

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019251-260>

## REPRESENTAÇÃO E DISCURSO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NA ARTE REPRESENTATION AND DISCOURSE: AN ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF THE FEMALE FIGURE IN ART

Anelise Rublescki\*

Daniela Cristina Menti\*\*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre os arquétipos femininos nas artes visuais, através da análise imagética de alguns cânones da pintura ocidental. Questões como a construção da idealização do corpo feminino, relações de gênero e de poder são discutidas ao longo do texto. Esta reflexão foi realizada a partir das teorias da representação do sociólogo Stuart Hall (1997) e do estudo das teorias do Discurso e os sujeitos da linguagem proposto pelo linguista Patrick Charaudeau, através dos quais se pode identificar o discurso produzido pelas imagens. Conclui-se que as imagens analisadas não são neutras de significados, e foram produzidas com determinadas intencionalidades.

**Palavras-Chave:** Arte. Representação. Figura feminina. Semiótica.

**Abstract:** This article aims to reflect on the feminine archetypes in the visual arts, through the imagistic analysis of some canons of Western painting. The following issues are discussed throughout the text such as the construction of the idealization of the female body, gender relations and power. This reflection was based on the theories of the representation of the sociologist Stuart Hall (1997) and the study of the discourse theories and the subjects of the language proposed by the linguist Patrick Charaudeau, who can identify the discourse produced by the images. We conclude that the analyzed images are not neutral of meanings and were produced with certain intentionalities.

**Keywords:** Art. Representation. Female figure. Semiotics.

Recebido em: 26/11/2018. Aprovado em: 27/09/2019.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No atual momento em que se entende que as noções de gênero e sexualidade são construídos e modelados através de práticas discursivas, sendo uma delas o campo das

---

\* Doutora em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Docente no Mestrado e no Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e nos cursos de graduação em Comunicação da Universidade Feevale. E-mail: [anelise\\_sr@hotmail.com](mailto:anelise_sr@hotmail.com).

\*\* Bolsista CAPES. Mestrado em Processos e Manifestações Culturais na Universidade FEEVALE. Graduada Design de Moda (UCS), MBA em Gestão de Projetos (UNISINOS). Licenciada em Design de Moda com pesquisa focada na construção do feminino na arte pelo (IFRS). Integrante do NEPGS - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade do IFRS - Campus Farroupilha. E-mail: [danielamenti@gmail.com](mailto:danielamenti@gmail.com)

artes visuais, é possível fazer uma reflexão sobre a representação da figura feminina na arte.

Arte é conhecimento e, partindo deste princípio, pode-se dizer que é uma das primeiras manifestações culturais da humanidade. A história da humanidade, desde a pré-história, teve seus registros de figuras femininas idealizadas, como é o exemplo da Vênus de Willendorf, produzida em 25.000 a 28.000 antes de Cristo. Essa obra foi a primeira figura feminina que se tem notícia a ser retratada com curvas voluptuosas, seios fartos e quadris largos, numa forte alusão à fertilidade. As relações de poder e gênero também são vistas e possíveis de serem estudadas através das representações da figura feminina na arte. Segundo Smelik apud Loponte (2002, p.285), "este poder que de uma forma não unitária, estável ou fixa vem privilegiando e reforçando um determinado olhar masculino". Quando se busca a representação da figura feminina ao longo da História da Arte, percebem-se as implicações ideológicas que as mulheres enfrentavam em cada época.

A figura feminina aparece nas artes plásticas, que é o objeto de estudo deste artigo, segundo idealizações decorrentes dos valores de cada momento histórico. Em qualquer sociedade ou período artístico que se recorte para estudar, sempre haverá uma representação feminina, que é o reflexo de diversos fatores sociais e culturais. Geralmente elas aparecem como arquétipos, ou seja, imagens formadas no inconsciente coletivo da humanidade, que transmitem diversas informações ao longo dos anos.

Dessa forma, propõe-se um estudo da representação da figura feminina, procurando evidenciar seu lugar na sociedade dos contextos explorados. A problemática que a pesquisa aborda pode ser resumida na seguinte pergunta: de que modo o estudo da representação da figura feminina na arte reflete os papéis sociais e de gênero na sociedade?

