



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

CRISTINE TEDESCO

**ARTEMISIA GENTILESCHI: TRAJETÓRIA, GÊNERO E
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO (1610-1654)**

Porto Alegre

2018

CRISTINE TEDESCO

**ARTEMISIA GENTILESCHI: TRAJETÓRIA, GÊNERO E
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO (1610-1654)**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Alessandro Mario Kerber

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Tedesco, Cristine

ARTEMISIA GENTILESCHI: TRAJETÓRIA, GÊNERO E
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO (1610-1654) / Cristine
Tedesco. -- 2018.

342 f.

Orientador: Alessandro Kerber.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2018.

1. História Moderna. . 2. Artemisia Gentileschi. .
3. Representação. . 4. Gênero.. 5. Imagem. . I.
Kerber, Alessandro, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CRISTINE TEDESCO

**ARTEMISIA GENTILESCHI: TRAJETÓRIA, GÊNERO E REPRESENTAÇÕES DO
FEMININO (1610-1654)**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alessandro Mario Kerber – UFRGS (orientador)

Prof.^a Dr.^a Natalia Pietra Mendez – PPGH-UFRGS

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini – PPGAV - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Rejane Barreto Jardim - ICH - UFPel

Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi – Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati -
Università Ca' Foscari Venezia

Porto Alegre

2018

Ao protagonismo de todas as mulheres que conheci.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, meus pais, Jovino e Ines, meu irmão, Edivaldo, e minha cunhada, Rosani Alves de Souza, por todo o apoio, carinho e compreensão que foram fundamentais em meu percurso de doutoramento. Ao meu amado Darlan, pelas conversas intermináveis sobre a tese e por todo o amor que tenho recebido.

À CAPES, por conceder a bolsa de estudos que garantiu a realização da pesquisa e ao Programa Erasmus Plus que proporcionou minha permanência na Itália.

Ao Professor Dr. Alessandro Kerber, meu orientador, agradeço por aceitar acompanhar minha trajetória na pesquisa e pelas sugestões, apontamentos e orientações que contribuíram para a escrita da tese; e aos Profs. Drs. que aceitaram participar da banca: José Augusto Costa Avancini, Luis Fernando Beneduzi, Natalia Pietra Mendez e Rejane Barreto Jardim.

Aos professores que tive a oportunidade de conhecer na Itália, cujas reuniões e sugestões de leitura ajudaram a construir os caminhos da pesquisa. Agradeço, em especial, ao Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi, meu orientador na *Università Ca' Foscari* de Veneza, aos Profs. Giovanni Levi, Francesco Solinas, Gerardo Tocchini e às Profs^a. Adelisa Malena e Francesca Cappelletti. À historiadora Valeria De Gasperis, que me permitiu o acesso individual à sala IV do acervo da *Galleria Spada*, em Roma, na qual estão obras de Artemisia e Orazio Gentileschi; aos diretores e funcionários das instituições nas quais pesquisei na Itália, em especial ao diretor do Arquivo Histórico de Nápoles, Eduardo Nappi, e à arquivista Claudia Grossi, da mesma instituição, cujas contribuições para a transcrição das fontes foram inúmeras.

Agradeço a todos os professores e professoras que, desde a graduação, foram verdadeiros incentivadores de minha entrada e permanência na pós-graduação, especialmente a Prof. Ma. Maria Beatriz Pinheiro Machado, a Prof. Dr^a Rejane Barreto Jardim.

Aos amigos e amigas com os quais pude discutir as problemáticas da tese, as contradições da pesquisa no Brasil e as angústias da busca por emprego, em especial o Paulo Marmentini, o Cláudio da Costa, o Celso Bordignon, o Vicente Pasinato (*in memoriam*), o Ismael Silveira, a Grasielle Moschetta, a Caroline Poletto, a Franciane Schenato, a Renata Machado Brum, a Juliane Cescon, a Alice Custureri, a Elena Manzato, a Lucia Focarelli, o Thompsom P. da Costa, a Ksenia Nazarenko, a LÍlian Gonçalves e o Rafael dos Prazeres, sendo a amizade desses últimos um dos legados mais bonitos da experiência do doutorado sanduíche na Itália. Agradeço a todos e todas que sabem da importância que tiveram, especialmente aos gigantes que emprestaram seus ombros para que, sobre eles, eu pudesse ver mais longe.

RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo central entender como a pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654) se inseriu e atuou em algumas das cidades europeias em que mais havia o financiamento das artes plásticas, como Roma, Florença, Veneza, Nápoles e Londres, na primeira metade do século XVII; e analisar as construções de si e representações do feminino em suas correspondências e em sua obra pictórica. Para tal, utilizamos fontes escritas, que nos permitiram problematizar a trajetória de vida de Artemisia, assim como sua atuação como pintora em diferentes regiões da península italiana e da Europa; e fontes visuais, que dão a ver a dimensão de sua obra em diferentes gêneros, a exemplo dos temas da tradição veterotestamentária, históricos, mitológicos, retratos e autorretratos. As fontes revelam a permanência de Artemisia em diferentes espaços de consumo de imagens, em cortes de reinos, vice-reinos, ducados e repúblicas, bem como nos lugares administrados por figuras do clero e entre relevantes colecionadores particulares com os quais negociou. Nesse sentido, os usos dos conceitos de representação e gênero foram norteadores para a tese e contribuíram para evidenciar os diálogos da pintora com a cultura de sua época e seu legado para a história da arte/pintura, bem como os embates travados pela artista frente às questões de gênero vigentes em seu tempo.

Palavras-chave: História Moderna. Artemisia Gentileschi. Representação. Gênero. Imagem.

ABSTRACT

The main objective of this doctoral thesis is to understand how the painter Artemisia Gentileschi (1593-1654), in the first half of the 17th century, was inserted and acted in some of the European cities where there was more financing of plastic arts, such as Rome, Florence, Venice, Naples and London; and analyze the constructions of self and representations of the feminine in her correspondence and pictorial work. For that, we used written sources, which allowed us to problematize the life trajectory of Artemisia, her work as a painter in different regions of the Italian peninsula and Europe; and visual sources, which make it possible to visualize the dimension of her pictorial work in different genres, such as the themes of the Old Testament tradition, historical, mythological, portraits and self-portraits. The sources reveal the permanence of Artemisia in different spaces of consumption of images, courts of kingdoms, viceroys, duchies, republics, as well as in the places administered by figures of the clergy and among the relevant private collectors with whom she negotiated. In this sense, the uses of the concepts of representation and gender were guiding the thesis and contributed to highlight the dialogues of the painter with the culture of her time and her legacy to the history of art / painting, as well as the clashes waged by the artist regarding the gender issues in force in her time.

Keywords: Modern History. Artemisia Gentileschi. Representation. Genre. Image.

RIASSUNTO

La presente tesi di dottorato ha come obiettivo centrale quello di comprendere come la pittrice Artemisia Gentileschi (1593-1654) si è inserita ed ha svolto il suo lavoro in alcune delle città europee dove c'erano più finanziamenti per le arti plastiche, come Roma, Firenze, Venezia, Napoli, e Londra nella prima metà del XVII secolo, e quello di analizzare le varie costruzioni di sé e le rappresentazioni del femminile nelle sue corrispondenze epistolari e nella sua opera pittorica. A questo fine, saranno utilizzate fonti scritte, che ci permettono di indagare sulla traiettoria di vita di Artemisia, sul suo lavoro come pittrice in diverse aree della penisola italiana e dell'Europa; e fonti visuali, che mostrano la dimensione della sua opera pittorica in generi diversi, come per esempio i temi della tradizione veterotestamentaria, storici, mitologici, ritratti, autoritratti. Le fonti rivelano la permanenza di Artemisia in diversi spazi di consumo delle immagini, in ritagli di regno, vice regni, ducati, repubbliche, così come in luoghi gestiti da figure ecclesiastiche e tra rilevanti collezionisti privati con i quali negoziò. In questo senso, l'utilizzo dei concetti di rappresentazione e di genere furono cardinali per la tesi e contribuirono ad evidenziare il dialogo della pittrice con la cultura dell'epoca ed il suo lascito nella storia dell'arte/pittura, così come i conflitti messi in moto dall'artista di fronte alle questioni di genere vigenti al tempo.

Parole chiave: Storia Moderna. Artemisia Gentileschi. Rappresentazione. Genere. Immagine.

ARQUIVOS, MUSEUS, BIBLIOTECAS E OUTROS ACERVOS CONSULTADOS

Veneza

Archivio di Stato di Venezia; Archivio Luigi Nono; Museo Ca' Rezzonico; Galleria dell'Accademia; Fondazione Giorgio Cini; Fondazione Querini Stampaglia; Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti; Accademia di Belle Arti di Venezia, Biblioteca Iuav di Venezia; Biblioteca Nazionale Marciana; Bibliotechas da Università Ca' Foscari (BAUM, BALI, BEC), Biblioteca Civica di Mestre.

Florença

Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze; Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi; Archivio di Stato di Firenze; Biblioteca Nazionale di Firenze; Biblioteca Medicea Laurenziana; Galleria degli Uffizi; Galleria Palatina; Galleria dell'Accademia; Casa Buonarroti; Accademia di Belle Arti di Firenze.

Roma

Archivio di Stato di Roma; Archivio Storico del Vicariato di Roma; Archivio Segreto Vaticano; Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte; Galleria Spada; Palazzo Barberini; Accademia di San Luca; Museo di Roma; Musei Vaticani; Galleria Borghese.

Nápoles

Archivio Storico del Banco di Napoli; Museo Nazionale di Capodimonte; Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano.

Bolonha

Fondazione Cassa di Risparmio; Pinacoteca Nazionale di Bologna; Basilica di San Petronio; Biblioteca comunale dell'Archiginnasio; Museo Civico Medievale.

Pozzuoli

Basilica di Pozzuoli.

Milão

Pinacoteca di Brera; Museo Palazzo Reale.

Sorrento

Museo Correale di Terranova.

Londres

The Queen's Gallery, Buckingham Palace; The Queen's House; Marlborough House.

Berlim

Staatlichen Museen zu Berlin, Museum für Vor-und.

Madri

Museo Nacional del Prado

Paris

Musée du Louvre

LISTA DE SIGLAS

AOD	<i>Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze</i>
ASB	<i>Archivio di Stato di Bologna</i>
ASBN, BP	<i>Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dei Poveri</i>
ASBN, BPi	<i>Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco della Pietà</i>
ASBN, BSG	<i>Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo</i>
ASFA	<i>Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi</i>
ASFI	<i>Archivio di Stato di Firenze</i>
ASL	<i>Archivio di Stato di Livorno</i>
ASM, ASE	<i>Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense</i>
ASR	<i>Archivio di Stato di Roma</i>
ASR, TCG	<i>Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore</i>
ASR, TCiG	<i>Archivio di Stato di Roma, Tribunale Civile del Governatore</i>
ASR, TNC	<i>Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini</i>
ASV	<i>Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano</i>
ASVR	<i>Archivio Storico del Vicariato di Roma</i>
BAV	<i>Biblioteca Apostolica Vaticana</i>
BM	<i>Biblioteca Nazionale Marciana</i>
BNF	<i>Biblioteca Nazionale di Firenze</i>
PRO	<i>Public Record Office, Londres</i>

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Performance de abertura da Mostra Artemisia Gentileschi: storia di una passione (2011-2012). Fotos de Fabrizio Stipari. Palazzo Reale, Milão.....44
- Figura 2:** Mostra Artemisia Gentileschi: storia di una passione (2011-2012). Foto de Helenio Barbetta. Palazzo Reale, Milão.....44
- Figura 3:** Retrato de Properzia de Rossi (1682). Gravura, Niccolò de Larmessin. Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonha.....58
- Figura 4:** Retrato de Antonietta Gonsalvus, a Tognina (1595). Lavínia Fontana Óleo sobre tela, 57 x 46 cm. Musée du Château, Blois.....62
- Figura 5:** Autorretrato de Elisabetta Sirani (1658). *Museu Estatal Pushkin* de Belas Artes, Moscou.....64
- Figura 6:** A Partida de Xadrez, retrato em grupo de Elena, Lucia, Minerva e criada (1555) Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 72 x 97 cm. Muzeum Narodowe, Poznan, Poland.....66
- Figura 7:** Autorretrato de Sofonisba Anguissola tocando espineta (1556-57). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela 57 x 48 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.....68
- Figura 8:** Autorretrato com o cavalete (1556). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 66 x 57 cm. Muzeum-Zamek, Lancut, Polónia.....68
- Figura 9:** Benardino Campi retratando Sofonisba Anguissola (1559). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 111 x 110 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena.....68
- Figura 10:** Retrato de Artemisia Gentileschi (1626-27). Jérôme David. Gravura. Bibliothèque Nationale Cabinet des Estampes, Paris.....141
- Figura 11:** Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. Detalhe. The Metropolitan Museum of Art, New York.....152
- Figura 12:** Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.....153
- Figura 13:** Ester e Assuero. Paolo Caliari, o Veronese (1570). Óleo sobre tela, 198 x 306 cm. Museu do Louvre, Paris.....154
- Figura 14:** Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. Detalhe. The Metropolitan Museum of Art, New York.....155
- Figura 15:** A esposa de Asdrúbal condena o marido diante de Scipione, o Africano (1650-1660). Pietro della Vecchia. Óleo sobre tela, 188 x 238 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.....156

Figura 16: Accademia nobilissimae artis pictoriae (1683). Joachim von Sandrart.....	165
Figura 17: Davi com a cabeça de Golias (1630-1631). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 212 x 155 cm. Coleção privada. Catálogo <i>Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani</i> (2013). Foto da autora (2018).....	166
Figura 18: Anunciação (1630). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Museu de Capodimonte.....	167
Figura 19: Anunciação (1630). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Museu de Capodimonte.....	167
Figura 20: Clio, musa da história (1632). Artemisia Gentileschi. Assinada e datada. Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Palazzo Blu, Pisa.....	172
Figura 21: Clio, musa da história (1632). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Assinada e datada. Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Pisa, Palazzo Blu. Foto da autora (2016).....	174
Figura 22: Triunfo de Galatea (1648-1649). Artemisia Gentileschi e Onofrio Palumbo. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Coleção privada. Foto da autora (2017).....	192
Figura 23: Triunfo de Galatea (1648-1649). Artemisia Gentileschi e Onofrio Palumbo. Detalhe. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Coleção privada. Foto da autora (2017).....	193
Figura 24: Betsabea no banho (1640-1645). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 288 x 228 cm. Coleção privada.....	195
Figura 25: Madona com o Menino (1610-1611). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 117 x 87 cm. Galleria Spada, Roma.....	205
Figura 26: Madona com o Menino (1610-1611). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 117 x 87 cm. Galleria Spada, Roma.....	206
Figura 27: Sarcófago de La Orestíada (entre 126 y 175). Mediados siglo II d.C. Dimensiones: 2,04 m. longitud; 0,57 m. altura; 0,66 m. anchura. Museo Arqueológico Nacional, Madrid...	208
Figura 28: A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso (1508-1512). Michelangelo. Afresco. Capela Sistina, Vaticano.....	208
Figura 29: Susana e os velhos (1590-1595). Annibale Carracci. Gravura em papel, 31,8 x 31,1 cm. National Gallery of Art, Washington.....	209
Figura 30: Susana e os velhos (1555-1556). Jacopo Robusti, o Tintoretto. Óleo sobre tela, 146 x 193,6 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.....	210
Figura 31: Vênus enxugando o pé. Anônimo (sec. XVI). Incisão de Marcantonio Raimondi (1482-1534), desenho de Rafael Sanzio (1483-1520), 135 mm x 159 mm. Musei Civici di Pavia.....	210

- Figura 32:** Susana e os velhos (1607). Giuseppe Cesari, o Cavaliere d'Arpino. Óleo sobre tela, 52,2 x 38,5 cm, Coleção privada de Philippe d'Orléans.....212
- Figura 33:** Susana e os velhos (1561). Alessandro Allori, Óleo sobre tela, 202 x 117 cm. Musée Magnin, Dijon.....212
- Figura 34:** Susana e os velhos (1610). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.....214
- Figura 35:** Susana e os velhos (1610). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.....215
- Figura 36:** Tronco de Afrodite, século II d. C. Mármore, 92 cm. Museo Nazionale Romano.217
- Figura 37:** Afrodite agachada, século III a. C. Mármore, 92 cm. Museo Nazionale Romano..217
- Figura 38:** A Virgem amamentando o Menino (1609). Orazio Gentileschi. Óleo sobre tela, 98,5 x 75 cm. Muzeul National de Arta al României, Bucareste, Romênia.....219
- Figura 39:** São Jerônimo (1610-1611). Orazio Gentileschi. Óleo sobre tela, 152 x 126, 5 cm. Museo Civico d'Arte Antica, Torino.....219
- Figura 40:** Cleópatra (1611-1612). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 118 x 181 cm. Coleção Amedeo Morandotti, Milão.....221
- Figura 41:** Cleópatra (1515-1540). Autoria desconhecida. Gravura, 10,5 x 17,6 cm. The Metropolitan Museum of Art.....221
- Figura 42:** Danae (1612). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre cobre, 41 x 53 cm. Saint Louis Art Museum.....222
- Figura 43:** Susana e os velhos (1622). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 161,5 cm x 123 cm. Assinado: 'Artemitia Gentileschi Lomi facilibat A.D MDCXXII'. Coleção Exeter Stamford, Lincolnshire, Burghley House.....225
- Figura 44:** Afrodite agachada. Autoria desconhecida. Museo Nazionale delle Terme, Roma.....227
- Figura 45:** Mão direita de Artemisia Gentileschi segurando o pincel (1625). Pierre Dumonstier. Frente e verso. The British Museum, Londres.....230
- Figura 46:** Retrato de Artemisia Lomi Gentileschi (1623-26). Simon Vouet. Óleo sobre tela, 90 x 71 cm. Coleção privada.....231
- Figura 47:** Alegoria da Inclinação (1615). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.....235
- Figura 48:** A batalha dos Centauros (1492). Michelangelo Buonarroti. Relevo em mármore, 84,5 x 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florença. Grifo nosso.....235

- Figura 49:** Saturno devorando os filhos (1636-1638). Peter Paul Rubens. Óleo sobre tela, 182,5 x 87 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.....236
- Figura 50:** Judite com a cabeça e Holofernes (1613). Cristofano Allori. Assinada e datada [Hoc Cristofori Allorii / Bronzini / hactenus invicta pene / vincitur 1613]. Óleo sobre tela, 120,4 x 100,3 cm. Royal Collection, Londres.....239
- Figura 51:** Madalena (1617-1618). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. Palazzo Pitti, Florença.....241
- Figura 52:** Alegoria da Inclinação (1615). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.....242
- Figura 53:** Madalena (1617-1618). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. Palazzo Pitti, Florença.....242
- Figura 54:** Autorretrato como tocadora de alaúde (1617-1618). Artemisia Lomi Gentileschi. Óleo sobre tela, 65,5 x 50, 2 cm. Curtis Galleries, Minneapolis.....244
- Figura 55:** A cigana que lê cartas (1593-1595). Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 115 x 150 cm. Pinacoteca Capitolina, Roma.....247
- Figura 56:** Santa Catarina de Alexandria (1618-1620). Artemisia Lomi Gentileschi. Óleo sobre tela, 77 x 62 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.....249
- Figura 57:** Santa Catarina de Alexandria (1598). Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 173 x 133 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri.....251
- Figura 58:** Judite degolando Holofernes (1613-1614). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Artemisia Gentileschi. Museo di Capodimonte, Nápoles.....256
- Figura 59:** Judite degolando Holofernes (1620-1621). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.....258
- Figura 60:** Autorretrato de Artemisia Gentileschi (1609-1610). Artemisia Gentileschi. Díptico em madeira. Localização desconhecida.....263
- Figura 61:** Lavinia Fontana Pintora (1611). Felice Antonio Casone. Bronze, 6,55 cm de diâmetro. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.....265
- Figura 62:** Medalha com o retrato de Artemisia Gentileschi (1625-1630). Autor desconhecido. Staatliche Museen, Berlim.....265
- Figura 63:** Autorretrato no espelho com a figura de um cavalheiro (1637). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 98 x 74,5 cm. Palazzo Barberini, Roma.....268
- Figura 64:** Autorretrato no espelho convexo (1524). Parmigianino. Óleo sobre madeira, diâmetro 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.....271

- Figura 65:** Autorretrato de Judith Leyster (1630). Judith Leyster. Óleo sobre tela, 74,6 x 65,1 cm. National Gallery of Art, Washington.....272
- Figura 66:** Autorretrato de Rembrandt (1640). Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 102 x 80 cm. National Gallery, Londres.....274
- Figura 67:** Autorretrato de Rembrandt (1665-1668). Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 45 x 47 cm. Coleção Kenwood, English Heritage.....274
- Figura 68:** Autorretrato de Artemisia como Alegoria da Pintura (1638-1639). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 98,6 x 75,2 cm. Royal Collection, The Queen's Gallery, Londres.....275
- Figura 69:** Autorretrato de Catharina van Hemessen (1548). Catharina van Hemessen. Têmpera, 31 x 24,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basel.....278
- Figura 70:** Autorretrato de Artemisia como Alegoria da Pintura (1638-1639). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 98,6 x 75,2 cm. Royal Collection, The Queen's Gallery, Londres.....279
- Figura 71:** Alegoria da Paz e das Artes (1638-1640). Orazio e Artemisia Gentileschi. Detalhe central. Óleo sobre tela, 479 cm de diâmetro. Marlborough House, Londres.....283
- Figura 72:** Alegoria da Paz e das Artes (1638-1640). Orazio e Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 479 cm de diâmetro. Marlborough House, Londres.....285
- Figura 73:** Minerva (1635). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 131 x 103 cm. Assinado "ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT". Galleria degli Uffizi, Florença.....286
- Figura 74:** Cleópatra (1639-1640). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 223 x 156 cm. Gallerie G. Sarti, Paris.....288

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 – ARTEMISIA GENTILESCHI E OUTRAS ARTISTAS DE SEU TEMPO.....	38
1. História, historiografia e outras representações sobre Artemisia.....	38
1.2 A atuação das artistas entre os séculos XVI e XVII.....	48
1.3 Construções e representações de modelos femininos de virtuosidade.....	55
CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÕES DE SI E REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM FONTES JUDICIAIS E CORRESPONDÊNCIAS.....	75
2.1 O contexto, o processo crime e o contrato de casamento.....	76
2.2 A inserção de Artemisia na Cidade do Lírio.....	92
2.3 As correspondências de Artemisia entre Florença e Roma.....	96
2.4 Inventário e outras fontes dos últimos anos de Artemisia na Cidade Eterna.....	131
CAPÍTULO 3 – ENTRE O NORTE E O SUL DA PENÍNSULA ITALIANA: ARTEMISIA EM VENEZA E NÁPOLES.....	139
3.1 Artemisia em Veneza.....	140
3.2 As mulheres e as artes no contexto veneziano.....	145
3.3 Discutindo a produção de Artemisia em Veneza.....	150
3.4 Artemisia em Nápoles.....	159
3.5 Correspondências e produção pictórica de Artemisia na capital do vice-reino espanhol.....	161
3.6 Poemas e epitáfios em honra a Artemisia.....	196
CAPÍTULO 4 – ENTRE O VISUAL E O SOCIAL: CONSTRUÇÕES E REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM ARTEMISIA.....	201
4.1 Primeiro período romano.....	204
4.2 Segundo período romano.....	224

4.3 O período florentino.....	234
4.4 Alegorias da pintura e autorretratos na obra de Artemisia Gentileschi.....	260
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	290
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	297
APÊNDICE A – Quadro Cronológico.....	315
APÊNDICE B – Lista de obras de Artemisia Gentileschi.....	331
APÊNDICE C – Índice onomástico.....	337
ANEXO A – Mapas da península italiana.....	342

INTRODUÇÃO

Problematizando as relações e representações de gênero e a cultura do período entre os séculos XVI e XVII, a tese tem como objeto central entender como a pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654) se inseriu e atuou no mundo da produção artística, ainda que a conjuntura histórica da época dificultasse às mulheres o acesso à cultura letrada, às técnicas e ao conhecimento em geral. Além disso, discutiremos como Artemisia construiu e representou o feminino em sua produção pictórica, valorizando a dimensão de sua obra, sem, no entanto, monumentalizá-la.

O estudo da trajetória¹ de Artemisia Gentileschi será realizado com fontes escritas e visuais. As fontes escritas estão disponíveis para consulta nos arquivos históricos de cidades como Roma, Florença, Veneza, Nápoles, Modena e Londres. As fontes são, em sua maioria, cartas, inventários, certidões, recibos de pagamentos, encomendas de obras, censos, epitáfios, poemas, entre outras como a matrícula de Artemisia na *Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, uma denúncia por falta de pagamento na mesma Academia e o contrato de casamento da artista.

Um dos inventários que utilizaremos foi desenvolvido pela *Fondazione Memofonte Onlus*². A instituição desenvolveu um estudo em inventários florentinos realizados entre 1779 e 1783, mapeando obras e disponibilizando um inventário geral de imagens. A Fundação disponibilizou a descrição de algumas obras de Artemisia não localizadas atualmente. O inventário da Fundação é uma fonte importante, pois registrou uma parte da produção da pintora

¹ A noção de trajetória aproxima-se da utilizada por Giovanni Levi (1996). Para Levi, a singularidade das trajetórias pode ser explicada a partir de fatores como a época, o meio e a ambiência, os quais podem ser capazes de caracterizar uma atmosfera. Nesse sentido, a reconstrução do contexto histórico, social e cultural em que se desenrolam os acontecimentos “permite compreender o que à primeira vista parece inexplicável e desconcertante” (LEVI, 1996, p. 175). O historiador Benito B. Schmidt (1997) também destacou a importância de “pensar a articulação entre as trajetórias individuais examinadas e os contextos nos quais estas se realizaram como uma via de mão dupla, sem cair nem no individualismo exacerbado (como nas biografias tradicionais, do tipo “a vida dos grandes vultos”), nem na determinação estrutural estrita (SCHMIDT, 1997, p. 15). A tese distancia-se das biografias tradicionais, contudo mantém-se próxima ao gênero biográfico por pensar a partir da noção de trajetória e da tensão e não oposição entre o individual e o social. Utilizamos as reflexões de Schmidt (1997), porque buscamos “resgatar facetas diferenciadas dos personagens enfocados e não apenas, como nos trabalhos tradicionais, a vida pública e os feitos notáveis dos mesmos” (SCHMIDT, 1997, p. 16), considerando entre outros aspectos, a cultura, a dimensão privada e o cotidiano.

² A *Fondazione Memofonte Onlus* foi criada em 2000, na cidade de Florença. A fonte está disponível em: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_GENERALE DELLE STAMPE STACCATE1779_1783.pdf> Acesso em 18 nov. 2017.

que hoje não temos acesso por estarem, provavelmente, em posse de colecionadores particulares ou por terem sido perdidas ou destruídas.

Também utilizaremos o inventário de bens vendidos por Artemisia ao nobre Francesco Maria Maringhi e registrado em 1620, na cidade de Florença. O inventário³ apresentou uma relação de artigos domésticos, móveis, telas, retratos, obras inacabadas e diversos instrumentos de trabalho utilizados no ateliê de Artemisia. De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 144), a extensa listagem descreve apenas uma pequena parte dos bens acumulados por Artemisia e seu marido durante os sete anos que residiram em Florença; outros bens já haviam sido enviados para Roma.

As certidões somam um total de, pelo menos, doze documentos de eventos como nascimentos, batismos, crisma, óbitos e o contrato de casamento de Artemisia⁴. Os documentos registram a trajetória de Artemisia, seus pais e seus quatro filhos. Os recibos de pagamentos⁵ registram as obras que Artemisia produziu para diferentes mecenas da Península Itálica e da Espanha, contribuindo para mapear a rede de relações da qual fazia parte e o alcance de sua obra.

Uma fonte interessante para pensar as contradições com as quais, por vezes, nos deparamos é uma denúncia contra Artemisia, registrada na *Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, em 1614. A pintora tinha assumido o crédito de instrumentos para montar seu ateliê e o não pagamento dos objetos foi denunciado na Academia. Na denúncia também foram fornecidas as medidas dos quadros da pintora, bem como a notícia da existência de um estúdio de alto custo com variedade de mobílias. Os eventos dessa dívida se prolongaram até 1618⁶. É interessante notar que nesse período da denúncia Artemisia ainda não era membro da Academia, ou seja, não tinha autorização para montar seu próprio ateliê. Sua matrícula na Academia de Desenho de Florença só se daria dois anos depois, em 19 de julho de 1616⁷.

Os censos romanos⁸ também são relevantes para pensar a trajetória de Artemisia. Em especial, o censo referente ao ano de 1623, porque a partir desse período o marido de Artemisia, Pietro Antonio Stiattesi, não mais residiu com a pintora⁹. Com efeito, Artemisia passou a atuar

³ ASFA, *filza IV, Memorie e documenti dal 1619 al 1644*.

⁴ Os documentos encontram-se nos seguintes arquivos: *Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze* (AOD), *Archivio di Stato di Firenze* (ASFI), *Archivio di Stato di Roma* (ASR) e *Archivio Storico del Vicariato di Roma* (ASVR).

⁵ Os recibos estão disponíveis no *Archivio Storico del Banco di Napoli* (ASBN).

⁶ ASFI, AD, *Atti e sentenze*, LXV, f. 877.

⁷ ASFI, AD, *Entrata et Uscita: Entrata e dal 1602 al 1624*, CIII, f. 54.

⁸ *Archivio Storico del Vicariato di Roma* (ASVR).

⁹ ASVR, *Status animarum ab Anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo*, LXV, 1623, f. II.

sem uma figura masculina responsável pela negociação dos valores das obras, ela própria o fazia, como veremos nas cartas.

Mapeamos os indícios da presença de Artemisia em Veneza, a partir de 1627, onde permaneceu por alguns anos. O primeiro indício é a divulgação de alguns versos em honra a pintora publicados pelo tipógrafo da *Accademia Veneta*, Andrea Muschio, em 1627. Conforme Michele Nicolaci (2011, p. 263), o folheto com os versos foi escrito por Gian Francesco Loredan (1606-1661) e mencionou as obras produzidas por Artemisia em Veneza. Segundo Nicolaci, a relação de Artemisia com Loredan é confirmada por duas cartas endereçadas pelo literato veneziano à Artemisia entre 1627 e 1628, as quais foram inseridas na coleção póstuma da correspondência de Loredan, publicada em 1673. Outro vestígio da atuação de Artemisia na cidade é a publicação das cartas de Girolamo Gualdo organizadas num manuscrito composto no ano de 1650, no qual é abordada a história da vasta coleção de arte de sua família. Na passagem em que se refere a Artemisia, Gualdo afirmou que a pintora esteve empenhada na elaboração de ilustrações naturalistas e na produção de pinturas de natureza morta em Veneza. Os documentos referentes à trajetória de Artemisia em Roma e em Florença serão utilizados principalmente no capítulo segundo da tese, onde trabalharemos com a trajetória de Artemisia e a rede de relações construída pela pintora na Cidade Eterna e na Cidade do Lírio.

A partir da metodologia de análise da micro história, os fragmentos da trajetória de Artemisia possibilitarão pensar as dimensões sociais do contexto no qual a pintora atuou. Essas fontes são instrumentos importantes para refletirmos sobre sua inserção e atuação como pintora e a relação entre sua vida e sua obra. Na perspectiva do historiador Carlo Ginzburg (1989), o nome do sujeito a ser investigado revela-se uma preciosa bússola que pode dar acesso a uma complexa rede de relações sociais que o envolveu. Para Ginzburg, na investigação micro nominal as linhas que convergem para o “nome” permitem “[...] a composição de uma espécie de teia de malha fina, que dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido” (GINZBURG, 1989, p. 175).

Também encontramos referências aos epitáfios jocosos¹⁰ dedicados à Artemisia Gentileschi, publicados em Veneza, em 1653, de autoria dos literatos Gian Francesco Loredan e Pietro Michiele. O primeiro aludindo a supostos casos amorosos e à infidelidade de Artemisia com seu marido e o segundo referindo-se à morte da pintora. Além disso, onze poesias¹¹

¹⁰ Os dois epitáfios foram publicados por BATTISTI, Eugenio. *La data di morte di Artemisia Gentileschi*. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, X, 1963, p. 297.

¹¹ As poesias foram publicadas em anexo ao texto do historiador norte-americano Jesse Locker (2007, pp. 243-262).

dedicadas à Artemisia foram escritas pelos literatos Girolamo Fontanella e Francesco Antonio Cappone, membros da *Accademia degli Oziosi* de Nápoles.

Por fim, no que se refere às fontes escritas, a tese analisa as cartas¹² de Artemisia Gentileschi, endereçadas, sobretudo, aos mecenas que encomendavam suas obras – entre eles mercadores, diplomatas, duques, membros de academias de arte e de famílias renomadas da península italiana. Dentre os negociantes das obras de Artemisia estão o grão-duque da Toscana Cosme II de Medici, Francesco Maria Maringhi, Cassiano dal Pozzo, duque de Modena Francesco I d’Este, grão-duque da Toscana Ferdinando II de Medici, Andrea Cioli, Antonio Ruffo e Galileu Galilei. As cartas de Artemisia, além das de seu pai, de seu marido e dos colecionadores de suas obras, também possibilitam pensar e problematizar inúmeras questões, tanto no que diz respeito às encomendas e negociações de obras, como sobre o cotidiano, condições de moradia do período, mortes precoces de crianças, condições climáticas da época e as dificuldades de transportes entre as regiões da península italiana, por exemplo.

As cartas não foram integralmente traduzidas para a língua portuguesa. A correspondência foi analisada e interpretada em sua língua original, o italiano antigo¹³. Contudo, alguns fragmentos foram traduzidos para serem utilizados nas citações da tese¹⁴. Conforme Francesco Solinas (2011, p. 18), alguns critérios foram utilizados para a publicação das cartas em língua italiana. Os erros de ortografia foram corrigidos, as palavras corretas substituíram as originais e foram utilizadas notas de rodapé nas quais as palavras foram mantidas tal como na fonte¹⁵. Não obstante a publicação das cartas de Artemisia no volume organizado por Solinas (2011), essas fontes não foram analisadas em seu conteúdo do ponto de vista da história, o que torna a presente tese uma experiência no sentido de investigar a documentação e contribuir com a construção do conhecimento histórico sobre o período moderno e mais especificamente no que se refere à trajetória da pintora.

¹² Até o presente momento utilizamos as cartas publicadas por Francesco Solinas (2011). A publicação reúne um total de 71 cartas enviadas e recebidas por Artemisia entre 1619 a 1651. As fontes estão nos seguintes acervos italianos: *Archivio di Stato di Firenze (ASFI)*, *Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi (ASFA)*, *Biblioteca Nazionale di Firenze (BNF)*, *Archivio di Stato di Modena Archivio Segreto Estente (ASM ASE)*.

¹³ Ver: TESI, Riccardo. *Storia dell’italiano. La formazione della lingua comune dalle fasi iniziali al Rinascimento*. Bologna: Zanichelli, 2007.

¹⁴ As traduções foram realizadas com a contribuição do Prof. Dr. Celso Bordignon que possui experiência em traduções de cartas de línguas antigas e acervos de obras raras.

¹⁵ Segundo o organizador da publicação, Francesco Solinas (2011), na escrita de Artemisia os principais erros eram em relação às letras duplicadas, por isso foram inseridas ou retiradas das palavras. Foram inseridas as letras “h”, “i” e “n”, as quais raramente apareciam em seus escritos. Solinas (2011, p. 18) destacou que, outros erros como a pontuação, os acentos e as letras maiúsculas para nomes próprios foram inseridos, normatizando todos os documentos.

As fontes visuais utilizadas na tese são as pinturas produzidas por Artemisia durante mais de quatro décadas. As obras que discutiremos estão em acervos de museus e galerias da Itália, de outros países da Europa, dos Estados Unidos da América, e em acervos particulares, além de algumas imagens de localização não identificada. Além das obras de Artemisia também utilizaremos obras de outros(as) artistas da mesma época com os quais a pintora manteve contato ou que produziram imagens a partir dos mesmos temas, em sua grande maioria histórias bíblicas do antigo testamento, personagens da história cristã em geral, da mitologia, retratos e autorretratos.

As fontes escritas e visuais contribuem com a escrita da história do período no que tange às questões de gênero. Uma das contribuições da tese é escrever uma história que pensa o feminino para além de sua vinculação ao lar e ao âmbito doméstico. Durante as últimas décadas do século XX e inícios do XXI, estudos que investigam trajetórias de mulheres em diferentes contextos e períodos têm ganhado espaço entre os pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Esses trabalhos têm contribuído cada vez mais para mostrar as lacunas existentes na historiografia do mundo ocidental no que diz respeito ao conhecimento sobre a história das mulheres¹⁶.

Nesse sentido, a relevância da presente tese é contribuir com a escrita de uma história que pensa as mulheres em suas relações com a sociedade e com a cultura¹⁷. Mais especificamente no que se refere ao contexto da península italiana no período que compreende as últimas décadas do século XVI e a primeira metade do XVII. O primeiro capítulo da tese

¹⁶ No caso de Artemisia Gentileschi os estudos foram produzidos, majoritariamente, nos campos da artes visuais e literatura: AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*. Firenze: Giunti, n. 172, pp. 5-50, novembre, 2001. BANTI, Anna. *Artemisia*. Milano: Mondadori, 1947. BISSEL, Ward R. Artemisia Gentileschi painter of still lifes? In. *Notes in the History of Art*. v. 32, n. 2, winter 2013, pp. 27-34. BIUSO, Alberto Giovanni; RANDAZZO, Giuseppina. Artemisia. *Rivista di Filosofia Vita Pensata*. Ano 2, n. 14, março de 2012, Milão, pp. 50-51. CHRISTIANSEN, Keith. Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. In.: *Metropolitan Museum Journal* 39:© The Metropolitan Museum of Art, 2001. CONTINI, Roberto; PAPI, Gianni (Org.). *Artemisia*. Firenze: Leonardo de Luca, 1991. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011. GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Los Angeles: University of California Press, 2001. LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*. Itália: Mondadori, 2000. MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, pp. 51-61. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011. NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011. LOCKER, Jesse M. *Artemisia Gentileschi: the language of painting*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016.

¹⁷ Utilizamos as definições de Peter Burke (2010) desses conceitos de sociedade e cultura. “Por “cultura” entendo atividades e valores essenciais e suas expressões ou manifestações em textos, artefatos e apresentações dramáticas. A cultura é o domínio do imaginário e do simbólico. Quanto à “sociedade”, o termo é uma abreviação da estrutura econômica, social e política, uma estrutura invisível que se revela no padrão das relações sociais características de um determinado lugar e momento” (BURKE, 2010, p. 10).

mostrará que nesse período podem ter se criado condições para atuações significativas de mulheres do mundo das artes. No caso de Artemisia, a pintora circulou nos espaços de produção artística, como ateliês e academias de desenho, e também em ambientes que favoreciam o consumo de obras de arte, como cortes de elevado poder político e famílias de duques, duquesas, reis, rainhas, príncipes, comerciantes e religiosos, o que foi possível analisar a partir das cartas e do próprio conjunto de sua obra.

Pensamos a trajetória de Artemisia Gentileschi tendo em vista as relações que construiu com outros pintores e pintoras de seu tempo e com as cortes para as quais produziu. Assim, a tese propõe investigar e analisar essas redes, discutindo os embates da pintora frente às relações e representações de gênero vigentes em seu tempo¹⁸. Um dos trabalhos norteadores da tese é a pesquisa realizada por Natalie Z. Davis (1997). A historiadora se perguntou o que poderiam ter em comum três mulheres do século XVII: a comerciante judia Glíkl bas Judah Leib, a freira ursulina Marie l'Incarnation e a naturalista protestante Maria Sibylla Merian. A tese compartilha, em especial, a forma como Davis (1997) desenvolveu sua pesquisa, ou seja, nos perguntamos como as trajetórias são capazes de revelar uma época. Nesse sentido, consideramos a trajetória de Artemisia Gentileschi um importante elo de ligação para pensar seu tempo. Assim, iniciamos a pesquisa problematizando os silêncios da história no que se

¹⁸ Para pensar as relações de gênero no período consideramos os trabalhos dos seguintes autores: BELLINI, L. Concepções do corpo feminino no Renascimento: a propósito de 'De universa mulierum medicina, de Rodrigo de Castro' (1603). In: MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 29-42. BUCKHARDT, J. A postura moral da mulher. In.: *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. SP: CIA das Letras, 2009. CALVI, G. *Storie di un anno di peste: comportamenti sociali e immaginario nella Firenze barocca*. Milano: Bompiani, 1984. CHARTIER, R. A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violência doméstica. In. DUBY, G.; PERROT, M. *As mulheres e a história*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1995, pp. 37-44. DALARUN, J. Olhares de clérigos. In. DUBBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. DAVIS, N. Z. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. DELUMEAU, J. Os agentes de satã: III A mulher. In. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. DELUMEAU, J. A educação, a mulher e o humanismo. In. *A civilização do renascimento*. V. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. FARGE, A.; DAVIS, N. Z. Dissidência. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *História das mulheres no ocidente: do renascimento à idade moderna*. v. 3. Porto: Afrontamento, 1991. FARGE, A. Famílias: a honra e o sigilo. In.: ARIÈS, P.; DUBY, G. *História da Vida Privada*. Da renascença ao século das luzes. São Paulo: Cia das Letras, 2009. GRIECO, S. F. M. O corpo, aparência e sexualidade. In. *História das Mulheres no Ocidente*. Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Afrontamento, 1991, pp. 70-119. KABORYCHA, L. *A corresponding renaissance*. Letters Written by Italian Women, 1375-1650. Oxford University Press, 2015. OPITZ, C. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In. DUBBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In.: MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 13-28. SCHMITT-Pantel, P. A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In.: MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 129-156. SMITH, B. G. *Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. VANNUCCI, M. *Le donne di casa Medici*. Da Contessina de' Bardi ad Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, tutte le protagoniste della storia della grande famiglia italiana. Roma: Newton & Compton, 2011. WINTER, S. *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*. Edizioni di storia e letteratura - Centro tedesco di studi Veneziani. Roma-Venezia, 2004.

refere às mulheres que atuaram nas artes e em que medida o gênero significou um fator de exclusão do feminino da historiografia¹⁹.

No que diz respeito às imagens, a tese pretende explicar como Artemisia se construiu como pintora em sua obra e como o feminino foi representado em sua produção artística. As imagens que analisaremos constroem diferentes perspectivas para o feminino, o qual se revela em constante mudança. Nesse sentido, é importante destacar o trabalho desenvolvido por Mary D. Garrard (2001), em torno das imagens que abordam o tema da alegoria da pintura na obra de Artemisia, relacionando-as entre si e a outros artistas de seu tempo para explicar as influências iconográficas presentes nas imagens, os avanços da pintora na forma de pensar a imagem e o legado deixado por Artemisia no que se refere às formas de representação de si em autorretratos em veste de alegoria da pintura. A tese busca avançar nesse tipo de análise comparativa desenvolvendo um estudo sobre as representações do feminino na obra de Artemisia.

Assim, a tese discutirá composições de Artemisia de diferentes temáticas barrocas, tanto do ponto de vista da composição artística, como das relações que as obras revelam entre a trajetória de vida da pintora e seu tempo. A obra de Artemisia e as questões que envolvem encomenda, produção e entrega, mencionadas em suas cartas, contribuem para elucidar e dar a ver um amplo contexto de consumo de obras de arte. Nesse aspecto, os fragmentos de sua trajetória contribuem tanto para pensar as redes de relações da pintora como também o próprio contexto em que atuou. Da mesma forma, sua obra pictórica também é uma fonte com grande potencial para pensar sua trajetória biográfica e seu tempo. A esse respeito, Norbert Elias (1994, p. 23) nos adverte de que toda pessoa está presa por viver em dependência funcional de outras,

¹⁹ Na área da história, mais ainda em língua portuguesa, há uma importante defasagem no que se refere a trabalhos que se dediquem ao estudo de trajetórias de mulheres artistas do período entre os séculos XVI e XVII. A maior parte da produção escrita foi desenvolvida pela história da arte, como apontaremos na primeira parte da tese. LOLLOBRIGIDA, C. *Di mano donnesca*. Donne artiste dal XVI al XX secolo. Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2012. LOLLOBRIGIDA, C. *Donne che dipingono*. Itinerari romani sulle tracce delle artiste dal XVI al XXI secolo. Etgraphiae, 2013. LOZANO, J. S. Modelos visuales de feminidad regia en la Europa del renacimiento. In. *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Valência: Generalitat valenciana, 2006. NOCHLIN, L. "Why have there been no great women artists", pp. 42-69. In APOSTOLOS-CAPPADONA, D.; EBERSOLE, L. (Org.) *Women, creativity and the arts. Critical and autobiographical perspectives*. Nova Iorque: Continuum, 1997. PAGANI, I. Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo. *Storia del mondo*, n. 4, 24 febbraio, 2003. SIMIONI, A. P. C. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In. *Labrys, études féministes*. Jan/jun., 2007. VICENTE, F. L. A Arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVII). *Revista do Instituto da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, 2005, pp. 205-242. CALVI, G. *Barocco al femminile*. Bari: Laterza (collana Storia e società), 1992. KING, M. *Mujeres renascentistas*. La búsqueda de um espacio. Madrid, 1993. NICCOLI, O. (Org.). *Rinascimento al femminile*. Roma: Laterza, 1991. NICCOLI, O. *Storie di ogni giorno in una città del Seicento*. Roma: Laterza, 2000. SANTUCCI, F. *Virgo virago: Donne fra mito e storia, letteratura ed arte, dall' Antichità a Beatrice Cenci*. Catania: Akkuaria, 2008. VANNUCCI, M. *Le grandi donne del Rinascimento italiano: da Simonetta Cattaneo a Isabella d'Este, da Lucrezia Borgia ad Artemisia Gentileschi: un'affascinante storia tutta al femminile*. Roma: Newton & Compton, 2004.

ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, são elos nas cadeias que a prendem, formando as redes de relações. Tais cadeias, porém, são elásticas e mutáveis.

A investigação se demonstra relevante ao discutir a trajetória de Artemisia e a atuação de outras mulheres artistas da península italiana, como Properzia de Rossi (1490-1530), Lavínia Fontana (1552-1614), Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Elisabetta Sirani (1638-1665). Portanto, a tese pensa novas perspectivas de atuação do feminino nas artes, para além da noção de uma história das mulheres como complemento à história, tendo em vista as relações sociais e culturais que produziram o campo de tensões entre o masculino e o feminino no século XVII.

A noção de representação utilizada na tese aproxima-se das reflexões de Pierre Bourdieu (1989). Para o sociólogo, representações são “[...] enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam” (BOURDIEU, 1989, p. 118). O mesmo autor também evidenciou a impotência do conceito de *habitus* como uma estrutura que desenvolve a mediação entre propriedades objetivas – território, língua, religião e economia – e subjetivas, “[...] quer dizer, as representações que os agentes sociais têm das divisões da realidade e que contribuem para a realidade das divisões” (BOURDIEU, 1989, p. 120). Bourdieu afirmou que é preciso

“[...] manter junto o que está junto da realidade, a saber, a) as classificações objetivas, incorporadas por vezes em forma de instituição (como as fronteiras jurídicas) e a relação prática ou representada, estratégias individuais e coletivas pelas quais os agentes procuram pô-las a serviços de seus interesses materiais ou simbólicos, ou conservá-las e transformá-las” (BOURDIEU, 1989, p. 122).

Bourdieu (1989, p. 123) salientou que o poder de reger as fronteiras está em disputa na sociedade, como num jogo. O conceito de representação associado ao de *habitus* cria condições para pensar as fontes a partir da noção de que os sujeitos são agentes que podem estar envolvidos em disputas pela conservação ou transformação das relações de forças simbólicas e de vantagens tanto econômicas como simbólicas. Entre essas relações de força podemos incluir os embates de gênero.

Seguindo Bourdieu, Roger Chartier afirma que, “[...] não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos atribuem sentido a seu mundo” (CHARTIER, 2002, p. 66). De acordo com o historiador, as representações podem ser entendidas como “[...] esquemas intelectuais, que criam figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 2002, p. 17).

O mesmo autor salientou,

“[...] pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objetivo a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (CHARTIER, 2002, p. 19).

Assim, interessa em particular à tese o estudo das representações de gênero no contexto dos séculos XVII no que se refere às artistas e em especial as que se referem à Artemisia Gentileschi. As fontes utilizadas, tanto as pinturas quanto as cartas, podem ser compreendidas como formas de construção de si, bem como representações da pintora acerca do feminino, além de darem a ver seus enfrentamentos no que diz respeito às relações de gênero vigentes em seu tempo. Nesse sentido, as discussões acerca do conceito de representação de Chartier (2002) e Bourdieu (1989) são pertinentes para a tese, tendo em vista que o gênero é também um campo de disputas que se revela tanto nas correspondências e em outras fontes escritas, como na produção imagética de Artemisia.

A tese aproxima-se das concepções teóricas elaboradas por Joan Scott (1990). Utilizamos o conceito de *gênero* como categoria de análise histórica e o entendemos como um saber sobre a diferença sexual construída e representada socialmente. Além disso, pensamos que o feminino se situa no mesmo campo de poder em que diferentes atores sociais produzem efeitos de poder sutis e novos. Pensamos Artemisia Gentileschi como uma mulher que não está fora do social, fora da cultura, ela é produto e produtora de sentidos e interage com a cultura de seu tempo.

Ao considerarmos que as identidades femininas e masculinas não são fundadas biologicamente, mas sim construídas pela cultura, estamos, ao mesmo tempo, desnaturalizando nosso objeto. O *gênero*, pensado por Joan Scott (1990), enquanto um campo de pesquisa histórica possibilita uma abordagem que não limita o conceito à esfera da família ou da divisão sexual do trabalho. Para a autora, a elaboração do vocábulo *gênero* significou a constituição de um campo real de investigação.

