentamos (re)construir um personagem ou evento histórico. Assim, pelo fato de ser estruturado como uma espécie de diário ou autobiografia, os fatos e pessoas que habitam este rico universo ficcional aparecem subjetivados pelo ponto de vista da Artemisia ficcional.

A primeira parte do livro trata principalmente sobre o julgamento de Tassi e as emoções íntimas de Artemisia nesse processo. O romance inicia no momento em que ela é torturada pela *sibille*, instrumento com anéis de metal que apertavam os dedos progressivamente através de cordas. Quando Tassi testemunha, ele nega o estupro, afirmando que ela não fora forçada e que já havia tido relações sexuais com outros homens. Artemisia teve que reafirmar tudo que já havia dito, sob tortura; contrariamente ao relato objetivamente descrito nos autos do processo, no romance penetramos na mente de Artemisia e acompanhamos seu profundo sofrimento e perplexidade:

Meus músculos enrijeceram. As cordas cortaram a minha carne. Anéis de fogo. O sangue escorreu por dois dedos, três, por todos. Como meu pai podia permitir que fizessem aquilo? Não me disse que sangraria [...]. Aquele era o julgamento de Agostino e não o meu. (VREELAND, 2002, p. 6).

No exame das parteiras, o romance utiliza dados dos autos, como a data do julgamento, o receptor da carta de acusação e até o nome das

parteiras que fizeram o exame para atestar a perda da virgindade de Artemisia; a narrativa detalhada nos permite observar o que foi feito com a vítima e principalmente qual o significado desse exame para ela, tornando-nos indignados com práticas violentas perpetradas contra as mulheres, para proteger a ‘honra’ dos homens.

Tentei não ouvir nada do que se passava em volta. [...].

– Eu, Caterina, da Corte de Masiano, examinei... toquei a vagina... coloquei um dedo... deflorada... hímen rompido... há algum tempo, não foi recente... tenho experiência... quinze anos. (VREELAND, 2002, p. 16).

Um mês após o julgamento (do qual sai inocentada, embora com reputação irreparavelmente destruída), seu pai lhe arranja um casamento com o artista Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi; juntos mudam para Florença e têm 2 filhos e 2 filhas, mas apenas uma sobrevive (Prudenza, o nome de sua mãe). No romance, eles têm apenas uma filha; seu marido se mostra bastante compreensivo tanto com relação ao julgamento, quanto ao seu amor à arte, o que nos faz imaginar o surgimento de um amor capaz de amenizar o trauma de Artemisia. Especula-se que sua entrada na *Accademia dell' Arte* tornou evidente as enormes dificuldades que enfrentaria em função do seu inegável talento. O marido, também pintor, provavelmente sentiu-se fragilizado e ameaçado com o sucesso de sua esposa, já que, em nossa cultura patriarcal, é o homem que exerce o papel fundamental de provedor da família. Artemisia, com sua atitude (que poderíamos caracterizar como pré-feminista), deixa bem claro que, apesar de ter uma filha com Stiattesi, a grande paixão de sua vida é a arte e não seu companheiro.

No desenrolar do romance, acompanhamos Artemisia pelas cidades de Florença, Gênova, Veneza, Roma até Londres, observando ao longo dessa intensa jornada geográfica, o rico processo de construção de suas obras. Cada capítulo do romance tem como título nomes de cidades e pessoas importantes na vida da Artemisia, bem como nomes das protagonistas de suas pinturas, todas mulheres: Judite, Vênus, Maria Madalena, Cleópatra e Lucrecia. Seu amor pela arte também lhe trouxe outras consequências: durante a sua carreira, Artemisia passou por vários momentos de constrangimento e humilhação por ter um comportamento transgressor dos papéis considerados ‘naturais’ da mulher, pelo discurso patriarcal. Podemos observar isso no trecho em que, ao solicitar sua entrada na Academia, ela mostra suas obras ao oficial en-

carregado e recebe dele a seguinte resposta: “É inútil e talvez até perigoso para uma mulher tentar alcançar uma interpretação original.” (VREELAND, 2002, p. 71). No século XVII, esses comentários certamente seriam usuais e aceitáveis pela sociedade, inclusive pelas mulheres, consideradas intelectualmente incapazes.