Para fazer esta abordagem, foram selecionadas três obras cânones da arte ocidental, Vênus de Urbino (1538) de Ticiano e Susana e os Velhos, uma de Tintoretto (1555) e a outra de Artemisia Gentileschi (1610). Optou-se por estas obras devido a carga ideológica que há na representação da figura feminina, que será discutida ao longo do texto.

## REFLETINDO SOBRE O TRABALHO DAS REPRESENTAÇÕES

A representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Para encaminhamento da discussão será utilizada a Teoria do Trabalho das Representações (HALL, 1997), segundo a qual a interpretação de uma obra de arte ou de um texto está comprometida pela carga de signos e símbolos que serão decifrados pelo espectador de acordo com sua interpretação, também carregada de ideologias.

Sintetizando a teoria de Hall (1997), as pessoas que dividem uma cultura amplamente similar acabam compartilhando a mesma maneira de interpretar os signos de uma linguagem, pois somente dessa forma os significados podem efetivamente representar conceitos. Para Hall (1997, p. 5),

Os sinais, por sua vez, possuem significado compartilhado –representam nossos conceitos, ideias e sentimentos de forma que outros decodifiquem ou interpretem mais ou menos do mesmo jeito. Dito de outra forma, as linguagens funcionam através da representação: elas são sistemas de representação.

Entende-se que, através da representação imagética de uma mulher em determinada cena, existe uma abordagem reflexiva. Nesse sentido, para Hall (1997, p.17) a "linguagem funciona simplesmente refletindo ou imitando a verdade que já existe e está fixada no mundo, por vezes é chamada de mimética". Ao longo deste trabalho é utilizada a expressão "figura feminina" para se referir às imagens de mulheres em pinturas e esculturas, optou-se por essa designação, por ser a mais apropriada quando se fala em representação.

Nesse sentido, entende-se que o olhar particularmente masculino<sup>1</sup>sobre a figura feminina condiciona a arte ocidental, faz com que estas imagens sejam estruturadas com uma forte base nas relações de poder e de gênero. Hall (1997, p.6) retoma que as "relações de poder passam a permear todos os níveis da existência e, portanto, funcionam em todos os pontos da vida social – tanto nas esferas privadas quanto nas esferas públicas". Loponte (2002, p.289) reforça o que é dito por Hall (1997), justificando que as obras de arte ocidentais produzem um cenário de sexualidade no imaginário masculino, e que podem ser entendidas as relações de poder.

Através das imagens pictóricas da arte ocidental, as mulheres constituíram-se como objetos de um discurso que produz a sexualidade feminina a partir de um olhar masculino, um olhar daqueles autorizados em uma determinada prática discursiva a ver e representar. Um olhar que, congelado na definição de 'arte universal', subjetiva e molda nossas concepções do que é arte e artista, e (...) 'inventa' sexualidades, feminidades e também masculinidades. Há uma rede de saberes e verdades legitimada através das imagens canônicas da arte ocidental (LOPONTE, 2002, p. 290).

Ainda, segundo Loponte (2002, p.288) "há uma conexão muito estreita entre visão e relações de poder". É através do olhar dos artistas homens de cada época estudada que a mulher se transforma em um objeto de contemplação. O sujeito interpretante irá assimilar a obra de acordo com sua carga ideológica de signos. Segundo Santi e Santi (2008, p.5) estes signos significam ou representam os "conceitos e as relações conceituais entre estes que levamos em nossas mentes e que juntos compõem os sistemas de significação de nossa cultura".

Hall (1997, p.6) finaliza enfatizando que o significado "só acontece em função de convenções associadas à linguagem que, por sua vez, funciona como sistema de codificação do mundo". Este sistema de codificação tem que ser reconhecido e aceito comunitariamente por cada cultura segundo suas especificidades. Logo, o significado é produzido pela prática, pelo trabalho da representação.

## A REPRESENTAÇÃO FEMININA E SEUS ARQUÉTIPOS

Entende-se que a sexualidade e o gênero são condições que passam a ser modeladas por processos culturais, inclusive as artes plásticas. Discursos que, de acordo com Loponte (2002, p.286), "inventam sexualidades femininas e masculinas circulam em torno das imagens produzidas por artistas". No campo das artes visuais é comum a

---

<sup>1</sup> Refere-se ao fato de o campo das artes plásticas era majoritariamente dominado por homens.

existência de um número expressivo de representação de nus femininos. A representação do corpo nu tem muita importância por terem sido amplamente retratados na história da arte. Estas representações aparecem desde a pré-história com a Vênus de Willendorf, já mencionada no início do texto.