Joan Scott (1990) indicou que os historiadores dos Estudos de Gênero, possuem um compromisso teórico bastante relevante de explicar as razões pelas quais as relações de poder são construídas na sociedade, como funcionam e como mudam.

A este respeito a autora destacou:

Os historiadores da arte abrem novas perspectivas no momento em que decifram as implicações sociais das representações pictóricas dos homens e das mulheres. Estas interpretações estão fundamentadas na ideia de que as linguagens conceituais empregam a diferenciação para estabelecer o sentido e que a diferença sexual é um modo principal de dar significado à diferenciação. O gênero é então um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana (SCOTT, 1990, p. 16).

Desse modo, a tese busca entender como as representações de gênero são invocadas e como perpassam as relações sociais. Os conceitos de *gênero* e *representação* nos ajudam a pensar como, num dado momento histórico, uma pintora pensou sua própria atuação no mundo e como representou o feminino em sua obra.

Joan Scott (1990) lembrou que o poder não é unitário, centralizado e coerente num determinado contexto social. Para a mesma autora, no interior dos campos de força há espaço para ações humanas no que se refere à construções de identidades, bem como a possibilidade de negar, resistir e reinterpretar. Assim, os embates de Artemisia frente às questões de gênero e as relações de poder de seu tempo são evidenciados em alguns fragmentos de suas correspondências. As fontes revelam ambiguidades e dão a ver como a pintora negociou com os limites de seu tempo e como se construiu enquanto pintora.

As contribuições de Linda Nicholson (2000) também são relevantes para pensar o gênero. De acordo com a autora, realizar estudos sobre mulheres referindo-se a amplos períodos históricos foi uma prática facilitada pela noção de que há algo em comum à categoria “mulher” nesses períodos. A ideia era “[...] que todas compartilham, num determinado nível básico, alguns aspectos biológicos” (NICHOLSON, 2000, p. 26). Criticando esse modelo, Nicholson (2000) lembrou que não basta procurar padrões, é preciso estar atenta a sua historicidade e, principalmente, “[...] procurar os lugares onde esses padrões falham” (NICHOLSON, 2000, p. 26). A mesma autora sugeriu a realização de investigações sobre mulheres em contextos específicos que possam contribuir para mostrar ambiguidades do passado.

Mais de duas décadas após ter explicado o conceito, Joan Scott (2012) declarou que o gênero:

“[...] é a lente de percepção através da qual, nós ensinamos os significados de macho/fêmea, masculino/feminino. Uma “análise de gênero” constitui nosso compromisso crítico com estes significados e nossa tentativa de revelar suas contradições e instabilidades como se manifestam nas vidas daqueles que estudamos” (SCOTT, 2012, p. 332).

Para a mesma autora, “Gênero se torna não um guia para categorias estatísticas de identidade sexuada, mas para a interação dinâmica da imaginação, regulação e transgressão nas sociedades e culturas que estudamos” (SCOTT, 2012, p. 345). Nesse sentido, acreditamos que nossa abordagem sobre a atuação de Artemisia Gentileschi no contexto da pintura na primeira metade do século XVII dialoga com as perspectivas pensadas por Linda Nicholson e Joan Scott.

Para refletir sobre a utilização de cartas como fonte histórica, utilizamos as contribuições de Angela de Castro Gomes (2004). De acordo com a pesquisadora,

O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

Os estudos que se utilizam de correspondências para compreender um sujeito ou mesmo um contexto, devem considerar que escrever cartas exige tempo, disciplina, reflexão e confiança, conforme salientou Gomes (2004). A mesma autora lembrou que ao escrever uma carta, “Há sempre uma razão para fazê-lo: informar, pedir, agradecer, desabafar, lembrar, consolar, estimular, comemorar, etc” (GOMES, 2004, p. 19).

Entendemos que a correspondência quando tratada como fonte/objeto constitui um lugar de sociabilidade e pode revelar a dinâmica do campo cultural de um dado período (GOMES, 2004, p. 52). Para a tese, as cartas são vestígios de história, registros de um tempo. Contudo, Roger Chartier (1992) nos alerta de que as fontes não são testemunhos da realidade. São testemunhos de como o real foi pensado, escrito e dado a ver.

O método de redução de escala na análise historiográfica, utilizada por historiadores como Giovanni Levi (1996), também será válido à tese. Quando se analisa uma sociedade na perspectiva micro histórica, partindo de fragmentos de uma trajetória, torna-se possível desenvolver hipóteses não reducionistas e abrir caminho para abordagens a partir das quais os sujeitos, suas relações, experiências e visões de mundo contribuem para tornar evidentes aspectos antes negligenciados ou considerados menos relevantes.

Giovanni Levi (1996) ressaltou que uma das dificuldades para escrever uma vida é o modelo de racionalidade que os pesquisadores obedecem “[...] modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas” (LEVI, 1996, p. 169). Entendemos que é importante superar modelos pouco sensíveis ao “[...] caráter aberto e dinâmico das escolhas e das ações”, (LEVI, 1996, p. 178),

nos quais a carreira de Artemisia se apresenta sem contradições, como se sua profissão fosse mais uma consequência da profissão do pai do que uma escolha da própria pintora.

A este respeito acreditamos ser importante mencionar as considerações de Pierre Bourdieu (1996, p. 184) sobre a ilusão biográfica. Para Bourdieu, quando a vida é organizada a partir de uma ordem lógica e cronológica, apresentando um duplo sentido, de início ou ponto de partida, mas também como uma razão de ser, é como se a vida constituísse um conjunto coerente e orientado com um objetivo final. Ao vincular “[...] certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 185), em muitos momentos a bibliografia²⁰ sobre Artemisia pode nos levar a pensar na carreira da pintora como um fim para o qual a profissão do pai a direcionou.

A tese ainda trabalha com imagens pictóricas, as quais também demandam reflexões teórico-metodológicas. O estudo aproxima-se das concepções de Paulo Knauss (2006). Para o historiador, as imagens são capazes “[...] de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. [...] a imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam com a palavra escrita” (KNAUSS, 2006, p. 99).

Para a análise das imagens que pretendemos realizar, nos filiamos à metodologia de Luigi Pareyson (1997). Segundo o autor, a obra de arte para ser compreendida “[...] por um lado ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época, em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, morais, religiosas, etc” (PAREYSON, 1997, p. 126). Com efeito, consideramos relevante a afirmação de Pareyson: “[...] a obra reimmerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história. [...]” (PAREYSON, 1997, p. 133).

Além disso, serão válidos à tese os estudos formais de análise de imagem, como os realizados por Heinrich Wölfflin (1864-1945). O método de Wölfflin colocou em confronto a produção imagética dos artistas dos períodos Renascentista e Barroco²¹. Atento às

²⁰ A exemplo da produção dos organizadores do catálogo referente à exposição realizada no *Palazzo Reale*, em Milão, entre 2011 e 2012. O texto de Roberto Contini ressaltou que a atuação de Artemisia foi facilitada pelo papel protagonista do pai e do tio como pintores (CONTINI, 2011, p. 36). E o texto de Francesco Solinas explicou que além da influência do pai, a pintora alcançou sucesso graças também ao nobre Cassiano dal Pozzo (SOLINAS, 2011, p. 76).

²¹ De acordo com a historiadora Angela Brandão (2006), em “Cicerone” de Burckhardt, obra que contribuiu para consolidar a disciplina de historiografia da arte do século XIX, o barroco é considerado como “Formas degeneradas, engano da visão, delírio, exagero, com meios de expressão frequentemente desfavoráveis, onde a decoração podia abundar até chegar a verdadeiras orgias, os corpos esculpidos por Bernini eram privados de

continuidades e diferenças entre a Renascença e o Barroco, Wölfflin (2000) estabeleceu uma tipologia de análise formal de imagem, sobre a qual trataremos oportunamente. A essa altura, é importante mencionar que seu método considerou questões técnicas como espaço, cor, luz, enquadramento, proporções, perspectiva, etc., apresentando como dicotômicos os dois períodos da arte acima citados. Não consideramos suas categorias enquanto um modelo universal, mas acreditamos em suas potencialidades no que se refere ao contexto histórico-artístico analisado na tese, ou seja, o período entre os finais do século XVI e inícios do XVII.

Nesse sentido, nos utilizaremos da metodologia proposta por Wölfflin (2000), aproveitaremos as categorias de análise formal propostas em sua obra, mas sem a ambição de unificar a obra de Artemisia enquanto parte de um processo evolutivo da técnica artística. Cientes dos limites da análise formal da arte, vimos nas contribuições do filósofo Georges Didi-Huberman uma importante alternativa para o trabalho que desenvolveremos com as imagens.

“[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Didi-Huberman (2012), também advertiu que devemos estar atentos para “não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os efeitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Citando o pensamento de Walter Benjamin (1928), segundo o qual “A arte é escovar a realidade a contrapelo”, bem como o trabalho do próprio historiador, que deveria “escovar a história a contrapelo”, Didi-Huberman (2012), afirmou: “O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214)²².

Se faz necessário pontuar algumas questões sobre o conceito de Barroco²³. Para Ernst Gombrich (2009), a expressão *Barroco* “[...] foi empregada pelos críticos de um período ulterior

nobreza espiritual, repugnantes, com gestos ridículos, e um falso sentimento dramático” (BURCKHARDT apud BRANDÃO, 2006, p. 2).

²² O mesmo autor lembrou que as imagens, ainda que anacrônicas e difíceis de organizar devido ao seu caráter fragmentado e suas lacunas, são capazes de tornar visíveis relações de tempo e criar, ao mesmo tempo “sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

²³ De acordo com o docente de literatura comparada da Universidade da Califórnia, Jon R. Snyder (2005), o pensamento estético que surgiu entre os finais do século XVI e a segunda metade do XVII, atualmente conhecido como Barroco, se expandiu com maior ou menor sucesso nas principais culturas europeias. Para Snyder (2005), o

que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo. “Barroco”, realmente, significa absurdo ou grotesco” (GOMBRICH, 2009, p. 387). O termo “grotesco”, por sua vez, e seus vocábulos em outras línguas, nasceu do italiano. Conforme Wolfgang Kayser (2013), “grotesco” é uma derivação de “*grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália” (KAYSER, 2013, pp.17-18). As pintura ornamentais antigas apresentavam figuras que não existiam na natureza, como um talo que suportava um telhado ou um candelabro, uma trepadeira que sustentava sobre si uma figura sentada ou seres que eram metade flor metade figura humana. Para Kayser (2013), “grotesco” parece tratar-se de uma categoria estética. Tal concepção foi atribuída à obra de artistas como Diego Velázquez (1599-1660) e Francisco de Goya (1746-1828), por exemplo.

A tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo discutiremos como Artemisia foi lembrada pela historiografia e representada nas exposições dedicadas à sua obra; desenvolvemos algumas considerações sobre a formação e atuação das artistas nos ateliês e na Academia de Desenho, como foi o caso de Artemisia; problematizaremos como o gênero foi determinante na forma como as artistas foram lembradas por seus biógrafos. Além disso, refletiremos sobre as dificuldades de acesso das mulheres aos conhecimentos das artes entre os séculos XVI e XVII e como se configuraram as possibilidades de inserção do feminino no mundo da criação artística.

Ainda no primeiro capítulo, investigaremos como a bibliografia contribuiu para a construção de modelos de mulher-artista a partir do ideal de virtuosidade feminina vigente na época. Para isso, apresentaremos, em linhas gerais, algumas artistas da península italiana: a escultora Properzia de Rossi e as pintoras Lavínia Fontana, Elisabetta Sirani e Sofonisba Anguissola. O estudo das trajetórias dessas artistas criou condições para pensar o caso Artemisia Gentileschi e seu tempo. Nesse sentido, analisaremos como os textos biográficos a seu respeito se aproximam e se distanciam das descrições de outras artistas de seu tempo e como a cultura visual reforçou os ideais de feminilidade da época. A partir das obras de caráter biográfico pensamos a repercussão de suas trajetórias na época em que viveram e nos períodos posteriores. O objetivo dessa primeira parte da tese é articular elementos do contexto que sirvam para problematizar a atuação das artistas, tanto para dar visibilidade às suas trajetórias como para compreender os avanços de Artemisia em relação à outras artistas de seu tempo. Para tal

Barroco procurou, em modo convulsivo e frequentemente caótico, distanciar-se da civilização antiga e dar alguns passos adiante sem ter de se apoiar na tradição clássica. Não obstante, não se trata de uma ruptura verdadeira com o passado, apesar de sua progressiva deturpação e enfraquecimento (SNYDER, 2005, p. 17).

consideramos a afirmação do historiador italiano Giovanni Levi (1996), “[...] o contexto serve para preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado” (LEVI, 1996, p. 176). Embora o trabalho de análise de imagens tenha um espaço privilegiado na última parte da tese, ao longo do primeiro capítulo nos utilizamos de algumas obras para pensar como as artistas se construíram, em especial, nos autorretratos.

No segundo capítulo da tese, discutiremos o contexto histórico entre os séculos XVI e XVII na península italiana, bem como as linhas gerais de sua configuração política e geográfica. O capítulo é delineado pela redução de escala na análise historiográfica à medida em que passamos à análise das fontes, as quais em muito contribuem para pensar as redes de relações de Artemisia Gentileschi, em especial as construídas em cidades consideradas importantes capitais de segmentos como a religião, a política, a cultura e a arte, como Roma e Florença. É nesse ponto da tese que iniciamos o debate sobre como Artemisia se construiu em seus depoimentos no processo crime por estupro, como a fonte contribui para pensar outros casos de desvirginamentos forçados e os desdobramentos desses episódios na vida cotidiana das mulheres das sociedades modernas.

O segundo capítulo também trabalha com fontes como o contrato de casamento de Artemisia e Pietro Antonio Stiattesi, documentos referentes à matrícula de Artemisia na Academia de Desenho de Florença e que dizem respeito a sua atuação como pintora na corte da família Medici, bem como outros documentos de sua permanência na Cidade do Lírio. Prevalece nesse capítulo a análise das cartas de Artemisia, as quais testemunham sua partida de Florença para Roma. Em suas correspondências ao amante Francesco Maria Maringhi, a pintora citou autores lidos em seu tempo, como Petrarca, Poliziano, Ovídio e Ariosto. Problematizaremos, nesse capítulo, os usos de cartas como fontes, sua relevância para a escrita da história e, em particular, para a tese. A ênfase é pensar como Artemisia se construiu em sua escrita e como o gênero é invocado em suas cartas. Queremos entender como sua realidade foi representada e como sua correspondência denuncia a sociedade de seu tempo. Não buscamos enquadrar Artemisia Gentileschi num sistema que a explique, mas sim entender os limites desse sistema no qual a pintora e outras artistas de seu tempo atuaram. Também serão utilizadas fontes como o inventário de bens vendidos pela pintora a Maringhi, os censos que documentam seus últimos anos em Roma e sua ida a Veneza, em 1627.

No terceiro capítulo da tese, perseguindo fios e rastros, como sugere Carlo Ginzburg (2007), a tese dá continuidade ao estudo da trajetória de Artemisia em suas incursões em

Veneza, entre 1627 e 1630. Artemisia partiu de Veneza provavelmente fugindo de uma epidemia de peste e chegou a Nápoles, vice-reino da coroa espanhola, em 1630, onde recebeu encomendas para obras em locais públicos. Após um curto período em Londres, a convite do rei Carlos I, retornou a Nápoles, local em que exerceu maior influência nos artistas que a sucederam no sul da península italiana, tendo vivido ali até o final de seus dias. Nesse sentido, o capítulo abordará fontes escritas, poemas, epitáfios, correspondências, inventários, recibos de pagamentos, além de uma referência à pintora registrada no texto do biógrafo que visitou Artemisia em Nápoles, Joachim von Sandrart (1606-1688), bem como algumas das composições pictóricas da pintora, a partir das quais discutiremos como Artemisia construiu e representou o feminino.

O quarto e último capítulo da tese dedica-se a um conjunto de imagens que consideramos fundamentais para pensar a trajetória de Artemisia e a dimensão de sua obra. É uma proposta de debate que tem como ponto de partida a imagem em toda a sua potência. Assim, desenvolveremos uma experiência da imagem, trazendo à tona discussões que remetem à dimensão da obra de Artemisia em diferentes regiões nas quais atuou como pintora. Nesse sentido, as imagens são importantes fontes que contribuem para pensar também sua cultura e seu tempo.

Nosso objetivo é compreender as representações das diferentes faces do feminino no conjunto da obra da pintora, que tanto pode se apresentar nas matronas implacáveis e fortes, como Judite, Jael e Ester; como nas meditativas Madalenas; nas dramáticas Cleópatra e Danae; nos retratos de senhoras cultas que escrevem ou tocam um instrumento; ou ainda nos autorretratos de Artemisia e alegorias que exaltam a intelectualidade e associam a pintura à uma atividade nobre. Nesse sentido, as imagens não são apenas representações, mas também ajudam a construir o passado. No caso de Artemisia as imagens constroem diferentes “femininos” em constante mudança. Para além da análise das imagens, queremos entender como a pintora se adaptou aos estilos das cortes por onde atuou na Europa, buscando a trama social que envolve a imagem, como diria Alberto Manguel (2001).

No decorrer desses quatro capítulos da tese, trabalhamos com fontes escritas e visuais consultadas em arquivos históricos, bibliotecas, museus e galerias de arte da Itália e de outros países da Europa, elencados na listagem que disponibilizamos ao leitor nas páginas iniciais. A maioria das fontes escritas utilizadas na tese foi digitalizada durante a pesquisa nos acervos. Algumas instituições autorizaram que as fotografias das fontes fossem feitas sem custo nenhum, pela autora da pesquisa, com o uso do equipamento da mesma, a exemplo do Arquivo Histórico

de Roma e do Arquivo Histórico do Banco de Nápoles. Em outras instituições, as fotografias das fontes foram autorizadas mediante pagamento de cada imagem realizada, com o uso do equipamento da própria pesquisadora, a exemplo do Arquivo Histórico de Florença e do Arquivo Vicariato de Roma. No Arquivo Histórico de Veneza, a única fonte que diz respeito à trajetória de Artemisia que encontramos, um registro de retirada de valores no *Banco del Girro*, foi fotografada pelos profissionais da própria instituição, mediante pagamento, e entregue à pesquisadora via e-mail.

A pesquisa nessas instituições contribuiu para reforçar a perspectiva de que as mesmas são políticas e vulneráveis aos seus usos. Num dos arquivos históricos consultados na Itália, não foram localizadas algumas fontes citadas pela bibliografia disponibilizada na biblioteca da mesma instituição. Ao questionar a atendente sobre o fato, fui encaminhada à sala do diretor do arquivo, o qual me informou que o maço contendo o registro que eu procurava estava em sua propriedade particular, onde realizava uma pesquisa sobre os artistas que atuaram no sul da Itália no século XVII. Posteriormente, recebi via e-mail a descrição da página cuja fonte, sob posse do diretor do arquivo, registrava um pagamento recebido por Artemisia pela realização de uma obra.

Diferentemente desse episódio resolvido junto à direção da instituição que se prontificou a enviar o conteúdo da fonte, numa biblioteca italiana que tive a oportunidade de pesquisar, o desfecho foi distinto. A publicação de uma obra contendo poemas em honra aos artistas da primeira metade do século XVII foi localizada no acervo, embora uma página tivesse sido extraída, justamente a do poema dedicado à pintora Artemisia Gentileschi. Conversando com a direção, fui informada de que a publicação, de único exemplar, fazia parte do acervo de obras incompletas da instituição e infelizmente não tive acesso à primeira edição do poema.

Outra situação ocorreu numa biblioteca nacional da Itália, acervo no qual há uma carta enviada por Artemisia a um respeitado intelectual que residia em Florença na mesma época em que a pintora. A correspondência tinha sido restaurada junto com todas as outras recebidas pelo intelectual que faziam parte daquele acervo, as quais foram encadernadas em diversos volumes. Com a justificativa de que o conteúdo da fonte estava disponível na página eletrônica da instituição, as atendentes negaram minha solicitação de consulta. Apesar de minha justificada insistência em ver a carta, munida de minha matrícula numa instituição de ensino superior italiana e de uma carta de apresentação assinada por meu orientador na Itália, só fui atendida quando mencionei que me dirigiria à direção da biblioteca, caso minha solicitação não fosse atendida. Me foram concedidos dez minutos de consulta à fonte numa mesa junto a bancada de

uma das funcionárias que controlou cada movimento meu, diferente de sua conduta com outras pessoas que também estavam pesquisando obras raras na mesma sala. Entendo que a disponibilização do conteúdo digitalizado diminui o contato físico e, conseqüentemente, contribui para sua sobrevivência. Entretanto, acredito que a preocupação com a preservação desses documentos também ocorre para que se assegure seus usos por parte dos pesquisadores.

Os arquivos históricos consultados nas cidades de Roma, Florença, Veneza e Nápoles, disponibilizaram toda a documentação solicitada. Em alguns casos, como se deu no arquivo de Nápoles, recebi uma atenção especial da arquivista Claudia Grossi, que gentilmente auxiliou a transcrição de alguns registros de recibos de pagamentos recebidos por Artemisia Gentileschi. Outra experiência diferenciada se deu no Museu de Capodimonte, também em Nápoles. Na ocasião de minha visita ao museu para ver as obras de Artemisia, que fazem parte do acervo permanente da instituição, fui informada de que um vazamento no andar dos artistas do Barroco, ocorrido na noite anterior, impossibilitava o acesso àquela ala do museu. Durante a visita, fui procurada por uma funcionária, cujo nome infelizmente não registrei no momento, que se prontificou a me acompanhar até as salas do museu que estavam interditadas. A conduta da funcionária revelou sua preocupação em garantir o acesso ao acervo a uma pesquisadora brasileira que não teria a oportunidade de retornar facilmente ao museu.

A pesquisa nos museus revelou como essas instituições podem relegar ao feminino um lugar desprivilegiado. Algumas exposições específicas trouxeram à tona essa problemática, dentre as quais destacamos a mostra *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola*, realizada na *Galleria degli Uffizi*, entre oito de março e quatro de junho de 2017²⁴. As obras de Plautilla Nelli foram produzidas em diferentes suportes e técnicas: papel, papel colorido, óleo sobre tela, óleo sobre madeira, óleo sobre cobre, têmpera, folha de ouro e tinta sobre pergaminho, como pontuou Fausta Navarro (2017). Entretanto, diversas imagens não estão disponíveis ao público em seus museus de origem. Findada a exposição, as obras retornaram aos silêncios dos depósitos da *Galleria degli Uffizi*, do Museu Cívico Florentino e da *Galleria Nazionale dell'Umbria*. Embora a discreta mostra tenha disponibilizado a obra da artista aos

²⁴ A pintora renascentista e freira, Plautilla Nelli (1524-1588), foi citada na obra do biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574) como artista de vasta fama e ampla produção, lembrou Catherine Turrill Lupi (2017, p. 19). Entretanto, segundo a mesma autora, se ao longo do século XVIII ainda era possível identificar muitas de suas obras citadas por Vasari, no final do século XIX quase todos os seus trabalhos foram perdidos ou ficaram esquecidos. Atualmente, são conhecidas cerca de 30 obras da artista tanto de temas religiosos como *A última ceia*, *Pentecoste*, *Madona com Menino*, *Compianto*, *Apresentação de Jesus ao Templo*, diversas versões de *Santa Catarina de Siena*, bem como de retratos, a exemplo do *Retrato de Savonarola*, diversos desenhos de figuras femininas e masculinas, estudos de drapeados e miniaturas.

visitantes da *Uffizi*, ainda há um longo caminho a ser percorrido para que essas imagens estejam permanentemente expostas nas salas das instituições que as preservam.

Outro exemplo desse problema foi observado na Academia de Desenho de Roma. O autorretrato da pintora Lavínia Fontana (1552-1614) não faz parte do acervo de imagens dos acadêmicos aceitos pela instituição desde sua inauguração. Ao questionar a funcionária responsável pela coleção, fui informada de que a obra estava numa sala da biblioteca da instituição, uma sala utilizada como depósito, não disponível aos pesquisadores. Por boa vontade das funcionárias da Academia foi possível ver a imagem, mas sua localização muito elevada não permitiu uma apreciação razoável do autorretrato. Algumas obras de Artemisia também fazem parte de depósitos de museus, a exemplo de Minerva (Fig. 73), que por esse motivo não pôde ser vista na *Galleria degli Uffizi*.

CAPÍTULO 1 – ARTEMISIA GENTILESCHI E OUTRAS ARTISTAS DE SEU TEMPO

1. História, historiografia e outras representações sobre Artemisia

Artemisia Gentileschi nasceu em julho de 1593 em Roma²⁵, filha de Prudenza Montone²⁶ e Orazio Gentileschi (1563-1639)²⁷. O casal teve outros cinco filhos entre 1597 e 1605, os quais morreram prematuramente, conforme apontou o estudo de Michele Nicolaci (2011, p. 259). Entre os artistas da família de Artemisia estão o pai Orazio Gentileschi, um pintor maneirista da região da Toscana que se estabeleceu em Roma, onde conheceu e adotou o *caravaggismo*²⁸; e o tio, Aurelio Lomi, que se estabeleceu em Florença e atuou como pintor, principalmente, para a corte dos Medici.

No final do ano de 1613 Artemisia Gentileschi partiu de Roma para Florença, onde pintou obras como “Judite degolando Olofernes”²⁹ (Fig. 58) e “Judite e a criada”³⁰, encomendadas pela família Medici. Na cidade florentina, Artemisia passou a ter visibilidade por meio de sua pintura e em 1615 foi convidada a pintar uma tela intitulada “Alegoria da inclinação”³¹ (Fig. 52) encomendada por Michelangelo Buonarroti, *o Jovem* (1568-1642). Um ano depois, em 1616, Artemisia torna-se a primeira mulher (de quem se tem registro) a ingressar na *Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, como salientou Rodolfo Maffei (2011, p. 64). O ingresso da jovem pintora na Academia significou que, a partir de então, estava autorizada a ter seu próprio ateliê e contratar modelos para suas obras.

Apesar de ter construído uma importante rede de relações que permitiu uma notável atuação na pintura na primeira metade do século XVII, Artemisia Gentileschi não esteve entre

²⁵ Foi batizada no dia 10 de julho. Seu padrinho de batismo foi Offredo de Offredis, de Cremona (Núncio papal de Florença e Veneza) e a madrinha Artemisia Capizucchi, nobre senhora romana, esposa do florentino Giovan Battista Ubertini. *ASVR, Liber baptizorum, 1590-1603, f. 58r.*

²⁶ Não encontramos referências sobre seu nascimento, apenas sobre sua morte, ocorrida no dia 26 de dezembro de 1605, com apenas 30 anos, alguns dias depois de dar a luz a um menino (NICOLACI, 2011, p. 259).

²⁷ Nasceu em Pisa em 1563, sua família era florentina. No início da vida profissional, trabalhou com o irmão Aurelio Lomi na Toscana. Transferiu-se para Roma, provavelmente, em 1585. Entre 1621 e 1623 trabalhou em Gênova, depois na França, onde permaneceu por dois anos. Em 1626 foi para a Inglaterra onde se tornou pintor da corte. Morreu em Londres em 1639. É lembrado pelos biógrafos como um homem solitário e ranzinza (MENZIO, 2004, pp. 109-110).

²⁸ Utilizamos ao longo do texto os termos: “*caravaggesco*”, “*caravaggismo*” e “*caravaggistas*”, pois não existe uma tradução literal para o português que possa definir o significado desses termos. Sobre o *caravaggismo* na Itália, França, Espanha e Países Baixos, consultamos: MOIR, Alfred. *Caravaggisti: Italia. Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 109, febbraio, 2001, pp. 4-35.

²⁹ *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) de Artemisia Gentileschi. *Museo di Capodimonte*, Nápoles.

³⁰ *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) de Artemisia Gentileschi. *Palazzo Pitti*, Florença.

³¹ *Allegoria dell’Inclinazione* (1615) de Artemisia Gentileschi. Casa Buonarroti, Florença.

os artistas do período usualmente estudados pelos pesquisadores. Entre os pintores mais investigados na última parte do século XX estão Caravaggio, Rubens, Bernini, Van Dyck e Rembrandt, por exemplo. De acordo com Francesco Solinas (2011), atualmente Artemisia vem recuperando a posição de extrema relevância que ocupou durante sua vida.

Diversas obras de Artemisia foram localizadas e reconhecidas recentemente, a exemplo da obra intitulada “Cristo e a samaritana ao poço”³², pela primeira vez exposta ao público na *Mostra Artemisia* de 2011-2012, conforme Luciano Arcangeli (2011). É provável que o contexto da última década do século XXI no qual a pintora passou a ser mais valorizada esteja relacionado com a historiografia sobre as relações de gênero aliada ao uso da técnica de raio x³³, que tem contribuído para revelar a autoria de Artemisia em imagens atribuídas a outros artistas ou de autoria desconhecida.

Contudo, a pintora foi muitas vezes lembrada pela ótica do escândalo público do processo crime aberto por seu pai, em 1612. O processo denunciava o pintor Agostino Tassi³⁴, acusado de “desvirginar forçadamente” a jovem pintora durante o ano de 1611, em Roma. A publicação do processo intitulado *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*, organizado por Antonino Bertolotti (1876), não trouxe reconhecimento à sua trajetória como pintora e acabou vinculando sua obra à violência cometida por Agostino Tassi.

Após a publicação do processo, Roberto Longhi (1916) ensaiou uma análise sobre alguns quadros de Artemisia e Orazio Gentileschi. Para o autor, a obra “Susana e os velhos” (Fig. 34) teria sido em grande parte, se não no seu todo, produzida por Orazio e assinada por Artemisia. Segundo Roberto Contini (1991), tal afirmação é marcada por uma “questão sexual”. Hoje, podemos dizer que o registro sobre a produção de da pintora é marcado por uma visão de gênero. Atualmente Artemisia é considerada autora da obra não apenas pela assinatura que a imagem revela, mas também pela própria representação da figura feminina³⁵. A artista foi

³² *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637) de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela. 267,5 x 206 cm. Coleção privada.

³³ Ver GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian Baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989. GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Los Angeles: University of California Press, 2001. CHRISTIANSEN, Keith. *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*. In.: *Metropolitan Museum Journal* 39:© The Metropolitan Museum of Art, 2004.

³⁴ Nasceu em 1580, em *Ponzano Romano*. Transferiu-se para Roma, abandonou o sobrenome plebeu *Buonamici* e passou a utilizar o nome de seu protetor, marquês Tassi. Trabalhou em Florença para a corte de Cosme II de’ Medici e em Gênova. Quando retornou a Roma trabalhou com Orazio Gentileschi no palácio papal de *Monte Cavallo* (hoje *Palazzo Quirinale*) e no *Casino delle Muse* no palácio de Scipione Borghese (hoje *Palazzo Rospigliosi*) no mesmo período em que ocorre o processo. Acusado de ter desvirginado Artemisia, passou um ano detido na prisão *Corte Savella*. Apreciado pintor paisagista, Tassi continuou trabalhando em Roma até sua morte em 1644. Note-se que Tassi morreu na pobreza extrema (MENZIO, 2004, pp. 109-110).

³⁵ Essa questão será explicada na análise da obra, no quarto capítulo da tese.

recordada como uma vítima rebelde da violência praticada por um pintor, amigo de seu pai. Raramente foi lembrada em sua trajetória de vida e em sua atuação como pintora. Nesse sentido, acreditamos nas considerações de Jacques Le Goff (1996), cuja reflexão aponta para a importância de construir um conhecimento histórico preocupado em interrogar os esquecimentos, os hiatos e os espaços em branco da história.

No contexto da Segunda Guerra Mundial, o processo crime acima citado inspirou Anna Banti a escrever um romance intitulado *Artemisia*³⁶. Conforme Solinas (2011, p. 8), o romance se perdeu durante a ocupação nazista em Florença, foi reescrito após o encerramento do conflito e publicado em 1947. A obra despertou interesse da crítica literária, contudo novamente a artista foi apresentada como vítima do desvirginamento forçado cometido pelo pintor Agostino Tassi em 1611 e pouco se disse sobre sua trajetória como pintora.

Entre as décadas de 1960 e 1980, duas publicações importantes sobre Artemisia foram produzidas nos Estados Unidos. Os historiadores Ward Bissell (1968) e Mary Garrard (1989) iniciaram uma reconstituição biográfica e trabalharam com sua obra pictórica, inaugurando uma nova perspectiva sobre a artista, que até então havia sido lembrada na pintura como mera discípula do pai, o pintor Orazio Gentileschi ou como seguidora de Michelangelo Merisi, o *Caravaggio*.

Mary Garrard (1989, pp. 196-197) notou que a pose das mãos de Susana, na obra “Susana e os velhos” (Fig. 34), é inspirada numa figura feminina do relevo de um sarcófago romano do século II, onde é representada a história de Orestes, obras que discutiremos oportunamente. É mais provável que Artemisia tenha observado a pintura de *Adão* de Michelangelo na Capela Sistina, também inspirada na imagem do sarcófago. O trabalho de Garrard (1989) sugeriu que a obra foi resultado dos estudos da jovem artista, dedicada principalmente à criação de imagens de figuras humanas em movimento, o que seria reafirmado duas décadas depois por Judith W. Mann (2011).

Um dos primeiros catálogos³⁷ sobre Artemisia foi publicado em 1991, resultado da exposição realizada na *Casa Buonarroti*, em Florença. O evento foi idealizado por dois pesquisadores italianos, Roberto Contini e Gianni Papi. Dos artigos publicados no catálogo, destacamos o texto de Roberto Contini intitulado: *Una mappa dell’influsso di Artemisia Gentileschi a Firenze*. Para Contini (1991), Artemisia superou muitos colegas pintores de seu tempo quando produziu a precoce Susana, em 1610 (Fig. 34). À personagem é atribuída uma

³⁶ BANTI, Anna. *Artemisia*. Milano: Mondadori, 1947.

³⁷ CONTINI, Roberto; PAPI, Gianni (Org.). *Artemisia*. Catalogo della mostra. Firenze: Leonardo de Luca, 1991.

postura composta de embaraço e repulsa, distante das narrativas imagéticas comuns do período. A tela dava início a uma experiência estética distinta (CONTINI, 1991, p. 110). A partir da produção de “Susana e os velhos”, a obra de Artemisia assumiria junto com sua vida pública e privada um caráter desafiador na Roma seiscentista da Contrarreforma.

No que diz respeito à documentação sobre Artemisia, há a contribuição de Alexandra Lapierre (2000). A escritora elaborou um romance com base em alguns elementos da trajetória da pintora. Contudo, sua principal contribuição para a historiografia foi ter mapeado um número significativo de fontes sobre Artemisia, além de ter informado a localização de boa parte da documentação existente sobre a artista. Quatro séculos conservaram atos de batismos, reconhecimentos de débitos, contratos matrimoniais, inventários *post mortem*, testamentos, cartas, processos, doações, as vozes da família Gentileschi nos silêncios dos arquivos.

O confronto entre as obras de Artemisia e de seu pai, realizado por Keith Christiansen (2001), se mostrou importante para os estudos atuais sobre a pintora. Da produção de Artemisia nas primeiras décadas dos anos de 1600, Christiansen (2001) destacou a obra “Judite degolando Holofernes”³⁸ (Fig. 58) produzida entre os anos de 1612 e 1613. A pesquisadora afirmou que a imagem representa o momento em que a jovem artista se distancia da técnica pictórica do pai e, portanto, pode ser considerada uma importante afirmação de independência.

A exposição de 2001 intitulada “Gentileschi pai e filha”, realizada nas cidades de Roma, Nova York e St. Louis, teve o mérito de divulgar a obra de Artemisia nos EUA, mas apresentou a produção de Artemisia como devedora da apreciada obra do pai. O *Musée Maillol* de Paris também organizou uma exposição dedicada à Artemisia entre 14 de março e 15 de julho de 2012. Durante a exposição em Paris, foi realizada pelo pesquisador Michele Nicolaci³⁹ uma cronologia da vida de Artemisia. O quadro cronológico se mostrou importante porque apresentou os principais eventos documentados sobre a atuação da pintora em Roma, Florença, Veneza, Nápoles, e Londres.

Os estudos mais significativos sobre Artemisia Gentileschi foram publicados no catálogo resultante da exposição realizada no *Palazzo Reale*, em Milão, entre 2011 e 2012⁴⁰. Na análise de Sandro Barbagallo (2011) sobre a exposição, o pesquisador afirmou: “Digamos

³⁸ *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) de Artemisia Gentileschi. *Museo di Capodimonte*, Nápoles.

³⁹ Conferir na publicação eletrônica: MUSEE MAILLOL. *Artemisia: Pouvoir, glorie et passions d'une femme peintre 1593-1654*. Paris, 14 mars 15 juillet 2012. Disponível em: <http://www.museemaillol.com/wp-content/uploads/2011/07/DP_EN_05-03.pdf> Acesso em 18 dez. 2016.

⁴⁰ CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

que Artemisia representa a versão feminina de Caravaggio”⁴¹ (BARGABALLO, 2011, p. 1). Não apenas por ter uma produção que retratou diferentes mulheres protagonistas de suas próprias histórias, mas principalmente pelo atrevimento de se inserir num mundo criado pelos homens e para os homens. Para Barbagallo, “A grandeza artística de Artemisia Gentileschi vai muito além de sua história pessoal e de estereótipos que sempre a acompanharam”⁴² (BARBAGALLO, 2011, p. 1). As cinquenta pinturas de Artemisia produzidas na primeira metade do século XVII, reunidas nessa exposição, estão atualmente em acervos de museus, galerias de arte e coleções particulares em países como Itália, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Espanha, França, entre outros.

Alberto Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012), escreveram sobre a importância desta exposição de Artemisia no *Palazzo Reale*. Os pesquisadores destacam alguns dos personagens presentes nas obras da artista. Musas e ninfas impertinentes; monjas orgulhosas e temíveis; senhoras audaciosas e poderosas; rainhas antigas – Cleópatra – e pecadoras – Madalena; alegorias da pintura, da música, da paz, da retórica, da fama; Betsabéia no banho, Judite degolando Holofernes, Jael cravando um prego na têmpora de Sísara, etc. Mais marcante entre essas mulheres é talvez a samaritana pela pose e olhar absolutamente cético discutindo com um Jesus que parece estar em apuros (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50).

A obra intitulada “Cristo e a samaritana ao poço”⁴³ foi pela primeira vez exposta ao público na *Mostra Artemisia* de 2011-2012, conforme Luciano Arcangeli (2011). A imagem é um dos *quadri grandi* que Artemisia citou em duas cartas enviadas, durante o outono de 1637, de Nápoles a Roma, para Cassiano dal Pozzo. Para Arcangeli (2011), o quadro é um dos maiores trabalhos de Artemisia do primeiro período napolitano da artista, que terminou com sua saída para a Inglaterra, em 1638 – onde trabalhou junto com seu pai na realização de uma obra para a *Queen’s House*, em Londres.

A *Mostra Artemisia* (2011-2012) foi uma exposição que deu lugar não apenas aos seus quadros com representações da violência, mas destacou sua produção e revelou que Artemisia sabia trabalhar, com grande qualidade, uma variedade de gêneros pictóricos e temas muito amplos. As pinturas da artista romana apresentadas nesta exposição, foram reunidas pela primeira vez em um espaço, junto às de seu pai (Orazio Gentileschi), tio (Aurelio Lomi) e de

⁴¹ “*Diciamo che Artemisia rappresenta la versione femminile di Caravaggio*” (BARBAGALLO, 2011, p. 1). Tradução da autora.

⁴² “*La grandezza artistica di Artemisia Gentileschi va ben oltre le sue vicende personali e i luoghi comuni che da sempre l’accompagnano*”. Idem. Tradução da autora.

⁴³ *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637) de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela. 267,5 x 206 cm. Coleção privada.

alguns pintores que trabalharam com ela, por exemplo, Simon Vouet, e que faziam parte de sua oficina, como Bernardo Cavallino (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50).

As exposições de arte, algumas mais outras menos, atuam no sentido de conduzir o olhar do espectador e constroem determinadas chaves de leitura que funcionam como filtros por meio dos quais se lê tanto o percurso de uma mostra, como se criam ou reforçam estereótipos sobre os(as) artistas. No caso de Artemisia Gentileschi, a mostra realizada em Milão criou uma experiência estética a partir de um elemento biográfico referente à trajetória da pintora, o estupro do qual foi vítima, em Roma, em 1611, e seus desdobramentos no processo crime de 1612. De acordo com o diretor da instituição que sediou o evento, Domenico Piraina (2011, p. 9) a mostra “Artemisia Gentileschi: história de uma paixão” soube, acima de tudo, “compreender a alma apaixonada e complexa de Artemisia”⁴⁴. A palavra “paixão”, embora associada à excelência da artista enquanto pintora, também funcionou para construir uma impressão sobre a mesma, associada a algo intenso, exótico e fascinante.

Além disso, a abertura da mostra foi palco de uma performance realizada pela atriz e diretora Emma Dante a convite dos curadores da mostra, Roberto Contini e Francesco Solinas. O cenário da performance consistia em um leito com lençóis brancos. Sobre ele foram penduradas reproduções impressas das cartas de Artemisia, acrescidas de manchas vermelhas, e um fundo escuro com manipulações de luzes, uma tentativa de representar uma cena teatral do Barroco.

No instante em que se deparava com a cena (Fig. 1), o olhar do espectador era surpreendido pela nuvem de folhas que sugeria um leve movimento diante dos olhos. Nesse contexto, Emma Dante realizou uma performance representando o estupro de Artemisia. O leito ocupava o centro da sala. Sobre ele a atriz jogava seu corpo em movimentos bruscos, como se lutasse contra seu algoz, o pintor Agostino Tassi. Enquanto a atriz dava voz a fragmentos do interrogatório de Artemisia no processo crime, uma luz vermelha se expandia pelos lençóis, referência ao sangue decorrido da violência do desvirginamento forçado mencionado pela pintora no mesmo interrogatório. Da manipulação das luzes surgia a assinatura de Artemisia na parte superior da imagem e a presença mais física que simbólica da pintora era evocada na cena.

A performance representando a violência de um estupro a partir do uso das palavras da própria vítima, reforçou a leitura da obra por meio da lente da violência. A disposição das obras nas salas do museu também dialogou com a mesma perspectiva. As imagens foram afixadas em paredes de fundo vermelho enfocadas por luzes circulares (Fig. 2). A experiência estética

⁴⁴ “[...] *capire l'anima appassionata e complessa di Artemisia*” (PIRAINA, 2011, p. 9). Tradução da autora.

ensejava aproximar a artista de seu espectador por meio do sentir e fixava o pensamento de quem olhava, mais no biográfico que no pictórico. Naquela ocasião, o espectador conhecia antes a jovem estuprada, depois a pintora.



Figura 1: Performance de abertura da Mostra *Artemisia Gentileschi: storia di una passione* (2011-2012). Fotos de Fabrizio Stipari. Palazzo Reale, Milão.



Figura 2: Mostra *Artemisia Gentileschi: storia di una passione* (2011-2012). Foto de Helenio Barbeta. Palazzo Reale, Milão.

A mostra também expôs algumas correspondências da pintora, as quais, junto às imagens tinham a pretensão de apresentar a figura de Artemisia de forma total, trajetória biográfica e obra. Isso explica a preocupação em trazer fontes escritas para uma exposição de obras pictóricas da artista, como o próprio diretor da instituição afirmou no prefácio do catálogo da mostra (PIRAINA, 2011, p. 9). Contudo, ainda que os curadores tenham reunido grande

parte da obra de Artemisia, suas cartas e depoimentos no processo, tais fontes são apenas alguns dos vestígios da trajetória da pintora.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2012, p. 210) chamou a atenção para a natureza lacunar dos arquivos. Para o autor, essas lacunas podem ser tanto o resultado de censuras deliberadas ou inconscientes como de destruições ou agressões. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). São esses “fragmentos de experiência” que os organizadores da *Mostra Artemisia* reuniram e que contribuíram de forma importante para mapear as fontes sobre a trajetória da pintora.

Do ponto de vista técnico, o catálogo da mostra de Milão foi o que melhor contribuiu para a presente tese no sentido de ter disponibilizado boa parte da produção pictórica de Artemisia em altíssima qualidade, que é uma das problemáticas de quem estuda o tema das mulheres artistas. Por terem sido menos estudadas, por pertencerem a acervos particulares ou mesmo por estarem em depósitos de museus, as imagens nem sempre foram adequadamente fotografadas, ampliadas e muitas vezes sofreram com a interferência de filtros que, se utilizados no momento do registro fotográfico, modificam as cores originais das obras.

A mais recente exposição de obras da artista foi intitulada “Artemisia Gentileschi e o seu tempo”, realizada no Museu de Roma, entre 30 de novembro de 2016 e sete de maio de 2017 e foi idealizada pelos italianos Nicola Spinosa e Francesca Baldassari e pela norte-americana Judith Mann⁴⁵. A exposição tem contribuído para um interesse cada vez maior do público em relação ao percurso biográfico e à obra da pintora. Os textos publicados no catálogo dão conta da trajetória biográfica e artística de Artemisia em Roma, cidade na qual nasceu, em 1593, Florença, Veneza, Nápoles e Londres. A artista é apresentada ao leitor a partir de seus diálogos e confrontos com outros artistas de seu tempo, a exemplo de seu pai, o pintor Orazio Gentileschi, Simon Vouet, Cristofano Allori, Bernardo Cavallino, Massimo Stanzione, Onofrio Palumbo, Andrea Vaccaro, entre outros.

Os autores discutiram a obra de Artemisia e a relevância de sua atuação como pintora no sentido de contribuir com os debates realizados em outras exposições, como a organizada por Roberto Contini e Francesco Solinas, entre 2011 e 2012. É evidente a preocupação em

⁴⁵ No catálogo da mostra foram publicados textos de autoria dos curadores acima citados e de alguns historiadores da arte que trabalham com a vida e a obra de Artemisia: Jesse Locker, Anna Orlando, Cristina Terzaghi e Maria Beatrice Ruggieri.

superar reducionismos e anacronismos que têm associado a obra de Artemisia a uma espécie de vingança da artista contra Agostino Tassi, pintor paisagista que a estuprou, em 1611.

Durante a conferência de abertura da mostra, realizada no dia 29 de novembro de 2016, no Museu de Roma, o curador da produção napolitana de Artemisia, Nicola Spinosa (2016) destacou que a exposição foi o resultado de um projeto realizado ao longo de três anos e lamentou o fato de algumas instituições de Roma terem optado por não permitir que obras de autoria de Artemisia e Caravaggio, presentes em seus acervos, integrassem a exposição. Spinosa agradeceu as instituições de diversos países da Europa e Estados Unidos da América que concordaram em fazer parte da mostra, destacando a importância dos acervos de colecionadores particulares para a compreensão da dimensão da obra de Artemisia. Francesca Baldassari (2016), curadora do período florentino de Artemisia, salientou que a pintora se colocou em contato com seu tempo dialogando com alguns dos artistas e intelectuais mais importantes de sua época. E a curadora dos dois períodos romanos da artista, Judith Mann (2016), explicou em linhas gerais a capacidade de Artemisia em produzir a partir da narrativa, da teatralidade e da dramaticidade.

No Brasil, Artemisia Gentileschi e sua produção pictórica ainda são pouco conhecidas. Existem alguns artigos que trabalham com determinadas obras da artista, entretanto, conforme o presente levantamento bibliográfico tem mostrado, esses estudos não foram realizados pelo campo da História. No artigo da pesquisadora da área da Educação, Luciana Gruppelli Loponte (2002), intitulado “Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino”, a autora analisou como a sexualidade feminina foi colocada em discurso nas imagens produzidas pela arte ocidental. Uma das imagens selecionadas por Loponte (2002) foi a pintura “Susana e os velhos” (Fig. 34) de Artemisia. Ao estudar as formas de representação do nu, a autora salientou que Susana não está representando uma mulher passiva, submissa ou provocativa, mas sim uma Susana aterrorizada com os homens que a observam (LOPONTE, 2002, p. 293). Todavia, a produção de Artemisia foi citada de forma breve no artigo no qual a pintora foi apresentada como seguidora de Michelangelo Merisi, o *Caravaggio*.

A mostra “Caravaggio e seus seguidores” que aconteceu em São Paulo, Belo Horizonte e Buenos Aires em 2012, trouxe a maior exposição de Caravaggio e seus seguidores já vista na América Latina. Entre as telas que faziam parte da exposição estavam obras de Artemisia e Orazio Gentileschi. “Madalena desmaiada⁴⁶”, única obra de Artemisia que a exposição trouxe

⁴⁶ *Maddalena svenuda* (1630-1640) de Artemisia Lomi Gentileschi. Óleo sobre tela, 86 x 72 cm. *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini*, Roma.

para o Brasil, foi recentemente atribuída à artista, não carrega sua assinatura e foi produzida entre as décadas de 1630 e 1640, em Nápoles. A imagem representa uma figura feminina com os seios desnudos, cabeça arqueada para trás, segurando uma caveira na altura do púbis. A tela não é mencionada nos catálogos publicados em 1991, 2001, 2011 e 2016. Além disso, “Madalena desmaiada” já foi atribuída a outros pintores como Francesco Trevisani e Guido Cagnacci.

Um estudo brasileiro sobre Artemisia foi desenvolvido por Miriam de Paiva Vieira (2012), doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Vieira realiza, desde 2012, um estudo intermediário das interseções entre literatura, arquitetura e pintura. Dentro deste projeto, a autora selecionou dois romances: *Artemisia*, de Anna Banti (1947) e *The passion of Artemisia*, de Susan Vreeland (2002). O trabalho de Vieira consiste em analisar do ponto de vista da literatura, como Artemisia é apresentada ao mundo contemporâneo pelas duas autoras. Para Vieira (2012),

Enquanto o foco do romance intitulado simplesmente *Artemisia* é a tentativa de superação da dor da autora, que se mistura com a trajetória de vida da pintora, o foco de *A paixão de Artemisia* é a maneira como essa trajetória de vida gira em torno do trabalho, a maior paixão da artista (VIEIRA, 2012, p. 128).