Após sua saída de Florença, o romance nos apresenta o desenvolvimento artístico de Artemisia, processo permeado de dificuldades e conflitos de toda ordem, que a escritora cria imaginativamente para esta admirável pintora, nos fornecendo ricos detalhes sobre o como, o quando e o porquê de cada obra. É importante observar a inteligente simbiose que Vreeland opera entre os elementos do real e ficcional; a biografia escrita por Garrard enfatiza a descrição e análise acurada das obras, registrando as atitudes ousadas de uma Artemisia que foi sobretudo pintora. A ficção abre a possibilidade de uma outra visão: além de pintora, ela é esposa, filha, mãe e principalmente uma mulher forte e determinada. Essa fertilização da biografia oficial, possibilitada pelo trabalho de criação ficcional desta figura histórica, nos faz transitar pela biografia de Garrard com outro olhar – mais rico, eu diria: convida-nos a imaginar qual seria o resultado da junção de todos esses papéis em sua vida e em sua obra.

No capítulo sintomaticamente intitulado *Pietro*, ela precisa reprimir severamente sua filha Palmira, que brinca com as moedas que Artemisia acabara de receber pela sua obra *Madalena*; aquele era o pagamento generoso que já estava sendo consumido com a manutenção da família, responsabilidade integralmente assumida por Artemisia. Com apenas oito anos de idade, Palmira reage à interrupção de sua brincadeira e, no conflito com a mãe, joga as moedas na rua e derruba o quadro de Santa Catarina que a mãe estava pintando e quase o pisoteia. Depois de trancar a filha em seu quarto, Artemisia reflete com tristeza: “Seria este o fim? Será que tudo me levará apenas a isto? Uma briga tola com uma criança. Coloquei a *Catarina* de volta no cavalete – a santa que pintou e comprou pinturas feitas por mulheres para seu convento em Bolonha. Ah se ela estivesse viva agora” (VREELAND, 2002 p. 163).

O romance permeia acontecimentos da vida pessoal com a criação de suas obras mais famosas. No plano histórico, ainda há discussões sobre a autoria de algumas obras. Na introdução do seu livro, Mieke Bal (2005, p. XIII) registra que o historiador de arte Keith Christiansen, por exemplo, considera que *Cleópatra* foi pintada por Orazio devido à luminosidade e riqueza descritiva, características do seu estilo; entre-

tanto, para Bal, essa conclusão baseia-se em um julgamento que “depende principalmente de uma circularidade segundo a qual Orazio é o melhor pintor, portanto produziu as melhores pinturas” (BAL, 2006, p. XIV). Recuperando a controvérsia em torno da autoria desta obra, Bal registra também que, para as historiadoras de arte Judith Mann e Mary Garrard, a autoria é de Artemisia; além de adotar uma perspectiva de gênero em suas análises, ambas focalizam características comparativas das obras e não do autor. A construção ficcional de Vreeland ‘resolve’ esse dilema: Artemisia reivindica as obras para si, mostrando como ela mesma pensou e assim construiu suas personagens femininas como exemplos de personalidades corajosas e transformadoras, em contraste com os exemplos masculinos, que frequentemente mostravam essas mesmas personagens como mulheres frágeis, penitentes, com remorso e culpa.