Com o advento do Renascimento, mudanças importantes acometem a sociedade da época: a burguesia passa a ter mais relevância política e econômica, há uma valorização de aspectos relacionados à humanidade e se contrapondo em alguma medida aos cânones religiosos, a ciência se desenvolve de forma mais rápida. No que diz respeito ao campo da Arte, essas mudanças são muito evidentes, pois tem-se o início do uso de perspectiva e profundidade na pintura suportado por princípios matemáticos. A representação de ícones religiosos abre espaço para a representação da figura humana. Com a ajuda dos mecenas no desenvolvimento artístico, iniciaram-se as séries de retratos das famílias nobres, e o desenho passa a ser tratado como uma representação naturalista ou idealizada dos elementos do Universo, bem como o estudo anatômico do corpo humano.

Retomando características da estética clássica grega, como o nu heroico, este período é o responsável pela produção de diversas Vênus, representações de figuras femininas nuas em meio a natureza ou em cenas descontraídas dentro de casa. Também apareceram as grandes coleções de *Madonnas*. Representadas por vários artistas, estas figuras eram a representação da mulher-mãe, sempre com o filho no colo ou próximo ao seu corpo. As *Madonnas* eram representadas em cenas ao ar livre, como um campo, ou dentro de suas casas. Ou seja, são imagens que significam e representam os ideais sociais atribuídos ao feminino naquela época.

Retomando a concepção de representação, discutida anteriormente, entende-se que Eco (2001) trabalha com uma noção muito semelhante daquela elaborada Hall (1997), já referenciada. Para Eco (2001) a transformação da representação da figura feminina em telas de uma maneira mais circunspecta e reservada para séculos depois ser retratada como sujeitos protagonistas de festas e eventos, deu-se devido às novas propostas culturais, como o Humanismo que viera junto ao Renascimento. Segundo esse autor:

Entre os séculos XVI e XVII, a imagem feminina transformou-se, sendo retratada pelos artistas de maneira mais recatada, assumindo papéis como de dona de casa, educadora, administradora. No século XVIII, observa-se a presença das mulheres em salões femininos, bem como sua afirmação como sujeito, nas pinturas, essas mulheres eram retratadas de maneira mais solta, sem o uso do corpete e com os cabelos flutuantes (ECO, 2001, p. 52).

As artes plásticas são um campo de estudo muito abrangente. Estas questões de relações de poder e idealizações dos padrões de feminilidade através da representação geram ricos debates a respeito da significação.

## OS SUJEITOS DO DISCURSO

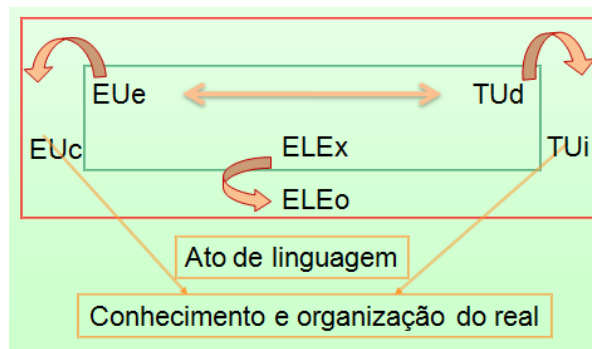
O linguista Patrick Charaudeau deu início à teoria do Discurso em 1979. Charaudeau defende que o Discurso não deve ser assimilado como a expressão verbal da linguagem, nem compreendido apenas como a unidade que ultrapassa a frase, mas sim

como algo que corresponde a um código semiológico, ou seja, um conjunto de símbolos e signos estruturados. Charaudeau pontua que o discurso não deve ser compreendido segundo a tradição linguística, pois, a relação entre diversas frases não constitui uma unidade-discurso. Não se deve confundir discurso com texto, porque, se o discurso for associado somente ao texto, serão descartadas todas as outras formas discursivas, o que o que impediria a análise de uma obra de arte. O autor considera que os sujeitos se comportam de maneira distinta nas diversas possibilidades comunicativas