A mesma autora comentou que ao visitar a exposição “Caravaggio e seus seguidores” recebeu um folheto publicado pelos organizadores do evento, no qual constava: “A filha de Gentileschi, Artemisia, protagonista de tumultuados incidentes sentimentais e raro exemplo de mulher pintora, também recebeu ‘influência’ da linguagem de Caravaggio” (VIEIRA, 2012, p. 119). O comentário dá ênfase a uma imagem de Artemisia produzida e disseminada até o final da década de 1970. O que nos chama mais a atenção é que os organizadores do evento manifestaram essa visão em que Artemisia é apresentada como uma pintora que apenas reproduziu a linguagem de Caravaggio.

Os recentes estudos sobre Artemisia foram, em sua maioria, realizados nas últimas décadas do século XX e inícios do século XXI, pelas áreas da história da arte e da literatura, principalmente. Acreditamos que para discutir sua trajetória e entender sua profissionalização e atuação na pintura, é necessário reunir as fontes escritas e visuais disponíveis e problematizar a rede de relações construída pela pintora tendo em vista o contexto histórico, religioso, social e cultural da época na qual Artemisia viveu.

1.2 A atuação das artistas entre os séculos XVI e XVII

“Por que é que não existiram grandes mulheres artistas?”⁴⁷ Esse questionamento intitulado um artigo da historiadora norte-americana Linda Nochlin (1971). Problematizando a questão, a autora ressaltou que não seria suficiente apresentar casos de grandes mulheres artistas. Nochlin também mostrou que é insuficiente defender um suposto estilo feminino, o qual não deveria ser analisado segundo os mesmos critérios do masculino. Filipa Lowndes Vicente (2005), lembrou que embora nos anos de 1970 vozes feministas engajadas tenham produzidos trabalhos na mesma perspectiva de Linda Nochlin, ainda se fazia presente a noção desenvolvida no século XIX de uma arte feminina usada como “modo de distinguir a arte “séria”, profissional e, implicitamente masculina, daquela produzida por mulheres e, portanto, feminina, “amadora” e secundária” (VICENTE, 2005, p. 209).

Essas questões ajudam a entender porque a arte produzida por mulheres foi considerada menos relevante e por isso menos estudada em relação à produção dos artistas, muitas vezes identificados como “gênios”. Também contribuiu para o silenciamento das vozes femininas no mundo da criação artística o baixo interesse das instituições em organizar exposições a partir da produção feminina. Ana Paula C. Simioni (2007) destacou que, para além da qualidade e genialidade, a presença ou não das mulheres artistas na historiografia depende, em grande parte, dos responsáveis pela escrita da história, a saber, o historiador, o crítico, o museólogo e o curador, personagens determinantes na construção de um destino para obras de arte e seus criadores, aquilo que se denomina “cânon”. Nesse sentido, acreditamos que a arte produzida por mulheres, em diferentes tempos históricos, evidencia um campo concreto de análise e encaminha discussões, visando uma revisão dos discursos produzidos historicamente onde as artistas permaneceram relegadas “[...] a toda sorte de pinturas vistas como menores”, nas palavras de Ana Simioni (2008, p. 110).

Para pensar as trajetórias das pintoras que mencionaremos ao longo do trabalho, é importante levar em consideração algumas questões sobre as dificuldades de ingresso das mulheres ao mundo da criação artística. O trabalho de Nochlin (1971) revelou alguns dos obstáculos socialmente impostos às artistas dos períodos Renascentista e Barroco, como, por exemplo, a falta de acesso ao nu humano, que acabava limitando suas produções a gêneros

⁴⁷ NOCHLIN, Linda. “*Why have there been no great women artists*”, pp. 42-69. In APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane; EBERSOLE, Lucinda. (Org.) *Women, creativity and the arts. Critical and autobiographical perspectives*. Nova Iorque: Continuum, 1997. [Publicado pela primeira vez em 1971 na revista Art News].

como natureza morta e retratos. Nesse sentido, Filipa Lowndes Vicente (2005) explicou que no período entre os séculos XVI e XIX, “[...] os gêneros artísticos mais prestigiados pressupunham um domínio do corpo humano, que dependia de uma aprendizagem direta do mesmo” (VICENTE, 2005, p. 210). A mesma autora ressaltou que “[...] desde o século XIII e até recentemente, a tipologia de artista-filha-de-pai-artista, ou então filha de pai especialmente atento à sua educação assumiu um padrão persistente” (VICENTE, 2005, p. 210).

O caso de Artemisia Gentileschi (1593-1654), nos ajuda a pensar essas questões. Filha de pai artista, o pintor Orazio Gentileschi (1563-1639), Artemisia teve acesso ao ateliê do pai, no qual trabalhou também como modelo. Contudo, o acesso ao nu se dava a partir de seu próprio corpo, conforme Judith Mann (2011). Suas primeiras produções revelam a perspectiva do autorretrato, mesmo quando pintou heroínas bíblicas do Antigo Testamento. Provavelmente foi recorrendo ao seu corpo que Artemisia idealizou imagens como Susana e os velhos (Fig. 34), Judite degolando Holofernes (Fig. 58) e Madona com o Menino (Fig. 25), produzidas nos primeiros tempo de sua trajetória.

Para além do exemplo de Artemisia, há diversos casos de mulheres artistas do século XVI ao XIX que, em vida, tiveram tudo aquilo que se considera essencial para a consolidação de uma carreira artística, “críticas positivas, comissões nacionais e internacionais, valores de vendas dos quadros muito elevados, medalhas ou prêmios oficiais, reconhecimento entre os pares. Porém, mais tarde, a história encarregou-se de silenciá-las” (VICENTE, 2005, p. 213).

Se analisarmos a trajetória de Artemisia Gentileschi, embora enfrentando embates de gênero, consolidou-se como pintora, produziu para as cortes do século XVII, como a família Medici; para colecionadores particulares importantes de diferentes regiões da península italiana, além de ter sido convidada para concluir uma obra que o pai havia iniciado na residência da família real, em Londres. Reconhecida pelos seus pares, a pintora foi representada em obras como o “Retrato de Artemisia”⁴⁸ (Fig. 46), produzido pelo pintor francês Simon Vouet para integrar a coleção de artistas apreciados por Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Conforme apontam os estudos de Francis Haskell (1997, p. 83), dal Pozzo foi um prestigiado colecionador de arte de Roma e um dos responsáveis pelo desenvolvimento da vida artística romana do período. Em Roma, Artemisia também foi admirada por outros artistas de seu tempo, como Pierre Dumonstier, que desenhou a “Mão direita de Artemisia Gentileschi segurando o pincel”⁴⁹

⁴⁸ *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-26). Simon Vouet. *Collezione privata*.

⁴⁹ *Right hand of Artemisia Gentileschi holding a brush* (1625). Pierre Dumonstier. *The British Museum*, Londres.

(Fig. 45), em 1625. Artemisia ainda teve seu rosto gravado num medalhão, entre 1625 e 1630, intitulado “Medalha com o retrato de Artemisia Gentileschi”⁵⁰ (Fig. 62).

Para Filipa Lowndes Vicente (2005), o gênero é determinante nesse processo de exclusão e ocorre por duas vertentes principais.

Em primeiro lugar, as condicionantes socioculturais que afetaram especificamente cada mulher artista. [...] A identidade de artista estava sempre condicionada pela identidade de ser mulher. Ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, das condicionantes sociais à profissionalização feminina, sem esquecer o peso das responsabilidades familiares (VICENTE, 2005, p. 214).

Em segundo lugar, a questão que também contribuiu para determinar o gênero como fator de exclusão, de acordo com a mesma autora, foi a própria produção do século XIX, na qual consolidou-se uma história da arte que definiu aquilo que considerou digno de ser estudado. Uma história da arte enraizada em obras como a de Giorgio Vasari (1511-1574), reafirmando os conceitos de genialidade, originalidade, qualidade, estilos, etc. Para Vicente (2005), podemos acrescentar a estes instrumentos de análise o da masculinidade da criação artística. “As mulheres artistas constituem a exceção à norma. Encontram-se determinadas por aquilo que poderíamos denominar as ‘reservas’ da história da arte em integrá-las no seu discurso escrito e visual” (VICENTE, 2005, p. 214). Reservas num duplo sentido, segundo Filipa Vicente (2005); reservas dos museus como espaços de preservação, mas não de estudo científico e visibilidade destinado às mulheres artistas, tendo em vista os critérios do cânone artístico; e as reservas da própria disciplina da história da arte relativamente ao “não assunto” das mulheres na arte. Nessa perspectiva, as mulheres artistas estariam sujeitas a um duplo processo de exclusão, o da história vivida e o da história construída, salientou Filipa L. Vicente (2005).

Na região da península italiana existe uma tradição histórico-biográfica baseada no modelo “vidas de artistas” de Vasari, que privilegia os estudos sobre o desenvolvimento artístico. Além disso, o mecenato e a constituição de coleções artísticas favoreceram essa tradição italiana na produção de textos de caráter biográfico. Filipa L. Vicente afirmou que esses fatores, quando associados, ajudam a entender porque hoje sabemos um pouco mais sobre as mulheres artistas italianas do que sobre suas congêneres do norte da Europa (VICENTE, 2005, p. 218).

⁵⁰ *Medaglia con Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1625-1630). Autor desconhecido. *Staatliche Museen*. Berlim.

Na época em que a obra de Vasari foi publicada em meados do século XVI, embora existisse o conceito de Itália, a península não era uma unidade social, era apenas uma expressão geográfica, conforme Peter Burke (2010). Para o historiador, essa época foi um período de notáveis inovações culturais e “[...] quando os obstáculos sociais são um pouco menos pesados que o usual aparecem mulheres artistas e escritoras. [...] no final do século XVI pintoras tornaram-se mais visíveis, quando ficaram mais independentes” (BURKE, 2010, p. 58). Entretanto, o mesmo autor chamou a atenção para outras ocupações que poderiam ser exercidas entre os artistas da época, como estalajadeiro (dono de estalagem), soldado, espião, açougueiro, poeta, compositor, comerciante de lã, engenheiro, vendedor de sal, queijo, drogas, especiarias e farmacêutico. “Essa combinação de arte e drogas pode ser explicada pelo fato de algumas farmácias venderem materiais artísticos” (BURKE, 2010, p. 93). Burke (2010) ainda lembrou que as algumas das atividades mencionadas também foram exercidas por artistas do século XVII e destacou: “Essas ocupações são um alerta para que não atribuamos uma condição social elevada demais aos artistas e escritores do Renascimento” (BURKE, 2010, p. 93).

No que se refere ao contexto de formação dos artistas, Peter Burke (2010) afirmou que “[...] o recrutamento sugere que artistas e escritores pertenciam a duas diferentes culturas, a cultura do ateliê e a da universidade” (BURKE, 2010, p. 66). O primeiro capítulo da presente tese mostrará que a maioria das artistas referenciadas na pesquisa teve acesso a uma formação nos ateliês de seus pais e até mesmo nos sistemas de academias de desenho. De acordo com Burke (2010, p. 109) “as academias eram organizações formadas por artistas e escritores e sofriam um controle governamental”.

No cotidiano dos artistas, principalmente pintores e escultores, “[...] a unidade fundamental era o estúdio, a *bottega*, um pequeno grupo de homens produzindo uma ampla variedade de objetos em colaboração” (BURKE, 2010, p. 79). Nesse aspecto também mostraremos que algumas artistas tiveram seus próprios estúdios de pintura. No caso de Artemisia Gentileschi, a pintora montou um ateliê de pintura na época em que viveu em Florença, posteriormente em Roma e por fim em Nápoles, além de ter colaborado em obras de outros artistas. Elisabetta Sirani teve o ateliê cedido pelo pai, após este adoecer. Interessante notar que além de sua própria produção, Elisabetta transformou o ateliê num espaço para ensino de pintura voltado para mulheres.

Peter Burke (2010) apontou que os patronos dos artistas podem ser divididos em dois grupo principais, eclesiásticos e leigos, com destaque para a Igreja como grande incentivadora das artes no período entre os séculos IV e XVIII. Entre os patronos poderiam estar príncipes

“que tomavam artistas a seu serviço de modo mais ou menos permanente” e clientes “que apenas encomendavam uma única obra” (BURKE, 2010, p. 116). Pensando nas artistas privilegiadas na abordagem da tese, Properzia de Rossi, Sofonisba Anguissola, Elisabetta Sirani, Lavínia Fontana e Artemisia Gentileschi, todas atuaram para ambos os grupos de patronos, incluindo algumas produções destinadas ao papado e à autoridades políticas de diferentes regiões da península italiana e de fora dela.

O crescimento da participação feminina na profissão artística na Europa no período entre os séculos XV e XVII é resultado de uma mudança no *status* das mulheres na vida social, conforme Consuelo Lollobrigida (2012). A pesquisadora lembrou que no tratado *De Pictura* de Leon Battista Alberti, publicado em 1435⁵¹, a pintura foi dividida em categorias. A pintura de temas históricos que, por seu valor didático, é considerada a mais relevante, seguida pelos retratos, temas da vida cotidiana, paisagens e natureza morta.

Consuelo Lollobrigida (2012) salientou que as produções artísticas de temas históricos compreendiam o rigoroso estudo do corpo humano, primeiramente com cadáveres, depois com modelos vestidos e em seguida, com maior ênfase o estudo do nu masculino; o artista também era fortemente incentivado a viajar para os centros artísticos mais importantes para conhecer as obras dos artistas de gerações anteriores. Contudo, as artistas estavam relegadas aos gêneros menores da profissão, porque o estudo do corpo masculino nu, vivo ou morto, era considerado indecoroso; as mulheres não eram autorizadas a viajar sozinhas, mesmo que fosse para fins de estudos; Conforme Lollobrigida (2012) “era considerada ameaçadora a atuação de mulheres que queriam libertar-se dos papéis aos quais tinham sido relegadas por séculos” (LOLLOBRIGIDA, 2012, p. 5).

A mesma autora também destacou que a literatura dedicada ao “papel” das mulheres na sociedade colocava em evidência as limitações que prejudicavam o amadurecimento de qualquer habilidade artística e intelectual que possuíam. Até meados do século XVI as mulheres que pertenciam às classes menos privilegiadas, enquanto desfrutavam de uma certa liberdade de movimento e de ação, por outro lado, eram prejudicadas pelo cansaço, pelos perigos físicos da maternidade e pelo duro e incessante trabalho indispensável para fornecer à família as necessidades elementares da vida (LOLLOBRIGIDA, 2012, pp. 5-6).

Durante o século XVI podemos observar manifestações realizadas pelos intelectuais humanistas nos quais os discursos sobre as mulheres estavam se modificando. Para Lúcia

⁵¹ Utilizamos a edição publicada em língua portuguesa: ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1999.

Bellini, foi o pensamento neoplatônico “[...] que divulgou noções mais positivas sobre as mulheres nas áreas da teoria, do amor e da política” (BELLINI, 2003, p. 30). A conjuntura do neo-estoicismo e a valorização da dignidade do sujeito em geral são partes da gama de elementos sociais e políticos que, juntamente com as novas divisões de classe que se formaram, contribuíram para uma mudança das visões acerca das mulheres. Ao analisar o tratado médico, *De universa mulierum medicina*⁵² de Rodrigo de Castro (1603), Bellini (2003) afirmou, entretanto, que o caráter conservador em relação às mulheres foi mantido quando se referia às questões do corpo. As heranças da Antiguidade foram associadas à ideia de que as características físicas das mulheres determinariam sua condição mental, teriam “[...] mais medo, compaixão e seriam mais capazes de amar. Os efeitos do útero contribuiriam para diminuir sua racionalidade e aumentar sua paixão” (BELLINI, 2003, p. 33).

Se o discurso dos profissionais da medicina do período entre os séculos XVI e XVII produziu esse entendimento sobre as mulheres, na arte pictórica, por outro lado, deveriam ser representadas usando a arte da cosmética. Além disso, o pintor deveria representá-las “[...] com atenção à cabeleira. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives [...] sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente”, segundo Umberto Eco (2010, p. 196). O homem da mesma época, por sua vez “[...] coloca-se no centro do mundo e quer ser representado em toda sua orgulhosa potência. O homem de poder, gordo e maciço, quando não musculoso, porta e ostenta os sinais do poder que exerce” (ECO, 2010, p. 200).

Em seus escritos sobre a pintura⁵³, Leonardo da Vinci (1989), descreveu como as mulheres deveriam aparecer nas imagens: “As mulheres devem ser representadas em atitudes envergonhadas, as pernas apertadas juntas, com os braços recolhidos juntos, cabeça baixa e curvada para o lado”⁵⁴ (DA VINCI, 1989, p. 61). Associado a isso, Umberto Eco (2010), mostrou os animais que acompanhavam o feminino e o masculino nas imagens da época. Cavalos, cães, falcões, leões, são dominados pelos homens. Já os animais, que acompanham as mulheres, o coelho, o arminho, aludem “[...] à sua docilidade e outras vezes à sua impenetrável ambiguidade” (ECO, 2010, p. 205).

⁵² Publicado pela primeira vez em Hamburgo. Segundo a autora, “Castro (1546-1627?) foi um médico português de ascendência judaica que deixou Portugal em 1588, possivelmente para se resguardar de perseguições religiosas aos judeus na península Ibérica [...] estabelecendo-se em Hamburgo” (BELLINI, 2003, p. 31).

⁵³ Utilizamos a versão do *Trattato della pittura*, uma compilação de texto de Leonardo da Vinci, publicada na Itália no final da década de 1980, com comentários de Gaetano Milanesi. DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

⁵⁴ “*Le donne si debbono figurare con atti vergognosi, le gambe insieme strette, le braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traverso*” (DA VINCI, 1989, p. 61). Tradução da autora.

No que se refere à atuação das mulheres na produção artística, a partir da segunda metade do século XVI se observam algumas modificações. Um lento processo torna-se visível por meio da atuação de mulheres como “sócias” em atividades do marido ou do pai, o que ocorreu com Diana Ghisi, Anna Maria Vaiani e Virginia dal Vezzo, por exemplo, de acordo com Consuelo Lollobrigida (2012). No século XVII já encontramos casos de mulheres artistas que conduziram suas vidas de forma mais independente em relação aos períodos anteriores, como as pintoras Giovanna Garzoni, Artemisia Gentileschi e a arquiteta e pintora Plautilla Bricci.

Consuelo Lollobrigida (2012) ainda lembrou que a partir do século XVII se nota também um tímido progresso na alfabetização feminina, quando o tema da educação se insere num quadro mais amplo de preocupações do Estado moderno. O problema da educação feminina é discutido desde o início do século XVI quando à tríade *pregare-leggere-far di conto* (rezar-ler-fazer contas), são adicionadas novas “disciplinas” praticadas nos conventos, nas escolas de caridade, ou no interior das próprias famílias, mas com renovado vigor.

Em 1528, Baldassarre Castiglione publicou a obra intitulada *Il libro del Cortegiano*, em Veneza e Florença, dedicando um capítulo à mulher ideal. Consuelo Lollobrigida (2012) destacou algumas questões interessantes da obra de Castiglione: todas as qualidades e as artes indispensáveis ao cortesão era também apropriadas às mulheres, “[...] uma instrução de alto nível, saber pintar, tocar e cantar; escrever poesia; saber desenvolver uma conversa argumentativa e inteligente” (LOLLOBRIGIDA, 2012, p. 6). Conforme a mesma autora, a obra de Castiglione teve o mérito de difundir tais princípios em todos os estados europeus contribuindo para disponibilizar às mulheres uma instrução mínima.

Nos diálogos do *Terzo libro* do Cortesão⁵⁵, Castiglione escreveu referindo-se às mulheres: “Eu digo que elas devem ser consideradas tanto quanto o cortesão” (CASTIGLIONE, 1965, p. 284). Ao longo do mesmo capítulo, Castiglione exaltou as virtudes relevantes que as mulheres dignas de um cortesão deveriam ter. A nobreza no modo de portar-se, a graciosidade no modo de falar, a beleza, os costumes, as habilidades, o saber, a bondade, e tantas outras virtudes que serão a causa do amor do cortesão pelas mulheres (CASTIGLIONE, 1965, pp. 285-286).

⁵⁵ De acordo com Peter Burke “Ele foi escrito para ser um equivalente ao tratado de Platão sobre a república ideal, e deve ser visto como um exercício de relações públicas, desde a defesa do ameaçado ducado de Urbino da primeira versão até a censura às observações anticlericais da versão final, quando o autor estava se lançando a uma segunda carreira eclesiástica” (BURKE, 2010, p. 252).

Lollobrigida (2012) lembrou que nos estados que aderiram a Reforma Protestante, os textos de Erasmo⁵⁶, que defendiam a educação de jovens mulheres em nome de um bom entendimento entre os casais e a sociedade; e de Lutero⁵⁷, cujos escritos pregavam o acesso à leitura para que todos, homens e mulheres pudessem ler as Sagradas Escrituras, também contribuíram para o tema da alfabetização das mulheres aparecer com mais frequência a partir do século XVI.

1.3 Construções e representações de modelos femininos de virtuosidade

A influência da obra de Baldassarre Castiglione é visível nos tratados de arte posteriores ao título *Il libro del Cortegiano*, publicado em 1528. Para Consuelo Lollobrigida (2012, p. 7), ao configurar o perfil da perfeita mulher de corte, Castiglione criou, involuntariamente, também o modelo da mulher artista: a seriedade, a honestidade e a graciosidade são virtudes presentes nas biografias de artistas, pelo menos, até o final do século XVIII. A partir do texto de Giorgio Vasari, publicado em 1563, quase todos os críticos que destinaram algumas páginas de seus trabalhos para abordar mulheres artistas o fizeram enfatizando os atributos ligados à virtuosidade. Nesse sentido, buscaremos mostrar como esses “modelos” de virtuosidade dialogam com o caso de Artemisia Gentileschi, como se aproximam e em que se distanciam.

O arquiteto e pintor Giorgio Vasari (1511-1574)⁵⁸ realizou um estudo de caráter biográfico de pintores, escultores e arquitetos, desde Cimabue⁵⁹ (1240/50-1302) até ele. A obra *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*, que reúne parte dos estudos de Vasari, é uma fonte importante para os estudos sobre a atuação das mulheres na produção das artes. Quanto às mulheres que foram contemporâneas de seu tempo, Giorgio Vasari, dedicou algumas páginas para registrar sua presença nas produções artísticas, como a escultora “Properzia de Rossi nascida em Bolonha, jovem virtuosa, não somente nas coisas de casa, como as outras, mas em numerosas ciências que causariam inveja não só às mulheres, mas a todos os homens” (VASARI, 2011, pp. 591-592).

⁵⁶ RUMMEL, Erika. *Colloqui di Erasmo da Rotterdam*. Milano: Editoriale Jaca Book Spa, 1998.

⁵⁷ LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Comissão Interluterana de Literatura, 1989.

⁵⁸ Vasari foi aluno de Michelangelo Buonarroti, produziu, sobretudo em Florença e Roma. Trabalhou como artista oficial de Cosme I; idealizou e pensou a organização dos museus e a restauração e decoração do *Palazzo Vecchio*.

⁵⁹ Bencivieni di Pepo, veio a se chamar posteriormente, Cimabue. Nasceu e estudou em Florença, foi um artista da tradição bizantina que indica sinais de transição entre o medieval e a renascença por meio da pintura.

Ao tratar da vida de Properzia de Rossi (1490-1530), Vasari (2011) reservou um lugar de honra à escultora, afirmando que a artista obteve reconhecimento profissional de suas esculturas por toda península italiana, chegando ao conhecimento do Papa Clemente VII⁶⁰. O prestígio de Properzia junto ao pontífice está registrado na obra de Vasari, em especial, quando o autor mencionou as obras esculpidas em caroços de pêssego “[...] era um milagre ver sobre um caroço tão pequeno toda a Paixão de Cristo, feita com belíssimo entalhe, com uma infinidade de pessoas, além dos crucificadores e dos Apóstolos” (VASARI, 2011, p. 592). A escultora era conhecida por suas esculturas em superfícies muito pequenas, como o filigrana encomendado pela ilustre família Grassi, de Bolonha. O brasão da família foi ornamentado com onze esculturas em caroços de pêssego e ameixa, nos quais Properzia esculpiu apóstolos e santas⁶¹.

Ao refletirmos sobre o significado da inveja que Properzia despertou na ocasião a qual Vasari se refere no trecho acima citado, nos perguntamos se seria possível que essa inveja representasse um certo temor dos homens diante das mulheres, como afirma Michelle Perrot (2003). Segundo Perrot (2003) a invisibilidade e o silêncio impostos às mulheres podem ser entendidos como símbolos “[...] do perigo que se crê que elas representam” (PERROT, 2003, p. 21). Se em vida algumas mulheres artistas tiveram acesso ao conhecimento referente à produção artística, alcançando um certo reconhecimento e visibilidade, não se pode dizer o mesmo a respeito da memória sobre suas trajetórias. Uma associação entre Properzia de Rossi e Artemisia Gentileschi permite sugerir que após a morte das artistas, ainda que algumas citações em estudos biográficos tenham ocorrido, recaiu sobre suas trajetórias um silenciamento comum também à outras artistas.

Tendo despertado admiração com o trabalho em toda Bolonha⁶², conforme Vasari (2011), à Properzia foi confiada uma parte do trabalho da ala oeste da Basílica de San Petronio, onde produziu o painel de mármore “José e a esposa de Potifar” (1525-27). Sua obra despertou

⁶⁰ Giulio di Giuliano de Medici (1478-1534). Foi papa entre 1523 e 1534. Ver: BUFFON, Dolvino Antônio. *Papas: biografias*. Porto Alegre: EST, 1999.

⁶¹ Filigrana de prata e esculturas em caroço de pêssego e ameixa - família Grassi (1510-1530), 39 x 22 cm. Properzia de Rossi. Museu Cívico Medieval, Bolonha.

⁶² Na ocasião em que foi preciso fazer o ornamento das três portas da Basílica de San Petronio, em Bolonha – um trabalho no qual Properzia se propôs a participar – os construtores solicitaram que a escultora apresentasse uma obra sua, com o intuito de mostrar suas habilidades. Properzia de Rossi, então, produziu para o conde Alessandro de Peppoli um “[...] retrato de finíssimo mármore, com seu pai, o conde Guido, retratado do natural” (VASARI, 2011, p. 592). Na decoração escultórica da Basílica de San Petronio, se encontram diferentes tendências presentes em Bolonha na primeira metade da década de 1520, conforme apontou Vera Fortunati (2008, p. 17). A autora destacou: a cultura rafaelesca, a tendência romana de Baldassare Peruzzi e ainda as influências de Michelangelo, Alfonso Lombardi, entre outros que manifestavam um forte gosto pelo estilo antigo tardo imperial. Convivendo com as diversas linguagens Properzia de Rossi se distingue por exhibir, em sua obra, um gosto erótico inédito no clima artístico bolonhês.

a atenção do mestre pintor Amico Aspertini (c.1474-1552), o qual, “[...] movido pela inveja, sempre a desencorajou e falou mal dela aos construtores, agindo com tanta maldade, que o trabalho dela foi muito mal pago” (VASARI, 2011, pp. 592-593). Contudo, o biógrafo declarou que apesar de difamada por seu detrator, Properzia fez dois anjos em alto relevo, posteriormente colocados na Basílica de San Petronio. “Por fim, passou ela a fazer gravuras em cobre, produzindo obras imunes a críticas e dignas de grande louvor” (VASARI, 2011, p. 593).

Uma interessante analogia entre Properzia de Rossi e Artemisia Gentileschi é que ambas foram difamadas por detratores, os quais consideravam o gênero como um argumento para difamá-las e desqualificar suas obras. Em 1653 foram dedicados à Artemisia dois epitáfios burlescos, que associavam seus méritos como pintora à sua suposta infidelidade conjugal. Além disso, seu sobrenome “Gentileschi” foi desmembrado por seus detratores que a chamaram de “Gentil isca de corações” e “Gentil isca de vermes”, após sua morte⁶³.

Irene Graziani (2008, p. 35) apresentou uma série de doze retratos em terracota produzidos entre 1680 e 1690 para o salão nobre do *Palazzo Fidia*⁶⁴ de Bolonha. A série é uma homenagem à excelência intelectual das mulheres da cidade a partir do final do século XVI e baseia-se nos registros literários, a exemplo do texto de Giulio Cesare Croce, *La gloria delle donne* (1590). No conjunto de imagens são incluídos retratos das pintoras Lavínia Fontana e Elisabetta Sirani, além da escultora Properzia de Rossi, o que sugere um reconhecimento profissional dessas mulheres artistas. Um reconhecimento que Artemisia também alcançou em Roma, onde foram produzidas algumas obras em sua homenagem, das quais trataremos no capítulo quarto da tese.

Properzia foi lembrada pelo biógrafo Isaac Bullart (1599-1672) entre os ilustres pintores, arquitetos e escultores da *Accademie des sciences*⁶⁵. Única mulher presente com um perfil descritivo, a referência à Properzia é acompanhada de um retrato do gravurista francês Niccolò de Larmessin (Fig. 3). O modelo de retrato da escultora com os cabelos cobertos já tinha sido utilizado por Giorgio Vasari em sua primeira edição da biografia de Properzia de Rossi, publicada em 1563. Na imagem de Larmessin (Fig. 3), a escultora é retratada com o cabelo coberto por um lenço e com seus instrumentos de trabalho, como o martelo, o cinzel, o esquadro, o pincel e a paleta de tintas. Os instrumentos foram presos num prego, aludindo à

⁶³ Os dois epitáfios serão oportunamente debatidos no capítulo terceiro.

⁶⁴ Atualmente as obras estão no acervo *Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio* de Bolonha. Ver também TUMIDEI, Stefano. *Dell' eccellenza delle dame di Bologna*. Dodici busti di donne illustri Bolognesi. Firenze: Editore Pratesi, 2003.

⁶⁵ BULLART, Isaac. *Academie des sciences et des arts contenant les vies & les eloges historiques des hommes illustres*. Tome premier. Peintres, architectes & statuaires illustres de l'Italie. Paris, 1682, pp. 375-377. Obra póstuma.

profissão de Properzia, como indicou Irene Graziani (2008). A referência ao trabalho artístico também aparece nas obras em que os artistas Pierre Dumonstier e Simon Vouet produziram o o desenho da mão de Artemisia segundo o pincel e o retrato da pintora em seu estúdio. (Fig. 45 e 46). Elementos como a paleta de tintas e os pincéis revelam a artista no ato de pintar e mostrando uma comum associação de Artemisia como pintora.



Figura 3: Retrato de Properzia de Rossi (1682). Gravura, Niccolò de Larmessin. Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonha.

Irene Graziani (2008) ressaltou que uma dupla identidade como mulher e como escultora, aparece na iconografia de Properzia. Uma feminilidade ornamentada é proposta num retrato de Joachim von Sandrart no qual a artista não esconde os cabelos. A gravura, foi publicada em 1683 na obra intitulada *Accademia nobilissimae artis pictoriae* do mesmo autor. Sandrart (1683, pp. 191-192) atribuiu a Properzia de Rossi o lugar de maior destaque entre as mulheres ilustres para as artes, mencionadas em sua obra⁶⁶; em seguida situou a pintora Plautilla Nelli (1524-1588); Lucrezia Quistelli (1541–1594), escultora e pintora que atuou em Modena no século XVI; Sofonisba Anguissola (1532-1625), pintora cremonense atuante na corte de Felipe II da Espanha; por fim, finalizou escrevendo sobre Artemisia Gentileschi, apreciada pelo

⁶⁶ A fama de Properzia de Rossi também aparece na iconografia e nas obras de caráter biográfico dos séculos XVIII e XIX. Há pelo menos cinco versões conhecidas de seu retrato. Na gravura de Giovan Battista Cecchi, publicada na obra biográfica de Luigi Bastianelli (1772), Properzia foi representada em seu estúdio, com alusão aos instrumentos de trabalho utilizados pela artista. A inscrição que acompanha o retrato a identifica como “Properzia de Rossi escultora e pintora bolonhesa” (BASTIANELLI, 1772, p. 180). A imagem recorre ao modelo já publicado na obra de Vasari (1563), no qual Properzia aparece com os cabelos cobertos por um lenço. Um retrato similar, sem aludir aos instrumentos de trabalho, mas mantendo o cabelo coberto pelo lenço, foi produzido por Eugenio Silvestrin e publicado em 1837. A imagem introduz o texto do biógrafo Defendente Sacchi (1837) e mantém uma outra tradição no que se refere a forma de descrever mulheres artistas. Sacchi inclui Properzia de Rossi entre homens e mulheres ilustres biografados em seu texto utilizando como fonte principal a obra de Vasari, publicada em 1563, na qual a escultora é apresentada como uma mulher bela, virtuosa e considerada “[...] um grandíssimo milagre da natureza” (SACCHI, 1837, p. 168).

biógrafo devido a sua cultura *caravaggesca*. É importante ressaltar que apesar da brevidade do texto de Sandrart, a referência é uma das mais antigas alusões biográficas já mapeadas sobre Artemisia Gentileschi (SANDRART, 1683, p. 192), a qual discutiremos no capítulo terceiro da tese.

Lembrada como jovem virtuosa ao longo do século XIX, Properzia de Rossi se transformou em objeto de exercícios artísticos inspirados em textos comoventes a seu respeito e de outras artistas falecidas precocemente, como as pintoras Marietta Robusti (1554-1590)⁶⁷, e Elisabetta Sirani (1638-1665)⁶⁸, por exemplo.

A presença feminina na área da produção artística, embora mais comum em determinados gêneros como retratos e autorretratos, remete às margens de liberdade e escolhas dos sujeitos. Para tal reflexão utilizamos as discussões de Giovanni Levi (1996). Conforme o autor, “[...] nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras, de negociação” (LEVI, 1996, pp. 179-180). Nesse sentido, levaremos em conta a possibilidade apresentada pelo autor, “[...] a existência irreduzível de uma certa liberdade” (LEVI, 1996, p. 180). Nos perguntamos se as margens de liberdade foram elementos catalisadores da presença feminina na produção artística. A investigação tem apontado que essas mulheres podem ter desenvolvido constantes disputas e negociações com as relações de força de seu tempo.

Para investigarmos as mulheres não como musas inspiradoras, mas enquanto artistas, levaremos em conta como suas trajetórias foram registradas no período em que viveram, bem como as formas pelas quais as gerações seguintes lembraram essas trajetórias. É importante notar como os biógrafos contribuíram para a construção de um feminino atravessado pelo modelo de virtuosidade. Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), por exemplo, publicou textos a respeito das vidas dos artistas de Bolonha, incluindo um capítulo sobre a pintora Lavínia Fontana (1552-1614). Malvasia salientou que “[...] a virtuosa jovem foi pintora do Papa Gregório XIII⁶⁹ e de toda a Casa Buoncompagni, que a honrou, beneficiou e protegeu” (MALVASIA, 1678, p. 219). Ao comentar a atuação de Lavínia na produção da arte, Malvasia citou uma série de igrejas e capelas para as quais a pintora produziu não apenas retratos, mas também altares. Ao analisarmos a produção artística de Artemisia Gentileschi, percebemos que algumas obras da pintora também estão presentes em ambientes religiosos, para os quais foram encomendadas. A Basílica de Pozzuoli, na região de Nápoles, mantém três obras de Artemisia

⁶⁷ Nascida e falecida em Veneza. Filha do pintor Jacopo Robusti, o Tintoretto (1518-1594).

⁶⁸ Nascida e falecida em Bologna. Filha do pintor Giovanni Andrea Sirani (1610-1670).

⁶⁹ Ugo Buoncompagni (1502-1585), foi Papa entre 1572 e 1585.

representando a adoração dos reis magos, os milagres de São Januário e santos mártires da Igreja Católica, produzidas entre 1636 e 1637.

Analisando a obra de Lavínia Fontana, Malvasia afirmou que tendo se tornado famosa por seus retratos “[...] sua casa, pela virtude que ela tinha, era muito frequentada” (MALVASIA, 1678, p. 220). De forma similar aos textos biográficos sobre a escultora Properzia de Rossi, a valorização das obras parece estar vinculada à virtuosidade da pintora. O biógrafo lamentou o falecimento de Lavínia, durante o pontificado de Paolo V⁷⁰, ressaltando que “Em Roma todos ficaram descontentes, por ser uma mulher virtuosa e de bem. E temos um retrato seu na nossa Academia” (MALVASIA, 1678, p. 220)⁷¹.

O estudo de Alberto Manguel (2001) nos traz algumas questões importantes sobre a trajetória de Lavínia Fontana. A pintora nasceu em Bolonha, estudou anatomia no ateliê do pai⁷² – o prestigiado pintor maneirista Próspero Fontana (1512-1597), o qual trabalhou com Giorgio Vasari no *Palazzo Vecchio*, em Florença. A partir da primeira década dos anos de 1600 trabalhou em Roma onde tornou-se retratista de corte. Manguel (2001, p. 135) ainda ressaltou que Lavínia Fontana estabeleceu relações intelectuais no exterior por intermédio de recomendações de vários notáveis de Roma. Conforme Alessandro Zacchi (2010), Lavínia se especializou, sobretudo, em pintar temas femininos para uma clientela feminina, embora também tenha produzido retratos de crianças e de nobres, principalmente da alta sociedade da época. O sucesso de Lavínia na produção de retratos também foi alcançado por Artemisia Gentileschi. Nesse ponto, Artemisia obteve representatividade maior porque para além dos retratos para a clientela feminina, recebia frequentes encomendas de políticos e nobres, tendo atuado até mesmo fora da península italiana a convite da coroa da Inglaterra.

Pensando nos elementos que aproximam os autorretratos das diferentes artistas mencionadas na tese, um deles é a representação de instrumentos musicais. Tanto Lavínia

⁷⁰ Camillo Borghese (1552-1621), foi Papa entre 1605 e 1621. Ver: BUFFON, Dolvino Antônio. *Papas: biografias*. Porto Alegre: EST, 1999.

⁷¹ O mesmo autor ainda lembrou que a Academia de Roma dedicou uma coletânea de rimas em louvor à pintora. Exaltada por literatos como o bolonhês Ridolfo Campaggi (1565-1624), Lavínia Fontana teve sua obra homenageada em dois poemas intitulados respectivamente “Herodiade com a cabeça de São João Batista, de Lavínia Fontana” e “À Senhora Lavínia Fontana, pintora famosíssima”, ambos publicados no trabalho de Carlo Cesare Malvasia (1678, pp. 221-222). O biógrafo e historiador italiano Filippo Baldinucci (1624-1697), cujo trabalho inspirou-se em Giorgio Vasari, desenvolveu um estudo renovando e expandindo as biografias deste e adicionando alguns artistas omitidos pela obra de Vasari. Baldinucci (1728, p. 96) também dedicou algumas páginas de seu texto à Lavínia Fontana. Para o biógrafo, a artista foi virtuosa e excelente pintora; muito aplaudida, foi convidada a atuar em Roma, durante o Pontificado de Clemente VIII, para onde se mudou em 1603; além do retrato do papa, produziu muitos retratos para cardeais, bispos, príncipes e damas.

⁷² A pintora casou-se com Giovan Paolo Zappi, um dos discípulos de seu pai, que não teria colocado obstáculos ao seu trabalho como pintora. Produziu telas e retábulos, retratos, autorretratos e nus (MANGUEL, 2001, p. 135).

Fontana⁷³ como Sofonisba Anguissola⁷⁴ produziram imagens nas quais se representaram em seus estúdios tocando espineta. Já Artemisia optou por um “Autorretrato como tocadora de alaúde”⁷⁵ (Fig. 54). De acordo com o historiador Francesco Solinas (2011, p. 164), como muitos colegas seus, Artemisia tocava alaúde e era amiga Bellerofonte Castoldi (1580-1649), compositor para alaúde e teorba.

Giulio Cesare Croce (1550-1609) – poeta bolonhês contemporâneo de Lavínia Fontana – se referiu à pintora como “[...] um choque para as pessoas e para a natureza/ Lavínia Fontana, grande pintora,/ É única no mundo, assim como a Fênix”⁷⁶. Comparada a uma lenda, a pintora foi contratada para produzir um curioso retrato da menina Antonietta Gonsalvus, a Tognina (Fig. 4). Vestida à maneira suntuosa das cortes da época, Antonietta está recoberta de pelos que cobrem quase o corpo todo, inclusive a face, com exceção das mãos e lhe dão uma aparência selvagem⁷⁷.

O retrato de Tognina serviu como “registro científico do prodígio” e ainda que não exista um testemunho do encontro de Antonietta e Lavínia Fontana, Manguel (2001) questionou: “Será que o temor gerado por esse rosto suscitou na mente de Fontana o temor que seus colegas pintores sentiam ante o talento dela: o temor da transgressão e da consequente perda do salvo-conduto?” (MANGUEL, 2001, p. 136). *A criança-lobo*, tida como aberração da natureza, e a *mulher-pintora*, vista como a lendária Fênix, ocuparam lugares que podem desestabilizar os discursos da época, o que nos permite pensar nas margens de liberdade dos sujeitos como “[...] uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2006, p. 20).

⁷³ Autorretrato com a espineta (1577). Óleo sobre tela, 27 x 24 cm. Lavínia Fontana. Academia de São Lucas, Roma.

⁷⁴ Autorretrato de Sofonisba Anguissola tocando espineta (1556-57). Óleo sobre tela 57 x 48 cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.

⁷⁵ Autorretrato como tocadora de alaúde (1617-18). Óleo sobre tela, 65,5 x 50, 2 cm. Curtis Galleries, Mineapolis.

⁷⁶ Giulio Cesare Croce (1550-1609) é citado por Angela Ghirardi, no texto *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*. In. FORTUNATI, Vera. *Lavinia Fontana 1552-1614*. Catalogo della mostra. Milano: Electa, 1994. Croce também é citado por Alberto Manguel (2011, p. 134).

⁷⁷ A menina, conhecida como Tognina, era filha de Petrus Gonsalvus, portador de doença de pele congênita, levado das ilhas Canárias para Paris quando criança e exibido como uma aberração na corte de Henrique II. De acordo com Alberto Manguel (2001, p. 113), Gonsalvus aprendeu a falar latim e casou-se com uma holandesa com quem teve quatro filhos, todos portadores da doença.



Figura 4: Retrato de Antonietta Gonsaulvus, a Tognina (1595). Lavínia Fontana. Óleo sobre tela, 57 x 46 cm. Musée du Château, Blois.

A atuação das pintoras aqui referenciadas contribuem para a reflexão sobre o gênero como um conceito que nos permite identificar a existência das dinâmicas de transgressões, disputas e negociações que aconteceram nas sociedades do passado. Entretanto, é provável que, como afirma Ilaria Pagani, a cultura do Renascimento tenha desenvolvido possibilidades para que “[...] as mulheres não tanto superassem essas limitações, quanto as contornassem” (PAGANI, 2003, p. 1).

Lembrando o capítulo de Vasari sobre a “excelente escultora Properzia de Rossi”, Carlo Cesare Malvasia (1678) escreveu a respeito da pintora Elisabetta Sirani (1638-1665) exaltando sua “[...] virtude incomum, humildade incomparável, modéstia indescritível e bondade inimitável” (MALVASIA, 1678, p. 454). Filha primogênita do pintor Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), tornou-se mais famosa que o pai, trabalhando no ateliê Sirani. Admirador da obra da pintora, Malvasia afirmou ter recebido manuscritos⁷⁸ de Elisabetta, que lhe teriam sido entregues pelo próprio pai da pintora, os quais “[...] aqui transcrevo palavra por palavra” (MALVASIA, 1678, p. 467). É possível encontrar na listagem de Elisabetta Sirani, publicada na obra de Malvasia, aproximadamente 200 obras produzidas pela pintora; são retratos, em muitos casos de figuras inteiras, temas da mitologia, temas bíblicos, imagens dos doze

⁷⁸ O manuscrito havia sido intitulado: “Nota das pinturas feitas por mim Elisabetta Sirani” *Nota delle pitture fatte da me, Elisabetta Sirani*. Tradução da autora. A autenticidade de tal documento publicado por Malvasia [em *Felsina pittrice*, 1678], do qual não se conhece o original, não foi colocada em dúvida. A *Nota* de Elisabetta é citada regulamentemente na bibliografia sobre a pintora como fonte confiável (CONTE, 2013, p. 189).

apóstolos, santos, santas e madonas. As obras foram encomendadas por colecionadores particulares, sacerdotes, comerciantes, banqueiros, aristocratas e famílias nobres, bem como destinadas à altares de igrejas e capelas de Bolonha e de outras regiões da península italiana.

A intensa dedicação de Elisabetta Sirani também foi registrada na obra de Antonio Bolognini Amorini (1843). Conforme o biógrafo, a pintora dedicava muitas horas do dia à arte. Além de produzir suas obras, ensinava pintura às irmãs menores, Barbara e Anna, e a outras jovens como Ginevra Cantofoli, Veronica Franchi e Vincenza Fabri (AMORINI, 1843, p. 364-365). O mesmo autor chamou a atenção para a quantidade de imagens de Elisabetta Sirani ressaltando que a artista pintou tanto temas históricos, como também pequenos quadros de cobre e ainda obras grandiosas (AMORINI, 1843, p. 368)⁷⁹. Uma associação entre Elisabetta e Artemisia Gentileschi é a variedade de temas e suportes de suas obras. A análise da obra de Artemisia mostrou que suas composições foram realizadas em suportes de madeira, cobre a tela. Filhas de pais pintores, podem ter tido amplo acesso às técnicas de pintura, conhecendo todas as etapas da produção de uma obra, desde a fabricação dos materiais, a contratação de modelos, as negociações com os patronos e mecenas e as entregas tanto por terra, como por mar, no caso de Artemisia.

Elisabetta Sirani foi lembrada por Adelina Modesti (2001) como a primeira mulher artista a estabelecer uma Academia de Desenho para um público feminino, tendo desenvolvido práticas artísticas e métodos de formação profissional para mulheres. Assim, a pintora situa-se fora do modelo tradicional de um mentor masculino, no qual as mulheres aprendiam o ofício da arte por intermédio de seus colegas, pais, maridos ou irmãos. Modesti (2001, p. 399) indicou o desenvolvimento de um outro caminho para a produção das mulheres, no qual a transmissão do conhecimento é do feminino para o feminino, e por meio do qual Elisabetta se construiu como modelo de educadora e de atuação para a próxima geração de artistas profissionais.

Elisabetta Sirani é uma das primeiras artistas profissionais a ser reconhecida por seus contemporâneos como uma pintora tão criativa quanto os homens, afirmou Adelina Modesti (2001, p. 400). Para Modesti (2001), essa associação com categorias masculinas era ainda mais

⁷⁹ Para Adelina Modesti (2001, p. 399) Elisabetta Sirani foi crucial no desenvolvimento da Escola Bolonesa de pintura em meados do século XVII, sendo a primeira expoente do refinado e clássico método de Guido Reni (1575-1642), considerado o principal pintor barroco de Bolonha. A mesma autora lembra que Elisabetta recebeu sua formação artística do pai, Giovanni Andrea Sirani, o qual havia sido assistente de confiança de Guido Reni. Modesti (2001) ainda ressaltou que, como pintora profissional e gravurista, mestre de seu próprio ateliê aos 19 anos, Elisabetta foi professora de pintura e membro da *Accademia di San Luca*, de Roma. A afirmação de Modesti é baseada na atuação da pintora descrita no catálogo de professores acadêmicos de São Lucas, anexado na obra de Melchiorre Missirini (1823, p. 473). Na relação de professores de pintura listados no texto em que Missirini escreve as memórias da academia, podemos encontrar também o registro de Lavínia Fontana e de outras artistas como, por exemplo, a pintora miniaturista Teresa Raimondi Velli e Isabella Parasoli, cujos entalhes produzidos para o Príncipe Cesi de Acquasparta são citados por Giovanni Baglione (1733, p. 278).

evidenciado por Elisabetta tomar uma posição de artista profissional majoritariamente masculinizada por construir seu próprio ateliê, o qual incluía um número significativo de pupilos e aprendizes, que não tiveram o mesmo sucesso. De acordo com o estudo de Modesti (2001), no ateliê de Elisabetta há a presença do masculino, que se apresenta numa perspectiva diferente, na condição de aprendiz⁸⁰.



Figura 5: Autorretrato de Elisabetta Sirani (1658). Elisabetta Sirani. Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, Moscou.

Assim como nos autorretratos de outras artistas aqui referenciadas, Sirani representou a si mesma segurando a paleta de tintas, junto a uma tela na qual parece estar trabalhando e fez evidente menção à arte da pintura. Também aparecem alusões ao mundo da cultura e das letras, associando a artista ao universo educacional ao qual teve acesso e até mesmo ao ateliê de Elisabetta Sirani. O autorretrato apresentando a artista no ato de pintar, adornada com uma coroa de louro e uma corrente de ouro – elementos que expõem a pintura como uma atividade intelectual – e a face de Sirani evocada nas imagens das heroínas que pintou, são questões que também encontraremos na obra de Artemisia Gentileschi, as quais discutiremos no capítulo quarto da tese.

O modelo de virtuosidade que fundamentou as obras de caráter biográfico sobre as artistas Properzia de Rossi, Lavínia Fontana e Elisabetta Sirani, também perpassou a escrita dos textos que abordaram a trajetória da pintora Sofonisba Anguissola (1535-1625). Nascida na cidade de Cremona, Sofonisba era representante de uma categoria de jovens artistas da pequena

⁸⁰ Dentre eles a autora salienta alguns nomes “Don Pietro Macchiavelli, descrito como *scolare prete della Elisabetta*, Gioseffo Maria Bergami, Bartolomeu Musotti, Bartolomeo Zannichelli, Giovan Battista Zani, Lorenzo Loli e Marco Bandinelli” (MODESTI, 2001, p. 403).

nobreza, cujos horizontes culturais foram alargados por obras como *Il libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione, publicada em 1528. Como vimos anteriormente, o autor propôs uma perspectiva de acesso do feminino, pertencente às camadas mais privilegiadas da sociedade, às artes e à cultura.