A primeira obra que aparece no romance, pintada antes mesmo de sua ida a Florença, foi *Judite Degolando Holofernes*¹⁴, sobre a qual Garrard comenta: “Artemisia parece absorver uma coragem pessoal que emana das personagens, indo bem mais longe que qualquer outra mulher artista de sua época, ao desenhar o confronto entre os sexos do ponto de vista feminino”. (GARRARD, 1989, p. 279) Garrard continua, analisando a expressão determinada desta “virago” Judite, concentrada na força necessária para esta ação radical: “mesmo que ela tenha se inspirado em Caravaggio, a pintora consegue demonstrar em seu trabalho uma maturidade e capacidade de assimilar várias fontes, mas também de criar uma composição original”. (GARRARD, 1989, p. 307). A descrição da pintura no romance nos mostra uma Artemisia em sua dimensão subjetiva mais complexa:

Lembrei que havia ficado desapontada quando *papa* mostrou-me a Judite de Caravaggio. Ela estava completamente passiva enquanto cortava o pescoço do homem. Caravaggio colocou todo o sentimento no homem. Aparentemente, ele não podia imaginar uma mulher tendo um único pensamento. Eu queria pintar os pensamentos dela, se isto fosse possível – determinação e concentração e crença na absoluta necessidade daquela ação. O destino do seu povo nos ombros dela. (VREELAND, 2002, p. 12).

Após Judite, ela pintou duas personagens históricas polêmicas: Maria Madalena e Cleópatra. A concepção da primeira salienta o caráter metaficcional do romance de Vreeland, que coloca Artemisia discutindo esta criação com seu amigo Galileu em uma recepção no palácio da família Cosimo. Galileu, que a considera uma mulher “com uma mente

brilhante” (VREELAND, 2002, p. 142), questiona Artemisia sobre sua motivação para esta pintura: “Por que você está pintando, para agradar ao seu patrono ou para expressar uma ideia? [...]. Você considera a Bíblia literalmente como verdade?” Ao que ela responde:

As melhores pinturas criam um momento narrativo específico [...]. A Bíblia é uma rica fonte de histórias para criar dramaticamente em pinturas e esculturas ... e em canções, que você considera a arte superior. Com relação à verdade absoluta dessas histórias, este não é meu campo de ação. Trabalho com a imaginação. [...] Maria Madalena evidenciava em suas palavras capacidade de raciocínio e consciência de uma outra perspectiva. (VREELAND, 2002, p. 144).

Galileu encerra assim este diálogo: “Se você me permite, você é como sua Madalena neste aspecto, o que a torna uma mulher extraordinária sob este ponto de vista.” (VREELAND, 2002, p. 144-145). Artemisia recusa-se a ver em Maria Madalena a pecadora arrependida. Aliás, muitas mulheres ainda não entendem as verdadeiras circunstâncias que muitas vezes levam à prostituição de mulheres. Vejamos as reflexões da personagem na concepção de sua obra, num jogo metaficcional revelador: enriquecendo o quase que total silêncio sobre a vida e obra da personagem bíblica, o romance nos convence sobre os pensamentos da autora que motivaram sua criação e que poderiam ter levado à imagem de Madalena que sobrevive ainda hoje:

Chorei com ela, por ela, por Eva, por dores do passado e por dores que viriam. Deixei de lado meu lápis. Era errado desenhar a dor viva. [...]. Algumas coisas são muito cruas para a arte, até que o tempo adormece sua agudeza. [...]. Se a conversão leva àquele desespero abjeto, eu não queria pintá-la, mas o instante pouco antes dela ocorrer, pois aquilo, sim, era instigante. [...] Naquele momento ela poderia ter medo de desistir do que ainda queria. Então, poderia ser pintada num lindo vestido que aquelas florentinas iam gostar. Seus cabelos soltos poderiam mostrar sua sensualidade mal reprimida. [...] Ela precisa ser irônica, contraditória, ambígua. Teria vincos marcando a testa, lágrimas nos olhos, pálpebras vermelhas e inchadas de vergonha do passado, mesmo assim usaria uma seda suntuosa e jóias, teria acabado de se arrumar, estaria ao lado do espelho, pronta para o próximo galanteador. A ambiguidade estaria nas lágrimas dela. Para que serviam? (VREELAND, 2002, p. 153).