Todo o ato de linguagem é o produto da ação de seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem. Isso nos leva a colocar que o ato de linguagem não é totalmente consciente e é subsumido por um certo número de rituais sociolinguageiros. (CHARAUDEAU, 200, p.29)

A linguagem é um construto social ou, como o autor ressalta, um produto como o autor ressalta, determina a importância dos sujeitos da comunicação dentro de um discurso, que podem ser vistos através da seguinte figura:

**Figura 1: Sujeitos da linguagem**



Fonte: Charaudeau, adaptado por Juracy Assmann Saraiva

O sujeito comunicante (EUc) é quem detém a iniciativa no processo da interpretação. No caso do estudo de uma pintura, o EUc é o artista que executou a obra. O sujeito destinatário (TUd) é o interlocutor fabricado pelo sujeito comunicador (EUc) como um destinatário ideal, adequado ao seu ato de enunciação. Segundo Charaudeau (2008, p.45) "o EUc tem sobre ele um total domínio já que o coloca em um lugar onde supõe que sua intenção de fala será totalmente transparente para o TUd"

O sujeito interpretante (TUi) é o parceiro que tem a iniciativa do processo da interpretação. Segundo Charaudeau (2008), ele age fora do processo de comunicação e escapa do controle do EUc. O Eu Enunciador (EUe) é um ser de fala sempre presente no ato da linguagem. Em síntese o EUe é a imagem projetada do enunciador construída pelo TUi como uma hipótese de como é a intencionalidade do EUc realizada no campo ato da produção. (p.48). O EUc e o TUi estão no mundo real, rodeados pelo conhecimento e a organização real, enquanto o EUe e o TUd estão no mundo subjetivo.



Tendo em vista a definição dos sujeitos da comunicação, pode-se exemplificá-los através da leitura semiológica de uma obra de arte. Para analisar um signo, primeiramente é preciso segmentá-lo em três partes: significação, objetivação e interpretação. O primeiro exemplo a ser estudado através dos conceitos de Hall (1997) e Charaudeau é a *Vênus de Urbino*, pintura Renascentista com autoria de Ticiano (1534).

**Figura 2: Vênus de Urbino**



Fonte: Ticiano, 1534

A significação são os signos visuais que têm a capacidade de significar. Eles são representativos. Pode-se destacar na obra que o corpo da jovem desnuda representa o ideal de beleza e gostos eróticos do Renascimento pleno<sup>6</sup>. A mulher está totalmente nua, ornada com brincos e uma pulseira, sua mão levemente cobrindo suas partes íntimas. Sua cintura e quadris são largos, características que remetiam a uma mulher fértil e de uma família abastada.

Os seios pequenos, redondos e rígidos também constituem parte de um ideal da beleza feminina, significando que eles ainda não haviam atingido a maturidade. Por fim, ela carrega flores em sua mão, possivelmente são rosas vermelhas que eram símbolo da feminilidade atribuídas a Vênus.

A objetivação trata-se de qual linguagem está se remetendo, ou seja, é uma linguagem visual de uma cena de nudez. A interpretação é o ato de comunicação que cria uma produção com uma determinada recepção, ou seja, são as hipóteses. A nudez no ponto de vista da religião pode significar vergonha e uma luxúria a ser conquistada, ou mesmo simbolizar a inocência, uma falta de pudor e também uma negação do corpo<sup>2</sup>.

Na esfera política pode significar força bruta e autoridade, ou vulnerabilidade e escravização. Com o passar dos séculos e as mudanças do pensamento ocorridos, a representação da mulher passou a se diferenciar, e o nu volta a ser presente no século XX.