Um dos textos mais antigos em que foram registradas referências à Sofonisba Anguissola foi produzido pelo pintor Alessandro Lamo e publicado em Cremona, em 1584. A obra, intitulada *Discorso*, é um trabalho sobre a vida e a obra do também pintor cremonense Bernardino Campi (1520-1591), considerado o mais prestigiado pintor local. Conforme Lamo (1584, pp. 37-38), as irmãs Sofonisba e Elena, filhas de Amilcare Anguissola⁸¹ e Bianca Ponzana⁸², estudaram desenho na casa de Bernardino Campi, a partir de 1546, onde permaneceram por três anos. O mesmo autor elogiou as irmãs referindo-se a elas como “*due virtuose Gentildonne*” e afirmando que Sofonisba se destacava tanto na arte de pintar como na nobreza de sua alma (LAMO, 1584, p. 39).

Filippo Baldinucci (1820, p. 97) comentou o quadro no qual Sofonisba retratou os irmãos Asdrubale e Minerva e entre os dois a figura do pai Amilcare, o qual lhe trouxe notoriedade, passando a receber encomendas de damas e cavalheiros. Uma segunda imagem destacada pelo biógrafo foi um retrato das três irmãs de Sofonisba jogando xadrez, sendo observadas por uma criada (Fig. 6). A fama da “valorosa pintora” chegou aos ouvidos de Felipe II (1527-1598), rei da Espanha, e com consentimento do pai, Sofonisba foi convidada para atuar em sua corte, o que lhe trouxe fama internacional, de acordo com Baldinucci (1820, p. 99)⁸³.

Os modelos acessíveis à pintora em seus primeiros trabalhos eram principalmente suas irmãs e seus pais. Além disso, os retratos dos membros da família não deixavam lugar para dúvidas quanto a sua moralidade, lembrou Lozano (2013). As repetidas criadas anciãs em seus retratos, quase sempre acompanhando crianças são tão marcantes como poucos outros artistas alcançaram, a exemplo da “Partida de xadrez” (Fig. 6). Na imagem as três irmãs estão em volta de uma mesa, Lucia e Minerva jogando xadrez e Europa de pé as observando, com a presença de uma criada. Para Lozano (2013, p. 205), a expressividade facial das modelos e o ambiente jovial íntimo da imagem foram pensadas no sentido de afirmar a vida intelectual de suas irmãs e, portanto, das mulheres.

⁸¹ Membro do *Concilio dei Decurioni di Cremona* e atuante no mundo empreendedor e diplomático local (LOLLOBRIGIDA, 2012, p. 8).

⁸² Exponente de uma importante família aristocrática cremonense (LOLLOBRIGIDA, 2012, p. 8).

⁸³ Para a família real espanhola, Sofonisba pintou diversos retratos, como o de Isabel de Valoi e o retrato do rei Felipe II, ambos no Museu do Prado, além de diversas outras obras produzidas na Espanha.



Figura 6: A Partida de Xadrez, retrato em grupo de Elena, Lucia, Minerva e criada (1555). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 72 x 97 cm. Muzeum Narodowe, Poznan, Poland.

A internacionalização por meio da atividade da pintura também se deu no caso de Artemisia Gentileschi. Ambas realizaram viagens internacionais para pintar, Sofonisba teve como destino Madri, em 1560, e Artemisia foi a Londres, em 1638, onde atuou a convite da coroa inglesa. Além de finalizar o trabalho do pai, Artemisia produziu um “Autorretrato como alegoria da pintura” (Fig. 68), que será analisado no capítulo quarto da tese.

Menos comum no período era uma mulher que não fosse irmã, filha ou nora de um pintor aprender a pintar, como foi o caso de Sofonisba, diferentemente de Lavínia Fontana, Elisabetta Sirani e Artemisia Gentileschi, todas filhas de pintores⁸⁴. De acordo com o pesquisador Jorge Sebastián Lozano (2013) Sofonisba Anguissola obteve sucesso em âmbitos historicamente reservados aos homens, além de ter sido a primeira mulher artista a ter suas obras expostas no Museu do Prado⁸⁵. O sucesso de Sofonisba na produção de retratos foi

⁸⁴ Entre fevereiro de 1560 e o verão de 1573 Sofonisba Anguissola viveu na corte espanhola, primeiramente como dama de Isabel de Valois e, após a morte da rainha, em qualidade de tutora de suas duas filhas, especialmente da infanta Isabel Clara Eugenia. Jorge Lozano (2013) afirmou que a chegada da quarta esposa do rei, Ana da Áustria, não alterou inicialmente a situação da pintora. Contudo, devido a sua idade – 25 anos aproximadamente – tornou-se aconselhável dar-lhe um casamento adequado, o que era por tradição uma responsabilidade do rei, tendo em vista sua posição de dama da rainha. Segundo o estudo de Lozano (2013, p. 188), Sofonisba solicitou ao rei um pretendente italiano, o que lhe foi concedido; casou-se com o nobre siciliano de descendência aragonesa, Fabrizio Moncada. Depois do casamento mudou-se para a Sicília, onde residiu até 1579. O precoce falecimento do marido a colocou numa difícil situação, mas com o apoio do rei espanhol realizou um segundo e inesperado casamento com Orazio Lomellili, capitão do barco genovês que a levou de volta à Lombardia. A partir de 1581 até 1615 Sofonisba residiu em Gênova, onde manteve uma posição de prestígio tanto por sua cultura e suas habilidades artísticas como por seus privilegiados contatos com a corte espanhola, declara Lozano (2013). Faleceu em 1625 na cidade de Palermo, onde viveu seus últimos dez anos de vida. De acordo com Jorge Lozano (2013), na lápide da pintora o marido, Orazio Lomellili, a exaltou como uma mulher famosa, uma retratista distinta, proclamada como a mais apreciada de seu século (LOZANO, 2013, p. 185).

⁸⁵ De acordo com Lozano (2013), as obras de Sofonisba são muito apreciadas por sua capacidade de transmitir as emoções dos modelos e por uma certa empatia para com eles, assim como pelo elevado número de autorretratos e

mencionado na segunda edição da obra *Vidas*, de Giorgio Vasari (1859). Ainda que não tenha dedicado um capítulo independente à biografia de Sofonisba, optando por registrá-la ao final do texto sobre a escultora Properzia de Rossi, Vasari (1859) se demonstrou impressionado pela atuação de Sofonisba afirmando que, para além de desenhar, colorir e copiar excelentemente imagens de outros artistas, fazia coisas raríssimas e belíssimas por meio da pintura com tal excelência que o rei da Espanha interessou-se por suas virtudes e méritos (VASARI, 1859, p. 322).

A trajetória de Sofonisba Anguissola continuou gerando curiosidade nos artistas da época, mesmo quando a pintora encontrava-se em idade avançada. Em 1624, o jovem pintor flamengo Antonio van Dicky a visitou em Palermo e surpreendeu-se com a lucidez e a cortesia da pintora, apesar da perda de visão que a impedia de pintar. Na ocasião, van Dicky produziu um retrato da artista, que não se privou de dar-lhe muitos bons conselhos, por exemplo, sobre como iluminar o rosto para disfarçar as rugas. Apesar de ter perdido a visão, continuou mantendo contato com os mestres da arte, explicou Vincenzo Lancetti (1819). Conforme o mesmo autor, Sofonisba discutia com muita clareza sobre as questões mais difíceis da pintura propondo formas de superá-las (LANCETTI, 1819, p. 261). Artemisia Gentileschi também atuou para a coroa espanhola quando residiu em Nápoles a convite do vice-rei da Espanha. Uma interessante questão que aproxima as duas pintoras é também a atuação de ambas no sentido de pensar e discutir a imagem junto aos artistas e mecenas com os quais negociaram.

Ainda que não faltassem retratos de Sofonisba nas coleções reais da Espanha, a memória da pintora perdeu-se rapidamente. Lozano (2013) destacou dois principais motivos para isso. Em primeiro lugar, porque na Espanha muitas vezes os quadros não eram assinados, como normalmente se fazia na Itália. Em segundo lugar, porque Sofonisba não cobrava valores em moeda por suas obras. Conforme o mesmo autor (2013, p. 194), isso a equiparava a um trabalhador manual e a associava a sua atuação como dama da rainha⁸⁶.

Nesse sentido, é possível que outros fatores também tenham contribuído para um certo esquecimento das mulheres artistas. No caso de Artemisia Gentileschi, por exemplo, ainda que

retratos de seu entorno familiar. Destacou-se ainda por sua excelência como pintora de retratos em miniatura. Entretanto, faltou em sua formação o conhecimento necessário para produzir grandes composições religiosas, gênero em que há apenas algumas incursões de pequeno formato, conforme Lozano (2013, p. 187). O pesquisador também afirmou que as histórias mitológicas, propensas a sensualidade e ao nu, eram gênero vedado a qualquer mulher que quisesse preservar uma boa reputação.

⁸⁶ Os encargos que recebeu pelas pinturas lhe eram dados informalmente, por meio de presentes, joias e objetos preciosos. Nas contas da família real não foram registrados pagamentos oficiais por suas obras, motivo pelo qual seu nome não aparece entre os pintores que trabalhavam para a coroa. Contudo, a investigação de Lozano (2013) mostrou que Sofonisba tinha contato direto com os pintores da corte, como mostram suas encomendas de pigmentos e colaborações em quadros de outros artistas.

a pintora tivesse assinado boa parte de suas obras e deixado outros tipos de fontes, como cartas, inventários e certidões que documentam sua trajetória, além de ter contribuído em obras de outros artistas, sua memória também se perdeu após sua morte. A lápide com seu nome foi removida durante o restauro do local onde provavelmente seu corpo havia sido sepultado, em Nápoles. Entendemos que o gênero, provavelmente, foi um fator determinante no processo de esquecimento/silenciamento das trajetórias dessas mulheres artistas.



Figura 7: Autorretrato de Sofonisba Anguissola tocando espineta (1556-57). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela 57 x 48 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



Figura 8: Autorretrato com o cavalete (1556). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 66 x 57 cm. Muzeum-Zamek, Lancut, Polônia.



Figura 9: Benardino Campi retratando Sofonisba Anguissola (1559). Sofonisba Anguissola. Óleo sobre tela, 111 x 110 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena.

Em seus autorretratos (Fig. 7 e 8), muitos deles com referências ao uso de espelhos durante sua produção, Sofonisba se representava em cenários e ambientes privilegiados, exaltando a arte, os livros, os instrumentos musicais, todos os elementos de sua vida como estudante da cultura. Em seus autorretratos, se apresentava com penteados impecáveis, austeros, quase sempre com vestidos pretos ornamentados com rendas, brocados e gorjeiras, consideradas símbolos de qualidade intelectual, moral e social. Os elementos que fazem referência ao mundo das artes também são amplamente explorados por Artemisia Gentileschi em seus autorretratos. Com as vestes mais sofisticadas de seu tempo Artemisia produziu imagens nas quais se representou no ato de pintar, como Sofonisba Anguissola, Elisabetta Sirani e Lavínia Fontana já haviam feito.

Sofonisba ainda alude a sua atuação como pintora numa obra considerada por Jorge Lozano (2013) uma criação metafísica. O quadro intitulado “Benardino Campi retratando Sofonisba Anguissola” (Fig. 9) é importante porque mostra uma profunda reflexão da pintora sobre o retrato e constitui o testemunho de uma artista que fez de um pintor seu objeto de representação, o qual, por sua vez, está retratando a pintora no interior da imagem. Para Lozano, Sofonisba subverteu a convenção típica do período, da imagem feminina como uma metáfora da arte pictórica em si. A artista não somente se adaptou às condições práticas que a conduziram ao tema do autorretrato, como também trabalhou com os limites do gênero, com uma clara vontade de mostrar a si mesma de uma maneira muito marcada e individual (LOZANO, 2013, p. 202).

Entre as últimas questões abordadas na investigação de Jorge Lozano (2013), uma nos interessa, em especial. O pesquisador problematizou a existência de um possível caráter feminino na obra de Sofonisba Anguissola, o que é válido para pensar a situação de outras mulheres artistas. Lozano lembrou que seus retratos se distanciaram das obras concebidas por seus colegas pintores e têm sido frequentemente vinculados a sua “condição feminina”, nas palavras do autor (LOZANO, 2013, p. 203). Lozano destacou que quando são discutidas as obras de artistas como Tiziano, Antonio Moro ou Sanchez Coelho, contemporâneos de Sofonisba, ninguém atribui um possível caráter masculino aos seus estilos: simplesmente se diz que as obras possuem o caráter ou o estilo de seu autor. Para Lozano (2013), parece impossível afirmar que tenham existido formas femininas de pintar, diferentes das masculinas. As especificidades da obra de Sofonisba não são radicalmente diferentes das particularidades das imagens de outros artistas de seu entorno. Nesse sentido, sua obra está associada em grande medida à técnica dos mestres que conheceu durante sua educação na península italiana e sua estadia na corte espanhola (LOZANO, 2013, p. 204). O que separa os retratos de Sofonisba dos

produzidos por Coelho e Moro, por exemplo, se deve claramente à influência que exerceram sobre ela outros pintores como Correggio ou Campi, junto com seu próprio desenvolvimento artístico pessoal, como ocorre com a imensa maioria dos artistas, enfatizou Lozano (2013). A obra de Sofonisba também pode ser associada ao contexto da corte espanhola, onde os temas referentes ao mundo familiar continuaram recorrentes em seu cotidiano.

Por ter permanecido um longo período na corte espanhola, Sofonisba produziu para um grupo mais restrito se comparada à Artemisia Gentileschi. Ainda que durante sua trajetória Artemisia tenha atuado para diferentes cortes, a pintora produziu com muito mais frequência para um público amplo de mecenas e patronos. Primogênita entre os filhos de Orazio Gentileschi, Artemisia não ensinou os irmãos a pintar, como o fizeram Sofonisba e Elisabetta, mas sim utilizou da mão de obra do irmão, principalmente de Francesco, para fazer as entregas das obras que produziu, em especial nos períodos em que atuou em Roma e Nápoles, como veremos na análise de suas correspondências.

A virtuosidade é um elemento que aparece com frequência nos textos que registram a atuação das mulheres artistas. Nas obras de diferentes biógrafos citados ao longo do capítulo, a escultora Properzia de Rossi e as pintoras Lavínia Fontana, Elisabetta Sirani e Sofonisba Anguissola são apresentadas como mulheres virtuosas. Diferente de Artemisia Gentileschi que, quando lembrada pelo biógrafo Filippo Baldinucci (1728, p. 293), por exemplo, foi descrita como “valente pintora”⁸⁷. Na breve referência à Artemisia, Baldinucci (1728) não deixou de comentar a obra Judite no ato de decapitar a cabeça de Holofernes (Fig. 59). Para o mesmo autor, a pintura era tão bem pensada que ao olhar a tela o espectador era surpreendido pelo terror apresentado na imagem da decapitação do general⁸⁸.

Artemisia explorou temas bíblicos, históricos, mitológicos, retratos e autorretratos a partir de uma perspectiva inovadora. A artista apresentou heroínas, matronas, santas e rainhas em ambientes em que as paisagens e ambientações naturais foram substituídas pelo aumento da dimensão dos corpos aliado às sombras intensas com pequenas réstias de luz artificial. Segundo Roberta Genova (2003), essa técnica confere dinamismo às figuras e conduz o olhar do espectador em seu percurso de leitura. Para a mesma autora, esses elementos trazem sobre a

⁸⁷ “*valente pittrice*” (BALDINUCCI, 1728, p. 293). Tradução da autora.

⁸⁸ Baldinucci (1728) ainda lembrou um retrato de Artemisia produzido pelo pintor Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662). O admirador da obra de Artemisia pintou o quadro para si mesmo, enquanto observava a artista no ato de pintar, em seu próprio ateliê, em Roma. A obra não foi documentada nos catálogos de Artemisia e sua localização é desconhecida.

superfície bidimensional as inscrições de subjetividade e intersubjetividade. A artista reinterpretou modelos iconográficos anteriores, criando imagens de mulheres imponentes⁸⁹.

O biógrafo Filippo Baldinucci destacou que Artemisia obteve grande sucesso em Nápoles, a partir de 1630, onde produziu para príncipes e nobres daquela cidade “[...] trabalhando com sua grande glória” (BALDINUCCI, 1728, p. 294). Para além da problematização da fonte, visto que é associada a registros escritos e orais disponíveis na época, o texto de Baldinucci (1728) se demonstrou importante para pensar como os primeiros escritos de caráter biográfico sobre Artemisia a representaram. Nesse sentido, nos interessa refletir a respeito de como a pintora foi lembrada e em que se aproxima e se distancia das descrições de outras mulheres artistas de seu tempo.

Para entender a associação das artistas com a virtuosidade, utilizamos a investigação de Jorge Lozano (2006) sobre modelos de feminilidade vigentes na Europa a partir do século XVI. De acordo com o pesquisador, a cultura visual contribuiu para reforçar os ideais de feminilidade da época. Nesse sentido, Lozano (2006, p. 71) lembrou que para a cultura renascentista, beleza e bondade eram duas caras de uma mesma moeda. A beleza era considerada uma combinação entre beleza física e virtude moral. Todavia, apesar de homens e mulheres compartilharem um mesmo espírito aristocrático, os discursos sobre gênero e poder regiam assimetricamente as funções sociais e características pessoais, as quais eram construídas de forma marcadamente diferente.

A obra de Baldassare Castiglione sobre o perfeito cortesão, por exemplo, revelou que mesmo com algumas qualidades sendo vistas como comuns e necessárias tanto aos homens quanto às mulheres, outras convinham mais às mulheres, a exemplo da beleza. Para Castiglione (1528, libro III, IV), muito falta àquela mulher a qual falta a beleza. O mesmo autor ainda explicou que a mulher deveria ser mais cautelosa e não dar motivos para que falassem mal dela, de modo que não fosse manchada pela culpa, nem pela suspeita, porque, segundo ele, para a mulher não havia tantas vias para defender-se das falsas calúnias como havia ao homem.

Assim, para uma dama, a beleza e a virtuosidade eram uma necessidade. Conforme Jorge Lozano (2006), a virtude interior incluía todo o repertório de dons morais que faziam da mulher uma cristã respeitável e uma digna representante de sua família, sendo o mais importante a castidade. Sem ela, a transmissão de títulos, privilégios sociais e propriedades a seus legítimos herdeiros estaria ameaçada, declarou Lozano (2006, pp. 71-72). O mesmo autor

⁸⁹ Essas questões serão desenvolvidas nos capítulos terceiro e quarto da tese.

ressaltou que virtude e beleza também eram desejáveis ao cavalheiro perfeito, mas nunca com a importância que adquiriram no caso feminino.

Para Lozano (2006), a imagem teve papel importante na disseminação da virtude e da beleza. Retratos de homens e mulheres foram ganhando espaço até conquistarem autonomia como gênero pictórico no final o século XV. Além disso, os retratos eram utilizados para apresentar as noivas em toda a sua riqueza, para testemunhar seu dote e implicitamente o status de sua família. Por outro lado, a virtude masculina dependia de ações executadas pelos cortesãos seja na área militar, política, literária ou religiosa, enquanto o prestígio do modelo feminino ideal passava pelo seu caráter de passividade e inatividade, afirmou Lozano (2006, p. 77).

Essas considerações nos ajudam a pensar o caso de Artemisia Gentileschi. Entre as artistas investigadas ao longo do capítulo, Artemisia foi a única que, quando citada nas obras de caráter biográfico, não foi lembrada pela ótica da virtuosidade. Nesse sentido, algumas hipóteses podem ser consideradas. Em primeiro lugar seu desvirginamento forçado, aos 18 anos, em Roma, do qual resultou uma grande exposição pública devido ao processo crime que acusou o pintor paisagista Agostino Tassi pelo crime. Uma jovem desonrada constrangia não apenas a si mesma, mas principalmente sua família e a moral vigente no período. Em segundo lugar, a produção artística de Artemisia a afastava do modelo de virtuosidade da época. Uma das primeiras telas produzidas por Artemisia, em 1610, “Susana e os velhos” (Fig. 34), escandalizava pela representação da figura feminina desnudada, visto que às mulheres era recomendado que pintassem apenas retratos, autorretratos e natureza morta.

Cabe a ressalva de que entre 1612 e 1613, Lavínia Fontana também produziu telas nas quais pintou a nudez da figura feminina. Entretanto, o posicionamento do corpo da Minerva⁹⁰ de Fontana favoreceu o encobrimento de regiões do corpo que a Susana de Artemisia desvelou. Além disso, Artemisia utilizava o próprio corpo como modelo para pintar figuras femininas desnudadas. Assim, não era o corpo de uma modelo à mostra na imagem, mas o da própria artista, o que aumentava sua exposição. Vale lembrar que ambas as pintoras Artemisia Gentileschi e Lavínia Fontana residiram em Roma, num período de pelo menos dez anos, entre 1603 – ano da chegada de Fontana à cidade a convite do papado – e 1613, quando Artemisia, recém casada, partiu para Florença.

Além de “Susana e os velhos” (Fig. 34), outra obra que pode ter interferido nos registros biográficos que não associaram o modelo de pintora virtuosa à Artemisia foi produzida em

⁹⁰ Duas telas do mesmo tema “Minerva” foram produzidas por Fontana entre 1612 e 1613, uma pertence ao acervo da Galleria Borghese, de Roma, e a outra é proveniente de coleção privada.

1615, em Florença. Artemisia voltou a compor um nu, dessa vez para a produção da “Alegoria da inclinação”⁹¹ (Fig. 47). Artemisia pintou uma figura feminina desnudada que causou tamanho desconforto a ponto de contratarem outro artista cuja intervenção na obra cobriu algumas regiões do corpo da figura, como explicaremos oportunamente no quarto capítulo da tese.

De acordo com o estudo de Consuelo Lollobrigida (2012), o modelo de mulher ideal do período é dotado de beleza e castidade. Segundo a autora, o único modo de uma jovem dedicar-se à arte era não se casar, podendo assim dedicar seu tempo inteiramente ao aprendizado, uma prerrogativa das filhas de famílias ricas e nobres (LOLLOBRIGIDA, 2012, p. 8). Entretanto, das mulheres artistas apresentadas ao longo do capítulo, a única que não se casou foi Elisabetta Sirani, devido a sua morte precoce. No caso de Artemisia, a pintora casou-se num casamento de conveniências arquitetado por seu pai e efetivado após o encerramento do processo crime, em 1612. Se o casamento não significou o afastamento de Artemisia da pintura, o nascimento dos quatro filhos, entre os quais apenas a menina Properzia chegou à idade adulta, também não lhe afastou da profissão. O desaparecimento do marido, Pietro Antonio Stiattesi, na primeira metade da década de 1620, tampouco a impediu de continuar produzindo e viajando a convite de diferentes cortes que solicitavam encomendas.

De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 80), com exceção das viúvas mais ricas e poderosas, era apenas sob a tutela de um homem, marido, pai, irmão, cunhado ou filho, que se autorizava viagens como as que Artemisia realizou. Essas questões podem ter contribuído para o distanciamento de Artemisia do modelo de virtuosidade comum à outras mulheres artistas. Por outro lado, foi apresentada por seus biógrafos e nos poemas que analisaremos no capítulo terceiro, como “pintora famosa/famosíssima”, “pintora valente” e “pintora acadêmica”.

Notamos que Artemisia construiu uma autonomia maior que suas colegas pintoras, provavelmente porque desvinculou-se do pai ainda jovem, quando partiu para Florença, em 1613, e na década seguinte, a partir de 1623, quando passou à viver sem uma figura masculina a sua frente, como revelou sua correspondência. Uma vida longa consolidou Artemisia Gentileschi na arte, como talvez pudesse ter acontecido com Elisabetta Sirani, cuja trajetória chamou a atenção por ter atuado na construção de um espaço de ensino da pintura para as jovens artistas de Bolonha, criando uma perspectiva diferente de acesso ao conhecimento, do feminino para o feminino. Para além dos temas que revelaram uma atuação no ambiente familiar ao qual está associada a produção de Sofonisba Anguissola, Artemisia produziu imagens vinculadas

⁹¹ Alegoria da Inclinação (1615). Artemisia Gentileschi. Casa Buonarroti, Florença.

aos temas encomendados pelos mecenas de sua época, não restringindo-se aos temas do universo privado.

É relevante visualizar o silêncio sobre as trajetórias das mulheres artistas principalmente na produção bibliográfica do século XIX. Citadas nas obras de seu tempo, a pesquisa apontou que o silenciamento de maior importância se deu entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tendo o gênero como fator de exclusão. No caso de Artemisia, tal silenciamento foi quebrado por Roberto Longhi (1916), embora a artista tenha passado a objeto de estudo de forma menos tendenciosa somente a partir do final da década de 1960 com os trabalhos de Ward Bissell (1968) e Mary Garrard (1989), como mostramos na revisão bibliográfica.

Os casos aqui apresentados, em linhas gerais, são apenas algumas das trajetórias de mulheres artistas atuantes entre os séculos XVI e XVII. Contudo, continuam sendo minoria frente ao predomínio masculino nas artes. Para além de mostrar o protagonismo feminino, ao investigar trajetórias de mulheres em contextos específicos, podemos problematizar as redes de relações entre o gênero e o social e pensar como foram construídas e como funcionaram essas relações. Em síntese, o capítulo procurou mostrar que, não basta compreender o que é socialmente compartilhado, precisamos ao mesmo tempo procurar os lugares onde esses padrões falham, conforme a orientação da pesquisadora Linda Nicholson (2000, p. 26).

Para pensar as trajetórias das mulheres artistas aqui discutidas, também nos filiamos às reflexões de Natalie Z. Davis (1997) quando estudou três mulheres do século XVII, Glikl, Marie e Maria Sibylla. Para a historiadora “[...] suas histórias revelam outras possibilidades de vida no século XVII. [...] Em cada um dos casos a pessoa se libertou um pouco das restrições das hierarquias europeias” (DAVIS, 1997, pp. 195-196).

Uma pintora de seu tempo, Artemisia Gentileschi não deixou de viver em lugares desafiadores, assim como outras artistas que atuaram no período: Elisabetta Sirani, Lavínia Fontana e Sofonisba Anguissola, por exemplo. Suas trajetórias nos indicam uma perspectiva para além de um feminínio fragilizado e associado ao lar, pois construíram espaços de atuação que podem desestabilizar representações pré-estabelecidas sobre a atuação das mulheres no mundo da criação. Entretanto, é preciso compreender a dimensão da produção pictórica de Artemisia para não reduzir a importância de sua atuação como pintora em distintas regiões da península italiana e da Europa na primeira metade do século XVII, tal como pretendemos fazer ao longo da tese.

CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÕES DE SI E REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM FONTES JUDICIAIS E CORRESPONDÊNCIAS

Nesse capítulo, trabalharemos com os ecos das palavras ditas e escritas há mais de quatrocentos anos. Como assinala a historiadora italiana Ottavia Niccoli (2000), restituir a palavra a homens e mulheres desconhecidos e mortos há séculos, é um dos aspectos mais belos da prática histórica. Para Niccoli (2000), fazer história é como viajar para um país distante, onde, por vezes, parece que estamos vendo rostos familiares nas janelas e caminhando por estradas que já conhecemos, mas que, na verdade, se trata de um fenômeno de *déjà vu*, muitas vezes enganador. A historiadora afirmou que compreenderemos de modo mais profundo o passado se levarmos em conta que as fontes revelam aspectos de continuidade, mas, sobretudo, de mudanças e é, portanto, a diversidade que devemos procurar. Não perder de vista a consciência do quanto o passado influenciou nosso presente, mas tendo a noção de “afastamento” enquanto um procedimento mental importante para a escrita da história.

Conforme o historiador Gregory Hanlon (2000), entre os séculos XVI e XVII, a configuração política da península italiana era formada por repúblicas, principados, ducados, reinos e Estados da Igreja. Dentre as regiões mais importantes da Península descritas pelo autor está o reino de Nápoles, governado pelos Aragão, do qual também faziam parte as ilhas da Sardenha e Sicília. Entre as Repúblicas menores estão Lucca e Siena, e entre as maiores Veneza, cujo sistema reunia princípios da monarquia, aristocracia e democracia, e Gênova, que esteve em direta competição com Veneza pelo predomínio comercial no Oriente Médio. Os principados mais atuantes eram o de Florença, sob controle dos Medici, o de Ferrara-Modena, sob controle da casa d’Este e o de Mântua, sob controle dos Gonzaga. O ducado de Milão era subdividido em nove distritos autônomos, o ducado de Urbino era formado por territórios conquistados pela dinastia Montefeltro, e o ducado de Piemonte-Savoia era a região mais ocidental do Império Romano. E, finalmente, os Estados Papais, os quais incluíam territórios desde Roma até a região da Emília-Romanha.

Foi com figuras dessas regiões, por exemplo, que Artemisia se correspondeu e das quais recebeu encomendas ao longo de sua trajetória como pintora. A princípio trabalhando com os Medici, e posteriormente com os d’Este, com os Savoia, tendo também atuado na República de Veneza e no vice-reino espanhol na península italiana, Nápoles.

2.1 O contexto, o processo crime e o contrato de casamento

Artemisia Gentileschi nasceu na última década do século XVI, em oito de julho de 1593⁹², num contexto marcado pela forte atuação da Contrarreforma da Igreja Católica, em Roma. Alguns eventos que aconteceram na passagem do século XVI para o XVII, chamam a atenção, a exemplo da condenação da família Cenci realizada na Cidade Eterna, na Praça do *Castel Sant'Angelo*, em 11 de setembro de 1599. Beatrice Cenci⁹³, os irmãos e a madrasta, haviam assassinado a golpes de martelo o pai, Francesco Cenci, acusado de violência sexual e sodomia contra a filha Beatrice. Os irmãos, juntamente com Beatrice e a madrasta foram condenados pelo Papa Clemente VIII (1592-1605)⁹⁴ à decapitação em praça pública, sob acusação de parricídio.

O evento também se inscreve no contexto das comemorações do jubileu de 1600, que atraiu centenas de milhares de peregrinos para a Cidade Eterna. O Papa Clemente VIII planejava fazer de Roma um modelo político e religioso para o mundo Ocidental. Segundo Horst Janson (2001), o papado patrocinava a arte barroca em longa escala, com objetivos de “[...] fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão: para maior Glória de Deus e da Igreja” (JANSON, 2001, p. 716). Também por esse motivo, a Contrarreforma investiu significativamente em ações catequéticas. Para disseminar os ensinamentos da Igreja Católica era preciso fazer conhecer as histórias bíblicas, o que para a maioria do povo não letrado se daria por meio das imagens. Nesse sentido, as imagens tiveram uma função didática importante.

Nessa época, Roma era uma cidade vivaz, um cenário de mudanças que, em parte, trariam impulso à Reforma Católica, como nota Judith Mann (2016, p. 13). Enquanto centro da cristandade, Roma representava tanto o poder de uma fé que tinha conquistado novo vigor, como demonstrava que a Igreja não havia se afastado dos princípios que no século IV tinham levado à sua fundação. Foi realizada uma obra de restauro das primeiras igrejas cristãs, o que alimentou a contratação de pintores e escultores capazes de realizar projetos decorativos. Conforme Mann (2016), aos símbolos do antigo paganismo, como obeliscos e colunas romanas, foi atribuído um novo significado cristão e a cidade passava de uma configuração medieval com ruas estreitas para um ambiente urbano mais organizado, com grandes ruas abertas, praças, igrejas restauradas e suntuosos prédios.

⁹² ASVR, *San Lorenzo in Lucina, Liber baptizorum, 1590-1603*.

⁹³ Para aprofundamentos sobre Beatrice Cenci, consultar: SANTUCCI, Francesca. *Virgo virago: Donne fra mito e storia, letteratura ed arte, dall'Antichità a Beatrice Cenci*. Catania: Akkuaria, 2008.

⁹⁴ Ippolito Aldobrandini (1536-1605), foi Papa entre 1592 e 1605.

Mann (2016) salientou ainda que, na Roma dessa época, havia uma grande população de homens, religiosos, imigrantes, peregrinos, artistas, os quais mantinham um significativo grupo de prostitutas. Segundo os censo do pontificado de Clemente VIII, Roma tinha quase 100.000 habitantes, entre os quais apenas um terço eram mulheres, devido ao fato de que os sujeitos se transferiam para a cidade papal, na grande maioria da vezes, sem suas esposas (MANN, 2016, p. 13). A população compreendia ainda um importante número de mendigos e ladrões de passagem pela cidade, o que tornava algumas zonas cenário de crimes e violências. A mesma autora apontou que na região entre *Castel Sant'Angelo* e *Trinità dei Monti* viviam muitos imigrantes, entre os quais artistas forasteiros, pintores, escultores, ourives, provenientes da Espanha, Holanda, Alemanha, Flandres e de outras regiões da península italiana, como Bologna, Milão, Nápoles, Gênova e Veneza. Era nessa zona que habitava também a família Gentileschi, a partir de 1576, quando Orazio chegou à Roma, vindo da Toscana.

Foi nesse cenário que Orazio Gentileschi solicitou ao Papa Paulo V a abertura do processo crime⁹⁵ contra o pintor Agostino Tassi, acusado de desvirginar forçadamente Artemisia. Para Artemisia, a perda da virgindade, aos 18 anos, significava uma limitação de suas perspectivas futuras, representava tanto uma agressão à sua pessoa como um ataque à honra de sua família. Apesar da vigilância sob a qual vivia, foi estuprada por alguém próximo e de confiança do pai.

Algumas considerações sobre os usos de fontes judiciais se fazem necessárias. Para a historiadora italiana Adelisa Malena (2017), cujo período de estudo é o contexto da Idade Moderna, os processos dessa época são caracterizados por altos níveis de oralidade. Como já havia afirmado Carlo Ginzburg (1994), são registros escritos de testemunhos orais. Malena (2017) salientou que os notários, responsáveis pela transcrição dos depoimentos dos interrogados bem como por dar fé pública aos registros, eram orientados por um manuais como o *Sacro Arsenale*, de Eliseo Masini, por exemplo. Os manuais instruíam os notários de forma muito detalhada sobre os modos de examinar o réu. Conforme Malena (2017), algumas das regras eram: escrever utilizando as próprias palavras dos réus, descrever incidentes ocorridos durante os interrogatórios, gestos e movimentos do réu, se tinha aspecto pálido, se tremia, se vacilava nas respostas e se utilizava palavras incompletas. Adelisa Malena (2017, p. 170) também destacou que, no caso de interrogatórios sob tortura, o notário não somente deveria

⁹⁵ Para saber mais sobre a análise do processo crime, ver: TEDESCO, Cristine. “E non dite che dipingeva come un uomo”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 193f. *Dissertação* (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas.

registrar todas as respostas do réu, mas também todo o seu raciocínio, suas razões e todas as palavras que pronunciasse durante os tormentos, todos os suspiros, os gritos, todos os lamentos e as lágrimas. Em suma, as transcrições deveriam ser fielmente realizadas na língua utilizada pelo interrogado e acompanhadas pelos registros dos gestos, olhares, suspiros, silêncios, reações quase imperceptíveis, mas que poderiam ser valiosos indícios ao inquisidor. São elementos que remetem ao grande valor etnográfico desse tipo de fonte, lembrou Malena (2017, p. 171). A mesma autora salientou que nem sempre todas as instruções eram seguidas e, além disso, nem todos os notários tinham o mesmo grau de profissionalismo. Entretanto, é inegável o grau de precisão das transcrições e a riqueza de informações que contêm sobre homens e mulheres que acabavam diante dos juízes.

Outras razões menos técnicas contribuem para a alta oralidade presente nas fontes judiciais dos séculos XVI e XVII: as pessoas estavam profundamente imersas na oralidade e tinham bem pouca familiaridade com a cultura escrita, por exemplo. O que nos interessa agora, é ressaltar que o conteúdo das fontes não está diretamente à nossa disposição, no sentido de que são fragmentos de uma realidade distante de nós. Além disso, possuem uma estrutura dialógica: dão a ver interlocuções e confrontos entre diferentes vozes. Para Malena (2017, p. 173), as fontes judiciais pressupõem assimetria e disparidade no plano dos poderes real e simbólico e relações de força desiguais. Nesse sentido, as palavras não eram livremente pronunciadas e a construção de si fazia parte de uma transação narrativa, um jogo entre as margens de liberdade e as especificidades da dinâmica social, como lembrou Natalie Z. Davis (1992). A historiadora norte-americana salientou que tais questões não nos privam de considerar as fontes em sua riqueza de verossimilhança com o real vivido pelos sujeitos.

O primeiro conjunto de fontes escritas a partir das quais pensaremos a construção de si em Artemisia, são os interrogatórios da pintora no processo crime⁹⁶ por estupro realizado em Roma, em 1612. O material foi analisado em sua amplitude em nosso estudo de mestrado (TEDESCO, 2013), cuja dissertação utilizou a versão do processo publicada por Eva Menzio (2004). Nosso objetivo agora é aprofundar a análise dos interrogatórios de Artemisia Gentileschi no sentido de discutir os modos mediante os quais a pintora se construiu, como negociou e dialogou com seu tempo, bem como os embates da artista frente às relações e

⁹⁶ ASR, ATG, processo 7 (*Stupri et Lenocinij – pro Curia et Fisco cn.e Augustinum Tassum Pictorem*), busta 104, anno 1612, foll. 270-448. O processo foi consultado na íntegra no acervo do Arquivo de Estado de Roma, entre outubro e novembro de 2016. A fonte foi parcialmente publicada por MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004.

representações de gênero vigentes em sua época, tencionando essa questão com a análise das suas obras⁹⁷.

Falando em nome da honra da família, Orazio Gentileschi escreveu ao Papa⁹⁸ solicitando a abertura do processo e relatando que sua filha havia sido:

[...] forçadamente desvirginada e carnalmente conhecida muitas e muitas vezes por Agostino Tassi⁹⁹, pintor e íntimo amigo e companheiro do orador, tendo-se também envolvido neste negócio obscuro Cosmo Quorli¹⁰⁰, seu armeiro. [...] este é um acontecimento feio e cometido em assim enorme lesão e perda do pobre orador¹⁰¹ (ORAZIO, 2004, p. 11).

Orazio salientou que o fato poderia colocar em ruína os seus outros “pobres filhos”. O pintor referia-se à Artemisia, a quem Tassi havia desvirginado no ano anterior, em 1611.

Um dos pontos de referência da honra, nessa época, era a opinião da comunidade sobre seus membros, segundo Adriano Prosperi (2010). “A honra – escreve um literato do século XVI – não reside senão na estima entre os homens” (PICCOLOMINI, 1539 apud PROSPERI, 2010, p. 23). O historiador afirmou também: “Para as mulheres, a honra estava ligada ao sexo, e os responsáveis por ela eram os homens: o pai, o marido” (PROSPERI, 2010, p. 23). Considerando os discursos que conferiam aos homens a tutela do feminino, os quais deveriam zelar pela honra das mulheres, Orazio Gentileschi havia falhado. Desonrada, Artemisia maculava a honra dos homens da família, significando perda e ruína ao “pobre pai e aos pobres irmãos”.

Ao ser interrogada pelo inquisidor Francesco Bulgarello, que falava em nome da Cúria e do Fisco romanos, a primeira afirmação de Artemisia foi a de que tinha sido traída pela criada da casa, Tuzia, a qual morava no andar de cima da habitação. De acordo com Artemisia, Tuzia a convenceu de “[...] que o tal Agostino era um jovem distinto galante e que estaríamos bem juntos e tanto fez que me induziu a falar com o tal Agostino [...]”¹⁰² (ARTEMISIA, 2004, p. 17). Numa das conversas que teve com Tassi, o pintor insinuou que um tal Francesco teria se gabado com ele dizendo que Artemisia “[...] lhe havia dado tudo aquilo que ele tinha desejado. Eu lhe respondi que pouco me importava daquilo que Francesco andasse dizendo porque eu sabia do jeito que estava e que era moça virgem”¹⁰³ (ARTEMISIA, 2004, p. 17). Na manhã

⁹⁷ Faremos referência a cada um dos interrogados ao final de cada citação. A paginação diz respeito à publicação da fonte por Menzio (2004).

⁹⁸ Pontífice Paulo V – Camilo Borghese – Papa entre 1605 e 1621.

⁹⁹ Ver nota n. 34.

¹⁰⁰ Armeiro/porta voz do Papa – faleceu antes da realização do processo.

¹⁰¹ Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto (*in memoriam*).

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

seguinte, estando seu pai ausente, diz ter sido surpreendida em sua casa, por uma visita inesperada: Tassi e Cosmo Quorli, porta-voz do Papa, os quais tiveram a entrada autorizada pela criada Tuzia. Artemisia afirmou que Cosmo tentou persuadi-la a fazer boa figura a Tassi, porque era um jovem elegante,

[...] e recusando eu de fazer tal coisa e demonstrando de ter nojo que ele me tratasse deste modo, ele acrescentou: “Não destes a tantos, poderias dar também a ele”. Eu então respondi a Cosmo com cólera que de palavras de patifes como ele eu tinha pouca consideração e por isto se retirasse da minha frente e lhe virei as costas [...]”¹⁰⁴ (ARTEMISIA, 2004, pp. 17-18).

Ao longo de seu interrogatório, a jovem revelou diferentes tipos de assédio aos quais estava exposta, e que eram agravados pela ausência do pai em casa, pelas ações da criada e pelo comportamento abusivo de Tassi e Quorli.

Seguindo com seu relato ao inquisidor, disse ter ficado embaraçada pelo ocorrido por alguns dias e tendo sido questionada por seu pai, não teria revelado a ele o motivo. Durante uma conversa, Tuzia teria dito a seu pai que fazia mal à Artemisia estar sempre em casa, deveria sair para caminhar. Naquela tarde, Agostino teria enviado um presente à Tuzia, um tecido para confeccionar uma roupa para o filho da criada, acompanhado de uma mensagem dizendo que à noite gostaria de falar com Artemisia, “[...] e ouvindo eu esta mensagem me voltei e disse: diga-lhe que à noite não se fala com moças solteiras”¹⁰⁵ (ARTEMISIA, 2004, p. 17). O relato contribui para dar a ver um cotidiano no qual era constantemente vigiada por Tassi e submetida a suas abordagens. Os discursos de Tassi não a convenciam, já que se apresenta ao inquisidor como moça honrada, e nessa conjuntura, apenas um pedido de casamento poderia lhe interessar.

Artemisia ainda comentou situações em que, ao ter saído de casa com a criada para fazer caminhadas ou ir à igreja, era observada e seguida por Agostino Tassi e seu amigo Cosmo Quorli. Também afirmou que era vigiada pelo pintor em sua própria casa, citando uma ocasião em que dois padres da paróquia estiveram na residência e assim que saíram Tassi entrou e a ameaçou, dizendo que se arrependeria por não lhe “[...] querer bem e eu lhe respondi: que arrepende-me, que arrepende-me, quem me quer precisa que me coloque isto [referindo-se a um anel de casamento] e lhe virei as costas”¹⁰⁶ (ARTEMISIA, 2004, p. 18). No mesmo dia, Tassi retornou à residência dos Gentileschi e, tendo encontrado Artemisia pintando, teria dito a

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

ela: “Não pintar demais, não pintar demais e me tomou a palheta e os pincéis da mão e os jogou em volta e disse a Tuzia: vá embora daqui”¹⁰⁷ (ARTEMISIA, 2004, p. 19). A criada não teria dado ouvidos aos pedidos da pintora para que não a deixasse sozinha. A sós com Artemisia, Tassi segurou-a pela mão e após dar algumas voltas pela sala se aproximou do quarto empurrou-a para dentro, trancou a porta,

[...] me jogou sobre a borda da cama dando-me com uma mão sobre o peito, me colocou um joelho entre as coxas [para] que eu não pudesse fechá-las e levantando-me as vestes, que fez grande esforço para levantá-las, me colocou um lenço à garganta e à boca para [que] assim [eu] não gritasse [...] tendo esse antes colocado todos os dois joelhos entre as minhas pernas e apontando-me o membro à natureza começou a empurrar e o colocou dentro que eu sentia que me queimava forte e me fazia grande mal que pelo impedimento que me segurava à boca não podia gritar, também tentava gritar o melhor que podia chamando por Tuzia. E lhe arranhei o rosto e lhe arranquei os cabelos e antes que o metesse dentro ainda lhe dei uma grande apertada ao membro que lhe arranquei ainda um pedaço de carne, com tudo isto ele não considerou nada e continuou a realizar o feito seu que me esteve um tempo em cima mantendo o membro dentro da natureza e depois de fazer o feito seu levantou-se de cima e eu vendo-me liberada andei na direção da gaveta da mesa e peguei um punhal e caminhei na direção de Agostino dizendo: “Te quero matar com esta faca que tu me desonrou. E ele pegando o casaco disse: “Eis-me aqui”, e eu o encurralei com o punhal do qual ele se protegeu senão lhe teria feito mal e facilmente o matado; com tudo isto o feriu um pouco no peito e lhe saiu sangue que era pouco porque com esforço o havia alcançado com a ponta da faca. Então depois disto Agostino se amarrou o casaco e eu estava chorando e sofrendo da ofensa que me havia feito e ele para me acalmar disse: “Da-me a mão te prometo de esposar-te como saí do labirinto que sou” e ainda me disse: “Lembro-te que tomando-te [como esposa] não quero vaidade. E com esta promessa me quietei e com esta promessa me induziu a consentir depois amorosamente muitas vezes às suas vontades que esta promessa ainda me foi muitas vezes reconfirmada; e porque eu depois tive informação que ele tinha esposa¹⁰⁸ (ARTEMISIA, 2004, pp. 19-20).

Desde suas primeiras falas no interrogatório, Artemisia se construiu como uma jovem honradíssima, respeitável, traída pela criada, perseguida e vigiada por Cosmo e enganada e desonrada por Tassi. Em sua narrativa, a jovem enfatizou o quanto resistiu e lutou contra seu agressor, apesar de estar impedida de gritar. A todo momento destacou seu não consentimento, completamente desconsiderado por Tassi. A pintora também buscou mostrar que reagiu à violência ao enfatizar sua própria força, dizendo que o atacou com o punhal, o feriu e que o teria facilmente matado se o pintor não tivesse se protegido. E, por fim, só se acalmou quando obteve a promessa de casamento.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

Artemisia lembrou ao inquisidor que Tassi arruinou outras propostas de casamento recebidas por ela, falando mal de sua família aos pretendentes, ao mesmo tempo em que refazia a promessa de casamento à pintora e a induzia a consentir “amorosamente” com suas vontades.

Interrogada se tinha perdido sangue na parte púbica, respondeu ao inquisidor:

Na época em que o dito Agostino me violentou, como eu disse, eu tendo o meu tempo menstrual e por isto não posso certamente dizer a Vossa Senhoria se por aquilo que me fez Agostino a minha natureza sangrou, porque eu não sabia muito de como acontecessem estas coisas; é bem verdade que percebi que o sangue era mais avermelhado que normalmente. [...] Houve bem, depois da primeira vez muitas outras vezes que [o] dito Agostino me conheceu carnalmente, fez sangue e perguntando eu o que significava este sangue, ele me dizia que sangrava porque eu era de fraca constituição física¹⁰⁹ (ARTEMISIA, 2004, pp. 20-21).

Agostino Tassi e seu amigo Cosmo Quorli continuavam vigiando e seguindo a pintora, seja quando saía a pé, acompanhada por Tuzia, ou de carruagem. Artemisia também denunciou Cosmo Quorli ao inquisidor quando relatou que certa vez, ele teria usado de todos os seus esforços para violentá-la. Não tendo tido sucesso por resistência de Artemisia, Cosmo teria dito que do mesmo modo contaria vantagem, difamando a pintora entre seus conhecidos, e que também por esse motivo Tassi não teria mantido a promessa de casamento. Entretanto, se sabe que o pintor não poderia honrar seu pedido de casamento com Artemisia, pelo principal motivo de que já era casado, como a pintora veio a saber e também denunciou em seu interrogatório. Em sua última declaração ao inquisidor, Artemisia lembrou que foi avisada por seu compadre, o pintor Pietro Rinaldi, de que na noite anterior à prisão de Tassi, o pintor, seu amigo Quorli e Tuzia teriam se encontrado para combinar o que diriam se fossem presos, denunciando mais uma vez a cumplicidade dos três.

Um elemento importante para convencer o inquisidor era o sangue, que sinalizava sua virgindade e principalmente ratificava o crime. De fato, constituía crime desonrar uma mulher, tomar sua virgindade, e não o estupro em si, cuja definição era entendida como “[...] qualquer relação sexual com mulher não casada” (PROSPERI, 2010, p. 129). Ao trabalhar com diversos processos crimes de Bolonha datados do início do século XVIII, o autor declarou que “[...] as descrições dos encontros falam de relações extorquidas pelo homem com a promessa de casamento, mais sofridas do que consentidas pela mulher” (PROSPERI, 2010, p. 129). Destacamos o caso de Isabela Amadori de 1723:

¹⁰⁹ Idem.

Ele me pegou de repente de atravessado, e me levou ao dito fosso e depois me jogou no chão com o rosto virado para cima e eu, por estar com muito medo, não me atrevi a dizer nada, e depois levantando as minhas roupas da frente se jogou sobre mim e abrindo suas calças tirou para fora seu pênis bem grosso duro e apontou para minha natureza, na qual o fez entrar a força com grande dor para mim, pois eu era menina virgem (AMADORI, 1723 apud PROSPERI, 2010, p. 130).

Exemplos como o caso de Artemisia e Isabela se multiplicam. Mas o esquema se repete, as declarações das mulheres “[...] são ricas de detalhes narrados numa linguagem que ignora eufemismos e rodeios” (PROSPERI, 2010, p. 130). Estando em seu período menstrual, Artemisia pode ter confundido o inquisidor. Para comprovar o crime, ou seja, a desonra, a pintora foi submetida a dois exames ginecológicos e à tortura. Em muito contribuiu para a tortura de Artemisia o fato de que Agostino Tassi negou o desvirginamento forçado, alegando que nunca tinha estado a sós com Artemisia em seu quarto ou em lugar algum. Em todos os interrogatórios aos quais foi submetido, o pintor sempre negou o crime e ainda acusava Artemisia de receber homens em sua casa e que por isso, seu pai não conseguia lhe arranjar casamento, porque “Artemisia era uma puta”¹¹⁰ (TASSI, 2004, p. 67).