Outra pintura que merece destaque na sua obra e no romance é *Lucrécia*. A história de seu estupro e seu ‘heroico’ suicídio em defesa de sua honra sempre foi recontada como modelo de uma virtuosa esposa

romana que, como inúmeras personagens femininas da hagiografia cristã e outras construções discursivas patriarcais, prefere a morte à perda da virtude. Com relação à pintura de Artemisia, Garrard (1989, p. 228) observa que “Lucrécia ainda não havia se esfaqueado, e nem estava prestes a realizar o ato.” O romance aprofunda esta observação, fornecendo-nos a motivação da personagem Artemisia sobre este quadro, sobre o qual seu amigo Cesare exclama: “Você conseguiu, Artemisia Gentileschi! Uma vitória da ambiguidade. Se o tempo parasse agora, jamais saberíamos o que ela fez!” (GARRARD, 1989, p. 223). Ao mostrar a nova obra para seu pai, que se surpreende pelo fato de que aquela não era a Lucrécia que todos esperavam, ela explica:

Olhe de novo, não é medo. É inquietação. Ela tem de saber por que se matar [...]. Talvez não esteja convencida de que precisa fazer isso. [...]. Dessa forma, quem olhar o quadro daqui a muito tempo, mulheres e homens também, vai sentir um mal-estar. Talvez cheguem a chorar ao pensar que, num tempo de ignorância houve uma mulher que foi forçada a se suicidar por ter sido violentada. Até se esperava que ela fizesse isso. (GARRARD, 1989, p. 221).

O romance parece propor uma identificação entre a artista e Lucrécia, uma vez que as duas compartilham da mesma experiência pessoal; diferentemente da figura mítica, entretanto, Artemisia decidiu construir para si própria um destino diferente. Descrevendo sua filha como “a sibila de sua época”, seu pai e mentor artístico conclui: “você aprendeu mais com a vida do que eu poderia te ensinar.” (GARRARD, 1989, p. 220).

Retornando a Roma, depois de viver em Florença, Gênova e Veneza (onde realiza vários trabalhos, como já mencionamos), Artemisia ainda sente os efeitos de seu passado. Ao tentar oferecer seus serviços ao cardeal Borghese, com referências da família Medici, é recebida com ofensas por um funcionário da família, o qual pergunta se ela havia voltado para Roma procurando por mais estupros. Ela procura uma casa para morar, uma experiência bastante penosa, já que as pessoas (algumas delas, mulheres) se lembram do julgamento, consideram-na uma “puta” (GARRARD, 1989, p. 237), e, portanto, sem dignidade para fazer acordos, como se fosse ela a culpada do estupro que sofrera. Como na vida real, o romance nos mostra como muitas mulheres (e não são poucas ainda hoje, como sabemos) naturalizam o discurso patriarcal que as oprime, tornando-se, elas próprias, como ‘ventríloquos’, agentes de perpetuação desses valores.

Após o casamento da filha, possível apenas em função do dote que Artemisia havia conseguido com seu trabalho, Artemisia decide ir ver o pai na Inglaterra, que estava à beira da morte, e havia lhe pedido ajuda para a obra *Alegoria da Paz e das Artes*, afresco pintado no teto da Queen's House em Greenwich, um trabalhado comissionado pelo próprio rei Charles Stuart. Na vida real, não sabemos se foi esse o motivo da mudança; Garrard considera essa teoria razoável, uma vez que Artemisia realmente produziu este trabalho com o pai, que morreu um ano depois. O último capítulo – que recebe seu próprio nome como título – conclui com o pedido de seu moribundo pai (a quem Artemisia perdoa em seu leito de morte) para que ela pinte seu autorretrato: “Uma Alegoria da Pintura: para a posteridade” (GARRARD, 1989, p. 315). Nunca saberemos a verdadeira motivação de Artemisia para a criação desta obra, que preservou sua autoimagem com uma identificação pessoal com sua profissão; ao retratar-se para a posteridade, a artista escolheu a própria representação da sua arte, não de forma estática, concluída, mas em processo, construindo-se ao exercitar seu talento artístico admirável: pintora, modelo e concepção, unidas num todo coeso, vigoroso, merecedor de (re)nascimento.