Entre os séculos XVI e XVII, a imagem feminina transformou-se, sendo retratada pelos artistas de maneira mais recatada, assumindo papéis como de dona de casa, educadora,

<sup>2</sup> A Brief Story of Nakedness, CARR-GOM, Phillip 2010, em tradução livre.

administradora. No século XVIII, observa-se a presença das mulheres em salões femininos, bem como sua afirmação como sujeito, nas pinturas, essas mulheres eram retratadas de maneira mais solta, sem o uso do corpete e com os cabelos flutuantes (ECE, 2001, p.92)

Na perspectiva dos sujeitos da comunicação de Charaudeau (1992) entende-se que o sujeito comunicador (EUC) é o pintor Ticiano. O sujeito enunciador (EUe) compreende que, como Ticiano convive com a nobreza e entende as relações de poder, o mito do feminino, e as influências da mitologia e da arte grega, ele pode ser considerado um enunciador do subconsciente masculino da época, representando tal ideal de beleza numa tela.

O sujeito destinatário (TUD) é quem Ticiano e sua carga ideológica vão projetar como expectador. Ou seja, pode ser um mecenas, ou um admirador de arte que quer ver a beleza de uma mulher desnuda. O sujeito interpretante (TUi) é variável, ou seja, alguém que está vendo a obra nos dias de hoje, a verá com outros olhos, diferentes do TUD. Pode-se dizer que o TUi está vendo um arquétipo de beleza feminina, com uma possível relação de poder, se considerar a figura das duas mulheres no fundo, que aparentam ser sua ama e sua filha pequena.

Como a cena enfatiza a Vênus em seu quarto, com os lençóis ensaiadamente bagunçados e um cão dormindo ao seu lado, entende-se que esta provavelmente é um despertar de uma família rica, pois entende-se que as outras mulheres fazem o serviço doméstico e cuidam dos filhos do senhorio.

Outra obra que deve ser mencionada aqui é *Susana e os Velhos* de autoria do pintor italiano Tintoretto (1555). A objetivação é uma ilustração de uma passagem do Antigo Testamento, onde a jovem Susana que toma banho em um jardim, quando dois velhos juízes a surpreendem e tentam abusar dela, perante ameaças de morte. A alegórica cena, que representa o triunfo da verdade, nada mais é que a representação de um estupro.

**Figura 3: Susana e os Velhos**



Fonte: Tintoretto. 1555

Como se pode analisar na imagem, a significação da obra encontra-se na jovem que exhibe as formas voluptuosas, características do Renascimento, onde expressa tranquilidade, beirando a sedução. O tecido enrolado em seu pé exhibe certa fluidez, tornando a imagem algo alusivo às ninfas da mitologia grega. Um dos velhos espia diretamente entre suas pernas, enquanto o outro velho, em segundo plano, também se aproxima. Tintoretto fez com que os espectadores se tornassem cúmplices deste estupro no qual apenas observam o desejo lascivo dos dois intrusos.

Aqui, o EUc é o pintor Tintoretto. O EUe é um homem que vivia em um contexto patriarcal, representa uma cena de estupro como algo belo, onde uma ninfa se banha numa fonte e seduz dois velhos. O TUD seriam seguidores do Livro de Daniel, o texto bíblico que o artista se inspirou para fazer a obra. Por fim o TUi entende que a obra é um arquétipo feminino criado pelo imaginário masculino, no qual Susana recebe passivamente as agressões dos dois anciões.

A cena de *Susana e os Velhos* foi retratado diversas vezes por muitos pintores. Porém, uma única mulher trabalhou com a releitura deste quadro. Artemisia Gentileschi é uma das poucas mulheres a serem reconhecidas na pintura Barroca. A artista fugia dos temas recorrentes, retratava as mulheres como heroínas, principalmente em passagens bíblicas. Seu estilo poderoso talvez esteja fortemente ligado a acontecimentos de sua vida.

Aos 19 anos, Artemisia foi estuprada por Agostino Tassi (Agostino Buonamici; c. 1580–1644), pintor amigo de seu pai e contratado por este para ser tutor da jovem artista e lhe ensinar desenho e perspectiva, entre outras técnicas de pintura. Ao falhar em manter sua promessa de casamento, Agostino foi denunciado pelo pai da pintora, o caso foi levado à corte e num julgamento que se arrastou durante sete meses, Artemisia foi humilhada e severamente torturada, enquanto o agressor, apesar de ter sido condenado ao exílio por cinco anos, nunca cumpriu a pena, tendo retornado a Roma quatro meses depois. Como principal protagonista deste talvez primeiro caso de estupro público, ao ser acusada de promiscuidade, Artemisia acabou adquirindo uma reputação dúbia. (ROSSI, 2010. s/p)

A sua representação do mesmo quadro de Tintoretto é muito diferente, aproximando-se da realidade que talvez a própria autora tenha sido vítima. A significação da obra encontra-se em jovem Susana que outrora se banhara e estava a deleite dos olhares masculinos, agora é dominada, tendo seu cabelo puxado por um dos velhos, enquanto o outro faz sinal para que a moça se cale.