Em 14 de maio de 1612, Tassi e Artemisia foram confrontados. Tassi declarou “[...] tudo aquilo que disse a Senhora Artemisia e colocado no papel é mentira e não é ponto de verdade que a tenha desvirginado, não é verdadeiro”¹¹¹ (TASSI, 2004, p. 79). Já a pintora mantém sua acusação, e quando questionada se está preparada para ratificar seu depoimento e tudo o que nele está contido, afirma “Eu a verdade a disse e sempre a direi porque é verdadeiro e estou aqui para prová-lo”¹¹² (TASSI, 2004, p. 79). Assim, a pintora é exposta à tortura das Sibilas, conhecida também como tormento das Sibilas, “[...] para convencer o julgado [o réu] da mentira sobre as declarações anteriores e para dispô-lo a dizer a verdade”¹¹³ (INQUISIDOR, 2004, p. 78).

As Sibilas – profetizas da mitologia greco-romana, estão relacionadas aos oráculos da antiguidade – eram conhecidas por serem fiéis à “verdade”. A tortura consistia em posicionar as mãos de quem se queria obter a verdade, diante do peito na posição de oração, e enrolar uma espécie de barbante grosso ou fio de ferro entre cada um dos dedos. A cada questionamento do inquisidor, um torniquete era movimentado, pressionando os dedos das mãos, até quebrá-los, cortá-los ou até que se conseguisse arrancar a verdade do interrogado. Artemisia não perdeu

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

¹¹³ Idem.

seus dedos durante o procedimento, mas é provável que as marcas dessa tortura tenham permanecido em suas mãos durante toda a sua vida. De acordo com Adriano Prosperi (2010), até o século XVIII “O sistema penal se fundava nas regras do processo inquisitório. O juiz agia oficialmente para averiguar a responsabilidade do crime e visava a obter a confissão do réu. Para obtê-la, quando os indícios o permitiam, podia-se recorrer à tortura” (PROSPERI, 2010, p. 149). Artemisia sustentou seu depoimento durante a tortura, realizada frente a frente com Tassi e ainda o questionou: “Este é o anel que tu me dás e estas são as promessas?”¹¹⁴ (ARTEMISIA, 2004, p. 81).

Questões interessantes da fala de Artemisia dizem respeito ao uso de expressões como “amorosamente” e “querer bem”. Os processos analisados pela historiadora italiana Ottavia Niccoli (2000), têm colaborado para entender a questão. A autora trabalhou com fontes da primeira metade do século XVII, referentes a processos realizados em Bolonha, a exemplo da denúncia feita por Alessandro dalla Castellina. Na denúncia feita em junho de 1630, Casellina relatou que sua filha Madalena, casada, mas cujo matrimônio ainda não havia sido consumado, o seria no dia seguinte, tinha sido beijada forçadamente no rosto por Domenico. O fato teria causado a desistência da promessa de casamento da parte do noivo, chamado Segurino (NICCOLI, 2000, p. 117).

Nesse sentido, a mesma historiadora afirmou que o Concílio de Trento havia determinado que o casamento, para ser válido, deveria ser celebrado na igreja, diante do pároco local, na presença de duas testemunhas e devidamente publicado nos registros da paróquia. O beijo no momento do casamento havia sido proibido, porque parecia implicar uma espécie de validade jurídica e a troca de alianças tinha sido mantida pelo Concílio. Niccoli (2000, pp. 116-117) lembrou que, em muitos casos, beijos dados à força poderiam garantir o direito ao casamento sobre a mulher beijada diante de testemunhas que pudessem atestar sua validade.

O processo¹¹⁵ aberto pelo pai de Madalena revelou o momento de transição para as novas leis do casamento. Castellina afirmava que a filha era casada, mas que o matrimônio não havia sido consumado, nem registrado na presença do pároco. Madalena reforçou a versão do pai dizendo que, na semana anterior, tinha sido visitada por Segurino e recebido presentes, calças, um par de sapatos e outros artigos, o que ajudava a validar o casamento pelas leis medievais (NICCOLI, 2000, pp. 118). Artemisia também foi questionada pelo inquisidor se tinha recebido doações ou presentes de Tassi e respondeu “[...] aquilo que eu fazia consigo o fazia somente

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ *ASB, Torrone, Atti processuali, 5746, c. 414r.* In. NICCOLI, 2000, p. 117.

[para] que me esposasse, vendo-me por ele ultrajada, exceto que neste Natal me deu um par de brincos como gorjeta e eu dei a ele doze lenços”¹¹⁶ (ARTEMISIA, 2004, p. 22). Em seu testemunho, Madalena afirmou que Domenico a agarrou pelo pescoço beijando-a na bochecha e que, por medo, não conseguiu falar, apenas tremia. No domingo seguinte revelou o ocorrido a Segurino, o qual se desesperou e nunca mais voltou para vê-la.

Interessa-nos em especial a alusão de Madalena às expressões *fare l’amore* e *voler bene*, fazer amor e querer bem, respectivamente. Ao ser questionada pelo auditor do processo, declarou que jamais tinha feito amor com Domenico nem nunca lhe quisera bem. Em outro processo analisado por Niccoli (2000), de fevereiro de 1590, uma mulher, cansada dos maus tratos do marido, fugiu de casa com um jovem inquilino e confessou ter tido relações sexuais com ele durante sua fuga. Quando questionada respondeu: “Eu quero bem ao dito Biasio, mas não o quero bem de amor, e ele queria bem a mim, mas não creio que quisesse bem de amor”¹¹⁷. Ao contrário do processo anterior, no caso de Madalena, aqui as duas expressões parecem ter sentidos diferentes.

Perguntamo-nos se, no caso de Artemisia, as expressões possuíam também significados distintos. A pintora disse ter sido ameaçada por Tassi por não lhe querer bem e em seguida relatou ter sido induzida a consentir amorosamente com o pintor. Os casos de violência analisados por Ottavia Niccoli (2000, p. 123) podem ajudar nesse entendimento. Num processo de setembro de 1629, três homens armados e bêbados foram acusados de entrar, certa noite, na casa em que Erminia, sua mãe e irmã trabalhavam. Um deles teria estuprado Erminia enquanto os outros dois a impediam de gritar ou fugir.

Um deles me colocou a mão na boca para que eu não gritasse, dizendo-me ‘fique quieta e parada ali ou te matarei’ [...] e um deles subiu em mim, afastou minhas coxas e depois pegou seu membro e o colocou na minha natureza e fez comigo carnalmente removendo forçadamente minha honra [...] eu por temor fiquei parada e o deixei fazer, ainda que me fizesse grande mal, não podendo suportar tanta dor, e depois senti molhar minha natureza e feito isso o tirou fora¹¹⁸.

¹¹⁶ Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto (*in memoriam*).

¹¹⁷ “*Io volevo bene al detto Biasio, ma non gli volevo bene d’amore, et lui volea bene a me, ma non credo che me volesse bene d’amore*”. ASB, Torrione, *Atti processuali*, 2270, c. 257r. In. NICCOLI, 2000, p. 122. Tradução da autora.

¹¹⁸ “*Uno di loro mi mise le mani alla bocca acciò non gridassi, dicendomi ‘sta cheta et ferma lì, altrimenti ti amazzarò’ [...] et uno di loro mi montò sopra, mi slargò le cosse, et poi cavò il suo membro et me lo mise nella mia natura et usò con me carnalmente togliendomi forzatamente il mio honore [...] io por timore stteti ferma et lo lasciai fare, se bene mi faceva gran male, non potendo soffrire sì gran dolore, et poi mi sentei bagnare la mia natura, et fatto ciò lo cavò*”. ASB, Torrione, *Atti processuali*, 5743, c. 490r-v. In. NICCOLI, 2000, p.123. Tradução da autora.

Quando questionada pelo auditor sobre quem poderiam ser os três homens, Erminia respondeu que nem podia imaginar quem teria praticado essa desonra contra sua pessoa “[...] eu nunca fiz amor com pessoa alguma, nem ninguém nunca me perguntou coisa nenhuma, nem ao menos me dei conta que alguém me queira bem ou tenha mostrado amor de tipo algum”¹¹⁹. Para Erminia, a violência que sofreu poderia ser incluída dentro de alguma relação “amorosa”, conforme Niccoli (2000, p. 125). A violência parece não excluir absolutamente uma relação afetiva, ou melhor, frequentemente constitui o início de uma relação que caminha para o casamento, como teria sido o caso de Artemisia, não fosse pelas outras circunstâncias envolvidas. De fato, a violência do estupro a constrangeu a manter uma relação com Agostino Tassi e a perda de sua honra a conduziu a aceitar as promessas de casamento.

Apresentando diversos outros casos muito semelhantes, de mulheres estupradas que posteriormente aceitaram o ato sexual depois de terem sido pedidas em casamento, Niccoli (2000, p. 125), chama a atenção para uma certa consciência comum entre as mulheres expostas aos desvirginamentos forçados: a ideia de que a violência não impedia a continuidade da relação, mas representava uma fase inicial que culminava com o matrimônio. Muitas dessas mulheres não conheceram outro tipo de “querer bem” que não fosse associado à violência ou que não se concretizasse por meio dela.

“Depois de ter me conhecido carnalmente e me deflorado [...] e de ter prometido casar comigo e de não mais abandonar-me me induziu a consentir às suas vontades”¹²⁰. Os depoimentos evidenciam um modelo narrativo que, conforme Ottavia Niccoli (2000, p. 127), subtendia um certo conhecimento da cultura jurídica difundida na primeira metade do século XVII. As mulheres sabiam que, para obter uma compensação, deveriam mencionar a violência, o membro do homem em sua vagina, a dor, o sangue, como também o fez Artemisia, cujo agravamento também se deu pelas promessas de casamento que a mantiveram ligada ao pintor. Como em outros casos discutidos, a violência do estupro poderia levar à aceitação de um matrimônio reparador.

Em 27 de novembro de 1612, Tassi foi condenado¹²¹: deveria escolher entre cinco anos de trabalho forçado ou ser banido de Roma. Optou pela segunda alternativa, mas nunca saiu da

¹¹⁹ “[...] né ho fatto mai l’amore com alcuna persona, né da nessuno mi è stato dimandato mai cosa nessuna, né meno mi sono accorta che nessuno mi habbia mai voluto bene et mostrato amore di sorte alcuna”. *Idem*, c. 491r. In. NICCOLI, 2000, p.125. Tradução da autora.

¹²⁰ “Dopo havermi conosciuto et deflorato [...] et sotto detta promessa di sposarmi et di non mai abbandonarmi mi indussi a consentire alle sue voglie”. *ASB, Torrione, Atti processuali*, 5752, c. 331v. In. NICCOLI, 2000, p. 127. Tradução da autora.

¹²¹ Já havia sido condenado por outros crimes, como o assassinato da esposa e o incesto com a cunhada Costanza Connodoli (SOLINAS, 2011, p. 38).

cidade e em abril de 1613 conseguiu anular a sentença graças à influência de seus protetores (TEDESCO, 2013).

A análise do processo mostrou que Artemisia sofreu uma grande exposição pública durante os oito meses em que os interrogatórios foram realizados. O que nos levou a acreditar que o casamento com Pietroantonio Stiattesi, dois dias após o encerramento do processo, e a partida do casal para Florença, haviam sido atos planejados quase que de última hora por Orazio Gentileschi.

O relatório, espécie de síntese do processo, evidenciou o grande número de pessoas que foram interrogadas de março a novembro de 1612, amigos, vizinhos, criados, pintores, modelos, ajudantes, etc. O relatório acusou Tassi de mentir em seus interrogatório, de chamar falsos testemunhos, os quais serviam para sustentar sua afirmação de que Artemisia era “puta”. Também foram revelados outros crimes cometidos por Tassi, como o desvirginamento forçado da cunhada, Costanza, e da esposa, Vicenza. Além disso, foi acusado de encomendar a morte da esposa, residente na Toscana, o que foi revelado nas cartas enviadas pelo pintor a Giovan Battista Stiattesi, testemunha no processo, a quem confessou não apenas o assassinato da esposa como também o desvirginamento de Artemisia, como apontou nosso estudo de mestrado (TEDESCO, 2013).

Para a difamação de Artemisia em Roma também conspirou Cosmo Quorli, porta-voz do Papa e amigo de Tassi, falecido logo após o início do processo e a quem Artemisia acusou de tentativa de estupro. Por não ter tido sucesso em suas investidas, Quorli passou a difamar Artemisia, dizendo que era sua filha e contava vantagens na cidade ao dizer tê-la “possuído como mulher”. Cosmo também foi acusado de ter tomado posse de um quadro de Artemisia, uma Judite de grandes dimensões, por meio de uma apólice, uma espécie de declaração na qual Tassi solicitava a imagem. Entretanto, tal apólice era falsa, tinha sido redigida pelo próprio Cosmo, conforme revelou o relatório do processo.

Agostino Tassi devia favores a Cosmo Quorli, o pintor tinha sido salvo da forca pelo amigo numa condenação em outro processo, e visto que Quorli não aprovava seu matrimônio com Artemisia, Tassi se sentia impedido de cumprir sua promessa, assim declarou a Giovan Battista Stiattesi. Nesse sentido, acreditamos que Orazio Gentilechi, ciente dessas questões, tenha dado início à busca de um marido que pudesse tirar Artemisia de Roma, melhor ainda se fosse para a região da Toscana, onde a pintora pudesse exercer sua profissão.

Foi pensando nisso que, em três de agosto de 1612, ainda durante a realização do processo crime, Orazio escreveu à grã-duquesa Cristina de Lorena, mãe de Cosme II de Medici,

“[...] por uma causa urgente sou forçado a fazer-me conhecer por carta”¹²². O pintor explicou que sua filha estava atuando como pintora na cidade de Roma, enfatizando que superava inclusive os principais mestres da profissão. “[...] posso ousar dizer que hoje não existem [pintores] parecidos com ela, tendo feito obras que os principais mestres dessa profissão não chegam ao seu saber, no momento certo mostrarei à Vossa Senhoria Sereníssima¹²³. Construindo uma imagem da filha como pintora talentosa para a grã-duquesa, Orazio relatou o crime cometido por Agostino Tassi, explicando que o pintor havia seduzido a jovem com a promessa de levá-la para Florença e apresentá-la ao grão-duque Cosme II de Medici. Também salientou que o réu estava preso há mais de três meses e comentou que o processo ainda não havia sido concluído. O pintor solicitou a intervenção de Cristina de Lorena no caso.

Vossa Sereníssima não somente ordene ao senhor Lorenzo que desista de favorecer esse miserável, se é verdade que o favorece, mas também favoreça a mim com suas correspondências ao Ilustríssimo senhor Cardeal Borghese, ordenando que nessa causa se faça justiça e se castigue quem errou [...] e eu o quanto antes lhe mandarei desenhos das obras dessa minha filha, das quais verás em parte a sua virtude¹²⁴.

Lorenzo Usimbardi (1547-1636), citado na correspondência, era político e secretário do grão-duque da Toscana e, segundo Orazio Gentileschi, tinha enviado cartas a Roma em defesa de Agostino Tassi no processo em que era acusado de desvirginamento forçado. O pintor chamou a atenção da grã-duquesa para o fato de que Tassi já havia sido processado em Gênova, Pisa, Livorno, Nápoles, Lucca e Roma, por incesto, estupro e outras “coisas obscenas”. Orazio escreveu também com o objetivo de tornar Artemisia conhecida à Cristina de Lorena, já que estava negociando o casamento da filha com o florentino Pietro Antonio Stiattesi e a partida do casal para a Florença, o que se deu imediatamente após o encerramento do processo.

O contrato de casamento¹²⁵ de Artemisia foi realizado por Orazio Gentileschi e Giovan Battista Stiattesi, irmão do noivo, em 11 de agosto de 1612, em Roma, assinado seis dias depois, em Florença, e registrado junto às autoridades florentinas em 11 de janeiro de 1613. O

¹²² “[...] per causa urgentissima son forzato a farmili conoscere per lettere” (GENTILESCHI, ASFI, *Mediceo del Principato*, filza 6003, 1612). Tradução da autora.

¹²³ “[...] posso ardir dire che hoggi non ci sia pare a lei, havendo per sin adesso fatte opere che forse principali mastri di questa professione non arrivano al suo sapere, come a suo luogo e tempo farò vedere a Vostra Altezza Serenissima” (GENTILESCHI, ASFI, *Mediceo del Principato*, filza 6003, 1612). Tradução da autora.

¹²⁴ “Vostra Serenissima non solo ordini al signor Lorenzo che desista dal favorire questo tristo, se pero sia vero che lo favorisca, ma anco favorisca me con sue lettere appresso l’Illustissimo signor Cardinal Borghese, con pregarlo à commandare, che in questa causa si faccia la giustizia rettamente, et si gastighi chi ha errato [...] et io quanto prima gli manderò saggio dell’opere di questa mia figlia, sulle quali vedrà in parte la virtù sua” (GENTILESCHI, ASFI, *Mediceo del Principato*, filza 6003, 1612). Tradução da autora.

¹²⁵ Publicado por Sheila Barker na Revista *The Burlington Magazine*, em 2014. (ASFI, *Gabelli dei contratti, Scritte matrimoniali condizionati*, vol. 736, insert no. 219).

casamento religioso já havia sido realizado na Cidade Eterna, em 29 de novembro de 1612, quando o casal partiu para Florença, enfrentando uma viagem em período de inverno, com dias curtos, o que indica uma certa urgência em sair de Roma.

[...] o Senhor Orazio, filho de Giovan Battista Lomi, pintor florentino habitante em Roma, se contenta e declara colocar em matrimônio Artemisia, sua filha legítima e natural [com] Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, cidadão florentino, boticário em Florença, ausente etc. E por ele presente Giovan Battista Stiattesi, irmão de Pietro Antonio. [...] Inicialmente o Senhor Orazio Lomi promete e garante que a dita Artemisia, sua filha, concordará com o matrimônio acima exposto¹²⁶.

Esclarecidas as primeiras condições para a realização do casamento, o contrato revelou um dote generoso, que estava acima da média para a classe artesã, conforme a análise de Sheila Barker (2014, p. 803), e estipulações incomuns relativas à sua utilização. Orazio Gentileschi estipulou “[...] em nome do dote da dita Artemisia, sua filha, mil escudos de ouro”¹²⁷, metade a ser entregue na época do casamento e o restante após três anos. O contrato permitia que Stiattesi usasse o dote para adquirir imóveis ou mobiliários para abrir um negócio, uma loja ou um ateliê, por exemplo, mas não sem a aprovação expressa e voluntária de Artemisia. Poderia abrir uma farmácia/boticário ou outro estabelecimento com o valor do dote, mas sempre “[...] com o consentimento da dita Artemisia, sua esposa”¹²⁸. Não há registros encontrados, até o momento, sobre um negócio desse tipo administrado por Stiattesi. A cláusula deu à Artemisia um certo controle do valor de seu dote e a gestão das finanças do casal, isso se considerarmos também as evidências que aparecem nas correspondências florentinas da pintora, que comprava suprimentos para o ateliê, comentava viagens que pensava realizar e encomendava artigos de luxo para presentear damas.

É interessante notar que o dote era propriedade da mulher, mas na grande maioria dos casos, era o marido que fazia o gerenciamento e usufruía dos valores, conforme Anna Bellavitis (2005). A historiadora italiana analisou 110 contratos de matrimônio do século XVI e constatou que somente sendo viúva a mulher se tornava proprietária de seu dote. Entretanto, também

¹²⁶ “[...] il Signore Horatio del quondam Giovanbattista Lomi pittore fiorentino habitante in Roma si contenta et dichiara collocare in matrimonio donna Artemisia sua figliola legittima et naturale [...] a messer Pierantonio di Vincenzo Stiattesi cittadino fiorentino spetiale in Fiorenza absente etc. Et per lui messer Giovanbattista Stiattesi fratello di messer Pierantonio presente. [...] Prima il detto Signore Horatio Lomi promette et si obbliga che detta Artemisia sua figliola acconsentirà al Matrimonio sopradetto” (ASFI, *Gabelli dei contratti, Scritte matrimoniali condizionati*, vol. 736, insert no. 219). Tradução da autora.

¹²⁷ “[...] et nome di dote di detta Artemisia sua figliola scudi mille” (ASFI, *Idem*). Tradução da autora.

¹²⁸ “[...] con il consenso di detta Artemisia sua moglie [...]” (ASFI, *Idem*). Tradução da autora.

apareceram casos em que era especificado que o marido deveria fazer boa companhia se ele quisesse ter direito de usufruir dos bens da família herdados pela esposa.

Bellavitis (2005, p. 3), mencionou o caso de uma certa Antônia, três vezes viúva, e que assinava seus próprios contratos de casamento, sem usar nenhum sobrenome. No testamento do primeiro marido, joalheiro em Veneza, é citada como a pessoa que fazia o gerenciamento do dinheiro e dos negócios após a morte do esposo. Como não tinha filhos, nem família, a riqueza ficou somente dela, conforme estipulado pelo testamento de seu marido. Anna Bellavitis (2005, p. 4), explicou que os valores dos dotes variavam muito, mas destacou que, a partir de meados do século XVI, cresceu a capacidade das mulheres de gerir e defender o seu dinheiro e os seus interesses. Nesse sentido, a possibilidade de Artemisia administrar seu dote não a torna necessariamente uma exceção, mas, de toda forma, a inclui entre um pequeno grupo de mulheres que, não sendo viúvas, participavam do uso do próprio dote.

Em seu final, o contrato de casamento¹²⁹ de Artemisia declarava,

[...] que o presente escrito tenha as mesmas forças e faculdades como se tivesse sido feito na cidade de Florença [...] e com os mesmos habituais estatutos da cidade de Florença como se a dita Artemisia tivesse nascido em Florença e o matrimônio tivesse sido feito e celebrado em Florença¹³⁰.

O casamento de Artemisia tinha sido interpretado como uma ação repentina de seu pai, impulsionada pela conjuntura do processo crime contra Agostino Tassi, numa tentativa súbita de recuperar a honra da família Gentileschi. O contrato encontrado por Pierluigi Carofano, em 2009, e publicado por Sheila Barker, em dezembro de 2014, lançou novas luzes ao cenário e revelou uma negociação entre as famílias Gentileschi e Stiattesi bem antes de ter sido possível prever o resultado do prolongado processo contra Tassi, afirmou Barker (2014, p. 803). A mesma autora acredita que a escolha de Orazio pode ter sido definida por preocupações que iam além de sua honra. O pintor pode ter favorecido Stiattesi porque ele era cidadão florentino, o que daria uma vantagem à sua filha no sentido de que poderia vir a ser contemplada com um patrocínio da família Medici. Orazio esperava que a pintora pudesse reivindicar a cidadania florentina por meio de seu casamento, como se tivesse nascido em Florença.

¹²⁹ Redigido em Roma, o contrato foi assinado por Orazio Gentileschi, Giovan Battista di Vincenzo Stiattesi e três testemunhas, Ascanio Fontana, Brandimarte Tomasi da Ripatransone e Pietro Buesso da Brindisi. Na semana seguinte, em 17 de agosto de 1612, assinaram o noivo, Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi e seu pai Vincenzo di Valore Stiattesi.

¹³⁰ “[...] che la presente scritta habbia le medesime forze et facultà come se fusse stesa et fatta nella città di Fiorenza. [...] et con li medesimi soliti et statuti della Città di Firenze come se detta Artemisia fusse nata in Fiorenza et il matrimonio fusse fatto et celebrato in Fiorenza” (ASFI, *Gabelli dei contratti, Scritte matrimoniali condizionati*, vol. 736, insert n. 219). Tradução da autora.

Acreditamos na probabilidade de um plano pré-existente para estabelecer Artemisia em Florença, tendo em vista, também, que seu pai já havia escrito a Cristina de Lorena na semana anterior à realização do contrato de casamento. Ao acusar Tassi de “seduzir” sua filha com a promessa de levá-la para a cidade do Lúrio, Orazio revelou que acreditava na importância da cidade para a pintura. Nesse sentido, Sheila Barker (2014, p. 804) afirmou que o próprio pai pode ter contribuído para desenvolver na filha a vontade de se estabelecer na cidade dos Medici, contando à jovem que seu avô, o joalheiro Giovan Battista Lomi, tinha produzido uma coroa para o grão-duque Cosme I. A autora ainda revelou que Orazio pode ter considerado mudar-se para Florença nesse momento, talvez com toda a família. A hipótese é fundamentada no fato de que seu irmão, o pintor Aurélio Lomi (1556-1622), havia alugado um apartamento para ambos¹³¹, duas semanas depois da carta ter sido enviada à grã-duquesa. Assim, é bem provável que Orazio tenha ido a Florença organizar a ida da filha e o casamento, pensando tanto na carreira de Artemisia como em seu próprio futuro.

A este respeito nos perguntamos se Orazio Gentileschi planejou a abertura do processo crime contra Tassi para isolá-lo do contato com Artemisia, já que o pintor não poderia casar-se com ela para restituir a honra da família, como ocorria nesses casos? Seria o já citado matrimônio reparador. Sendo possível a hipótese apresentada, o pintor teria tempo para organizar o contrato de casamento com Giovan Battista Stiattesi, que trabalhava no ateliê de Orazio, tendo, inclusive, sido interrogado a favor de Artemisia no processo crime e cujo noivo era seu irmão. Ao saber que Tassi era casado na região da Toscana, não podendo assim efetivar um matrimônio com sua filha e que o pintor já havia respondido por outros crimes relacionados à mulheres, Orazio pode ter procurado outras alternativas para Artemisia. Tassi maculava a imagem de Artemisia e a de sua família aos pretendentes e, preocupado com a honra dos Gentileschi, Orazio pode ter procurado um pretendente melhor para a filha, cujo qual ainda possibilitaria a saída dela de Roma.

¹³¹ Ver CAROFANO, Pierluigi. Gli anni romani do Orazio Riminaldi, caravaggesco eterodosso. In. CAROFANO, Pierluigi. *Luce e ombra*. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento. Felici Editore: Pisa, 2009.

2.2 A inserção de Artemisia na Cidade do Lírio

Após se casarem, em novembro de 1612, poucos dias depois do encerramento do processo crime, Artemisia e o marido Pietro Antonio partiram da Cidade Eterna para Florença, em dezembro daquele mesmo ano, num dos meses mais frios do inverno europeu. Nove meses depois, nasceu o primeiro filho do casal, em setembro de 1613, o qual recebeu o nome do tio, Giovanni Battista, que também era o nome do avô paterno de Artemisia. Em novembro de 1615, nasceu o segundo filho, batizado com o nome de seu padrinho, o pintor Cristofano Allori. Quase dois anos depois, em agosto de 1617, nasceu Prudenzia e por fim Lisabella, em outubro de 1618, essa última falecida com a idade de oito meses, apenas. Cada um dos quatro filhos foi batizado numa paróquia diferente¹³², o que indica que o casal habitou em pelo menos quatro endereços no período entre 1613 e 1620. Essas fontes sobre batismos mostram questões interessantes, por exemplo, a proximidade de Artemisia com nobres e pintores atuantes em Florença. Em julho de 1615, a pintora foi madrinha de uma menina que ganhou o nome Artemisia e teve como padrinho o pintor Cristofano Allori.

Entre 1614 e 1615, Artemisia inaugurou seu próprio estúdio de pintura em Florença, adquiriu instrumentos de trabalho e móveis. No entanto, o carpinteiro responsável pela fabricação do mobiliário denunciou a artista à Academia de Desenho por falta de pagamento¹³³. Na mesma denúncia, também, foram fornecidas as medidas dos quadros depositados no ateliê da pintora.

A pintora contraiu algumas novas dívidas entre 1616 e 1617, adquiriu algumas cores e medicamento laxantes¹³⁴, além de ter se transferido para um novo endereço. Passou a habitar na casa Frescobaldi, junto à praça de mesmo nome, localizada ao final da ponte “*alla Carraia*”, que cruza o rio Arno, em Florença. A casa alugada por Artemisia pertencia a Matteo Frescobaldi, banqueiro, latifundiário e mercador de artigos de luxo, segundo Michele Nicolaci (2011, p. 260).

Artemisia teve sua matrícula aceita na Academia de Desenho de Florença, em julho de 1616, como testemunham dois documentos¹³⁵ que também fazem referência a Orazio

¹³² AOD, *Santa Maria Novella, Registro di Battesimo, Maschi 1612-1613, f. 108v*; AOD, *Sant’Ambrogio, Registro di battesimo, Maschi, 1614-1615, f. 74*; AOD, *San Salvatore al Monte, Registro di battesimo, Femmine, 1616-1617, f. 59v*; AOD, *Santa Lucia sul Prato, Registro di battesimo, Femmine 1618-1619, f. 29v*.

¹³³ ASFI, AD, *Atti e sentenze, LXV, f. 877*.

¹³⁴ ASFI, AD, *Atti e sentenze, LXIV, f. 422*.

¹³⁵ ASFI, AD, *Debitori e credori delle Matricole: 1596-1627, f. 152*; ASFI, AD, *Entrata et Uscita: Entrata e dal 1602 al 1624, CIII, f. 54*.

Gentileschi. A partir desse período, é provável que tenha conhecido e estabelecido contato com figuras como Galileu Galilei, membro da “*Accademia delle Arti del Disegno*” desde 1613, a quem escreveria uma missiva mais de uma década depois, como veremos quando abordamos primeira temporada da pintora em Nápoles.

As primeiras academias de pintura e escultura foram criadas a partir da segunda metade do século XVI, na península italiana, sendo a de Florença a mais antiga, fundada em 1563. Wendy W. Roworth (1997, p. 43), destacou que essas instituições eram formadas sob a proteção de um príncipe ou estado. Foram concebidas como instrumentos da reforma artística e entre os seus membros foram incluídos estudiosos, patronos das artes e artistas. Parte do propósito das academias de arte era libertar os artistas do controle exclusivo das guildas, às quais eles tradicionalmente pertenciam, a exemplo dos pintores, antes vinculados à “*Arte de Medici e Speziali*” e escultores e arquitetos da “*Università dei Fabbricanti*”, salientou Roworth (1997). No entanto, as instituições continuaram compartilhando muitas das mesmas funções e objetivos, e as primeiras academias de arte coexistiram com o sistema de guildas e confrarias de artistas, a exemplo da “*Compagnia di San Luca*” e da própria Academia de Desenho de Florença, inicialmente concebida como “*Accademia e compagnia dell’arte del disegno*”. A mesma autora lembrou que também havia academias privadas, ou seja, associações de artistas que treinavam e trabalhavam juntos, como a “*Accademia degli Incamminati*”, fundada por Carracci, em 1584, em Bolonha, e a “*Accademia di San Lucca*”, fundada por Zuccari, em 1593, em Roma. Mas ambas as academias públicas e privadas diferiam das guildas e oficinas medievais em seu foco sobre teoria da arte e os ideais clássicos, além de prática de estúdio e da perfeita união entre teoria e prática, conforme Roworth (1997).

Nos programas de teoria e prática de academias de arte, os desenhos eram criados a partir de modelos vivos nus e constituíam as atividades primárias dos artistas, de acordo Roworth (1997). A proficiência em desenhar a figura humana em ação e o conhecimento da anatomia eram essenciais para o treinamento de pintores que produziam imagens de caráter histórico. Segundo a mesma autora, jovens artistas desenvolviam essa habilidade copiando pinturas e gravuras de seus mestres. Partes do corpo, membros e rostos eram praticados primeiro, seguido de figuras inteiras e então, eventualmente, o aluno passava para um objeto de três dimensões sob a forma de esculturas ou moldes de estatuetas antigas. Roworth (1997) ainda afirmou que somente depois de dominar totalmente a realização dessas imagens, um artista poderia avançar para estudos de drapeados e modelo nus. Desenhar diretamente do nu, especialmente o nu masculino, não era considerado adequado para as artistas. Nesse sentido,

Roworth (1997) ressaltou que a própria ideia de uma artista mulher que possuía a prerrogativa masculina de estudar figuras nuas vivas, masculinas ou femininas, e criá-las, bem como a ideia do lápis ou o pincel acariciando a carne retratada, era interpretada como excitante e distrativa para os estudantes. Assim, a ênfase acadêmica no nu masculino tornou difícil para as mulheres a pintura histórica e restringiu a maioria delas aos gêneros considerados menores, como retratos e natureza morta.

Artemisia foi a primeira mulher, de que temos conhecimento, a ter sido aceita na Academia de Desenho de Florença, a qual tinha sido criada há pouco mais de meio século, em 1563, pelo artista e biógrafo Giorgio Vasari. A instituição era custeada pelo então grão-duque da Toscana Cosme I de Medici. Seus membros eram considerados os melhores pintores, escultores e arquitetos de Florença e seus estatutos foram elaborados por um grupo de artistas e estudiosos humanistas, conforme Roworth (1997, p. 43). Segundo a mesma autora, o currículo que eles desenvolveram visava proporcionar uma ampla educação liberal para os artistas e incluía matemática, perspectiva, anatomia, desenho e filosofia.

Wendy W. Roworth (1997, p. 43) revelou que, embora sua matrícula na Academia seja de 1616, Artemisia e seu marido já haviam sido autorizados a usar as instalações dois anos antes. A aceitação de Gentileschi foi indubitavelmente ligada ao patrocínio e ao apoio que recebeu dos Medici. A pesquisa de Roworth (1997), apontou que, ao longo do século XVII, mais três mulheres apareceram nos registros da Academia de desenho de Florença: Rosa Maria Setterni (1662), Caterina Angiola Corsi Pierozzi (1691) e Colomba Agrani (1691).

Artemisia pagou sua taxa de matrícula na Academia de desenho em 19 de julho de 1616, como já dissemos, mas apenas quando as dívidas da pintora se acumularam foi que ela percebeu os privilégios e responsabilidades da adesão. Em dezembro de 1617, a instituição contratou dois carpinteiros para estimar as dívidas de Artemisia referentes ao mobiliário adquirido para seu ateliê, entre 1614 e 1615, o que resultou numa intimação de janeiro de 1618 para que a pintora quitasse seus débitos¹³⁶. É desse período também um registro de pagamento realizado pelo grão-duque da Toscana referente às obras produzidas por Artemisia, cujos temas das imagens não foram citados nas fontes¹³⁷.

Novos débitos tinham sido incorridos por seu marido, aparentemente sem o conhecimento da pintora. Em cinco de junho de 1619, Artemisia apelou a Cosme II de Medici, por intermédio da Academia, explicando que seu marido estava em dívida com um comerciante

¹³⁶ ASFI, AD, *Partiti e deliberazioni, segn. B, XVI, f. 47.*

¹³⁷ ASFI, *Mediceo, 344, f. 386v.*

que havia obtido um julgamento contra ela. Ela pediu que o grão-duque intervisse junto à Academia para reconsiderar e suspender a apreensão de seus bens. E justificou “[...] porque uma mulher não pode fazer débitos enquanto o marido estiver com a dita mulher”¹³⁸. Em outras palavras, uma mulher não poderia arcar com as dívidas do marido. Acreditamos que Artemisia estivesse fazendo clara referência ao fato que seu marido controlava os valores de seu dote e que ela não assumiria os débitos do esposo com comerciantes florentinos.

Na mesma data da súplica de Artemisia, cinco de junho de 1619, Curzio Picchena (1553-1626), secretário do grão-duque e ministro, escreveu a Cosme II de Medici¹³⁹, após a solicitação da pintora ter sido apresentada a ele, provavelmente por Michelangelo Buonarroti, o jovem ou por Galilei, conforme sugeriu Francesco Solinas (2011, p. 141). O mesmo autor lembrou que aquela era uma prática comum no período, a instituição era procurada por credores com débitos a receber. Picchena informou a Cosme II que Artemisia alegava serem de seu marido os débitos que um certo Michele, comerciário, reivindicava, e o qual tinha obtido uma sentença favorável ao pagamento recorrendo à Academia de Desenho. O secretário ainda reforçou que Artemisia não tinha conhecimento da dívida de Stiattesi e considerando a plena administração de seu dote feita pelo marido, ela estava impedida de fazer ou quitar dívidas. Assim, as correspondências de Artemisia e Curzio Picchena foram uma tentativa de conseguir com Cosme II uma intervenção junto à Academia, o que provavelmente não aconteceu. Fica evidente que a pintora responsabilizava o marido pela situação financeira do casal. As afirmações de Artemisia também podem ter sido uma estratégia para o não pagamento das dívidas. Pode ter argumentado que o marido geria os valores de seu dote como forma de mostrar à Academia de Desenho que ele é quem deveria pagar os débitos.

De acordo com Elizabeth Cropper (1992, p. 207), Artemisia foi a primeira a ser responsabilizada por uma dívida de outra pessoa junto à Academia. Mais uma vez, a instituição ordenou que a pintora saldasse um pagamento a um credor anônimo, em dezembro de 1619, o que pode ter contribuído para a fuga de Artemisia e do marido para Roma, menos de dois meses depois. Antes de sair de Florença, a pintora ainda recebeu outras encomendas. Em janeiro de 1620, um mês antes de partir para Roma, por exemplo, Cosme II autorizou a entrega de azul ultramarino¹⁴⁰ à Artemisia para terminar uma pintura por ele encomendada, um Hércules, atualmente não localizado. A imagem seria entregue a Francesco Maria Maringhi, agente do

¹³⁸ “[...] *perché una donna non puo far debito mentre che il marito stava con detta donna*” (ASFI, AD, *Atti e sentenze*, 64, f. 724). Tradução da autora.

¹³⁹ A correspondência foi transcrita e integralmente publicada pela primeira vez por Francesco Solinas (2011). *Lettere di Artemisia*, 2011, apêndice.

¹⁴⁰ ASFI, *Guardaroba Mediceo*, 360, *Memoriale*, f. 146.

grão-duque, em Florença, meses depois. O transporte da imagem foi realizado pelo marido de Artemisia, Pietro Antonio Stiattesi, conforme a carta enviada pela pintora a Maringhi, em 12 de setembro de 1620.

Em seu período florentino, Artemisia esteve inserida no mais sofisticado ambiente, o que lhe possibilitou ampliar suas habilidades artísticas, ainda teve acesso a um público exigente. Ela foi capaz de se adaptar e, mais ainda, contribuir com o desenvolvimento da pintura em Florença, como veremos no capítulo quarto. Entretanto, foi também um período de dificuldades financeiras. Ainda que tenha recebido um dote relativamente alto para o período, nos sete anos em que viveu na cidade do Lírio, Artemisia conviveu com cobranças de dívidas tornadas públicas mediante as denúncias feitas à Academia de Desenho, relativas, por exemplo, à abertura de seu ateliê, em 1614, compra de pigmentos e remédios, bem como as dívidas do marido com comerciantes locais. Tudo isso culminou com o retorno do casal a Roma, o que analisaremos a partir das correspondências.

2.3 As correspondências de Artemisia entre Florença e Roma

Analisaremos um conjunto de fontes produzidas por Artemisia ou que dizem respeito à sua trajetória, discutindo como a pintora se constrói em relação às questões de gênero vigentes em seu tempo, em especial nas correspondências, vestígios que podem dar a ver a imagem que quem escreve estabelece de si mesmo. Nesse sentido, apresentam contribuições para a história das mulheres e das relações de gênero.

Consideramos nossas fontes enquanto “[...] discursos que mobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem, por isso, ser tratadas como formas naturalizadas e espontâneas” (GOMES, 2004, p. 22). Nesse sentido, são fragmentos que possibilitam pensar e problematizar os “efeitos de verdade” construídos pelas narrativas. Para além de indagar a construção de si nos documentos, acreditamos que as fontes dão a ver indícios acerca de relações sociais e de gênero daquele contexto.

Artemisia construiu uma rede de relações da qual faziam parte artistas, intelectuais, nobres e colecionadores de obras de arte de diferentes regiões da península italiana e da Europa; o que em muito se deve ao fato de que a pintora residiu em cidades importantes daquele período, como Roma, Florença, Veneza, Nápoles e Londres; produziu para as cortes de seu tempo, bem

como para colecionadores particulares que apreciavam sua obra. É com esse público que a pintora se correspondeu na primeira metade do século XVII.

Iniciamos o trabalho com as correspondências de Artemisia a partir das reflexões de Angela de Castro Gomes (2004). Embora a historiadora brasileira investigue um contexto histórico muito distinto, consideramos que as indagações que propõe cabem também para a análise das cartas de Artemisia. Para a autora, trabalhar com cartas, assim como com outros documentos, implica procurar responder:

Quem escreve/lê as cartas? Em que condições e locais elas foram escritas? Onde foram encontradas e como estão guardadas? Qual, ou quais os seus objetivos? Que temas envolvem? Como são explorados em termos de vocabulário e linguagem? Essas questões podem se multiplicar, chamando a atenção do analista para as importantes relações estabelecidas entre quem escreve, o que escreve, como escreve e o suporte material usado na escrita (GOMES, 2004, p. 21).

As considerações de Peter Burke (2010, p. 212) também são norteadoras para a tese. O historiador ressaltou que as relações entre a arte e a sociedade são mediadas por visões de mundo, as quais encontram sua expressão mais elaborada na arte, na literatura e nos documentos produzidos na vida cotidiana, inclusive em cartas. Nesse sentido, iniciaremos o estudo das cartas apresentando em linhas gerais as inúmeras questões que aparecem nas correspondências¹⁴¹.

A decisão de apresentar as fontes de forma cronológica não é uma tentativa de criar uma coerência entre as cartas e a trajetória de Artemisia. É um modo de construir o texto de maneira a tornar evidente como uma trajetória individual tem seu percurso alterado ao longo do tempo, mostrando como o mesmo período da vida de uma pessoa pode conter ritmos diversos, um tempo da casa, um tempo do trabalho, etc. (GOMES, 2004, p. 13).

Foi na cidade florentina que Artemisia iniciou a escrita de suas cartas, a partir de 1617, e onde atuou como pintora principalmente para a corte de Cosme II de Medici. De acordo com Peter Burke (2010), “O serviço permanente na corte dava ao artista uma posição relativamente elevada, evitando a mácula social de manter um ateliê. Significava também relativa segurança econômica; alojamento e alimentação e presentes, como roupas, dinheiro e terras” (BURKE, 2010, p. 116). Por outro lado, também havia desvantagens em ser um artista de corte, por

¹⁴¹ A correspondência de Artemisia Gentileschi utilizada na tese foi organizada por Francesco Solinas e publicada em 2011. Os erros ortográficos da pintora foram mantidos. SOLINAS, Francesco. *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2011. Faremos referência à obra do autor na citação das cartas, tendo em vista a situação das fontes no Arquivo Histórico Frescobaldi e Albizzi, ainda não organizada de forma que a localização de cada correspondência no acervo não pôde ser citada individualmente.

exemplo, quando o príncipe morria, o artista poderia perder tudo. Além disso, Burke (2010) lembrou que o artista tinha de pedir licença para viajar ou aceitar encomendas de fora. O mesmo autor salientou que “Não era possível evitar as exigências dos patronos com a mesma facilidade com que se evitava a dos clientes temporários. O grande perigo para um artista da corte era o de se tornar um glorificado faz-tudo” (BURKE, 2010, p. 116).

A correspondência que inaugura o período florentino de Artemisia é uma carta a Francesco Maria Maringhi, na qual a pintora solicitou ao nobre um chapéu de veludo para presentear uma comadre¹⁴². Maringhi comercializava tecidos e produtos de luxo importados do Oriente via Livorno. A atividade também compreendia a manufatura de chapéus em materiais preciosos, como seda, veludo, peles e feltros especiais, segundo apontou Francesco Solinas (2011, p. 20). O pedido feito por Artemisia mostra sua inserção entre camadas sociais importantes da época e que faziam parte de sua rede de relações em seus primeiros anos de atuação em Florença.

Um total de 36 cartas redigidas por Artemisia Gentileschi e algumas por seu marido Pietro Antonio Stiattesi foram enviadas a Francesco Maria Maringhi¹⁴³, comerciante de artigos de luxo que atuou no período mais rico do principado de Cosme II de Medici como literato e intendente de arte.

Entre as fontes da época em que o comerciante se correspondia com Artemisia, Solinas (2011) encontrou manuscritos e livros antigos, como a coleção de epigramas latinos, dos quais Maringhi anotou fragmentos no verso de uma carta que recebeu da pintora, em março de 1620. Há uma interrupção na correspondência de Artemisia e do marido enviadas ao nobre, mas o contato foi mantido, como veremos em outras fontes. De acordo com Solinas (2011, p. 19), dezenas de transferências de valores registradas na correspondência de Frescobaldi foram destinadas a Maringhi nos primeiros anos da década de 1620, quando residia em Roma. Solinas (2011) destacou que, a partir de 1648, Maringhi passou a habitar em Nápoles, de onde administrava as fazendas florentinas de Frescobaldi em Puglia, controlando e gerindo as expedições de óleo, vinho e trigo. O mesmo autor ainda lembrou que, em Nápoles, o estado

¹⁴² A correspondência não está datada, mas conforme Solinas (2011), foi redigida entre 1617 e 1618. Esse conjunto de 36 cartas foi publicado pela primeira vez na obra citada na nota anterior.

¹⁴³ Nascido no mesmo ano em que Artemisia, 1593, e órfão de pai aos dez anos, Maringhi foi entregue aos cuidados do nobre Matteo Frescobaldi, amigo e confidente do pai, Niccolò di Francesco di Agostino Maringhi. Devido à tradição de sua família no comércio com Constantinopla e com o Oriente, Maringhi deixou ao filho valores em dinheiro (6000 escudos), terras, fazendas, casas e investimentos bancários, conforme Francesco Solinas (2011, p. 17). O mesmo autor afirmou que, a partir de 1610, Maringhi passou a atuar como sócio minoritário no banco de Matteo Frescobaldi, em Florença.

civil do nobre foi mencionado nas fontes como “casado”, sem nunca registrar a identidade da esposa, cuja qual pode ter sido Artemisia.

Nas correspondências escritas pela pintora a Maringhi entre 1618 e 1619 há uma mudança na forma de tratamento ao destinatário. Nas duas primeiras cartas, o nobre foi chamado de “muito ilustre senhor” ou apenas “senhor”. As cartas passaram a ter um caráter menos formal e a pintora chegou a chamá-lo de “meu âmagô”, “meu bem”, “meu senhor”, “minha alma”, “refrigério de minha vida”, mas também como “meu inimigo”, por exemplo, como notaremos ao longo das correspondências. Essas questões são importantes porque remetem aos interesses da pintora junto ao comerciante e às mudanças na forma como o gênero foi invocado. Artemisia se utilizou de um caráter romantizado, quando solicitava a Maringhi que lhe enviasse seus materiais deixados em Florença, mas também escreveu correspondências mais hostis, como quando o comerciante não atendia a seus pedidos, por exemplo.

Numa das cartas da época em que a artista viveu em Florença, cuja data não foi registrada, mas atribuída por Solinas (2011) ao período entre os anos de 1618 e 1619, tratando Maringhi como “meu âmagô”, a pintora revelou sua intenção de ir para Bolonha¹⁴⁴. É provável que a ideia, aparentemente não realizada, tenha sido cogitada por dois motivos. As dificuldades financeiras enfrentadas por Artemisia e seu marido, bem como a consagração da pintora Lavinia Fontana (1552-1614) pela aristocracia de Bolonha, o que pode ter chamado a atenção de Artemisia, como mostram também outras cartas do tempo em que foi residente em Roma.

Na última carta enviada a Maringhi durante sua temporada em Florença, Artemisia declarou,

Eu estava determinada a não querer mais arriscar-me com você, mas vencida pela afeição que eu lhe tenho, que é tanta que mais não posso dizer, que ainda quero perguntar a Vossa Senhoria se o faz porque eu lhe aborreci ou porque Vossa Senhoria quer aperfeiçoar o nosso¹⁴⁵ amor. Se Vossa Senhoria ficaria contente se eu não fosse embora, se eu o visse. Eu trabalho muito muito [...] ¹⁴⁶.

A saída repentina de Artemisia de Florença, em 1620, se deu devido à questões financeiras. O acúmulo de dívidas decorrente de um contrato de trabalho mal pago pelo grão-duque Cosme II de Medici, que se encontrava muito doente e debilitado devido à tuberculose,

¹⁴⁴ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 3, p. 23.

¹⁴⁵ Primeira vez que escreve na primeira pessoa do plural, nós.

¹⁴⁶ “*Io ero risoluta de non volere stare più cimentarmi con esso voi, ma vinta dall’affezione che io li porto, che è tanta e tale che più non posso dire, che anchora volio dimandare a Vostra Signoria se lo fa perchè io li sia vinuta a noia, o puro perchè Vostra Signoria volia perfezionare l’amore nostro. Se Vostra Signoria si contenta che non che i ovada via, che io li veda. Io lavoro caro assai assai [...]*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 5, p. 24. Tradução da autora.

trouxe problemas econômicos e a situação da pintora em Florença ficou insustentável, conforme declarou Solinas (2011, p. 79). Por outro lado, a exposição de sua relação com Maringhi na cidade florentina também foi um fator relevante para a partida de Artemisia, como revelam outras cartas que citaremos oportunamente.

O mesmo autor ainda ressaltou a necessidade de uma licença concedida pelo grão-duque para um artista da corte sair da cidade florentina legalmente. Todavia, o consentimento do líder político não era o suficiente para se obter-se a autorização para fazer uma viagem, no caso de uma mulher. Segundo Solinas (2011, p. 80), com exceção das viúvas mais ricas e poderosas, era apenas sob a tutela de um homem, marido, pai, irmão, cunhado ou filho, que se autorizava uma viagem como aquela realizada em 1620 por Artemisia, cujo marido a acompanhou no percurso.