As narrativas biográficas de Artemisia dão visibilidade à pintora de maneiras diferentes. A narrativa histórica de Mary D. Garrard (1989) mostrou, a partir de pesquisas e documentos, a importância e genialidade da pintora. No entanto, a liberdade poética de Vreeland nos permite imaginar muito mais sobre esta fascinante e (quase) desconhecida pintora; afinal, muitas vezes podemos considerar o possível como superior ao real. Os silêncios da historiografia tradicional são preenchidos com sensibilidade e inteligência pela ficção de Vreeland. Isto nos leva a refletir não somente sobre o potencial de ‘verdade’ da ficção, mas também sobre os aspectos ficcionais da historiografia, problematizando as fronteiras que separam ambos os discursos. Sabemos bem que um dos aspectos mais difíceis de definir sobre a literatura é precisamente sua ficcionalidade. Vale aqui lembrar Aristóteles, para quem a poesia é mais filosófica e ‘verdadeira’ que a história, pois trata dos universais, do que poderia acontecer, e não de particulares que aconteceram na realidade.

Como nos lembra Virginia Woolf (2000), a história da mulher precisa ser descoberta e inventada. Escrevendo sobre o “casamento perpétuo” do granito e do arco-íris, da substância do fato e a liberdade da ficção – elementos importantes para o trabalho biográfico, Woolf observa:

Parece-me que a vida que é cada vez mais real para nós é a vida

ficcional; reside na personalidade e não no ato. [...]. Dessa forma, a imaginação do biógrafo é sempre estimulada a usar a arte do romancista de organizar, sugerir, criar efeitos dramáticos. (WOFF, 1975, p. 155).

Vejo relevante contribuição neste sentido, na produção ficcional que brevemente apresentei, a qual, ‘mentindo verdadeiramente’, problematiza os “regimes de verdade” da historiografia tradicional. A partir de uma espécie de imaginário informado pelo fato histórico ‘objetivo’ e a ‘verdade’ estética que o fertiliza, esses romances sugerem, engendram novas ‘realidades’.

Sem querer desenvolver as complexas implicações das várias posições discursivas nesta (re)criação contemporânea de Artemisia Gentileschi – que são reveladoras (talvez) mais do presente que do passado, objetivei neste trabalho enfatizar também a dimensão discursiva e subjetiva da ‘verdade’ histórica. Acredito que precisamos avançar na problemática da representação (histórico-cultural e literária) da mulher, bem como sua contribuição neste processo. Seria possível construir, sem o auxílio da ficção, novas formas de pensar numa ‘história’ das emoções, das subjetividades que estão silenciadas pelo relato objetivo da historiografia tradicional? Acredito que a literatura tem muito a contribuir no sentido de problematizar a construção da história, supostamente construída por um sujeito neutro, universal. A história precisa aprender com a literatura a adotar uma abordagem mais ‘obliqua’, interagindo polifonicamente com a complexa rede de outros significados/significantes. Felizmente, este tipo de produção não tem sido desenvolvida apenas por mulheres; entretanto, é inegável que a teoria feminista e a produção literária de autoria feminina têm contribuído de forma fecundante para este tipo de poética.

ABSTRACT

From the perspective of feminist and gender studies, as well as with the theoretical contributions related to historiographic metafiction, we briefly comment on some contemporary English/American novels which develop a creative dialectic between the historicity of the text and the textuality of history. These novels are produced by female writers, who create a female narrative voice that register their own 'herstory'; in doing so, they (re)construct, the contribution of women whose importance has been neglected, rejected, distorted, even erased, in the construction of traditional, patriarchal historiography. Emphasis will be given in the analysis of the novel *The Passion of Artemisia* (Susan Vreeland)

KEY-WORDS: feminisms % historiographic metafiction % American literature.

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *The Artemisia files*. 2ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. (Tradução: Mario Laranjeira). São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- GARRARD, Mary D. *Artemisia: the image of the female hero in Italian baroque art*. Princeton University Press: New Jersey, 1989.
- GROSSMAN, Lionel. History and Literature. In: CANARY, Robert H.; KOZICKI, Henry (Orgs.). *The writing of History – Literary form and historical understanding*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1978, p. 3-39.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988a.
- _____. *The Canadian postmodern: A study of contemporary English-Canadian fiction*. Toronto, New York and Oxford: Oxford University Press, 1988b.
- _____. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, 1980.

- LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia: a novel*. (Tradução: Liz Heron). Grove Press Books: New York, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Trad. Angela M.S. Correa). São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- RIFATTERE, Michael. *Fictional truth*. 2ed. London: The John Hopkins University Press, 1993.
- SCARPARO, Susanna. *Elusive subjects: biography as gendered metafiction*. Leicester: Troubador Publishing, 1995.
- SCOTT, Joan. A história das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. Gender: a useful category of Historical Analysis. In: *The American Historical Review*. Vol. 91, N. 5 (Dec 1986), pp.1053-1075. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/1864376>. Acesso em 14/07/2011.
- SOIHET, Rachel. Minha 'História das mulheres'. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Dominios da história*. Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997, p. 275-296.
- STEIMEN, Gloria. How Phyllis Freud was born. In: *Moving beyond words*. London: Bloomsbury, 1994.
- VREELAND, Susan. *The passion of Artemisia*. New York: Penguin, 2002.
- WHITE, Hayden. The Historical Text as Literary Artifact. In: CANARY, Robert H.; KOZICKI, Henry (Orgs.). *The writing of History – Literary form and historical understanding*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1978, p. 149-155.
- WOOLF, Virginia. The new biography. In: *Granite and rainbow*. 2ed. New York & London: 1975.
- _____. *A room of one's own*. 5ed. Londres, Penguin books, 2000.

NOTAS

ⁱ Do latim: *testis/manu* (mão nos testículos), acentuando na própria gênese da palavra a autoridade da voz masculina, bem como a importância do órgão sexual masculino considerado *seminal* não apenas para o processo de fecundação mas também para a construção da verdade.

¹ História de acontecimentos, uma concepção de historiografia normalmente focada nos grandes personagens, nas guerras e interesses dos estados. Orientação difundida ao longo do século XIX e que seria questionada pela

chamada *École des annales*, na primeira metade do século XX.

² Musas gregas, filhas de Apolo e Memória. Na ordem de citação no texto, são patronas, respectivamente, da história, da poesia épica/ oratória, da poesia lírica e da dança.

³ São muitos os eventos históricos utilizados como material ficcional (ex. *Farewell to Manzanar*, da escritora estadunidense Jean Wakatsuki-Houston), mas não os selecionamos para nossa pesquisa, pois pretendemos focar mais a personagem feminina.

⁴ Obra que se pretende não ficcional e objetiva, mas com abundantes interpretações, criativas conexões hipotéticas etc.

⁵ Personagem central masculino (Freud), para uma abordagem comparativa, bem como o romance da Winterson, que tem Atlas como personagem central.

⁶ Lembremos que ela foi analfabeta durante grande parte de sua vida.

⁷ ("If I were a man, I cannot imagine it would have turned out this way"). Carta nº 25.

⁸ ("I shall not bore you any longer with this womanly chatter. The works will speak for themselves"). Carta nº 17.

⁹ Cabe aqui observar que isto ocorre não apenas com Artemisia, mas com incontáveis cientistas, pesquisadoras, escritoras, artistas em geral.

¹⁰ Em seu livro *Elusive Subjects: biography as gendered metafiction*, a pesquisadora Susanna Scarparo (2005, p. 7) apresenta-nos argumentos de vários críticos de arte que desenvolvem especulações flagrantemente misoginistas sobre o estupro.

¹¹ No decorrer desta pesquisa, não tive acesso a esta obra, considerada "exemplar no seu engajamento crítico com seus próprios objetivos, projeções, identificações, aceitação." (BAL, 2006, p. XXV).

¹² Termo criado pela escritora brasileira afrodescendente Conceição Evaristo.

¹³ Scarparo (2005) explica-nos que Artemisia assinou quatro versões de *Judite*.

Recebido em: 31/05/2012.

Aceito em: 31/07/2012.