A objetivação é novamente uma cena de nudez, e sua interpretação é que seja uma possível cena de estupro. Pereira (2012, p.138) explica que "não há natureza neste quadro, apenas Susana sentada em um banco de pedra decorado com os dois anciões sobre ela". A ponto de cair de joelhos, ela exhibe uma expressão de repulsa e algo como medo em seus olhos. A cena é clara e marcada pelos contrastes de luz e sombra típicos do período Barroco, dando mais dramaticidade à cena.

O EUc aqui é a artista Artemisia. O EUe é uma mulher que fora estuprada pelo tutor e por isso foi ridicularizada na sociedade, que ninguém acreditava nela, fazendo-a viver em constante humilhação. o TUD é a sociedade que virou as costas para ela ao saber do crime ocorrido. O quadro é como um grito de desabafo da artista. Por fim o TUi é o entendimento da gravidade do crime que a artista sofreu, e com maestria representou no quadro.



Figura 4: Susana e os Velhos



Fonte: Artemisia Gentileschi, 1610

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As artes visuais são um campo desafiador para o estudo do gênero e da sexualidade feminina, bem como a formação dos arquétipos de feminilidade através do olhar masculino. A ideia da sexualidade é percebida através da análise de diversos cânones da História de Arte e tem-se o reflexo dos valores sociais de cada época estudada, refletindo na representação da figura feminina.

O exercício da representação ou, como pontua Hall (1997), o trabalho da representação é fundamental para o entendimento de práticas discursivas. As imagens vistas nesta pesquisa seguiram a abordagem reflexiva, a qual o autor diz que linguagem funciona como espelho, refletindo o verdadeiro significado que já existe no mundo. A análise através dos sujeitos da comunicação de Charaudeau possibilitou o entendimento de que as imagens nunca são neutras, sempre são produzidas como uma intencionalidade, e nota-se que existe por trás delas um discurso, no qual a sexualidade e o poder tornam-se articulados.

A articulação do gênero com as relações de poder não é tema que possa ser afastado na hora de analisar as imagens, pois esta é um construto cultural. As produções destes artistas podem ser entendidas como metáforas para a compreensão da representação feminina de seu tempo histórico.

## REFERÊNCIAS

- CARR-GOM, Phillip. *A brief story of nakedness*. Reaktion Books, 2010.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H., MACHADO, I. L., MELLO, R. (orgs.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: UFMG/NAD, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- GENTILESCHI, Artemisia. *Susana e os velhos*. 1610. Original da arte, óleo sobre tela 170 x 121 cm. Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- HALL, Stuart. *The work of representation*. The Open University. Walton Hall. Milton Keynes MK7 6AA. 1997.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em <<https://goo.gl/sfe7tU>>. Acesso em: 04/ mar/ 2018
- PEREIRA, Débora de Viveiros. 2012. *Susanna e os anciãos: Análise comparativa das obras de Artemisia Gentileschi (1610) e Jan Both (1642)*. VIII EHA. Encontro de História da Arte, 2012.
- SMELIK, Anneke. "What Meets the Eye: Feminist Film Studies." In: BUIKEMA, Rosemarie, and SMELIK, Anneke (eds.). *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction*. London: Zed Books, 1993. p. 66-81.
- ROSSI, Elvivo Antônio. *Artemisia Gentileschi (1593–1652/53)*. Núcleo de Apoio Pedagógico à Educação a Distância - NAPEAD. UFRGS. Disponível em:<<https://goo.gl/x36Lbc>> Acessado em 01/jun/2018
- TICIANO. *Vênus de Urbino* (1538). Original de arte, óleo sobre tela, 119 cm × 165 cm. Galleria Degli Uffizzi, Florença, Itália
- TINTORETTO. *Susana e os Velhos*. (1555). Original da arte, óleo sobre tela 146 cm × 194 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.