Nesse sentido, a correspondência ao grão-duque é uma fonte que revela as questões de gênero vigentes naquele tempo no que se refere ao trabalho. Embora as viagens de artistas de uma região à outra da península fossem comuns no período, até mesmo para fins de estudo, no caso de uma pintora, não bastava a autorização do governador, era preciso que uma figura masculina acompanhasse. A esse respeito, é relevante notar que a identidade de gênero prevalecia sobre a identidade funcional de Artemisia enquanto alguém que exercia um trabalho, a pintura. No que se refere ao trabalho desempenhado por mulheres na Europa nesse período, Anna Ballavitis (2016, p. 9) lembrou que são fenômenos de longa duração, tanto o fato de a identidade de gênero prevalecer frente ao trabalho realizado pelas mulheres, como a desigualdade de remuneração entre homens e mulheres que realizavam as mesmas funções, tendo em vista a noção do trabalho feminino como complemento que não representava o sustento da família.

Entretanto, no caso de Artemisia, como veremos ao longo do capítulo e da tese, era o trabalho da pintora que mantinha o sustento do marido e dos filhos do casal. Realidade vista em outros casos de mulheres que percorriam longas distâncias para encontrar uma ocupação que lhes permitisse sustentar a família, atuando no interior de normas sociais ambíguas. Nesse sentido, Ballavitis (2016, p. 10) salientou a importância da prática de trabalhos considerados ilegais praticados por mulheres na economia urbana da idade moderna, como vendedoras ambulantes não registradas ou contrabandistas de vinho, por exemplo, evidenciando situações em que as tradições foram manipuladas e reinterpretadas.

Para justificar sua partida de Florença para Roma, interrompendo seu contrato de trabalhos com Cosme II de Medici, Artemisia escreveu uma carta ao grão-duque, datada de 10

de fevereiro de 1620¹⁴⁷, anunciando sua intenção de passar alguns meses em Roma, e justificou sua viagem mencionando problemas familiares. O argumento da pintora foi um pretexto, pois na carta enviada a Francesco Maria Maringhi (1593-1653), escrita no vilarejo de Prato, durante a viagem para Roma, Artemisia afirmou que não retornaria à Florença¹⁴⁸.

Cosme II possuía um setor específico para gerir as coleções de arte e contratar artistas para as novas encomendas. De acordo com Solinas (2011), Florença foi uma das mais brilhantes capitais europeias no que se refere às artes durante o reinado de Cosme II e que não se manteve tão criativa na administração de seu filho, Ferdinando II. No entanto, a cidade com vida artística e intelectual intensa, na qual Artemisia chegou com o marido em 1613, não garantira sucesso econômico à artista, ainda que tenha recebido diversos pagamentos por obras realizadas a pedido de figuras como o grão-duque e Michelangelo Buonarroti, *o jovem*, por exemplo.

Durante a viagem para Roma, Pietro Antonio Stiattesi escreveu a Maringhi contando os perigos enfrentados no trajeto e que haviam colocado em risco a vida de Artemisia¹⁴⁹. Stiattesi também declarou a Maringhi que, se o grão-duque Cosme II de Medici não lhe fizesse uma proposta melhor, ele não estaria de acordo com o retorno da pintora para Florença. A declaração indicou que o contrato de trabalho com a corte dos Medici tinha sido acertada entre o grão-duque e o marido de Artemisia, não diretamente com a pintora, uma referência ao fato de que marido que servia aos interesses burocráticos da pintora.

Stiattesi ainda argumentou que preferia ir para a região de Bolonha, também devido ao fato de que “[...] retornar me faria ter chifres”¹⁵⁰ e pediu que Maringhi cuidasse dos dois filhos do casal que tinham ficado em Florença sob sua responsabilidade. No verso da página há uma anotação de Artemisia a Maringhi, pedindo que enviasse um chapéu para seu marido, pois este deveria estar bem apresentável para encontrar uma autoridade do vilarejo de Prato. Artemisia finalizou dizendo “[...] meu amor, não seja preguiçoso em resolver meus problemas, e eu beijo suas mãos e não duvide que eu reconhecerei a constância de seu amor”¹⁵¹. A carta ajuda a reforçar a ideia de uma fuga do casal de Florença para Roma. Deixaram tudo pra trás, inclusive os filhos. É evidente que Stiattesi estivesse a par da relação de Artemisia com o comerciante de

¹⁴⁷ ASFI, *Mediceo del Principato 998, nuova numerazione c. 204*.

¹⁴⁸ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 9, p. 33.

¹⁴⁹ Duas situações são narradas, na primeira a pintora tinha caído do cavalo, sem se ferir porque teria se mantido de pé. E, na segunda, um passo em falso do cavalo quase a derrubou de uma altura de aproximadamente 30 metros “[...] se caísse virariam pó ela e o cavalo [...] valendo-se de saber cavalgar e não ter medo de nenhum tipo”. Tradução da autora. “[...] se cascava andava in polvere lei e il cavallo[...] li valse il sapere cavalcare e non conoscere paura di sorte alcuna”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 7, p. 31.

¹⁵⁰ “[...] tornare costì me farebbe avere le corna”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 7, p. 31. Tradução da autora.

¹⁵¹ “[...] amor mio, non siate pigro ne' miei travagli, e vi bacio le mane e non dubitate che riconoscerò la costanza el vostro amore”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 7, p. 31. Tradução da autora.

luxo Francesco Maria Maringhi quando se referiu aos seus próprios “chifres”. A esse respeito, Solinas (2011), lembrou que *le corna*, “os chifres ou cornos”, era a metáfora da mulher que quebrava a fé do marido, registrado no vocabulário da *Accademia della Crusca* de Veneza e também utilizado em provérbios gregos. É bastante provável que Stiattesi não quisesse retornar à cidade do Lírio por temer eventuais danos à sua reputação, já comprometida pelas dívidas das quais estavam fugindo.

Como dissemos anteriormente, foi durante a estadia de sete anos em Florença que nasceram os quatro filhos de Artemisia – Giovan Battista (1613), Cristofano (1615), Prudenzia (1617) e Lisabella (1618) – dos quais apenas a menina Prudenzia chegou à idade adulta. O primogênito e a caçula já haviam falecido em 1620. Quando Artemisia e o marido viajaram de Florença para Roma, os dois filhos Cristofano e Prudenzia ficaram sob os cuidados de Francesco Maria Maringhi, conforme indicou a carta de 13 de fevereiro de 1620¹⁵², quando a pintora solicitou que Maringhi lhe enviasse os filhos com urgência. Artemisia pediu que o amigo lhe mandasse também alguns quadros inacabados, encomendados pelo grão-duque, os quais também estavam na residência florentina de Maringhi¹⁵³.

Numa das cartas de Stiattesi a Maringhi, o comerciante foi informado do encontro do marido de Artemisia com uma autoridade, o general de Prato, Gino Ginori (1557-1631). De acordo com Solinas (2011, p. 32), Ginori tinha sido avisado por Maringhi da precipitada chegada de Artemisia e por isso a entrada do casal na cidade tinha sido autorizada. A correspondência de Ginori¹⁵⁴ a Cosme II de Medici, no mesmo dia em que o casal chegou a Prato, 12 de fevereiro de 1620, é mais um elemento que ajuda a reforçar a hipótese de que a saída de Artemisia de Florença foi mais uma fuga do que um afastamento por alguns meses, como a artista argumentou na carta ao grão-duque.

O general de Prato, Gino Ginori, declarou a Cosme II ter chamado a atenção de Artemisia no sentido de que tinha sido um erro não pedir licença ao grão-duque, como era conveniente. Ginori finalizou a correspondência pedindo instruções de como proceder frente à

¹⁵² *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 9, p. 33.

¹⁵³ Foram mais de trinta dias de viagem desde a saída do casal de Florença até sua chegada em Roma. As correspondências de Artemisia e do marido enviadas de Prato para Francesco Maria Maringhi sugerem que o casal permaneceu alguns dias no vilarejo antes de seguir viagem rumo à Cidade Eterna. Teria sido muito difícil ao casal viajar a cavalo uma distância de aproximadamente 324 quilômetros com uma criança de cinco e uma de dois anos. É interessante notar que Prato fica a 20 quilômetros de Florença, mas na direção oposta do caminho para Roma, ainda na região da Toscana.

¹⁵⁴ *ASFI, Mediceo del Principato*, 998, c. 206.

situação. Aparentemente, Cosme II não teria colocado empecilhos para Artemisia, já que seguiu com seus planos e chegou a Roma, em março de 1620¹⁵⁵.

Em sua última correspondência escrita em Prato e enviada a Maringhi, Artemisia se mostrou aborrecida,

[...] me parece que não tenho sorte nessa cidade, eu estou disposta a ir até Bolonha e aqui quero ver se encontro melhor sorte, porque se voltasse ainda ali não teria paz e não me parece que eu pudesse andar pelas estradas. Porém, meu querido e meu coração, Vossa Senhoria me perdoe se eu lhe sou desobediente, porque não vejo a minha reputação [...] gostaria que viesse me ver, que eu teria muito gosto, que já que a gente começou a dizer é melhor que terminem de falar. Então, se Vossa Senhoria quer me comandar, veja onde sou boa, que estou pronta a servir-lhe¹⁵⁶.

Artemisia parecia decidida a não retornar a Florença, tanto pelas dívidas e inimigos que tinha deixado na cidade, como também pelo escândalo de sua relação extraconjugal com Maringhi que, de acordo com Solinas (2011), começava a difundir-se pelos boatos de Margherita Quorli, amiga de Maringhi e Ginevra Manciuilli, criada do cavalheiro, o que também aparecerá em outras cartas. Ainda que as pessoas estivessem falando sobre sua relação com o comerciante, Artemisia o convidara para encontrá-la em Prato. É importante notar que Artemisia voltou a falar de seu desejo de ir para Bolonha, cidade na qual já existia uma academia de desenho desde 1584, como dissemos anteriormente. As recorrentes menções ao interesse de chegar a Bolonha, tanto nas correspondências de Stiattesi como de Artemisia, indicam que a fuga de Florença para Prato pode ter sido com a intenção de seguir para Bolonha e não para Roma. Artemisia pode ter pensado numa estratégia para ter sucesso na fuga, escrever ao grão-duque sobre sua partida para a Cidade Eterna, mas com o intuito de chegar a Bolonha. Entretanto, a correspondência mostrou que após passarem alguns dias em Prato, o casal seguiu mesmo para Roma, o que pode ter sido sugerido por Francesco Maria Maringhi.

¹⁵⁵ Gironi disse ter aconselhado Artemisia a retornar para Florença e cumprir seu contrato de trabalho, finalizando as obras encomendadas. Entretanto, segundo a autoridade, a pintora teria sugerido finalizar os quadros ali mesmo, em Prato, pois teria vergonha de voltar e alegou que vivia muito mal na Cidade do Lírio. Ginori também relatou que aconselhou Stiattesi a não conduzir Artemisia para fora do estado sem a autorização de Cosme II de Medici, sob pena de cem escudos de multa. O marido da pintora teria concordado e dito ao general que tinha partido de Pisa especialmente para encontrar Artemisia e impedi-la de fugir. A declaração de Gironi não condiz com a carta de Stiattesi, no qual relatou os problemas enfrentados pelo casal durante a viagem. Ao que tudo indica, Stiattesi concordou com o general de Prato apenas para não desafiar a autoridade e o grão-duque.

¹⁵⁶ “[...] *mi pare de non avere fortuna in questa città, io so’ disposta de andare sino a Bologna e qui volio vedere se ci trovo miglior fortuna, perché se venissi più lì io non avrei pace e non mi parrebbe di potere andare pe’ le strade. Però, mio carissimo e mio core, Vostra Signoria mi perdoni se io vi so desobediente, perché non ci veggio la mia reputazione [...] vorrei mi venisse a vedere, che io ne avrò gusto grande, che già che la gente ha cominciato a dire è melio che finiscono di dire. In tanto se Vostra Signoria mi vole comandare, vedete dove so bona, ché io so pronta a servirvi*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 10, p. 34. Tradução da autora.

Conforme a carta do marido de Artemisia a Francesco Maria Maringhi, o casal chegou a Roma em dois de março de 1620¹⁵⁷. Stiattesi narrou a viagem, falou da grande quantidade de neve que encontraram no caminho e afirmou que durante a viagem combinaram de não passar pela casa de Orazio Gentileschi. Ao chegarem a Roma, *sani e salvi*, “sãos e salvos”, preferiram alugar uma habitação. De acordo com Stiattesi, Artemisia aguardava a chegada de seu baú com os materiais para finalizar o quadro para Cosme II.

A livre presença de Agostino Tassi em Roma foi citada com preocupação na carta do marido de Artemisia a Maringhi. Stiattesi solicitou que o comerciante mantivesse em sua residência os objetos pessoais e os quadros deixados pelo casal em Florença. A notícia de que Tassi estava solto pareceu contrariar uma informação tida por Stiattesi, o qual diz: “não é verdade que Agostino Tassi esteja na cadeia, assim vamos ver o que acontece e de tudo lhe avisarei”¹⁵⁸. Alguns meses após a saída de Artemisia de Roma, em 1612, uma sentença revogou a condenação de Tassi e o pintor permaneceu livre¹⁵⁹. O casal tinha motivos pra temer a livre presença de Tassi em Roma. O pintor paisagista possuía um histórico de envolvimento em crimes de violência, especialmente contra mulheres. Já havia respondido pelos crimes de assassinato da própria esposa, de incesto contra a cunhada e do desvirginamento forçado de Artemisia¹⁶⁰.

Na mesma carta Stiattesi afirmou que Artemisia concluiria os quadros e daria satisfação a todos, indicando outras encomendas de obras, não se referindo apenas ao quadro para Cosme II de Medici. As cartas de Stiattesi revelam, sobretudo, que ao se estabelecerem em Roma, Artemisia passou a pintar para colecionadores particulares, tanto que, poucas semanas depois, mudaram-se para uma habitação maior¹⁶¹.

Na primeira correspondência de Artemisia a Maringhi, escrita em Roma, o cavalheiro é chamado de “meu bem”¹⁶² pela pintora. Artemisia narrou discussões tidas com seu irmão Giulio, “[...] eu e aquele esperto do meu irmão chegamos a palavras tão ruins, que se não

¹⁵⁷ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 11, p. 37.

¹⁵⁸ “[...] non è vero che Agostino Tasso sia in galera, pure staremo a vedere quel che segue e di tutto gli darò avviso”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.11, p. 37-38. Tradução da autora.

¹⁵⁹ *ASR, TCG, Registrazioni di Atti, b. 167, ff. 165v, 183r, 192r, 222v*.

¹⁶⁰ Além disso, Agostino Tassi seria novamente denunciado por agredir, ferir e insultar a cortesã Cecilia Durantis (*ASR, Processi, sec. XVII, ff. 407-413* apud LAPIERRE, 2000, p. 405). Sua condenação se daria em 29 de junho de 1622 e a sentença o proibiu de andar pelas ruas de Roma sem a autorização do cardeal Ludovisi. Se o fizesse seria condenado a cinco anos de prisão (*ASR, Registrazioni di Atti, b. 195, ff. 1r-v* apud LAPIERRE, 2000, p. 438).

¹⁶¹ A casa que pertencia ao nobre florentino, Luigi Vettori, futuro embaixador do grão-duque em Viena e compadre de Matteo Frescobaldi, este último proprietário da casa alugada pelo casal em Florença, mais uma vez por intermédio de Francesco Maria Maringhi.

¹⁶² “Ben mio”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 12, p. 38.

estivesse meu marido, ele teria batido com as mãos no meu rosto”¹⁶³. Três dias depois, o mesmo irmão “[...] colocou a mão na arma, mas meu marido se colocou no meio e foi para matá-lo, terminou a disputa com o afastamento um do outro, e com isso não quero ir à casa deles [dos Gentileschi] me rebaixar”¹⁶⁴. Artemisia também agradeceu Marighi por tê-la aconselhado a afastar-se dos familiares e lembrou que apesar das agressões, as coisas iam bem, “agora eu estou bem em todas as coisas e já tive trabalhos em quantidade e eu tenho uma casa muito bonita e bem organizada, não nos falta nada, a não ser você”¹⁶⁵. Inaugurando seu pseudônimo “Fortunio Fortuni”, Artemisia assinou a carta e acrescentou um adendo. Informou que Giulio lhe tinha entregue os presentes enviados por Marighi e lembrou que esse tinha sido o motivo inicial da briga que tiveram¹⁶⁶.

A carta revelou que, em Roma, Artemisia estava exposta à violência de gênero praticada pelo irmão, o qual poucos anos depois passaria a habitar com a pintora, como veremos. Entretanto, ele não pareceu ser o único a cometer algum tipo de violência contra sua pessoa, já que Artemisia referiu-se também aos “familiares” de forma genérica quando revelou o ocorrido a Marighi. Por que o pai e os irmãos estariam descontentes com seu retorno a Roma? Os homens da família estariam a par da relação entre a pintora e o cavalheiro Francesco M. Marighi? Estariam eles novamente preocupados com a honra do nome da família, como na ocasião em que Orazio solicitou a abertura do processo crime contra Tassi, oito anos antes? Só encontraremos fontes que sugerem uma reaproximação de Artemisia com o pai a partir de 1638, quando a pintora atuou em Londres, onde Orazio residia. Já os irmãos, se reaproximaram bem antes e passaram a trabalhar para Artemisia, fazendo entregas de obras, por exemplo¹⁶⁷. No que tange a violência de gênero, nesse período, Georgia Arrivo (2007, p. 50) destacou que a questão da honra da família poderia motivar e justificar assassinatos e envenenamentos de mulheres praticados por seus maridos ou pais.

¹⁶³ “[...] io e quello furbo di mio fratello venimmo tanto alle cattivissime parole, che se non era mio marito aveva sino ardire di darmi le mane sul viso”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 12, pp. 38-39. Tradução da autora.

¹⁶⁴ “[...] mese mano all’arme, ma mio marito si mese di mezzo e fu per amazzare lui, finì la lite con l’allontanarsi l’um dall’altro, e perciò io non volsi andare a casa loro a scavalcare”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.12, p. 39. Tradução da autora.

¹⁶⁵ “[...] adesso io sto bene in tutte le cose e già ho avuto de’ lavori in quantità e io ho una casa assai bela e bene in ordine, non ci manca niente se non voi”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.12, p. 39. Tradução da autora.

¹⁶⁶ Artemisia ainda revelou que a bolsa de tecido fino enviada por Marighi tinha sido dada por ela à princesa Savelli e que as irmãs da princesa também desejavam bolsas daquele tipo, pedindo que o comerciante lhe enviasse. Em seu retorno a Roma, Artemisia começava a se inserir entre o público de nobres que patrocinariam suas obras na cidade.

¹⁶⁷ A correspondência também mostrou a preocupação de Artemisia em esclarecer a Marighi que sua casa estava de acordo com suas necessidades, no sentido de que a pintora não estava desamparada financeiramente, tinha recebido encomendas e era apoiada pelo marido também em momentos de dificuldade, como nas duas situações em que ele a protegeu das violências praticadas por seu irmão Giulio.

Pietro Antonio Stiattesi continuou escrevendo regularmente a Francesco M. Maringhi após sua chegada a Roma. Em seis de março de 1620¹⁶⁸, Stiattesi solicitou um novo envio de materiais, como rendas de tecidos dourados, colares, cores diversas e o fino azul fabricado a partir da rocha lápis-lazúli. Stiattesi argumentou que os materiais e cores eram necessários porque Artemisia pretendia dar fim aos quadros em breve. Importante notar que a solicitação dos materiais, tecidos e cores ajuda a reforçar a hipótese de que Artemisia estava recebendo frequentes encomendas em Roma, como de fato revelou sua produção pictórica do período.

Artemisia escreveu novamente a Maringhi em 20 de março de 1620¹⁶⁹, dessa vez chamando-o de “minha alma”. Artemisia comentou o fato de que a amiga de Maringhi, Margherita Quorli, tinha denunciado a ela e a seu marido por roubarem o irmão e o próprio Maringhi, em Florença¹⁷⁰. Em sua defesa, Artemisia citou uma carta que teria recebido do general de Prato, Gino Ginori, na qual comunicava que tinham encontrado e encarcerado a serva da casa de Maringhi, Ginevra Manciuilli, por estar em posse dos objetos roubados. Sobre Margherita, responsável por propagar falsas acusações do casal, Artemisia disse,

[...] ela é uma alcoviteira e uma poltrona que agrada ao amigo e ao inimigo. Por bom senso eu condeno aquilo que ela disse de você, e uma boca obscena e plebeia não pode falar melhor, e se falasse bem de mim me provocaria, teria quem fizesse juízo que eu fosse do mesmo tipo que é ela, que é uma puta/cadela, ela e a sua filha¹⁷¹.

Para Francesco Solinas (2011), Margherita Quorli, aparentemente, pertencia à mesma família de Cosmo Quorli, denunciado junto com Agostino Tassi no processo crime por estupro em 1612. Antigas desavenças teriam motivado as acusações feitas por Margherita contra Artemisia e o marido, pouco antes da fuga do casal de Florença? Tal acusação teria contribuído para a partida repentina deles? A acusação é mais um elemento que nos ajuda a visualizar o panorama do contexto no qual viviam Artemisia e o marido na cidade dos Medici. A questão de gênero é invocada quando a pintora acusou Margherita Quorli e sua filha de “puta/cadela”, afronta que atingia a honra das citadas, uma injúria que tinha sido utilizada contra a própria

¹⁶⁸ *Lettere di Artemisia*, 2011, n.13, p.40.

¹⁶⁹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n.14, p. 44. Artemisia parecia estar respondendo a uma carta enviada pelo *gentiluomo*, uma vez que disse ter gostado de receber suas notícias e agradeceu aos avisos enviados por ele.

¹⁷⁰ De acordo com Solinas (2011), o processo está no Arquivo Histórico Frescobaldi e Albizzi, no mesmo acervo em que estão arquivadas as cartas de Artemisia e Stiattesi a Maringhi. (*ASFA, filza ottava, Affari diversi, n. 59*).

¹⁷¹ “[...] è una roffiana e una poltrona che loda all’amico e nimico. Per savietà taccio quello che ha detto di voi, e da una bocca oscena e plebea non pò dire meglio e se dicesse bene di me mi provocherebbe, perche dire bono chi avesse giuditio che io fussi della medesima taglia che è lei, ch’ è una puttanaccia, lei e la figliola”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 14, p. 44. Tradução da autora.

Artemisia no processo crime por desvirginamento forçado, como discutimos na primeira parte do capítulo.

Na mesma correspondência, Artemisia contou a Maringhi que o infame Bernardo Migliorati¹⁷² teria escrito uma carta a seu pai, Orazio Gentileschi, com um soneto difamatório, contra ela e seu marido. Artemisia cobrou uma atitude de Maringhi em relação a uma promessa anterior, como uma espécie de prova de seus sentimentos.

Mas envie aquilo que me prometeu, que outro sinal não podes dar de querer-me bem, além desse. Mas faça o quanto antes e antes retire as coisas da sua casa e faça aquilo que meu marido lhe dirá, que eu ditarei a carta porque eu tenho dificuldade para escrever, e a respeito de ir a Florença está perdida a esperança¹⁷³.

Algumas questões principais parecem perturbar a pintora, como a urgente necessidade de reaver seus objetos domésticos e de trabalho, por isso insistia em solicitá-los a Maringhi, já que os bens tinham ficado na casa do cavalheiro, em Florença, sob sua responsabilidade. Essa parecia ser a promessa que Artemisia reivindicava na carta. Também angustiavam a pintora as difamações de sua imagem e da de seu marido, em Roma, devido ao soneto enviado ao seu pai, no qual era agredida moralmente, com base em boatos de sua vida conjugal e em seus problemas financeiros. Também por esse motivo foi enfática ao escrever a Maringhi para que retirasse o que pertencia ao casal de sua casa, evitando que boatos e especulações continuassem.

A este respeito Jacob Burckhardt (2009), lembrou que o escárnio e o sarcasmo triunfaram no período moderno. As poesias satíricas do medievo não eram voltadas para a individualidade, mas para o coletivo, camadas sociais, categorias, populações, etc. Com o fortalecimento do indivíduo, com suas pretensões pessoais, a espirituosidade não mais se limitava à palavra e à escrita, mas tomou corpo nas farsas e nas peças que pregava (BURCKHARDT, 2009, p. 163). Conforme o mesmo autor, aquilo que Florença reunia em termos de escárnio não eram propriamente histórias, mas respostas dadas às declarações ingênuas e tolices por meio das quais semi-bufões, bobos da corte, pândegos e mulheres libertinas pretendiam justificar-se. “O cômico reside, então, na oposição entre essa ingenuidade

¹⁷² Conforme Solinas (2011), Migliorati trabalhava em Florença como *guardarobiere*, atuava na limpeza e manutenção de roupas na cidade.

¹⁷³ “*Però date speditione a quanto mi avete promesso che altro segniale non mi potete dare di volermi bene che questo. Però fate quanto prima e innanzi levate la roba di casa vostra e fate quanto mio marito vi dirà, che io dettarò la lettera perchè io ostento a scrivere, e per conto di venire a Firenze è rotta la speranza*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 14, p. 44. Tradução da autora.

– real ou aparente –, o mundo, tal qual ele se apresenta em seus demais aspectos, e a moral convencional” (BURCKHARDT, 2009, p. 163).

Ainda de acordo com Burckhardt (2009), a vida em Florença tornar-se-ia verdadeiramente incômoda devido a uma certa maldade desalmada. O historiador também afirmou que, ao longo dos séculos XV e XVI, a Itália se transformaria em uma escola de injúrias sem paralelos no mundo. Nesse contexto, havia um grande número de celebridades de toda a sorte, estadistas, eclesiásticos, inventores e descobridores, literatos, poetas, artistas e, paralelamente, uma linhagem de impotentes espirituosos, de críticos e detratores inatos cuja inveja exigia suas hecatombes (BURCKHARDT, 2009, p. 169). Somava-se a isso a inveja entre as próprias celebridades. Citando Maquiavel, Burckhardt (2009) declarou “Florença, com seu grande mercado da fama, encontra-se algum tempo à frente de todas as demais cidades. Olhos perspicazes e línguas maldosas são as características atribuídas aos florentinos” (BURCKHARDT, 2009, p. 169). O mesmo autor acrescentou,

[...] há ainda a corte papal, já há muito ponto de encontro das piores e mais espirituosas línguas. [...] e considerando-se o grande número de desiludidos caçadores de cargos, de desesperançados inimigos e concorrentes dos favorecidos e de passatempos de prelados imorais ali reunidos, não há por que surpreender-se com o fato de que Roma tenha se tornado verdadeiramente pátria tanto a pasquinagem selvagem quanto da sátira mais contemplativa (BURCKHARDT, 2009, p. 170).

Nesse sentido, Artemisia estava entre os sujeitos que chamavam a atenção de seus detratores. Pintora membro da Academia de Desenho de Florença, ela possuía seu próprio ateliê, produzia para a corte dos Medici, mantinha uma relação extraconjugal e tinha viajado com o marido de Florença para Roma, deixando para trás os filhos, as dívidas e todos os seus bens para serem administrados pelo comerciante e representante do casal, Francesco Maria Maringhi. Acreditamos que essas questões não passaram despercebidas pelos autores satíricos da época, que se utilizaram das especificidades de sua trajetória para produzir poemas jocosos, os quais revelam representações de gênero, visto que tais escritos eram baseados em estereótipos do feminino associado a vícios e frivolidades, como lembrou a historiadora italiana Georgia Arrivo (2007, p. 52).

Na mesma correspondência, Artemisia revelou que conhecia a literatura popular de sua época,

[...] Minha alma, recorde se eu lhe quero bem e que eu não podia ficar sem você. Finalmente, tenha no coração a doce paz e as doces iras e as caras

respostas, e finalmente todos os frutos que nós colhíamos no jardim do amor. Meu marido lhe escreve tudo o que eu tenho ditado, por favor mande o quanto antes porque tenho grande necessidade”¹⁷⁴.

Ao escrever “doce paz e as doces iras”, a pintora fez alusão à obra *Canzoniere*, de Francesco Petrarca (1303-1374), principalmente no fragmento “doces iras, doces desdém e doce paz”¹⁷⁵, bem como à passagem da obra *Stanze*, de Angelo Poliziano (1454-1494), “doce medo e tímido deleite, doce ira e doce paz juntas vão”¹⁷⁶. Ao notar a referência que Artemisia fez aos dois humanistas, Francesco Solinas (2011) observou que, quando a pintora mencionou a metáfora dos frutos colhidos no jardim, estava se utilizando de um topos poético e literário que se referia ao amor consumado entre ela e Maringhi.

É importante pontuar algumas questões sobre os usos desses autores no período moderno para a exaltação do pensamento laico, conforme o historiador Gregory Hanlon (2002). Os primeiros autores humanistas, como Francesco Petrarca, contribuíram muito para expressar virtudes dos filósofos antigos, sustentando que eles possuíam uma conduta mais civilizada e consciente. Assim, os humanistas se consideraram em condições de “[...] emancipar seus contemporâneos de um bárbaro, ainda que cristão, passado” (HANLON, 2002, p. 59)¹⁷⁷. Os humanistas recuperaram todos os gêneros não religiosos da antiguidade: a épica, a sátira, a lírica, a tragédia, a comédia e o diálogo filosófico. As cartas de Artemisia indicam que a pintora conhecia alguns desses gêneros, a exemplo da lírica de Petrarca, por ela utilizada ao escrever a Maringhi, e a sátira, da qual foi alvo num soneto difamatório enviado de Florença para Roma.

Além de “O Cancioneiro”, Artemisia também citou outras importantes produções do humanismo, como o título *Stanze* de Angelo Poliziano¹⁷⁸. Jacob Burckhardt (2009 p. 275), que

¹⁷⁴ “[...] *Anima mia, ricordatevi se io vi voglio bene e che io non potevo stare senza voi. Infine, vi sia a core la dolce pace e le dolce ire e le care risposte, e infine di tutti li frutti che noi conglievamo in nel giardino d'amore. Mio marito vi scrive tutto che io gliel'ho in dettate io, di gratia mandatele quanto prima perché ne ho gran bisogno*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 14, p. 44. Tradução da autora.

¹⁷⁵ “*Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci,/ dolce mal, dolce affanno et dolce peso,/ dolce parlare, et dolcemente inteso,/ or di dolce ora, or pien di dolci faci*”. In. DOTTI, Ugo. (Org). *Francesco Petrarca. Il Canzoniere*. 6 ed. Milão: editora Feltrinelli, 1992, p. 210. Tradução da autora.

¹⁷⁶ “*Dolce Paura e timido Diletto,/ dolce Ire e dolce Pace insieme vanno;/ le Lacrime si lavon tutto il petto/ e il fiumicello amaro vrescer fanno;/ Pallore smorto e paventoso Affetto/ con Magrezza si duole e con Affanno;/ vigil Sospetto ogni sentiero spia,/ Letizia balla in mezzo della via*”. In. POLIZIANO, Angelo. *Stanze*. Pisa: Sebastiano Nistri, 1820, p. 26. Tradução da autora.

¹⁷⁷ De acordo com o mesmo historiador, para autores como Petrarca e Boccaccio, muito atuantes em Florença, o aperfeiçoamento por meio da educação e da autoconsciência poderia amortecer as consequências do pecado original. No lugar da humildade defendida por São Francisco de Assis, “[...] os humanistas encorajavam os homens a realizarem ações altruístas para conquistar fama e estima da parte dos outros, um tipo de vida centrada mais neste mundo que no outro” (HANLON, 2002, p. 59). Os humanistas trabalharam intensamente para corrigir as edições dos textos antigos recuperadas em versões diferentes das dos mosteiros e se esforçaram para explicar os significados das palavras, considerando as intenções pretendidas pelos autores, destacou o mesmo autor.

¹⁷⁸ Nascido numa pequena província da Toscana, em 1454, quase um século após a morte de Petrarca. Angelo Ambrogini ou Poliziano, como ficou conhecido devido ao nome da cidade em que nasceu, *Mons Politianus*, em

tinha afirmado ter sido Petrarca um dos primeiros homens inteiramente modernos, comentou que as cartas de Angelo Poliziano são obras-primas inigualáveis, não apenas do estilo latino, como também da epistolografia como tal (BURCKHARDT, 2009, p. 221).

O mesmo autor afirmou que “Em Florença, a vida social era fortemente determinada pela literatura e pela política” (BURCKHARDT, 2009 p. 345). A personalidade de Lourenço de Medici, o Magnífico, dominava aqueles que o cercavam em função da liberdade que dava à gama variada de sujeitos que compunham seu círculo, inclusive ao poeta e erudito Angelo Poliziano, “símbolo vivo da glória dos Medici” (BURCKHARDT, 2009 p. 345). Poliziano já tinha produzido obras de caráter comemorativo da família Medici, mas foi em 1475 que iniciou Stanze, mencionado na carta de Artemisia, um poema inacabado dedicado ao irmão de Lourenço, Giuliano de Medici (1453-1478).

O poema de Poliziano é uma espécie de fábula mitológica, mas com personagens reais que se travestem e vivem uma aventura que não poderia ser vivida dentro da corte da época, inaugurando um novo gênero poético com poucos exemplos na literatura vulgar que o precedeu. O protagonista, Giuliano, é exaltado por seu heroísmo e seu amor é considerado uma espécie de força positiva com poder de mover o mundo. A figura feminina da obra é Simonetta, adornada com a indumentária de uma ninfa, mas descrita como uma mulher real. Conforme Aby Warburg (2015), a personagem é Simonetta Cattaneo (1453-1476), amada por ambos os irmãos Medici, casada com Marco Vespucci, e em honra à qual tinha sido realizado um torneio de armas naquele mesmo ano de 1475, competição vencida por Giuliano e, por isso, o poeta escreveu em sua homenagem. Para Warburg (2015), é bastante provável que a obra de Poliziano, juntamente com os hinos homéricos à Afrodite, tenha influenciado, na década seguinte, Botticelli (1445-1510) na composição do “Nascimento da Vênus” (1484-1486), hoje no acervo da *Galleria degli Uffizi*, em Florença. O mesmo autor lembrou que “A ideia de que Botticelli tenha se aconselhado com Poliziano está de acordo com a tradição que considera que Poliziano teria sido o inspirador de Rafael e Michelangelo” (WARBURG, 2015, p. 33)¹⁷⁹.

latim. Atuou em Florença, na corte de Lorenzo, o Magnífico, e de seus filhos, conforme Pierantonio Serassi (1820). Foi estudioso da filologia clássica dando continuidade à obra de Petrarca, de acordo com Burckhardt (2009). O historiador afirmou que, na Itália, os poetas-filólogos dispunham da plena consciência de serem eles quem conferiam a glória, a imortalidade e, da mesma forma, o esquecimento. Segundo Burckhardt (2009), Poliziano escreveu ao rei João de Portugal, em 1491, com relação aos descobrimentos da África advertendo-o “a cuidar a tempo de sua glória enviando para Florença o material a ser estilizado”, do contrário os feitos do rei poderiam “permanecer ocultos no imenso amontoado da fragilidade humana” (BURCKHARDT, 2009, p. 161). Assim, sua produção inclui inúmeras obras de caráter histórico, coletâneas críticas e filológicas, epístolas, rimas, canções, um conto de fadas para teatro e versos gregos.

¹⁷⁹ Para Aby Warburg (2015), a morte da ninfa no cenário lírico de Poliziano, corresponde à morte da própria protagonista na vida real, em 26 de abril de 1476, vítima de tuberculose, aos 23 anos. Assim, Simonetta Cattaneo Vespucci corresponde à deusa da primavera no reino de Vênus. A jovem já tinha sido modelo de Botticelli em

O que foi dito a respeito das obras de Francesco Petrarca e Angelo Poliziano foi no sentido de construir um pano de fundo que ajuda a entender a importância desses autores que Artemisia leu em seu período florentino e que, seguramente, também marcaram sua trajetória como pintora. É interessante notar que a jovem ninfa da obra de Poliziano dialoga com figuras femininas como Beatriz, amada por Dante Alighieri e considerada sua musa, e Laura, a quem Francesco Petrarca teria amado durante toda a sua vida. Nesse sentido, os clássicos que Artemisia conhecia parecem alimentar um tipo de amor idealizado, mas não efetivamente concretizado. É provável que a pintora se considerasse numa situação similar em relação a Francesco Maria Maringhi: sendo casada com Stiattesi, não poderia vivenciar plenamente seus sentimentos com o cavalheiro. De qualquer forma, a pintora encerrou a carta de 20 de março de 1620 pedindo a Maringhi uma prova de que lhe “queria bem”, esperando que o mesmo tomasse uma atitude frente ao soneto satírico enviado a seu pai, em Roma.

Pietro Antonio Stiattesi escreveu ao comerciante naquele mesmo dia, dizendo estar contente em saber das boas notícias enviadas pelo nobre, o que claramente revela que Maringhi respondia às correspondências do casal. Stiattesi também informou que Artemisia nunca tinha estado tão bem como agora “[...] seja na vida como também no estado de espírito, e aqui vai aumentando o grandíssimo crédito entre esses príncipes”¹⁸⁰, indicando que a chegada da pintora a Roma, tinha motivado o interesse de muitos colecionadores de prestígio. Na segunda parte da mesma carta, Stiattesi ressaltou novamente que os trabalhos estavam crescendo em Roma, comentando, por exemplo, uma imagem encomendada pelo cardeal Alessandro Peretti Montalto (1571-1623), sobrinho do papa Sisto V (1521-1590)¹⁸¹. Assim, justificou o pedido de Artemisia para que Maringhi enviasse os pertences deixados em Florença¹⁸². Stiattesi sugeriu que os objetos fossem agrupados e enviados a Roma por meio de condutores que faziam esse tipo de transporte. Ele também lembrou que Artemisia tinha ficado de cama mediante o

outras obras e inclusive um retrato seu foi descrito pelo biógrafo renascentista Giorgio Vasari (1991) na relação de obras do pintor nas coleções dos Medici. Sobre a obra citada na carta de Artemisia, o mesmo autor destacou, “No curso efetivo da aventura amorosa descrita nas estrofes de Poliziano, é possível encontrar ainda duas outras passagens pertinentes. Primeiro: nos versos 7-8 da estrofe 56 do livro I, Giuliano contempla a “ninfa”, em dúvida se deve segui-la ou não: “consigo mesmo louvando o doce caminhar celeste/ e o ventilar da angélica veste”. Ao descrever o reino de Vênus (da estrofe 69 do livro I em diante), Poliziano ilustra desta forma a deusa da primavera que lá reina (estrofe 72, versos 5-8): Ali os anos não modificam as suas fases; mas a leda Primavera jamais falta, que expõe seus louros e crespos cabelos à brisa e ata mil flores na pequena guirlanda” (WARBURG, 2015, p. 33).

¹⁸⁰ “[...] *si della vita come ancho della quiete d’animo, e qui va aumentando in grandissimo credito fra questi principi*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 15, p. 45. Tradução da autora.

¹⁸¹ Felice Peretti (1521-1590), foi papa entre 1585 e 1590.

¹⁸² A pintora solicitou os seguintes itens: colchões, travesseiros, almofadas, dossel da cama com os tecidos laterais, cobertores de lã, a tinta azul fornecida por Cosme II de Medici, já citada em outras cartas, cadeiras de damasco, caixas (provavelmente algum tipo de baú), tecidos e gorgeiras plissadas, as quais eram artigos de moda da época, de origem espanhola, segundo Solinas (2011).

desgosto do soneto difamatório escrito por Bernardo Migliorati ao pai da pintora. Por isso, Stiattesi pediu que Maringhi solicitasse a Francesco Cambi¹⁸³ que escrevesse a Orazio Gentileschi fazendo-o saber que tal soneto tinha sido produzido por maldade.

Por fim, Stiattesi também pediu a Maringhi que solicitasse ao mesmo Francesco Cambi o envio de uma carta a Orazio Gentileschi informando que seu filho, Giulio Gentileschi, tinha alienado alguns dos bens de Artemisia para sustentar jogos e prostitutas em Florença. Após assinar a carta, Stiattesi acrescentou um adendo a pedido de Artemisia solicitando que o próprio Maringhi também escrevesse a Orazio para testemunhar a consistência dos bens do casal deixados na Cidade do Lírio. Vê-se uma grande preocupação dos dois com seus pertences e também com as difamações que circulavam a respeito deles.

Em 25 de março de 1620, no primeiro dia no ano florentino, Artemisia escreveu novamente a Maringhi dizendo que, ao visitá-la em Roma, Maringhi poderia estranhar sua aparência, dadas as mudanças pelas quais tinha passado desde sua chegada à Cidade Papal. Após o período de crise do casal em Florença e com o sucesso da chegada da pintora a Roma, e conseqüentemente, a melhora da situação econômica, Artemisia tinha se reestabelecido fisicamente e tinha receio de não ser reconhecida devido ao aumento de seu peso. Nas últimas frases da carta ponderou que ao se reencontrarem, “Eu terei mudado de corpo e Vossa Senhoria de alma e assim teremos feito a *Metamorfose* de Ovídio, não será uma coisa bela a nossa”¹⁸⁴. Fazendo uma analogia à sua própria metamorfose física, a pintora lembrou o poema de Ovídio¹⁸⁵ e aludiu ao seu relacionamento com Maringhi lembrando que a relação era uma referência ao pecado, conforme a análise de Solinas (2011, p. 49) “[...] nascida sob o signo do pecado”. Artemisia citou um poeta amplamente conhecido, cuja obra influenciou autores e artistas do Medievo, do Renascimento e permanecia em voga entre os artistas do Barroco.

¹⁸³ Conforme Solinas (2011), os Cambi eram uma antiga família de banqueiros, conhecida tanto de Maringhi como de Orazio Gentileschi. Eram proprietários de um suntuoso palácio repleto de pintura na *Riviera di Chiaia*, à beira-mar, junto ao Golfo de Nápoles. No período napolitano de Artemisia, a pintora recebeu, por intermédio dos Campi, uma remuneração de várias centenas de ducados como pagamento pela realização de obras para o príncipe Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684), destacou Eduardo Nappi (1983).

¹⁸⁴ “*Io sarò mutata di corpo et Vossa Signoria di animo, e così averemo fatto le Metamorfosi di Ovidio, non sarà una bella cosa la nostra*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 16, p. 48. Tradução da autora. Diferente das outras correspondências, em que assinou como Artemisia Gentileschi ou com o pseudônimo Fortunio Fortuni, nessa carta assinou como Artemisia Lomi. A carta sugeriu que, ao sair de Florença, os bens da pintora tinham sido sequestrados como garantia de pagamento das dívidas e da entrega da encomenda, o quadro a Cosme II.

¹⁸⁵ Nasceu na atual Sulmona, região de Áquila, em 43 a. C., um ano após o assassinato de Júlio Cesar, mas foi em Roma que alcançou sucesso, atuando nos círculos literários que abrigavam nomes como Horácio e Virgílio, segundo Raimundo de Carvalho (2010, p. 22).

“Metamorfoses”¹⁸⁶ de Ovídio popularizou temas da mitologia grega que foram representados em imagens em diferentes períodos da história da arte, a exemplo da vingança de Atena¹⁸⁷. Raimundo de Carvalho (2010, p. 12), lembrou que o efeito das narrativas de Ovídio não é de distanciamento ou frieza em relação ao destino do ser metamorfoseado, mas de caloroso envolvimento com o drama do personagem.

O mesmo autor afirmou que, em “Metamorfoses”,

As convenções eróticas são exploradas de maneira inovadora. O ego destes poemas não é um apaixonado idealista, mas um cronista irônico dos costumes de uma sociedade requintada, e o seu erotismo vai desde os acentos mais suaves, porém, sugestivos, até a mais aberta expressão do desejo sexual. A intenção não é de comover o leitor, mas de deleitá-lo (CARVALHO, 2010, p. 24).

Uma das narrativas de Ovídio que mais foram representadas pelos artistas do período Barroco é a relativa a Apolo e Dafne. Os dois foram atingidos pelos dardos de Cupido, Apolo com o dardo dourado e Dafne com o dardo de chumbo. Em Apolo fez nascer o amor por Dafne e nela a repulsa pelo sentimento, pondo-se sempre em fuga¹⁸⁸. Por recusar o amor de Apolo, Dafne foi transformada em loureiro. De acordo com Carvalho (2010, p. 25), a narrativa é uma espécie de chave para a leitura das Metamorfoses. A obra, considerada em seu hibridismo de gêneros, subordinou a epopeia, a tragédia, a comédia, o gênero didático, etc, à poesia erótica¹⁸⁹.

Nesse sentido, o grotesco visualizado por Carvalho na obra de Ovídio também está no centro da estética Barroca. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) produziu duas das esculturas mais conhecidas do Barroco, “O rapto de Proserpina”, entre 1621 e 1622, e “Apolo e Dafne”, em 1625, ambas atualmente no acervo da *Galleria Borghese*, em Roma. Outros artistas da época

¹⁸⁶ Uma das mais relevantes obras do poeta, composta por 15 livros com cerca de 250 narrativas que abordam cosmologia e história do mundo, descrevendo as metamorfoses de homens e mulheres, deuses e deusas em animais, árvores, pedras, rios, entre outros. Os cenários narrados por Ovídio se estendem por uma cronologia que iniciava com a origem do mundo e finalizava na época do próprio autor. Ver: CASTILHO, Antonio Feliciano. *As Metamorphoses de Publio Ovidio Nasão*. Poema em quinze livros. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

¹⁸⁷ Ao tomar conhecimento do estupro cometido por seu marido, a deusa puniu a jovem vítima, Medusa, transformando-a em Górgona. Seus cabelos foram transformados em serpentes e quem a contemplasse seria transformado em pedra.

¹⁸⁸ Conforme a tradução de Carvalho, a fala final do deus Apolo em “Metamorfoses” foi a seguinte: “Já que não podes ser minha esposa, serás a minha árvore; sempre a terei nos cabelos, na cítara e aljava, ó loureiro; entre os chefes do Lácio ouvirás os alegres cantos e as triunfais pompas no Capitólio. Serás fiel guardiã do palácio de Augusto, e às portas estarás protegendo o carvalho; como jamais corto os meus cachos juvenis, com perpétua folhagem, serás sempre honrada” (Met. I, 557-565, tradução de CARVALHO, 2010, p. 26).

¹⁸⁹ Para o mesmo autor, Metamorfoses rompeu com o esquema tradicional da épica pela ausência de um herói centralizador e funde as mitologias grega e romana de forma muito diversa de Virgílio, por exemplo. Conforme Carvalho (2010, p. 30), a atenção do poeta “[...] se concentra, quase sempre, no maravilhoso ou no grotesco”. Além disso, Metamorfoses “[...] retrata a instabilidade que é viver sob um regime despótico, com seus rituais de violência, raptos, estupros e assassinatos, enfim, toda espécie de violência institucionalizada no cotidiano e tornada espetáculo nas lutas dos gladiadores no Circo” (CARVALHO, 2010, p. 30).

também representaram as temáticas da mitologia, como Caravaggio, Rubens, Rembrandt, Velázquez e Lavínia Fontana, por exemplo. Não diferente dos artistas de seu tempo, Artemisia representou temas mitológicos como Danae, Medea, Vênus, Clío, Galatea, Aurora e inclusive uma Minerva ou Atena, cujo escudo da deusa é adornado com a cabeça de Medusa transformada em Górgona, atualmente no acervo da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, imagem que discutiremos oportunamente. Interessa-os lembrar, ainda, que a citação de Ovídio na correspondência de Artemisia revelou que suas composições pictóricas eram fundamentadas não apenas na observação de obras de outros artistas, mas principalmente no estudo dos textos clássicos. Assim, as correspondências de Artemisia se constituem enquanto importantes elementos de sua trajetória, além de colaborarem para a discussão de sua obra.

Ao citar *Metamorfoses* de Ovídio, Artemisia afirmou que em seu corpo as mudanças eram de caráter físico e em Maringhi eram na alma, ou seja, mudanças internas, as quais ela não considerava como algo positivo, “não será uma bela coisa”. É provável que a mudança à qual Artemisia se referia fosse devido à surpresa negativa de constatar que Maringhi não atendia às solicitações, não havia lhe enviado os objetos e materiais de trabalho, por exemplo. Ao final da correspondência, a pintora pediu que o comerciante não entregasse ou vendesse seus pertences a ninguém¹⁹⁰, o que mostra que Artemisia temia não ser restituída dos bens que tinha deixado aos cuidados de Maringhi.

Dois dias depois do envio da correspondência, Artemisia escreveu uma nova carta destinada “A aquele que tanto amo”¹⁹¹, e iniciou dizendo,

A mim parece muito estranho que Vossa Senhoria não tenha me escrito, que lhe juro que me caíram os braços e eu súbito fiz mil castelos no ar, mas então parei e sei que a distância é a causa de tudo isso, ou que eu esteja sendo muito inoportuna causando-lhe muitos incômodos, dê culpa à sua gentileza e à confiança que eu sempre tive. Vossa Senhoria, porém, minha vida, recorde de mim [...] me queira bem¹⁹².

Artemisia se utilizou de duas metáforas para descrever o estranhamento que sentia frente ao fato de que Maringhi não tinha lhe respondido. De acordo com o vocabulário da *Accademia*

¹⁹⁰ “[...] *che non dia niente a nissuno*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.16, p. 48. Tradução da autora.

¹⁹¹ “*A quello che tanto amo*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.17, p. 49. Tradução da autora.

¹⁹² “*A me pare strano assai che Vostra Signoria non mi abbia scritto che li giuro che mi è cascato le braccia e io subito ho fatto mille castelli in aria, ma mi so fermata su che la lontananza sia causa di tutto questo, o che io sia troppo fastidiosa con tutto di darli fastidi, datede la colpa alla gintilezza sua e alla confidenza che io ho sempre auto. Vostra Signoria, però, vita mia, ricordatevi di me [...] mi voliate bene*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n.17, p. 49. Tradução da autora.

della Crusca, publicado em Veneza em 1612¹⁹³, “cair os braços” é uma alusão à sensação de ser surpreendido e “fazer castelos no ar”¹⁹⁴ corresponde a pensar em coisas difíceis ou vãs. Nesse sentido, a pintora revelou uma certa aflição em reaver seus bens e o silêncio daquele que tinha a guarda deles a perturbava. A carta também sugeriu uma certa ambiguidade entre o que sentia por Maringhi e a necessidade de retomar o que lhe pertencia¹⁹⁵.

Naquele mesmo dia, 27 de março de 1620¹⁹⁶, Pietro Antonio Stiattesi também escreveu a Francesco M. Maringhi, informando ter posto em prática os conselhos de Maringhi, Stiattesi comunicou que alguém tinha disparado um tiro de arcabuz em Agostino Tassi, o qual tinha se ferido, mas não gravemente¹⁹⁷. A narrativa sugeriu que o próprio Stiattesi era o mandante. A revelação do marido de Artemisia põe em evidência que Tassi era considerado uma ameaça para a pintora. Não há notícias de um enfrentamento direto entre eles, mas o aparente “susto” dado ao pintor sugere que o casal não estava satisfeito, nem tranquilo, com o fato de que Agostino estivesse livre e residindo em Roma.

Pietro Antonio ainda insistiu para que os objetos¹⁹⁸ solicitados fossem enviados o quanto antes, entre eles uma pedra de pórfido, salientando que no momento não poderiam gastar comprando uma. A respeito dessa rocha semicristalina, era recomendado que os pigmentos fossem preparados sobre ela a fim de eliminar todos os possíveis grumos das tintas, conforme as instruções em voga desde a época do pintor Cennino Cennini (1370 – 1440), lembrou Solinas (2011). A questão é interessante porque mais uma vez indica que Artemisia estava a par das técnicas de preparo das tintas e de todas as fases da produção da imagem.

Stiattesi contou a Maringhi que Orazio Gentileschi estava zangadíssimo, tinha afirmado que nunca mais voltaria à casa do casal. Stiattesi solicitou que o cavalheiro enviasse cartas a figuras influentes da cidade florentina e para Orazio Gentileschi no sentido de desconstruir

¹⁹³ Disponível em catálogo online <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia>> Acesso em 31 ago. 2017.

¹⁹⁴ *Dizionario della lingua italiana*. Bologna: Fratelli Masi e Comp. 1820, p. 285. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=Ag1aAAAacAAJ&pg=PA285&lpg=PA285&dq=mille+castelli+in+aria&source=bl&ots=ygdVVpPM4p&sig=y3tgtnndMWCUaxK3cW4t3Anw39Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiT8drr44HWAhUrxIQKHWSmDm0Q6AEIVDAK#v=onepage&q&f=false>> Acesso em 31 ago. 2017.

¹⁹⁵ No verso da mesma carta, Maringhi transcreveu um conjunto de cinco versos latinos, que segundo apontou Solinas (2011), são inscrições lapidárias que aparentemente faziam parte de uma coleção de antologias manuscritas. Os versos anotados pelo *gentiluomo* são de autores como Eurípides e Sêneca, por exemplo. Não temos condições de analisar os versos aqui. Para saber mais consultar COLAFRANCESCO, Pasqua; MASSARO, Matteo. *Concordanze dei carmina latina epigraphica*. Con la collaborazione di Maria Lisa Ricci. Bari: Edipuglia, 1986.

¹⁹⁶ *Lettere di Artemisia*, 2011, n.18, p. 50-51.

¹⁹⁷ A este respeito, Solinas (2011) afirmou que o pintor se feriu levemente, já que pouco tempo depois iniciou uma obra no *Palazzo Lancelotti ai Coronati*, considerada a obra-prima de sua maturidade artística.

¹⁹⁸ Cadeiras, colchões e veste de linho, dos quais o casal tinha necessidade extrema, lembrando que estavam atravessando uma época ainda fria, o final do inverno.

inverdades ditas sobre o casal, salientando que precisava calar aqueles que queriam arrancar a alma e o coração de Artemisia¹⁹⁹. Mais que preocupado com a esposa, Stiattesi buscava recuperar sua honra, manchada pela revelação da relação entre Artemisia e Maringhi em Florença e que tinha chegado ao conhecimento de Orazio e dos irmãos da pintora, em Roma.

Orazio Gentileschi provavelmente tivesse repreendido o casal, no sentido de que tinham gasto todos os valores do dote de Artemisia e retornado a Roma sem nada. A respeito da relação de Stiattesi com a família de Artemisia, pai e irmãos, é relevante notar que somente após o desaparecimento de Pietro Antonio Stiattesi, em 1622, a pintora progressivamente se reaproximou dos irmãos, os quais passaram a prestar serviços à irmã, entregando obras, por exemplo, como veremos em outras fontes. É provável que Stiattesi fosse um tipo de marido abusivo, uma figura que afastava as pessoas da esposa, já tinha conseguido isso em relação a Maringhi, a Tassi e o fazia ainda com o pai e os irmãos.

A exposição da vida extraconjugal de Artemisia é uma das facetas que representam como o gênero era invocado quando se tratava do cotidiano das mulheres. A esse respeito, a historiadora Georgia Arrivo (2007, p. 49) lembrou que nesse período o feminino aparece em representações circunscritas em romances, traições, intrigas, vias aventureiras que associavam o feminino ao exótico, a exemplo das histórias de figuras como as mulheres da casa Medici. Tais associações ao feminino também foram referenciadas nos textos de caráter biográfico sobre as artistas que discutimos no primeiro capítulo da tese.

Uma importante ressalva sobre o uso dessas cartas como fonte histórica diz respeito aos já mencionados “efeitos de verdade” que são capazes de produzir. De acordo com Angela de Castro Gomes (2004), a sinceridade muitas vezes expressa na narrativa pode obscurecer a fragmentação, a incoerência e a incompletude das fontes. “A verdade como sinceridade o faria acreditar no que diz a fonte como se ela fosse uma expressão do que “verdadeiramente aconteceu”, como se fosse a verdade dos fatos, o que evidentemente não existe em nenhum tipo de documento” (GOMES, 2004, p. 15).

Após um intervalo de duas semanas, Artemisia escreveu a Maringhi referindo-se a ele como “Refrigerio da minha vida”²⁰⁰. A pintora contou a Francesco Maria Maringhi que seu filho Cristofano havia falecido.

Eu já vejo que a sorte me virou as costas, que efetivamente me priva de todas aquelas coisas que eu sou grata e que podem me ser úteis, e é verdadeiro

¹⁹⁹ “[...] *perché ho da fare com genterella che vorrebbero ad Artemisia cavare l’anima e il cuore*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 18, p. 51. Tradução da autora.

²⁰⁰ “*Rifrigerio de mia vita*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 19, p. 53. Tradução da autora.

considerar que meu filho Deus me tirou, que eu quis morrer de dor, é já cinco dias que está morto. Eu já considerei que Vossa Senhoria começou a perder o amor que tanto me tinhas, porque vejo que não pode ser um fardo me escrever, dois versos me envias, que se me amasse não terminaria nunca. Chega de Vossa Senhoria me dizer que está mais mal do que nunca. [...] Basta, eu estou de uma maneira que não posso ficar pior. [...] lembre-se de quem tanto o ama²⁰¹.

Artemisia ainda citou o literato, músico e intendente de arte Bellerofonte Castaldi (1587-1649), cujo qual, segundo ela, faria uma distinção do quanto eram maiores as penas da pintora do que as de Maringhi. Uma alusão às difamações que chegavam a Roma sobre sua pessoa, referência de como operavam de formas distintas os discursos de gênero para ela e para o comerciante, cuja imagem tinha sido menos exposta nos poemas satíricos. Além disso, a morte do filho Cristofano, antes de completar cinco anos, comoveu profundamente Artemisia. A carta é tanto uma forma de dialogar e buscar conforto diante do falecimento do filho, como também revelou sua frustração ao saber que seus pertences tinham sido vendidos, e uma crítica a Maringhi, que ao que nos parece tinha se queixado de problemas bastante superficiais na avaliação da pintora.

Naquele mesmo dia, Stiatessi também escreveu ao nobre. Uma das revelações interessantes da correspondência é a causa da morte de Cristofano “[...] o qual ficou mal onze dias e morreu de vermes, que nós o fizemos cortar para saber a sua doença de que derivava”²⁰². Acreditamos que uma espécie de autópsia tenha sido feita no menino, já que o termo utilizado por Stiatessi, *sparre*, significava propriamente “cortar a barriga para cavar/mexer seus interiores”, conforme apontou Solinas (2011, p. 58). Já a expressão usada para definir a causa da morte, *bachi*, indica que Cristofano veio a óbito devido a vermes, de acordo com a etimologia da palavra²⁰³.

Naquela mesma carta, Stiatessi explicou a Maringhi que uma correspondência anônima que contaminava a honra da pintora tinha sido enviada a Orazio Gentileschi e que, num primeiro momento, pensavam ser de autoria de Tassi, o que pode ter sido utilizado para justificar a

²⁰¹ “Io già veggo cha la fortuna mi ha volto le spalle, che efetivamente mi priva di tutte quelle cose che io ho grato e che mi possono [essere] utile e, che sai il vero considerare che mio figliolo Iddio mi l’ha tolto, che io ho avuto a morire di dolore è già cinque giorni che è morto. Io ho già considerato che Vostra Signoria li comincia a uscire l’amore che tanto mi portava, perché veggo che non potete stare a bala a scriverme che in dua versi mi spidite, che se me amasse no finiria mai. Basta che Vostra Signoria me disse che sta più male che mai. [...] Basta, io sto in maniera che non posso stare peggio. [...] ricordatevi di chi tanto vi ama”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 20, p. 53. Tradução da autora.

²⁰² “Il quale [ha] auto male undici giorni ed è morto de’ bachi che l’haviamo fatto sparre per vedere la sua malattia da che derivava”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 21, p. 54. Tradução da autora.

²⁰³ Ver o vocabulário etimológico da língua italiana de Ottorino Pianigiani (1907, p. 117). PIANIGIANI, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma-Milano: Società editrice Dante Alighieri, 1907, p. 117.

violência contra o pintor, o tiro com a arma de fogo, mencionado anteriormente. Entretanto, Stiattesi declarou que a verdadeira autoria da carta difamatória era de um certo Rucellai. Era a segunda carta desse tipo enviada a Orazio após a chegada de Artemisia a Roma. Não se sabe exatamente quem foi Rucellai, mas Francesco Solinas (2011, p. 58) afirmou que pode ser sido o abade, nobre e poeta florentino, secretário de Maria de Medici em Paris e amigo de Michelangelo Buonarroti, *o jovem*, este último conhecido e amigo de Artemisia. Nesse sentido, Rucellai era um sujeito que fazia parte da rede de pessoas que Artemisia tinha conhecido em Florença. Novamente, a pintora tinha sido exposta a difamações que chegavam de Florença. Isso ajuda a pensar como os usos do gênero operavam para criar ou reforçar efeitos de poder que produziam implicações diretas na vida da pintora, como a violência perpetrada contra ela pelo pai e pelos irmãos, por exemplo.

Em maio de 1620, Artemisia escreveu a Maringhi respondendo duas cartas,

[...] mas eu sei em que águas eu pesco [...] eu o amo embora seja retribuída com o contrário. Sei muito bem de todos os seus feitos, e sei quando vais encontrar mulheres e quando vais a osterias, enfim, sei de todas as coisas. [...] Se tanto bem tivesse vontade de fazer, você me mandaria de quando em quando algum dinheiro²⁰⁴.

Artemisia parece ter recebido informações sobre a vida que Francesco Maria levava em Florença. Ela advertiu o nobre que, se lhe quisesse bem, mandar-lhe-ia algum valor em dinheiro. Quer dizer, ainda que algumas cartas indiquem que Artemisia recebia encomendas em Roma nessa época, a vida era dura para ela. É preciso considerar que, para ser entregue, uma imagem passava por várias etapas que precediam sua finalização, desde a aquisição das tintas, da tela, dos suportes, a indumentária dos personagens, os modelos, enfim, todo um investimento para a obtenção dos materiais que envolviam a produção de um quadro. Nesse sentido, o recomeço de Artemisia em Roma parece ter sido bastante precário, tenho em vista que a pintora tinha deixado para trás praticamente todas as suas ferramentas de trabalho.

Artemisia revelou que pretendia ir até Florença para entregar o quadro a Cosme II de Medici, mas deixou claro que “[...] depois quero súbito vir de volta para Roma, porque existe um outro modo de tratar aqui em Roma. E quando eu for [a Florença] mostrarei como são

²⁰⁴ “[...] *ma sò in che acqua io pesco [...] e vi amo sebbene ne so contraccambiata al contrario. So benissimo tutti li fatti vostri, e so quando voi andate da donne e quando andate all’osteria, in fine so ogni cosa. Se tanto bene avesse volia di fare voi me mandareste di quando in quando qualche partita di denare*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 22, pp. 53-54. Tradução da autora.

tratadas as pessoas que possuem alguma virtude”²⁰⁵. A pintora apontou com um certo orgulho a cidade em que nasceu, indicando que ali as pessoas eram tratadas de uma forma diferente, positiva. Além disso, construiu-se como uma pessoa virtuosa. Talvez uma crítica ao comportamento de Maringhi em Florença, reprovando a possível presença dele em osterias, exaltando sua própria reputação respeitável e digna.

Por fim, Artemisia queria saber se Maringhi iria ajudá-la a pagar o aluguel da casa que habitava em Roma e ressaltou que, se não precisasse, não o estaria aborrecendo com esse tipo de coisa. Finalizou a carta da seguinte forma: “Se você viesse a Roma, retornaria para cima [para Florença] comigo, mas você não pensa mais em mim, minha má desgraçada”²⁰⁶. Isso demonstra que Artemisia fazia uso das formas como as relações de gênero eram estabelecidas naquele contexto para resolver seus problemas econômicos. A posição social e formação diferenciada que teve em relação a outras mulheres da época certamente influenciaram na possibilidade dela fazer tais “cobranças”.

Na correspondência seguinte Artemisia acusou Maringhi de envolver-se com uma serva, Olimpia. “E se eu estou mal por causa de você, farei com que outros sejam o remédio, que com ingratos como você é pecado dizer e fazer o verdadeiro, que se fosse a sua diva Olimpia, você acreditaria em todas as coisas, que era uma prostituta”²⁰⁷. Ela estaria sugerindo devolver na mesma moeda? É como se se sentisse traída pelo nobre. Hoje se sabe que, de fato, Olimpia Quorli não era serva, mas amiga de Maringhi²⁰⁸. Artemisia ainda declarou: “Basta, não mereço isso, cada um por si e Deus para todos. Desfrute feliz, com aquele sabor que merece a sua infame opinião”²⁰⁹. Acreditamos que a situação se revela menos como uma espécie de vingança e mais como outra construção de si. Artemisia se contruiu como uma mulher virtuosa, ao revelar sua indignação contra Maringhi, a quem acusava de ser indigno, e como mulher honrada quando se opôs à Olimpia, a quem acusava de ser prostituta, evocando modelos de representações de

²⁰⁵ “[...] poi volio subito venirme alla volta di Roma, perché c’è altro modo di trattare qui in Roma. E quando io verrò costì, darò da vedere come so trattate le persone che hanno qualche virtù”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 22, p. 54. Tradução da autora.

²⁰⁶ “Se voi veniste a Roma ritornaresti in su con me, ma voi non pensate più a me, cattiva disgrazia mia”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 22, p. 54. Tradução da autora.

²⁰⁷ “E se io di voi sto male, farò che altri siono la medicina, che co’ ingrati come voi è peccato a dire e fare il vero, che se fusse la vostra diva Olimpia, voi credereste ogni cosa, ch’era una puttana”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 23, p. 63. Tradução da autora.

²⁰⁸ Foi o que apontou o estudo do conjunto de correspondências trocadas pelos dois, realizado por Francesco Solinas (2011) no Arquivo Histórico Frescobaldi e Albizzi, no mesmo acervo em que estão as cartas de Artemisia enviadas a Maringhi.

²⁰⁹ “Basta, non merito questo, ognuno per sé e Dio per tutti. Godete Felice, con quello gusto che merita la vostra infame opinione”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 23, p. 63. Tradução da autora.

gênero que ora se revertiam contra ela própria, difamada pela relação extraconjugal que mantinha com Maringhi.

A este respeito é interessante pensar a partir das reflexões de Sara F. M. Grieco (1991). Para a autora, foi via península italiana que o duplo flagelo da peste e da sífilis atingiu toda a Europa, provocando o fechamento “[...] da maior parte dos banhos e os bordéis públicos, além da rejeição da água na higiene corporal e a promoção da sexualidade conjugal em detrimento de todas as outras práticas sexuais” (GRIECO, 1991, p. 71). Conforme a mesma autora, foi também a partir do período Renascentista que se deu a reabilitação neoplatônica do amor romântico, o qual “[...] difundiu-se nos séculos XVI e XVII graças à imprensa e à alfabetização crescente” (GRIECO, 1991, p.100). Nesse sentido, no contexto em que Artemisia atuou e escreveu, o ato sexual praticado fora do casamento era considerado pelas autoridades religiosas como pecado mortal. Não por acaso o abade Rucellai tinha enviado uma correspondência a Orazio Gentileschi criticando as circunstâncias da relação de Artemisia com Maringhi.

Segundo Grieco (1991), nesse período ainda desfilavam pela Europa grupos juvenis locais que organizavam desfiles barulhentos “[...] contra os casamentos que, de alguma forma, se desviavam dos padrões normais” (GRIECO, 1991, p. 106). A má conduta de um dos esposos chamava a atenção dos tocadores de *mattinata* (*charivari* na França), que censuravam mulheres adúlteras e maridos que se deixavam dominar pelas esposas, embora sua função moralizadora fosse mais direcionada a recasamentos. Temendo esse tipo de exposição pública, frequente tanto no campo como na cidade, Francesco Maria Maringhi provavelmente incentivou a partida de Artemisia e Pietro Antonio para Roma como uma forma de evitar uma eventual ridicularização de sua figura.

Na escala ascendente de crime sexuais, uma infração de primeiro grau poderia ser a simples fornicação entre pessoas não casadas, e, de segundo grau, era, por exemplo, o adultério, também considerado simples se só uma pessoa fosse casada, apontou Grieco (1991). Para a mesma autora, muitas relações desse tipo eram desiguais: frequentemente o homem ocupava uma posição social e econômica superior à da mulher. Já notamos, por exemplo, que nas correspondências de Artemisia, a pintora chegou a dizer que, se Maringhi lhe “quisesse bem”, ele enviaria algum dinheiro a ela, já que era um importante comerciante de artigos luxuosos. Por outro lado, as cartas também sugerem que, produzindo obras para os príncipes de Roma, Artemisia não estivesse numa condição econômica tão desprivilegiada. De toda forma, a pintora viveu muitos altos e baixos, e é provável que quando criticou o não cumprimento das promessas que lhe teriam sido feitas por Maringhi referia-se também à questão financeira.

Sara Grieco (1991, p. 110) lembrou que, para as mulheres, ligações ilícitas poderiam ter consequências desastrosas, tais como a difamação pública.

A história do adultério é a história de um modelo de comportamento duplo, segundo o qual eram tolerados ao homem as suas ligações extraconjugais, enquanto as das mulheres não o eram. Uma explicação para essa discrepância está no valor dado à castidade feminina no mercado matrimonial de uma sociedade [...]. Não só se esperava que a noiva, na noite de núpcias, se apresentasse virgem, como se mantivesse fiel depois do casamento, assegurando dessa forma ao marido uma decência legítima (GRIECO, 1991, p. 113).

Artemisia não tinha atendido aos requisitos do casamento como se esperava na época, tendo em vista que tinha sido vítima de um desvirginamento forçado. Além disso, mantendo uma relação com Maringhi, Artemisia estava exposta aos constrangimentos de uma relação extraconjugual, os quais não tinham ficado para trás [em Florença], pelo contrário, tinham chegado às mãos de seu pai e ao conhecimento dos irmãos, em Roma. Nesse sentido, Artemisia tencionava as formas como as relações de gênero estavam constituídas naquele contexto.

A existência do padrão que, em certa medida, tolerava ao homem, mas condenava às mulheres o mesmo tipo de comportamento, pode ter uma explicação que “[...] reside no fato de as mulheres serem consideradas propriedade dos homens, cujo valor diminuiria se fossem usadas por outro proprietário (GRIECO, 1991, p. 114)”. Assim,

[...] a honra masculina tornou-se dependente da castidade feminina. O marido enganado era não só alguém cuja virilidade era posta em causa por ser incapaz de ‘manter’ adequadamente sua propriedade (de satisfazer sexualmente sua esposa), mas também por ser alguém incapaz de dirigir a própria casa (GRIECO, 1991, p. 114).

Nessa perspectiva, a saída do casal da cidade florentina visava proteger a imagem do marido de Artemisia. O próprio Stiattesi mencionou numa carta, já citada, o fato de que não pensava em retornar a Florença, pois, se o fizesse, encontraria seus “chifres”. Ao que tudo indica, Stiattesi estava ciente da relação de Artemisia com Maringhi, o que nos leva a pensar que o casal vivia um casamento de aparências e provavelmente partiram para Roma em razão não apenas das dívidas do casal, mas também como uma alternativa aos boatos que circulavam na cidade e poderiam criar uma situação de escárnio público das figuras da “adúltera” e “do marido incapaz”. Reforça a ideia de que Stiattesi sabia da relação entre Artemisia e Maringhi o fato de que as cartas enviadas pela pintora a Florença eram quase sempre acompanhadas também de

uma carta de seu marido ao mesmo destinatário. Os dois escreviam a Maringhi nas mesmas datas, o que nos faz pensar que eram reunidas antes de serem enviadas e quem sabe até lidas pelo marido de Artemisia.

Em nove de maio de 1620, Artemisia escreveu a Maringhi revelando sua aversão frente ao fato de que suas coisas tinham sido vendidas. Iniciou a correspondência assim: “Ao meu inimigo que simulava ser meu amado”²¹⁰. Ela explicou que Maringhi tinha sido falso, “[...] se Vossa Senhoria tivesse me amado o quanto me dizia, não teria tido tão pouco respeito com as minhas coisas, acredito que se eu as tivesse dado a um inimigo meu, este teria feito melhor e não aquilo que você me fez”²¹¹. Ao mesmo tempo, Artemisia escreveu que isso tinha sido o resultado de todo o amor que ela tinha tido por ele e ressaltou “[...] não merecia isso, que eu sei o quanto eu fiz por Vossa Senhoria, mas não importa”²¹². Na mesma carta, Artemisia praticamente exigiu que Maringhi pagasse seu aluguel em Roma, e queria ser comunicada sobre os valores pagos, advertindo-o a não fazer desse pedido dela o mesmo que tinha feito com suas coisas, ou seja, que fizesse exatamente aquilo que ela queria.

Artemisia também destacou na correspondência: “Embora Vossa Senhoria tenha uma outra dama, nem por isso mereço que Vossa Senhoria me coloque no número das descartadas. [...] Mas é bem verdade aquilo que diz Ariosto²¹³: cuidado com aqueles que florescem”²¹⁴. Por fim, terminou pedindo para ser perdoada no caso de ter prejudicado a si mesma e a Maringhi e acrescentou “Finalizo com o tinteiro [caneta], mas não com os gritos da alma, és a causa pela qual me encontro de cama, com meu fluxo de sangue e com febre alta e esta carta escrevi em sessenta partes”²¹⁵. O fato de não ter escrito a carta de uma só vez ajuda a entender porque em algumas passagens pareceria irritadíssima e em outras se desculpava. Como já notamos em outras cartas, Artemisia recebia notícias de Florença que lhe deixavam ciente das damas com

²¹⁰ “*Al mio nemico che con frode faceva l’amato*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 25, p. 64. Tradução da autora.

²¹¹ “[...] *se Vossa Signoria mi avesse amato quanto mi dicea, non avrebbe avuto tanto poco riguardo alle mie cose, che credo cerco che se io l’avesse data a nu mio nemico, mi avrebbe fatto mellio che non mi avete fatto voi*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 25, pp. 64-65. Tradução da autora.

²¹² “[...] *non meritavo questo, ché so quanto io averei fatto per Vossa Signoria, ma non importa*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 25, p. 65. Tradução da autora.

²¹³ De acordo com Marguerida Periquito (2007), Ludovico Ariosto nasceu em oito de setembro de 1474, em Reggio, e pertencia a uma família bolonhesa nobre. Mas foi em Ferrara que estudou grego, latim, direito e, por fim, estudos literários. Conforme a mesma autora, o teatro tinha um lugar importante na corte da casa d’Este de Ferrara, para a qual Ariosto produziu várias peças.

²¹⁴ “*E se bene Vostra Signoria ha una altra dama, non per questo merito che Vostra Signoria mi metta nel numero delle scartate. [...] Ma bene è vero quello che disse l’Ariosto: guardatevi da questi che su fiore*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 25, p. 65. Tradução da autora.

²¹⁵ “[...] *e qui fo fine colla penna ma non con le strida dell’animo, che se sete causa che io mi trovo nel letto, com mio flusso di sangue e con febbre grande e questa lettera l’ho scritta in sessenta pezzi*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 25, p. 65. Tradução da autora.

quem Maringhi se relacionava e por vezes demonstrava sentir-se desrespeitada, ainda que nas circunstâncias de uma relação extraconjugal.

Segundo Pedro Garcez Ghirardi (2004, p. 11), é dessa época a primeira edição de Orlando Furioso²¹⁶, com 40 cantos²¹⁷, criada em 1516 e considerada sua obra-prima²¹⁸. O mesmo autor lembrou que, os personagens Orlando, Rogério, Angélica, Alcinta e tanto outros, entre encontros e desencontros, descobrirão que o real é aberto à ambiguidade, ao imponderável, à loucura. Assim, “Ariosto adverte para as miragens contidas em um discurso que a sensatez de hoje fará talvez o desvario de amanhã” (GHIRARDI, 2004, p. 21). A referência que Artemisia fez ao poema Orlando Furioso, foi retirada do canto de número 10,

Guardatevi da questi che sul fiore/ De' lor begli anni il viso han sì polito;/ Che presto nasce in loro e presto muore,/ Quasi un foco di paglia, ogni appetito./ Come segue la lepre il cacciatore/ Al freddo, al caldo, alla montagna, al lito,/ Né più l'estima poi che presa vede;/ E sol dietro a chi fugge affretta il piede (ARIOSTO, 1964, canto 10, 7, p. 257).

A passagem da obra “Orlando Furioso”, citada por Artemisia, advertia para ter cuidado com aquilo que florescia, que cedo nascia e cedo morria, quase como um fogo de palhas. Acreditamos que a pintora tenha citado Ariosto para chamar a atenção de Maringhi no sentido de que ela se enganara quanto às reais intenções do comerciante. Em diferentes cartas, Artemisia também mencionou as promessas não cumpridas por Maringhi e sua impressão de que as declarações de que ele lhe queria bem eram falsas. No canto seguinte ao citado por Artemisia, Ariosto mencionou o problema do falso amor. Dessa forma, acreditamos que a própria dedicatória do início da carta de nove de maio de 1620 “Ao meu inimigo que simulava ser meu amado”, em que Artemisia o acusa de falsamente lhe demonstrar amor, também pode ter partido de uma reflexão da pintora a partir de Orlando Furioso.

²¹⁶ “O poema é um dos pontos mais altos da cultura renascentista que parece, pelo assunto, medieval, e, pela criticada racionalidade, romântico” (GHIRARDI, 2004, p. 9).

²¹⁷ A narrativa do poema é organizada em três grandes núcleos. O primeiro, e central, “[...] tem como protagonista o guerreiro cristão e sobrinho de Carlos Mago, Orlando, que chega à crise de loucura por amor da bela Angélica, princesa oriental” (GHIRARDI, 2004, p. 13). O segundo é protagonizado pelo guerreiro muçulmano Rogério, apaixonado pela valorosa guerreira cristã Bradamante e seduzido pela perigosa Alcina. O terceiro núcleo apresenta as batalhas da época de Carlos Magno, entre cristãos e muçulmanos. É em torno da relação contínua entre esses personagens que as aventuras amorosas são narradas, entretecendo vários fios e criando as tramas aos longo de uma década, nas palavras de Ghirardi (2004, p. 13).

²¹⁸ A obra tornou-se tão popular que, de acordo com Ghirardi (2004), em 1522, quando Ariosto fora nomeado governador de Garfanhara, a região mais afastada do ducado de Ferrara, ao ser atacado por um bando de salteadores foi questionado sobre a publicação que carregava entre seus pertences, Orlando Furioso. “Ao saberem que estavam diante do poeta, os bandoleiros não só lhe devolveram tudo, como o deixaram seguir entre aclamações, enquanto citavam episódios do poema” (GHIRARDI, 2004, p. 13). Em 1525, foi chamado de volta a Ferrara e, em 1532, um ano antes de morrer, publicou novamente a obra revista e reunindo um total de 46 cantos.

Datada daquele mesmo dia, a correspondência de Pietro Antonio a Francesco M. Maringhi refazia um dos pedidos feitos por Artemisia sobre o pagamento do aluguel da casa em que moravam em Roma. Stiattesi parecia estar empenhado em resolver todas as pendências deixadas para trás em Florença, inclusive entregar o quadro pessoalmente ao grão-duque e explicar a ele as circunstâncias da saída do casal da cidade. Também revelou que Artemisia “delira de febre [...] e não deixo ninguém entrar no quarto quando ela está enfurecida para que não seja ouvida”²¹⁹. A declaração do marido de Artemisia sugere que a pintora, adoecida e sob efeito da febre alta, estaria delirando e revelando questões que denunciavam sua relação com Maringhi, por isso não permitia a entrada de ninguém no quarto. A afirmação de Stiattesi corrobora com a declaração da própria Artemisia, que ao escrever a Maringhi também contou que estava de cama por motivo de febre alta. Assim, observamos que era de interesse do marido de Artemisia manter em sigilo a relação da esposa com o comerciante. O estado de espírito de Artemisia parece dialogar com a obra de Ariosto que citou na carta a Maringhi, cujo texto “[...] contará aquilo que ninguém ouvira e mostrará Orlando, tido por muito sensato, dominado agora pela loucura furiosa” (GHIRARDI, 2004, p. 9). Por outro lado, a descrição de Stiattesi da esposa “enfurecida” também revela as representações de gênero que associavam o feminino a extravagâncias, loucuras e intolerâncias, como lembrou Georgia Arrivo (2007, pp. 50-51), potencializadas por ser um comportamento observado no período de menstruação.

As cartas seguintes quem escreveu foi Stiattesi e as questões mencionadas transitam na órbita dos problemas com o aluguel, com as dívidas deixadas em Florença, com as preocupações em reaver os pertences deixados na Cidade do Lírio, bem como a intenção de entregar a obra encomendada por Cosme II de Medici. Numa dessas correspondências, Stiattesi se desculpou, em nome de Artemisia, justificando que a pintora não tinha escrito a Maringhi nas últimas semanas “[...] porque tem tanto o que fazer e tantos trabalhos, e aqui recebemos todos esses cardeais e príncipes que sempre tenho a casa cheia, tanto que [Artemisia] não tem tempo de poder colocar as mãos à boca”²²⁰. Francesco Solinas (2011), lembrou que a expressão referia-se ao fato de que ela estava com tanto trabalho que sequer tinha tempo e comer. Acreditamos que Stiattesi se utilizou da afirmação para construir um contexto de sucesso da pintora em Roma, sugerindo a recuperação econômica do casal²²¹.

²¹⁹ “[...] *nelle febbre vaneggia [...] e in câmara non lasso entrare nessuno quando lei è in quelle furie perché non sia sentita*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 26, p. 66. Tradução de minha autoria.

²²⁰ “[...] *perché a tanto che fare e tanti lavori, e qui ci corre tutti questi Cardinali e Principi che sempre ho la casa piena a tale che non ha tempo di potersi mettere le mane a bocca*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 29, p. 69. Tradução de minha autoria.

²²¹ Pietro Antonio Stiattesi voltou a escrever a Maringhi em 12 de junho de 1620. Ele agradeceu em seu nome e no de Artemisia pelo pagamento do aluguel do casal em Roma ao Senhor Luigi Vettori. A carta revelou que

Há um intervalo de seis semanas desde a última carta de Artemisia a Maringhi. A correspondência de 26 de junho é uma resposta da pintora ao cavalheiro,

Coração,

Eu recebi de Vossa Senhoria uma daquelas [cartas] que são o meu refrigerio e que me fazem retornar da morte à vida [...]. Vossa Senhoria me diz que não conhece outra mulher, que a sua mão direita, a mim tanto invejada, que possui aquilo que eu não posso possuir, depois me agradece por eu ter oferecido a minha casa. Oh, minha vida querida! Você me fez errar, que sabes que sou sua até que durar meu fôlego. Eu não me anseio, se não em não vê-lo perto, que sabes que lhe espero como se espera a graça de Deus, que estou decida a não fazer aquele negócio, se não for com você e se não vieres, nunca nunca não gostaria de romper a minha castidade. [...] Gostaria de lhe pedir de todo coração que sobre aquele meu retrato você faça, mas com aquela coisa que deveria ser impossível, sabes que me prometestes de não fazer aquilo que talvez Vossa Senhoria está fazendo. Eu não lhe recordo se não que é um grandíssimo pecado, e gostaria que pensasses que quero bem à sua alma tanto quando quero ao corpo, porém, meu bem, agradeça-me se me quer bem, não tenho outra coisa a dizer e Deus lhe guarde, este dia vinte e seis de junho. De sua senhora, toda toda Artemisia Lomi²²².

Esta correspondência tem um tom quase ardente, diferentemente das últimas cartas, nas quais Artemisia estava aborrecida com as informações que tinha recebido de Florença, revelando que Maringhi tinha outra mulher, e embravecida com a venda de seus pertences – lembrando que Maringhi finalmente tinha feito o pagamento do aluguel. A pintora voltou a se utilizar do termo “refrigerio”, já usado em outras cartas ao mesmo destinatário e, como observou Francesco Solinas (2011), também muito recorrente nas rimas de Petrarca²²³. Ela parecia se sentir revigorada com a carta que mencionou ter recebido. Acreditamos que aquilo que o cavalheiro segura na mão direita, e que Artemisia inveja, é uma alusão à estimulação

Maringhi tinha respondido positivamente aos pedidos de Artemisia e de seu marido. Além disso, frente à eminente chegada do esposo da pintora a Florença, o comerciante o convidou para ficar hospedado em sua residência florentina, como indicou o agradecimento de Stiattesi. Ele encarou o convite como uma demonstração de amizade de Maringhi e retribuiu encerrando a carta com um recíproco convite para hospedá-lo em Roma, caso fosse à Cidade Eterna. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 30, p. 71.

²²² “Core, Io ho ricevuto da Vostra Signoria una di quelle [lettere] che sono il mio refrigerio e che mi fanno ritornare da morte a vita, che se vi fusse noto l'allegrezza che io sento, io credo certo che s'è vero che mi volliate benne, voi pararesti di allegrezza. Vostra signoria mi dice che non conosce altra donna che la sua mano dritta, da me tanto invidiata, che possiede quel che io non posso possedere io, poi mi ringrazia che li abbia offerto la mia casa. Oh, cara vita mia! Mi fate torto, ché sapete puro che so vostra sin'a che durarò avere fiato. Io non mi struggo, se non di non vedervi appresso, che sapete puro che vi aspetto come s'aspetta la grazia di dio, ché so risoluta de non fare quel negozio se non fo co' voi, e se non veniste, mai mai non vorrei rompere la mia castità. [...] Vi vorrei pregare con tutto core che su quel mio ritratto voi ci fareste, ma con quella cosa che fusse impossibile che sapete che mi promettesti di non fare quello che forse Vostra Signoria fa. Io non vi ricordo se non che è uno grande peccato, e vorrei che pensaste che volli bene alla vostra anima quanto volli al corpo, però mio bene ringraziatevene se mi volete bene. Non [ho] altro che dire e dio vi guardi questo dì ventisei de giugno. De Vostra Signoria tutta tutta Artemisia Lomi”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 31, p. 74. Tradução de minha autoria.

²²³ Ver CASTELVETRO, Lodovico. *Le rime del Petrarca, brevemente esposte*. Ed. Antonio Zatta: Venezia, 1756.

manual do órgão masculino. Artemisia afirmou que se manteria casta quando disse “estou decidida a não fazer aquele negócio”. Lembramos que assim se referiu também Orazio Gentileschi ao aludir ao “negócio obscuro” em sua súplica de abertura do processo por estupro contra Agostino Tassi. Artemisia ainda recomendou que Maringhi cumprisse sua promessa de não utilizar a verossimilhança da imagem com a qual ela lhe havia presenteado, referindo-se ao “Autorretrato como tocadora de alaúde”²²⁴. A pintora temia que Maringhi evocasse sua presença física a partir da imagem, que se entregasse imoderadamente aos prazeres carnavais, e o advertiu dos perigos do pecado ao qual sua alma estaria exposta se o fizesse.

A castidade poderia representar um sério problema à Artemisia, visto que vivia em matrimônio. A esse respeito, Margaret L. King (1994) lembrou que os discursos da Igreja, desde o período renascentista, insistiam cada vez mais na orientação aos casais. A esposa deveria “[...] aceder às exigências sexuais do marido ou cometerá um pecado” (KING, 1994, p. 51). Conforme a mesma autora, “[...] a suposição da Igreja consistia em que nem um homem lúbrico nem uma mulher lasciva poderiam passar muito tempo sem o contato sexual” (KING, 1994, p. 51). Contudo, a relação sexual deveria ser contida, no sentido de que seu objetivo não era o prazer, mas unicamente para fins de reprodução. Nesse sentido, até mesmo a paixão dentro do casamento era considerada um problema. “Reafirmada por São Tomás de Aquino, e repetida vezes sem fim pelos autores e manuais de confissão ao longo do século XVI e XVII, a denúncia da paixão no casamento condenava tanto a mulher enamorada como o marido libidinoso” (GRIECO, 1991, p. 100).

Além disso, Margaret King (1994) salientou que também a “A ejaculação fora do corpo era considerada um pecado” (KING, 1994, p. 52). Aliás, por implicar o impedimento da reprodução, esse tipo de infração era considerado grave. De acordo com Sara Grieco (1991), “A masturbação, a homossexualidade e a bestialidade obcecaram os homens da Igreja, os magistrados civis e os doutores em Medicina durante toda a Idade Moderna” (GRIECO, 1991, p. 108). Por outro lado, conforme a mesma autora, “O medo das doenças venéreas, de uma gravidez ou mesmo de um envolvimento emocional ou legal, levavam a que se procurassem outras práticas, como as carícias, os toques e a masturbação mútua” (GRIECO, 1991, p. 108). Sara Grieco (1991) ainda revelou que entre os grupos aristocráticos, alguns limites sexuais eram mais flexíveis e “[...] as mulheres, uma vez cumpridas as suas obrigações matrimoniais, podiam procurar um amante mais de acordo com suas necessidades” (GRIECO, 1991, p. 109).

²²⁴ Obra que analisaremos oportunamente no capítulo quarto da tese. Encontra-se atualmente no acervo do museu *Curtis Galleries*, em Minneapolis.

No contexto entre os séculos XVI e XVII, podem ser visualizadas, conforme as considerações de Sara Grieco (1991), “Relações conjugais moderadas, frequentemente sem amor, visando dotar o casal de um herdeiro, ao mesmo tempo que relações extraconjugais proporcionavam o cenário para a expressão do amor sentimental e do prazer sexual” (GRIECO, 1991, p. 118). É nesse cenário que se debate Artemisia. É como se a pintora tornasse visível a nós, quatro séculos depois, um comportamento de seu tempo, que condenava certas atitudes, como a própria pintora o fez quando advertiu Maringhi dos perigos da masturbação, mas que, por outro lado, perpetrava uma conduta considerada, da mesma forma, pecaminosa, a relação extraconjugual.

Na carta de julho de 1620, Artemisia informou a Maringhi que, no prazo de um mês, o quadro ao grão-duque seria finalizado e comentou o recebimento de novas encomendas. O duque de Baviera²²⁵ havia solicitado algumas obras já finalizadas por Artemisia, incluindo uma de grandes dimensões. As imagens tinham agradado ao duque e a presença da pintora estava sendo requisitada em Munique, uma viagem para a qual Artemisia argumentou ter recebido mil escudos de provisão. Mas a pintora também revelou que ainda previa um ano de trabalho em Roma para dar conta do que já lhe tinha sido solicitado. “Se Vossa Senhoria vier a Roma, verá que eu estou muito melhor que [quando] estava ali; quando que Vossa Senhoria ver a minha casa, verá que é uma casa para ver e estar um *galantuomo*”²²⁶.

Aparentemente, as condições financeiras do casal tinham melhorado em Roma, devido ao fluxo de encomendas que a pintora recebia, o que criou condições para que alugassem uma habitação melhor, localizada no *Palazzo del Vantaggio*, próximo a *piazza del Popolo*, conforme a carta de Pietro Antonio enviada a Maringhi, também em nove de julho de 1620. Conforme a fonte, Artemisia passou a receber frequentes visitas de cardeais e jovens mulheres de famílias nobres, que a procuravam para encomendar retratos. De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 88), para dar conta da intensa rotina de trabalho no ateliê, Artemisia contratou assistentes que lhe preparavam as telas e as cores, como foi o caso de Alessandro Bardelli.

²²⁵ Trata-se de Maximiliano I Wittelsbach (1573-1651), cunhado de Cristina de Lorena, grã-duquesa da Toscana. De acordo com Francesco Solinas (2011), o príncipe católico militante obteve uma promoção ao eleitorado em 1623 dada pelo papa Gregório XV Ludovisi devido ao seu empenho na defesa da fé de Roma. A prestigiosa encomenda pode ter sido feita à Artemisia por Giovan Battista Crivelli, representante do duque em Roma, ou do primo dele, Giulio Cesare, embaixador extraordinário da Liga Católica na cidade papal entre 1620-1621 (SOLINAS, 2011, p. 76).

²²⁶ “*Se vostra Signoria verrà a Roma vedrà che io sto melio assai che non [quando] stavo lì; quando che Vossa Signoria verrà a casa mia, vedrà che è una casa da vedere e da starci un galantuomo*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 33, p. 76. Tradução da autora.

Naquela mesma carta, Stiattesi avisou que Artemisia estava trabalhando dia e noite para finalizar os quadros para o duque de Baviera, reiterando o que Artemisia tinha dito na carta ao mesmo destinatário. Stiattesi ainda expôs ao amigo, “Finalmente as coisas estão bem melhor do que pensávamos. E seus parentes a olham e a deixam em paz”²²⁷. O sucesso de Artemisia em Roma tinha lhe trazido, aparentemente, uma certa tranquilidade em relação aos conflitos com o pai e com os irmãos.

Stiattesi aproveitou o momento para fazer diversas solicitações a Maringhi em nome de Artemisia, a exemplo de algumas joias falsas, as quais lembrou que eram vendidas na galeria gran-ducal, topázios, pedras semipreciosas, e outros tipos de joia que agradassem o comerciante. O marido de Artemisia ressaltou que uma das pedras deveria ser apropriada para adornar a cabeça e uma rosa para ser acomodada junto ao manto. Stiattesi também pediu que fossem enviados, junto com as joias, os valores das peças para que pudesse enviar a Florença o pagamento. Ele também solicitou que Maringhi recuperasse algumas joias empenhadas por ele em Florença, como uma gargantilha de ouro e um diamante. É interessante notar que esses tipos de adereços aparecem nas figuras femininas produzidas pela pintora, a exemplo de obras como “Judite e a criada”, atualmente no acervo do *Palazzo Pitti*, em Florença, em que a cabeça da personagem principal foi adornada com uma joia, ou mesmo em imagens de autorretratos como o exposto no *Palazzo Barberini*, em Roma, no qual a pintora se apresentou usando um broche. Nesse sentido, há um diálogo muito próximo entre a condição econômica de Artemisia e o uso de ornamentos luxuosos em suas obras. Para Francesco Solinas (2011), a carta revelou a necessidade do casal em recuperar a posição social ocupada em Florença. Mais do que isso, acreditamos que o casal também pretendia recuperar seu prestígio na Cidade do Lírio, já que uma das promessas feitas na carta foi o envio de obras de Artemisia como pagamento para recuperar os pertences empenhados. Talvez a pintora acreditasse que seu sucesso em Roma pudesse ser reconhecido também em Florença.

Nas últimas cartas de Artemisia a Maringhi, a pintora se apresenta como uma profissional bem sucedida e muito requisitada entre os príncipes não apenas da península italiana, mas também de outras regiões da Europa. A última carta de Artemisia a Maringhi foi escrita em 12 de setembro de 1620. A pintora lamentou que as promessas que lhe tinham sido feitas antes de partir de Florença não estivessem sendo cumpridas, principalmente em relação

²²⁷ “Finalmente le cose ci vanno mellio assai di quello [che] ci pensavamo. I sua parenti la guardano e la lasciano stare”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 34, p. 77. Tradução da autora.

aos seus pertencentes deixados na cidade e os quais Maringhi havia prometido enviar assim que ela os solicitasse.

Mas eu não vejo nada dessas promessas, eu vejo que és todo espanhol, isto é, que a vossa palavra o vento leva [...]. Eu mandarei o meu marido buscar minhas coisas e levar o quadro ao grão-duque e assim não terei obrigações com Vossa Senhoria, e em tudo terei conhecido quanto amor me tens, que se me quisesse bem como você me diz não se comportaria que ele [meu marido] partisse para longe de mim, que sabes como é Roma a respeito dos parentes que eu tenho [...]²²⁸.

Artemisia acusou Maringhi de não respeitar o acordo que tinham, ou seja, sua palavra era tão leviana que o vento era capaz que carregá-la para longe. A pintora viu-se na obrigação de pedir ao marido que fosse a Florença para recuperar seus objetos de trabalho, utensílios domésticos e móveis, tendo em vista que Maringhi não cumprira sua promessa de fazê-lo. Sendo assim, o marido de Artemisia aproveitaria para entregar pessoalmente o quadro ao grão-duque. A pintora também o acusou de ter pouca consideração com sua situação na Cidade Eterna. Com a eventual viagem de seu marido a Florença, ela se sentia ameaçada por seus parentes, seu pai e seus irmãos, mais uma vez aludindo às violências praticadas contra sua pessoa.

Basta, eu conheci aquilo que eu não gostaria em você, enfim todo o mundo é interesse, e que seja a verdade, enquanto que Vossa Senhoria me tinha debaixo dos olhos, fazia aquilo que podia e o que não podia, mas a distância é essa que põe fim à coisa toda. Finalmente, eu lhe digo que se Vossa Senhoria não vier a Roma e se eu não tiver as minhas coisas, eu não quero mais saber de você e lhe dou tempo todo esse outubro, aqui até lá eu não quero mais escrever a Vossa Senhoria e aquilo que é pior, vou partir daqui, não quero que saibas onde estarei e ainda não farei como eu fiz até agora que permaneci como se eu fosse virgem, que sei que posso lhe jurar que a alma e o corpo estiveram sempre voltados a você, e acredito que se eu tivesse tido vontade, eu não teria podido, tanto foi o bem que eu lhe quis, mas você não foi assim, traidor. [...] tenhas em mente isso que está escrito nesta carta e faça de conta que seja o Evangelho de São João [...]²²⁹.

²²⁸ “*Ma io non vedo niente di queste promesse, io veggo che sete tutto spagnolo, cioè che la vostra parola se la porta il vento [...]. Io mandarò il mio marito per mia robe e ancora a portarei l quattro al Granduca e così io non avrò obbligo a Vostra Signoria, e in tutto avrò conosciuto quanto sai l’amore che mi portate, che se mi volesse bene come voi mi dite non comportereste che lui [meu marido] si partisse da me, che sapete che cosa è Roma e ancora rispetto ai parenti che io ho [...]*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 36, p. 80. Tradução da autora.

²²⁹ “*Basta, io ho conosciuto quel che io non vorrei in voi, infine tutto il mondo è interesse, e che sai il vero, mentre che Vostra Signoria mi aveva sull’occhi faceva quel che poteva e non poteva, ma la lontananza è questa che pone fine a ogni cosa. Finalmente, io vi dico che se Vostra Signoria non viene a Roma e che io non habia le mia robe, io non volio sentire più nova di voi e vi do tempo tutto questo ottobre, da questo in là io non vollio più scrivere a Vostra Signoria e, quel che è peggio, mi vò partire di qua, non vollio che sapete dove io sai et ancora non farò come io ho fatto sina adesso che so stata come vergine, che so che vi posso giurare che l’animo e il corpo è stato sempre volto a voi, e credo che se io avesse voluto, io non avrei potuto, tanto è stato il bene che io vi ho voluto, ma non sete stato così voi, traditore. [...] tenete a mente questo che c’è scritto su questa carta e fate conto che sia il Vangelo di San Giovanni [...]*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 36, p. 80. Tradução da autora.

Artemisia apontou para as relações de interesse inerentes ao caso que mantinha com Maringhi, assinalando o fato de que, quando ambos residiam em Florença, os favores que prestava à pintora eram significativos, mas que estando, no momento, longe um do outro, os pedidos dela não eram atendidos. Quando mencionou a questão dos interesses, talvez Artemisia estivesse indicando que em função da distância não poderia retribuir aos favores e assim o empenho de Maringhi em realizá-los era bem menor.

A ameaça de que partiria de Roma sem revelar seu destino foi, provavelmente, um blefe de Artemisia. Acreditamos que, dado seu momento de intenso trabalho, não sairia de Roma. A pintora também confessou que não se manteria casta, tendo em vista que Maringhi não tinha praticado o mesmo que ela e ainda o acusou de tê-la traído. Nesse ponto, pensamos que Artemisia se refere a uma traição no sentido de deslealdade por não ter cumprido suas promessas de enviar os pertences da pintora deixados em Florença sob sua responsabilidade. Também por esse motivo, Artemisia citou o evangelho de São João, o qual alertava para os perigos da blasfêmia contra o Espírito Santo, único pecado que, segundo João, não seria perdoado por Deus.

A correspondência, como já dissemos, é a última carta de Artemisia a Maringhi, de um total de 15 desde a saída da pintora de Florença. Somadas às do marido totalizam 36, entre as quais mais de uma dezena evocam claramente representações de gênero do período, bem como os usos que Stiattesi e Artemisia fizeram, ora reforçando estereótipos do feminino do período, ora utilizando-se dos mesmos para interesses próprios.

Esse bloco de cartas é circunscrito pela exposição da figura de Artemisia devido à sua relação extraconjugal com Maringhi, os problemas econômicos do casal ao partir de Florença para Roma, mas também evidenciam a reinserção da pintora no contexto da produção de imagens, como revela sua produção pictórica que discutiremos no capítulo quarto. Em relação ao bloco de cartas da pintora do período em que atuou para a corte do vice-rei espanhol em Nápoles, houve uma mudança significativa na forma como a pintora escreveu. Em seu período napolitano, veremos que Artemisia se deparou com outras disputas no que se refere ao gênero, mais associadas aos espaços de consumo de suas obras e ao reconhecimento que encejava enquanto pintora.

2.4 Inventário e outras fontes dos últimos anos de Artemisia na Cidade Eterna

Datado de 10 de fevereiro de 1621, o inventário²³⁰ de artigos vendidos por Artemisia a Francesco Maria Maringhi é uma das fontes que revela a contínua proximidade da pintora com o comerciante, ainda que não tenhamos encontrado correspondências entre os dois. No inventário, há uma relação de objetos, mobílias, pinturas concluídas ou não, que tinham sido deixados por Artemisia e seu marido em Florença, na casa em que residiam junto à praça Frescobaldi. Após a entrega do quadro ao grão-duque, provavelmente efetivado nos últimos meses do ano de 1620, os artigos do casal tinham sido desvinculados da garantia que representavam junto à família Medici e foram comprados por Maringhi. Para tal, acreditamos que o comerciante tenha se deslocado até Roma, já que o documento foi assinado por Artemisia²³¹.

Artemisia e o marido tinham viajado para Roma no período de inverno do ano 1620, mas o percurso tinha sido feito a cavalo, o que os impediu de transportarem utensílios importantes para o conforto da família, a exemplo da *caldaia*, um recipiente para aquecer água de banho e seu tripé, bem como os *scaldaletti*, aquecedores feitos em terracota em que se introduziam brasas e eram utilizados para aquecer os leitos. O inventário também incluía instrumentos de trabalho de Artemisia, como 15 telas para quadros, quatro paletas de tintas, três tripés e um recipiente usado para reduzir a pó substâncias sólidas, aqui traduzido como pilão. Além disso, tinham ficado na residência florentina diversos quadros finalizados ou não, como uma tela grande com uma pintura pela metade, galhos pintados, três quadros com altura de dois braços cada, dois finalizados representando respectivamente Madalena e Madona, um quadro com a figura inacabada de Madalena, e um retrato de uma dama já emoldurado.

O documento é finalizado:

Tais coisas o Senhor Francesco Maria Maringhi supracitado confessa ter recebido, e a Senhora Artemisia supracitada recebeu os supracitados 165 ducados e em fé da verdade subscreveram de sua própria mão com as seguintes testemunhas. Eu, Francesco Cambi, escrevi o presente. Eu,

²³⁰ *Inventario di mobili et [altri oggetti] vendutei da Mar/guerita [rasurado] Artemisia Lomi a Francesco Maria Maringhi. (ASFA, Filza IV, Memorie e Documenti dal 1619 al 1644).*

²³¹ O inventário, com a relação de itens descrita por Francesco Campi, tinha caráter de instrumento público e previa um pagamento de 165 ducados. A listagem incluía artigos domésticos, como cadeiras de damasco com forro, uma gamela, uma superfície de madeira para amassar pão, louças, uma mesa de madeira, caixas de madeira, dois candelabros, três candeeiros de ferro, um *rinfrescatoio*, espécie de jarra para refrescar água, baldes e diversos utensílios em terracota. Artemisia também tinha deixado em Florença, como vimos em suas correspondências, itens como colchões, travesseiros de plumas, colares de ouro, mantos vermelhos e de tafetá, couros dourados e 140 lâminas de ouro para revestir superfícies, talvez os papéis de parede dourados solicitados nas cartas a Maringhi.

Artemisia Lomi, confirmo o acima. Eu, Francesco Maria Maringhi, confirmo o acima²³².

O documento descreveu apenas uma parte dos pertences de Artemisia, pois diversos utensílios e objetos já tinham sido enviados por Maringhi a Roma, conforme os pedidos feitos nas correspondências tanto da pintora como de seu marido. Acreditamos que o inventário tenha sido assinado por Artemisia em Roma, pois sua presença na cidade florentina é improvável. A própria pintora argumentou em suas cartas que, devido ao grande fluxo de trabalho, não tinha tempo nem para recreação, nem para responder as correspondências de Maringhi, o que sugere que não teria tido condições de ir a Florença.

Outra fonte que contribui com a hipótese de que Maringhi possa ter estado em Roma no início de ano de 1621 é uma correspondência enviada de Florença a ele por Lorenzo Landi, bispo de Fossombrone, região que pertencia aos Estados Pontifícios. Na carta de 11 de fevereiro de 1621²³³, o bispo revelou a Maringhi que pretendia hospedar-se na casa florentina do cavaleiro, mas que a serva não tinha autorizado sua entrada na residência. Landi pediu que Maringhi escrevesse dando uma ordem que autorizasse sua estadia e finalizou a correspondência “Faço reverência à gentilíssima Senhora Artemisia, e a ambos beijo as mãos”²³⁴. A fonte não apenas indica que Maringhi não estava em Florença naquele período, como também reforça a ideia de que estivesse bastante próximo à Artemisia, considerando que o bispo faz referência à pintora em sua saudação final.

As cartas já mapeadas endereçadas por Artemisia e seu marido a Francesco Maria Maringhi se interrompem em 12 de setembro de 1620, embora o cavaleiro continue em contato com a pintora, como constatamos nas correspondências de outras figuras como Antonio Selvatico, futuro secretário oficial do cardeal Francesco Barberini, em Roma. Em 5 de abril de 1623²³⁵, Antonio Selvatico escreveu a Maringhi, o qual se encontrava em Ancona²³⁶. De acordo

²³² “*Quali robbe il Signor Francesco Maria Maringhi suddetto confessa haver ricevuto, e la Signora Artemisia suddetta ricevuti li suddetti ducati 165 ed inj fede del vero si sottoscriveranno di lor prppria mano con gli infrascritti testimonij. Io Francesco Cambi ho scritto la presente. Io Artemisia Lomi affermo quanto di sopra. Io Francesco Maria Maringhi affermo quanto di sopra*”. (ASFA, Filza IV, Memorie e Documenti dal 1619 al 1644). Tradução da autora.

²³³ *Lorenzo Landi vescovo di Fossombrone a Francesco Maria Maringhi*. (ASFA, Filza VII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Fonte inédita publicada por Solinas (2011).

²³⁴ “*Fo riverenza alla gentilissima Signora Artemisia, ed all’uno e all’altra bacio le mani*”. (ASFA, Filza VII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Tradução da autora.

²³⁵ “*Antonio Selvatico a Francesco Maria Maringhi in Ancona*”. (ASFA, Filza VIII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Fonte inédita publicada por Solinas (2011). Tradução da autora.

²³⁶ Atual capital de Marcas, mas na época pertencente aos Estados Pontifícios, a cerca de 270 quilômetros de Roma.

com Francesco Solinas (2011, p. 147), Selvatico era correspondente de Maringhi em diversas matérias, ele era o contato do cavaleiro com a colônia Toscana em Roma.

Selvatico soube que Francesco M. Maringhi estava retornando de Constantinopla, onde comprava produtos para revender na península italiana, e escreveu: “Quando pensei que Vossa Senhoria estivesse no topo do mundo, eis que soube de sua proximidade para a minha grande maravilha”²³⁷. O correspondente dizia estar aliviado ao saber que Maringhi havia retornado em segurança: “Gostei quanto se possa dizer que não tenha ocorrido o perigo de ser martirizado lá na Turquia, sabendo o quanto Vossa Senhoria é bom cristão na fé”²³⁸. Interessa-nos, em especial, o momento em que Selvatico mencionou ter estado com Artemisia em nome de Maringhi.

Estive em nome de Vossa Senhoria com a Senhora Artemisia mais bela do que nunca e desejosa de ver Vossa Senhoria [...], eu lhe assegurei de seu breve retorno e me ordenou que eu lhe escrevesse que ela está esperando e por enquanto lhe dá mil beijos nas mãos com aquele afeto maior que o Senhor pode imaginar²³⁹.

A partir desse mesmo ano de 1623, não existem mais fontes que documentam a presença de Pietro Antonio Stiattesi, nem mesmo na bibliografia. É provável que Artemisia e o marido tenham selado algum tipo de acordo a respeito de manutenção do casamento apenas enquanto aparência, tendo em vista que a saída de Artemisia de Florença não tinha significado o afastamento dela da figura de Maringhi. Ou teria sido um evento específico a causa do desaparecimento de Stiattesi? A visita de Antonio Selvatico à Artemisia e a revelação de que Maringhi retornaria à Roma em breve teria irritado o marido da pintora? Sua honra estava em risco e, portanto, desaparecer teria sido sua reação para fugir das sátiras a que estaria exposto em Roma?

Os censos romanos que consultamos no Arquivo Histórico Vicariato de Roma são os últimos rastros de Stiattesi já encontrados. No censo de 1621²⁴⁰, o casal residia na Paróquia *Santa Maria del Popolo*, com uma filha e dois criados, Domenico e Fulvia. Já no censo do ano

²³⁷ “Quando pensavo che Vostra Signoria fosse in capo del mondo, ecco che la sento così vicina con mia gran meraviglia”. (ASFA, Filza VIII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Tradução da autora.

²³⁸ “Ho gusto quanto dir si possa che non sai corso pericolo d’esser martirizzato colà nella Turchia, sapendo quanto Vostra Signoria sia buon cristiano nella fede”. (ASFA, Filza VIII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Tradução da autora.

²³⁹ “Son stato in nome di Vostra Signoria dalla Signora Artemisia bella più che mai et esiderosa di veder Vossa Signoria [...] io l’ho assicurata del presto suo ritorno et mi ha comandato che io gli scriva cha la sta aspettando et fra tanto gli fa mille bacia mano con quell’affetto maggiore che lei si può immaginare”. (ASFA, Filza VIII, Affari Diversi, Maringhi, n. 59, carte non numerate). Tradução da autora.

²⁴⁰ (ASVR, Status animarum, Santa Maria del Popolo, LXIV, f. 9). Tradução da autora.

seguinte, 1622²⁴¹, o casal tinha mudado de endereço, habitava agora na rua da *Croce*²⁴², com os criados Giambattista e Dianora e os dois irmãos mais novos de Artemisia, Giulio e Francesco. Acreditamos que, com o afastamento de Orazio Gentileschi, que nessa época tinha partido para a cidade de Gênova, a relação entre os irmãos tivesse melhorado a ponto de ser possível compartilharem a mesma habitação. Além disso, como veremos na correspondência futura de Artemisia, os irmãos passaram a trabalhar para a pintora, principalmente no transporte de obras de um reino a outro.

Naquele mesmo ano e 1622, Pietro Antonio Stiattesi foi acusado de ter ferido o rosto de um dos espanhóis encontrados debaixo da habitação do casal em Roma, durante uma serenata para Artemisia²⁴³. Essa é a última fonte já encontrada sobre o marido da pintora. A partir de 1623 não há mais indícios da presença de Pietro A. Stiattesi junto à esposa. Conforme o censo romano daquele ano de 1623, Artemisia estava residindo na rua *del Corso*. Com a “Senhora Artemisia Lomi, romana, pintora” moravam os dois irmãos Giulio e Francesco, a filha e dois criados, Giambattista e Dianora²⁴⁴. Questionamo-nos novamente sobre o desaparecimento de Stiattesi: perguntamo-nos, por exemplo, se o marido de Artemisia teria encarado a serenata como uma exposição pública de sua figura e de sua honra, juntamente com uma possível revelação da esposa sobre a manutenção de sua relação com Maringhi, que estava em vias de retornar à cidade. O marido de Artemisia também pode ter sido vítima de um daqueles poemas satíricos sobre maridos traídos ou governados por suas esposas, mencionados nesse capítulo.

Os censos romanos referentes aos anos de 1624 e 1625 não mais registram a presença dos irmãos de Artemisia na residência. Em 1624²⁴⁵, a pintora se manteve na rua *del Corso*, habitando juntamente com a filha e dois criados, Pietro Paolo e Leonora. A partir desse período Artemisia não terá mais nenhuma figura masculina à sua frente, a exemplo do pai, marido ou irmãos. Ainda que se considere a manutenção de sua relação com Francesco Maria Maringhi nos anos seguintes, o cavalheiro não vivia oficialmente com Artemisia no sentido de oferecer algum tipo de assistência. Referimo-nos, por exemplo, ao que já citamos no primeiro capítulo da tese, como a proibição vigente nesse período, que impedia as mulheres de viajarem sozinhas,

²⁴¹ (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, Santa Maria del Popolo, LXV, 1622, f. 20*). Tradução da autora.

²⁴² (ASR, *TNC, Ufficio 19, vol. 121, ff. 385r-v, 396r*). Tradução da autora.

²⁴³ (ASR, *TCG, processo n. 181, anno 1622, ff. 52-55*). A fonte foi citada pelo historiador italiano Michele Nicolaci (2011, p. 263). Tradução da autora.

²⁴⁴ (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1623, f. II*). Tradução da autora.

²⁴⁵ (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1624, f. 25*). Tradução da autora.

mencionada por Consuelo Lollobrigida (2012). Nesse sentido, é bastante provável que Artemisia tenha recorrido aos irmãos ou mesmo a outros conhecidos que a acompanhassem em suas futuras incursões a Veneza, Nápoles e Londres.

O censo de 1625²⁴⁶ registrou a permanência de Artemisia no mesmo endereço nos primeiros meses do ano, onde residiu com a filha e os criados. A partir de meados daquele ano, alugou um apartamento na rua *Rassella*²⁴⁷, na região do subúrbio de Roma, num tipo de cortiço, conforme Michele Nicolaci (2011). Artemisia pode ter alugado a habitação para os irmãos ou para ser um tipo de endereço auxiliar que servia de depósito. O apartamento não foi utilizado como habitação da pintora, que se manteve até o ano seguinte na residência da rua *del Corso*. A essa altura, começamos a encontrar alguns indícios do contexto da partida de Artemisia para a República de Veneza no ano seguinte.

Uma fonte conveniente para problematizar a conjuntura da época em que Artemisia decidiu sair de Roma é uma denúncia²⁴⁸ feita pela criada Dianora Turca, a qual tinha recebido apenas 20 escudos ao invés dos 30 que considerava justo pelos serviços prestados. Embora a denúncia tenha sido rejeitada pelo Tribunal Civil do Governador, em 18 de setembro de 1625, pouco mais de um mês após a denúncia, acreditamos que o fato pode ser um indício de que a pintora estivesse com problemas financeiros nesse período.

Nessa época, Artemisia foi convidada para ser madrinha de batismo de duas crianças. Em 29 de setembro de 1625²⁴⁹, foi madrinha de uma menina a quem os pais Luca de Siena e Domenica de Zagarolo deram o nome de Artemisia. E em 16 de março de 1626²⁵⁰, foi madrinha de outra menina que recebeu o mesmo nome de uma das filhas de Artemisia, Prudenzia, filha de Giovanni de Rossi, de Bolonha, e de sua mulher Marta, de Roma. O último testemunho que documenta a presença de Artemisia em Roma, é o censo efetuado durante a quaresma de 1626. Artemisia ainda residia na rua *del Corso*, com a filha e a criada Domenica²⁵¹.

De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 88), o mercado de artes em expansão na região de Roma contribuiu significativamente para o aumento do número de encomendas recebidas no ateliê de Artemisia, ao longo da década de 1620. A cidade de Roma era

²⁴⁶ (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1625, f. 27v*). Tradução da autora.

²⁴⁷ (ASR, *TNC, Ufficio 19, vol. 136, 1625, f. 735*). Tradução da autora.

²⁴⁸ (ASR, *TCiG, Sentenze, busta 309, 1621-1632*). Tradução da autora.

²⁴⁹ (ASVR, *Liber V Baptizatorum: 1620-1639, S. Maria del Popolo, f. 47*). Tradução da autora.

²⁵⁰ (ASVR, *Liber V Baptizatorum: 1620-1639, S. Maria del Popolo, f. 52v*). Tradução da autora.

²⁵¹ (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1626, f. 6*). Tradução da autora. Entre 1627 e 1628, a presença de Artemisia foi documentada em Veneza, onde a pintora viveu alguns anos e de onde partiu em 1630, fugindo de uma epidemia de peste, passando a viver em Nápoles. Esse percurso será abordado no terceiro capítulo da tese.

considerada um centro de patronato que atraía artistas de todas as partes da Itália, conforme Peter Burke (2010, p. 59). Isso ajuda a entender porque Artemisia e o marido optaram por retornar à Cidade Eterna e de certa maneira contradiz a saída da pintora de Roma para Veneza.

Em Roma, Artemisia foi admirada por outros artistas de seu tempo, como mencionamos na introdução do primeiro capítulo da tese, o que contribui para visualizar o reconhecimento que a pintora conquistou entre seus pares e ajuda a pensar sua inserção entre grupos de colecionadores da época. O artista francês Pierre Dumonstier desenhou a “Mão direita de Artemisia Gentileschi segurando o pincel”²⁵², em 1625; o pintor francês Simon Vouet, produziu o “Retrato de Artemisia”²⁵³ (1623-26), encomendado pelo colecionador Cassiano dal Pozzo; e Jérôme David, artista parisiense que trabalhava em Roma desde 1623, produziu uma gravura, também intitulada “Retrato de Artemisia”²⁵⁴, datada de 1626, a qual, segundo Michele Nicolaci (2011, p. 264), é baseada num retrato de Artemisia de Antoine de la Ville, um engenheiro militar que atuou em Roma a serviço do duque de Saboia.

A respeito do período em que Artemisia viveu em Roma, Francesco Solinas (2011) ressaltou que a pintora seguiu seu próprio caminho, graças a Cassiano dal Pozzo (1588-1657)²⁵⁵, que a introduziu num grupo de artistas por intermédio do qual recebeu encomendas importantes. Tal afirmação de Solinas nos encaminha para uma outra reflexão acerca das margens de liberdade dos sujeitos. Acompanhando a ideia do autor, é como se Artemisia não fosse responsável pelo próprio sucesso, o qual alcançou: “graças a dal Pozzo”. Francesco Solinas (2011, p. 82) ainda mencionou Cristofano Allori (1577-1621), colega pintor cuja relação de amizade com Artemisia teria facilitado a entrada da pintora na Academia de Desenho de Florença. Os momentos da trajetória de Artemisia, considerados decisivos pelo autor, são acompanhados de intervenções de figuras masculinas, que teriam garantido seu bem sucedido futuro.

Por outro lado, Solinas se refere à Artemisia como:

Filha de um dos mais respeitados pintores do seu tempo, crescida no ambiente da surpreendente pompa do reino aburguesado e das suntuosas antessalas dos cardeais, provavelmente presente, como um rapaz, sobre os andaimes dos locais de trabalho de maior prestígio do pai, desde muito jovem a talentosa

²⁵² *Right hand of Artemisia Gentileschi holding a brush* (1625). Pierre Dumonstier. The British Museum, Londres.

²⁵³ *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-26). Simon Vouet. *Collezione privata*.

²⁵⁴ *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1626-27). Jérôme David. *Gravura. Collezione privata*.

²⁵⁵ Membro de uma família de nobres de Roma. Prestou serviços a corte do cardeal Francesco Barberini e foi colecionador de arte.

pintora lutou para fazer valer aquele seu natural, extraordinário talento artístico²⁵⁶.

O autor reforçou a imagem de uma Artemisia predestinada ao sucesso. Dotada de um talento artístico extraordinário, filha de um pintor de prestígio, inserida no ambiente de produção pictórica, encontrou as pessoas certas para lhe abrir caminho e lhe oferecer grandes oportunidades. Também chamamos a atenção para outras expressões de Francesco Solinas (2011, p. 90) mencionadas na citação acima, como por exemplo: “[...] desde muito jovem”. A passagem remete ao que Pierre Bourdieu (1996) chamou de criação artificial de sentido, o que consiste em escrever uma história de vida “[...] como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 1996, p. 185). Nesse sentido, é preciso destacar a importância de considerarmos que as fontes nos apresentam os fatos prontos e não os processos de elaboração de decisão vividos pelos indivíduos, como indicou Giovanni Levi (1996, pp. 168-169).

Assim, acreditamos que seja necessário pensar para além do “extraordinário talento artístico” de Artemisia e considerar que as decisões que nos parecem importantes hoje, podem ter sido tomadas pela pintora em momentos de incerteza. Tais decisões podem ter desencadeado outras ações, sem que estas tenham sido necessariamente planejadas com um objetivo final. Além disso, há também a interferência de fatores do acaso e ainda as influências das redes de relações que Artemisia construiu ao longo de sua trajetória, as quais podem ter contribuído para sua inserção em determinados espaços pelos quais circulou. Por isso, torna-se indispensável pensar nestes múltiplos fatores que produziram resultados, os quais, por sua vez, produziram as fontes.

Sobre a importância das redes de relações, Norbert Elias (1994, p.22), lembrou que cada pessoa está ligada a outras por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho, propriedade, instintos e afetos. São esses laços que constituem as redes em constante movimento, como um tecer e destecer ininterrupto das ligações. Conforme Elias (1994), é assim que efetivamente cresce um sujeito, partindo de uma rede de pessoas que existia antes dele para uma rede que ele ajuda a formar.

Artemisia enfrentou as desigualdades de gênero vigentes em seu tempo, assim como outras pintoras ou mulheres que de alguma forma adentraram no mundo da criação artística.

²⁵⁶ “Figlia di uno dei più quotati pittori del suo tempo, cresciuta nell’aura della stupefacente pompa del regno borghesiano e delle sontuose anticamere cardinalizie, probabilmente presente, come un ragazzo, sui ponteggi dei più prestigiosi cantieri del genitore, sin da giovanissima la talentuosa pittrice aveva lottato per affermare quel suo naturale, straordinario talento artistico” (SOLINAS, 2011, p. 90). Tradução da autora.

Contudo, pode ter desenvolvido estratégias para cruzar os limites dos sistemas normativos de sua época, os quais “[...] jamais estão isentos de contradições” (LEVI, 1996, p. 180), além de ter usado os mesmos limites para conseguir algo. As considerações de Michelle Perrot (2005) nos ajudam a problematizar essa questão. Para a autora, assim como o poder, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Perrot (2005, p. 263), ressaltou que é necessário considerar os poderes multiplicados na sociedade, não esquecendo os contra poderes por meio dos quais as mulheres subvertem seus “papéis” aparentes. Assim, vemos uma artista ora em confronto, ora em diálogo com a cultura de seu tempo.

Não é nossa intenção buscar uma unidade de sentido que explique a trajetória de Artemisia. Para Sabina Loriga (1998), alcançar tal objetivo torna-se evidentemente muito improvável, tendo em vista “[...] a natureza descontínua e provisória do real” (LORIGA, 1998, p. 246). Nesse sentido, a tese tem sido norteadada pelos estudos de François Dosse (2009). O autor chamou a atenção para as tensões entre o real e o imaginativo presentes em pesquisas de caráter biográfico. Para Dosse (2009), um dos desafios desse tipo de trabalho é a utilização de recursos imaginativos, os quais em muito podem contribuir para “[...] refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p. 55). Ainda que não se possa restituir a complexidade da vida de um sujeito, mesmo porque uma vida está muito além dos vestígios do passado que restaram dela, podemos nos utilizar dos fragmentos da trajetória de Artemisia para tornar evidentes aspectos antes negligenciados ou considerados menos relevantes.

CAPÍTULO 3 – ENTRE O NORTE E O SUL DA PENÍNSULA ITALIANA: ARTEMISIA EM VENEZA E NÁPOLES

A convivência com a incompletude das fontes produzidas em momentos específicos da trajetória de um sujeito, momentos de tensão e decisão, sem, muitas vezes, dar a ver os processos que culminaram na produção dos registros que resistiram à ação do tempo, coloca o processo de escrita em confronto com a ilusão de linearidade e com a fragmentação das experiências.

As reflexões da historiadora italiana Sabina Loriga (2010) levaram-na a afirmar que, se fosse questionada a propósito de seu trabalho acerca da história biográfica, o resumiria da seguinte maneira: “recolhi pensamentos para povoar o passado” (LORIGA, 2010, p. 15). Ao se debruçar sobre os autores do século XIX que atuaram no sentido de salvaguardar a dimensão individual da história, Loriga ressaltou o importante legado de suas produções para a história. As contribuições de intelectuais como Thomas Carlyle, Wilhelm Von Humboldt, Friedrich Meinecke, Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey e Leon Tolstoi, discutidas por Loriga (2010), nos interessam porque

[...] não apresentam a sociedade como uma totalidade social independente (um sistema ou uma estrutura impessoal superior aos indivíduos e que os domina), mas como uma obra comum. Têm, além disso, um sentido agudo do que poderíamos chamar “a vitalidade periférica da história”: visam antes desvelar a natureza multiforme do passado do que unificar os fenômenos (LORIGA, 2010, p. 16).

Nossa abordagem dialoga com essa perspectiva, tendo em vista que a tese colabora com a noção de “povoar o passado”, privilegiando fontes de uma trajetória individual que ajudam a pensar uma época. Uma trajetória que pertence àquela parcela da humanidade localizada às margens da história, usando um termo da historiadora Natalie Z. Davis (1997). Assim, a tese discute as fontes no sentido de tornar visível aquilo que acontece na periferia da história à luz do percurso biográfico de Artemisia Gentileschi.

Nesse sentido, o presente capítulo discute os períodos em que Artemisia viveu e atuou em Veneza e Nápoles, relacionando as fontes escritas, poemas, cartas, epitáfios, encomendas, recibos de pagamentos, com as visuais, obras pictóricas produzidas nessas duas grandes cidades da primeira metade do século XVII. As fontes contribuem para pensar a trajetória de vida, a

inserção da pintora entre importantes colecionadores daquela época, bem como o legado deixado por Artemisia aos pintores de seu tempo.

3.1 Artemisia em Veneza

A última fonte mapeada sobre a presença de Artemisia em Roma, após ter retornado de Florença, é o censo realizado em 1626, o qual mencionamos no primeiro capítulo da tese. Entre 1627 e 1630, a presença de Artemisia foi documentada em Veneza, de onde partiu em 1630, fugindo de uma epidemia de peste, passando a viver em Nápoles. Acreditamos que a ida da pintora à laguna possa ter se dado devido a uma encomenda recebida, ou mesmo para fins de estudo da obra de artistas locais, a exemplo de Jacopo Robusti, o *Tintoretto* (1518-1594). Entre as obras do período veneziano de Artemisia, analisaremos a tela “Ester e Assuero”, uma das únicas atribuídas à temporada da pintora na cidade.

Artemisia viveu em Veneza em um período de crise nas relações entre a República de Veneza e Roma. De acordo com Gregory Hanlon (2002, p. 389), nessa época a laguna almejava evitar influências estrangeiras em sua política. Os patrícios venezianos criticavam a pompa das cortes de cardeais e o poder que os sobrinhos do papa exerciam. A política da República não reconhecia a autoridade de Roma, e para defender os próprios interesses econômicos, se aliou a grupos anticatólicos durante a guerra dos Trinta anos (1618-1648). Além disso, conforme lembrou Richard Spear (2001, p. 337), em 1628, numa fase precoce da guerra de sucessão por Mantova, a França, unida a suas aliadas Savoia e Veneza, tinha atacado as tropas papais em Valtellina, situada a nordeste da península italiana.

A presença de Artemisia na República de Veneza foi documentada em fontes escritas e visuais no período entre 1627 e 1630. Dentre as imagens há a gravura do francês Jérôme David (Fig. 10). A moldura ovalada que envolve a imagem de Artemisia descreve-a como “Famosíssima pintora acadêmica da *Desiosi Artemisia Gentileschi Romana*”²⁵⁷. O retrato de Artemisia produzido por David é baseado num autorretrato da artista no ato de pintar um retrato do engenheiro francês a serviço do conde de Savoia, Antoine de Ville (1596-1657). A imagem faz referência ao texto de Cesare Ripa (1603), do qual trataremos oportunamente no capítulo

²⁵⁷ *Famosissima pittrice Accademica Desiosi Artemisia Gentileschi Romama*. Tradução da autora.

quarto da tese. A característica mais distintiva do retrato é o cabelo despenteado, extravagante e indisciplinado da artista.

Na interpretação de Mary Garrard (2001, p. 57), o cabelo literalmente indisciplinado, não sujeito à regra, representa as poses indisciplinadas da alegoria da pintura descritas na obra de Ripa, as quais simbolizam o frenesi divino do temperamento artístico. Ou seja, Artemisia tanto associou a si mesma a figura feminina da alegoria da pintura em seus autorretratos²⁵⁸, como foi associada ao mesmo conceito pelos artistas de seu tempo. Esse conceito também foi evocado em outras imagens em que Artemisia afirmou uma identidade exaltada. As referências ao caráter indisciplinado da alegoria da pintura foram inicialmente representadas na imagem (Fig. 10), talvez, pelo próprio estado encorpado do cabelo de Artemisia.



Figura 10: Retrato de Artemisia Gentileschi (1626-27). Jérôme David. Gravura. Bibliothèque Nationale Cabinet des Estampes, Paris.

²⁵⁸ Ver as figuras 60 e 68, discutidas no capítulo quarto da tese.

A gravura de David é, provavelmente, uma comemoração à adesão de Artemisia à academia veneziana, conforme indicou Garrard (2001). Abaixo da imagem de David há uma inscrição que define Artemisia como “Uma maravilha na [arte da] pintura, mais facilmente invejada do que imitada”²⁵⁹, uma citação de Plínio Gaio (23/24-79 d.C.). A citação de Plínio atesta sua condição de “celebridade” e Artemisia é representada em sua excepcionalidade como mulher pintora, “[...] um pouco como aplaudindo o cão que pode andar sobre as patas traseiras” (GARRARD, 2001, p. 58).

O historiador norte americano Jesse Locker (2015), lembrou que há muito tempo se sabe da presença de Artemisia em Veneza, mas apenas recentemente isso foi reconhecido. No texto de Locker (2016, p. 43), publicado no catálogo da mostra *Artemisia e il suo tempo*, realizada no Museu de Roma (2016-2017), o autor afirmou que pelo menos 20 poemas foram dedicados a Artemisia por escritores venezianos, um número não superado por nenhum artista contemporâneo a ela. Por outro lado, até o presente momento, não foram encontrados documentos referentes a esses anos que possam ser diretamente associados a obras produzidas pela pintora em Veneza.

Entretanto, seguindo indicações de fontes publicadas no catálogo da mostra *Artemisia, storia di una passione*, realizada no Palazzo Reale, em Milão, nossa pesquisa no Arquivo de Estado de Veneza localizou o registro de um pagamento recebido por Artemisia no *Banco del Girro*, em nove de janeiro de 1629. Uma das únicas fontes, dentre as utilizadas na tese, na qual Artemisia é identificada como esposa de Pierantonio Stiattesi.

A muito Ilustre Senhora Artemisia Gentileschi Romana esposa do Ilustre Senhor Pierantonio Stiattesi estabelece como seu procurador e escriturário o Senhor Virgilio Bergamini, pároco da igreja de São Jeremias desta cidade, aqui presente, e aceitando especialmente e expressamente para poder movimentar e levar dos bancos presentes, caixa do Banco del Girro, toda a soma de dinheiro que se encontra de razão da Senhora esposa [...]²⁶⁰.

Patrizia Costa (2000, p. 29), salientou que as cartas de Loredan a Artemisia revelam que a artista também esteve na cidade de Padova. Uma das correspondência do literato à artista foi

²⁵⁹ “*En pictvrae miracylvum invidendvm facilivs qvàm imitandvm*”. Texto inscrito na figura 10. Citação que faz referência ao texto de Plínio, Livro 35, p. 63.

²⁶⁰ “*La molto Ill. Sig. Artemisia Gentileschi Romana consorte del Ill. Sig. Pietro Antonio Stiattesi le costituisse suo procurator, et comesso le molto Ill.mo. Sig. Pre Virgilio Bergamini Parroco della chiesa si S. Geremia di questa città qui presente accettante specialmente, et espressamente a potter scuoter et levar dalli Banchi presenti cassa del Banco del Girro ogni summa di denari che ci trova di ragion di detta Sig. Consorte*” (ASVe, *Notarile Atti, Teseo Zio, n. 5956, 19 gennaio 1629, c. 17*). Tradução da autora.

enviada a Padova, de onde o literato disse ter composto o poema na presença da artista²⁶¹. Para Costa (2000), o texto da carta sugere que Loredan estivesse envergonhado com a primeira versão de seu soneto e, frente às habilidades intelectuais de Artemisia, temesse sua desaprovação. Já na carta enviada à Artemisia, em Veneza, Loredan exaltou as virtudes da pintora, referindo-se à sua beleza, às maravilhas que se originavam de sua língua e aos milagres que criou com seu pincel. Como se vê em outras fontes que dizem respeito à trajetória biográfica de Artemisia, a pintora é associada ao exótico, ao extraordinário, quase inexplicável a ponto de sua obra ser vista como milagre.

Outros registros da atuação de Artemisia em Veneza são as composições do literato Antonio Colluraffi, publicadas na cidade, em 1628. De acordo com Michele Nicolaci (2011, p. 264), Colluraffi era poeta e tutor de jovens intelectuais da aristocracia veneziana, entre os quais o próprio Loredan. Da produção do poeta nos interessam, em especial, as obras que dizem respeito a Artemisia, a exemplo de quando escreveu a seu discípulo Alvise da Mosto, narrando duas inscrições latinas e dois epitáfios em honra à pintora²⁶².

Na carta a Mosto, Colluraffi (1628, p. 4) parece estar respondendo a uma solicitação para escrever textos poéticos madrigais em honra a Artemisia, descrita como nobre e celebrada pintora. No poema madrigal, o poeta escreveu “Artemisia Gentileschi na Pintura / Engana a Arte, e vence a Natureza”²⁶³ (COLLURAFFI, 1628, p. 7). O mesmo autor também escreveu diretamente à pintora, recomendando detalhes de uma obra que parecia já ter encomendado, uma tela representando uma urso dando à luz a um filhote (COLLURAFFI, 1628, p. 137)²⁶⁴, atualmente não identificada.

Entre os vestígios da atuação de Artemisia na cidade há também a publicação das cartas de Girolamo Gualdo. Na passagem em que se refere a Artemisia, Gualdo afirmou que a pintora esteve empenhada na elaboração de ilustrações naturalistas e na produção de pinturas de natureza morta em Veneza.

“[...] a conheci em Veneza, avançando o contágio pelo qual, depois, partiu para Roma, e talvez ainda vive esta virtuosíssima mulher, valor da qual foi conhecido pelo Ilustríssimo Barberini, que encomendou que fizesse um livro com muita diversidade de flores e ervas. Assim começou esta Senhora a obra que ficaria maravilhosa [...] se vê uma roseira, um buquê de violetas amarelas,

²⁶¹ Publicado por IVANOFF, Nicola. Gianfranco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel seicento. In. *Ateneo Veneto: rivista di scienze lettere ed arti*, n.s. 3, 1965, p. 188.

²⁶² (BM, *Lettere di D. Antonio Colluraffi. Venezia, 1628, pp. 4-7*).

²⁶³ “*Artemisia Gentil ne la Pittura/ Inganna l'Arte, e vince la natura*” (COLLURAFFI, 1628, p. 7). Tradução da autora.

²⁶⁴ A página referente à carta na qual Colluraffi encomendou a obra foi removida da publicação. Tivemos acesso à fonte devido à publicação da mesma no texto de Patrizia Costa (2000, p. 31).

videiras e certos animais tão minuciosos e aplicados que melhor não pode fazer a própria natureza” (GUALDO, 1649, pp. 89-90)²⁶⁵.

O livro de desenhos ilustrados pode ter sido encomendado pelo cardeal Francesco Barberini (1597-1679), sobrinho do papa Urbano VIII²⁶⁶, um homem “[...] profundamente apegado à literatura e às artes”, conforme Francis Haskell (1997, p. 83). De acordo com o mesmo autor, junto com os irmãos Taddeo e Antonio, Francesco desempenhou um papel importantíssimo na vida artística romana. A este respeito é relevante lembrar que Francesco Barberini era aconselhado por um grupo do qual fazia parte Cassiano dal Pozzo (1588-1657), um dos principais mecenas de Artemisia.

No que se refere ao livro de natureza morta que a pintora teria produzido para atender Barberini, Costa (2000) ressaltou que infelizmente não aparecem menções ao nome de Artemisia junto às ilustrações de flores e plantas dos inventários do museu de ciências naturais e botânica do cardeal, uma vez que os nomes dos artistas foram omitidos pelo próprio notário. A hipótese de Artemisia ter uma produção relevante no tema natureza morta, apresentada no registro de Gualdo (1649), dialoga com uma passagem do texto do biógrafo Filippo Baldinucci (1728), que assim afirmou “[...] tinha um outro belo talento que era retratar ao natural maravilhosamente todo o tipo de frutas” (BALDINUCCI, 1728, pp. 293-294).

Entretanto, os dois autores podem estar associando equivocadamente os desenhos de natureza morta à produção de Artemisia. Naqueles anos, entre, 1625 e 1630, há outra pintora atuante em Veneza, Giovanna Garzoni (1600-1670). De acordo com Consuelo Lollobrigida (2013, p. 21), Garzoni era especialista, principalmente, em composições de retratos, miniaturas e natureza morta. É bastante provável que as duas pintoras tenham se conhecido, dado que, a partir de 1630, ambas partirão de Veneza, e seus caminhos seguirão até Nápoles. Para Francesca Bottacin (2004, p. 83), a hipótese ganha força se considerarmos a figura do duque de Alcalá, vice-rei de Nápoles e refinado colecionador de obras de Artemisia, a qual atuará sob a proteção dele a partir de seu período napolitano. E, segundo a mesma autora, Giovanna Garzoni partiu para Nápoles com uma carta de recomendação de dom Cristobal de Benavente y Benavides, embaixador espanhol, endereçada ao próprio duque de Alcalá. Além disso, tanto Artemisia como Garzoni tiveram o colecionador Cassiano dal Pozzo como mecenas. Nesse sentido,

²⁶⁵ “*La conobbi in Venetia avanti il contagio, per il quale poi sene passo a Roma; e forse ancora vive questa virtuosissima donna, il valore della quase, conosciuto dall’eminentissimo Barberino, operò che si formasse un libro con molta diversità di fiori et erbe. Cossi cominciò questa signora l’opera, che riusciva mirabilissima; si vede un boccolo di rosa, un mazzetto di viole gialle, un pampino di vite e certi animalletti cossi e dilligenti, che più non si può fare la natura stessa*” (GUALDO, 1649, pp. 89-90). Tradução da autora.

²⁶⁶ Maffeo Barberini (1568-1644) – eleito papa no conclave de 1623.

acreditamos que as duas pintoras, atuantes na mesma época, em Veneza e Nápoles e fazendo parte de uma mesma rede de relações, podem ter se conhecido.

Sobre a hipótese de Artemisia ter elaborado um conjunto de imagens de natureza morta sob encomenda de Francesco Barberini, embora não tenham sido localizados até o presente momento registros imagéticos assinados, acreditamos que a pintora possa ter colaborado com o acervo do cardeal. Tal hipótese é fundamentada na própria produção de Artemisia, a qual revela que a pintora sabia trabalhar com o tema, como nas seguintes obras: Cleópatra, da Galeria Sarti (Fig. 74), no qual há frutas num cesto sobre a mesa; A morte de Cleópatra²⁶⁷, em que a figura feminina, já sem vida, é representada em seu leito junto a um cesto de flores; Retratos de dama²⁶⁸, cujos cabelos da retratada são adornados com flores; A Anunciação (Fig. 18), com representações do lírio e da pomba branca, além de outros animais também presentes na obra de Artemisia, a exemplo do lobo e dos leões no anfiteatro de Pozzuoli²⁶⁹ e dos golfinhos em Triunfo de Galatea (Fig. 22), citando apenas alguns exemplos.

A presença de frutas, flores, animais, natureza morta em geral, nos cenários criados por Artemisia junto às figuras femininas ou masculinas, é um tema ainda pouco explorado na obra da pintora. Acreditamos que a maior contribuição da hipótese da produção de naturezas mortas ao cardeal Barberini, confirmada ou não, foi indicar novas áreas de atuação de uma pintora empenhada em atender às encomendas de seus mecenas, a partir dos mais variados gêneros pictóricos.

3.2 As mulheres e as artes no contexto veneziano

Para Sabina Loriga (1998), estudos de caráter biográfico contribuem para romper homogeneidades aparentes nas comunidades ou grupos sociais, revelando conflitos e incoerências entre diferentes normas sociais e as maneiras pelas quais os sujeitos “[...] façam eles ou não a história, moldam e modificam as relações de poder” (LORIGA, 1998, p. 249). As fontes que revelam a presença de Artemisia na República de Veneza contribuem para refletir tanto sobre as especificidades do destino pessoal da pintora, como para discutir o sistema social

²⁶⁷ 1630-1635, óleo sobre tela, 117 x 175,5 cm. Roma, coleção privada.

²⁶⁸ Localização ignorada. Disponível em SOLINAS, 2011, p. 83.

²⁶⁹ 1635-1637, óleo sobre tela, 300 x 200 cm. Catedral de Pozzuoli.

heterogêneo, mais complexo do que linear, tendo em vista que pressupõem desvios, acidentes e fissuras que remetem às potencialidades do passado.

Os registros escritos e visuais que dizem respeito à atuação de Artemisia em Veneza estão circunscritos ao período precedido pelo movimento renascentista. No século anterior à chegada da artista, a cidade já era considerada uma metrópole, na qual damas elegantes e audaciosas portavam uma grande quantidade de joias e pedras preciosas em suas roupagens, chamando a atenção dos viajantes, como revelou o artigo da especialista em literatura e Renascimento, Daria Perocco (2008, p. 95). A professora Perocco (2008) salientou que, em Veneza, como em grande parte das sociedades europeias do período moderno, as mulheres eram excluídas da participação direta da gestão do poder²⁷⁰. Conforme a mesma autora, muitos eram os campos da vida pública aos quais as mulheres não estavam inseridas; era-lhes negado inclusive o acesso à instrução superior, ainda que algumas mulheres cultas tivessem tido relações com o mundo universitário, como, por exemplo, Cassandra Fedele (1465-1558)²⁷¹.

Se os lugares de atividade direta com o poder eram quase inacessíveis às mulheres, por outro lado, exerciam uma grande influência na configuração social, econômica e cultural da cidade. De acordo com Daria Perocco (2008, p. 98), uma ampla economia de matriz feminina foi documentada em Veneza²⁷². Além disso, segundo a mesma autora (2008, p. 101), os mosteiros femininos dessa época ofereciam uma educação voltada ao canto, à leitura e à escrita, como foi o caso das Ursulinas de Santa Marta. Entre o final do século XV e ao longo do XVI, foram muitas as mulheres que, em Veneza, tiveram uma atuação de relevo nos vários campos da cultura, devido ao fato de que a República estava menos sujeita às imposições de Roma e pela possibilidade de ter acesso a uma vasta circulação de publicações não censuradas²⁷³. Também tiveram uma atuação particularmente relevante, em Veneza, as

²⁷⁰ É importante lembrar que não apenas as mulheres, mas também grande parte dos homens não tinha acesso a cargos públicos e eram desprovidos de direitos por critérios de sangue e de status.

²⁷¹ Nascida em Veneza, em razão de sua alta cultura Fedele foi convidada a pronunciar um discurso sobre as artes liberais, posteriormente publicado e que lhe trouxe fama e relações com o mundo da elite cultural e política da época, ressaltou Perocco (2008).

²⁷² Em 1582, um terço das declarações de taxas dos residentes era preenchido por mulheres e muitos nomes femininos foram registrados em contratos de aluguel de habitações. Testemunhavam nas cortes de justiça quando se sentissem lesadas, a exemplo da senhora Angela Mafei que, tendo comprado um edifício aos pés da ponte de Rialto e sendo este requisitado pelo governo veneziano, ela reclamava, em 1558, um reembolso pela perda de seu investimento (PEROCCO, 2008, p. 98).

²⁷³ Em Veneza foi publicada a maior parte das obras ligadas ao debate sobre os méritos das mulheres e foram publicados pela imprensa veneziana os textos das mais famosas escritoras italianas, Vittoria Collona (1490-1547), Veronica Gambara (1485-1550), Isabella Sforza (1470-1524) e Tullia d'Aragona (1510-1556). E muitas venezianas tomaram a caneta, confortadas pela abertura e interesse dos ambientes intelectuais. Outras trajetórias femininas são citadas no artigo, como a de Irene di Spilimbergo (1540-1559) falecida muito jovem, mas que se destacou como pintora, tendo sido aluna de Tiziano; e Giulia Bembo (1523-?) que discutia obras de Plutarco (PEROCCO, 2008, p. 101).

cortesãs, que graças à difusão da cultura tinham habilidades no canto, eram especialistas em rimas e estavam bem introduzidas nos círculos literários influentes da época, tanto que foi cunhada a expressão “honesta cortesã”.

Nas primeiras décadas do século XVII, a República de Veneza começou a perder o domínio do comércio feito pelo Mar Mediterrâneo devido ao avanço espanhol nas rotas comerciais que, junto com a exploração dos produtos advindos da América, deslocou o centro das trocas internacionais para o norte da Europa. Entretanto, para Doretta D. Poli (2008, p. 113), o que mudou radicalmente a vida cotidiana foi a epidemia de peste de 1630. Fato que levou inclusive Artemisia Gentileschi a deixar a cidade.

Durante a permanência de Artemisia em Veneza, a pintora conviveu com uma realidade de protagonismo de algumas mulheres na cultura, no teatro, no canto, na poesia, conforme a historiadora Francesca Medioli (2008)²⁷⁴. A mesma autora também afirmou que a relação das mulheres com a vital experiência das academias de arte foi a base da reconstituição de uma comunidade intelectual, reação ao clima da Contrarreforma, e significou uma indispensável contribuição ao nascimento da cultura da conversação, baseada na arte do diálogo entre homens e mulheres²⁷⁵.

Nesse sentido, é relevante retomar a legenda do retrato de Artemisia produzido em Veneza “Famosíssima pintora acadêmica da *Desiosi* Artemisia Gentileschi Romana” (Fig. 10). Como destacou Jesse Locker (2016, p. 43), pouco se sabe acerca dessa “Academia *Desiosi*”, mas de acordo com o mesmo autor, faziam parte dela escritores, anônimos ou notáveis, pintores, músicos, livreiros e mercadores estreitamente ligados a Gian Francesco Loredan. Os acadêmicos migraram para a *Accademia degli Incogniti*²⁷⁶, que o próprio Loredan fundou, em 1630, como apontou Monica Miato (1998, p. 7).

²⁷⁴ Se a música e o teatro foram artes desde sempre apreciadas em Veneza, no século XVII as suas funções se intensificaram, constituindo grande parte da experiência cultural do século, animando salões, academias e estimulando a abertura dos primeiros teatros públicos. Atrizes, cantoras e poetisas se transformaram em figuras centrais do gosto Barroco e a voz feminina conquistava um estatuto especial [...]. Algumas atrizes contribuíram com composições e textos teatrais: a padovana Isabella Andreini (1562-1604) escreveu uma apreciada fábula pastoral que foi muitas vezes reimpressa [...] (MEDIOLI, 2008, p. 121).

²⁷⁵ Para tal, contribuíram grandes intérpretes como Barbara Strozzi (1619-1677), uma das mais importantes compositoras de madrigais e árias, editadas em oito volumes entre 1644 e 1664, de acordo com Francesca Medioli (2008, p. 121). A historiadora ainda ressaltou que Barbara Strozzi, filha adotiva do compositor Giulio Strozzi (1583-1652), colaborou ativamente na *Accademia degli Unisoni*, fundada pelo pai, e manteve relações com a academia mais indiscreta de Veneza, dirigida pelo literato Gian Francesco Loredan, a *Accademia degli Incogniti* – um espaço de trocas internacionais e centro de produção editorial, inclusive de obras consideradas libertinas (MEDIOLI, 2008, p. 121).

²⁷⁶ No que se refere ao sentido do conceito “*Incogniti*” que dá nome à instituição, seu significado corresponde a algo não conhecido, não nascido, e refere-se tanto à questões materiais como morais. Pode ser também uma referência aos estudos realizados no século anterior que, junto com as viagens de exploração tinham modificado o

Assim, a pintora esteve em contato não apenas com a cultura da sociedade veneziana daqueles anos, mas seu nome também a inseria entre os artistas prestigiados que faziam parte da rede de relações da *Accademia degli Incogniti*. Nas cartas de admiração enviadas pelo fundador da academia, Artemisia foi caracterizada como um milagre da natureza, mulher de grande espírito e cantora de talento²⁷⁷. Tais questões são indícios que a colocam em uma posição central nos espaços culturais em que as mulheres atuavam nas primeiras décadas de 1600. Artemisia fazia parte do grupo de poetisas, pintoras, compositoras, cantoras, atrizes, ou seja, estava circunscrita à esfera de intelectuais da cidade.

A *Accademia degli Incogniti*²⁷⁸ tinha sido fundada na primeira metade da década de 1630 pelo jovem Loredan, atrevido e presunçoso, que chamava a atenção dos leitores venezianos com suas composições bizarras, apontou Monica Miato (1998, p. 7). Tais composições eram advindas de suas desilusões políticas e encontravam consolo na segurança dos afetos e na rede de relações criada entre os acadêmicos. A instituição teve o mérito de colocar em contato uma complexa rede, que incluía os eruditos libertinos franceses, e dar impulso ao comércio livreiro.

Em geral, as academias do século XVII eram lugares de encontro e agregação social para os intelectuais, que normalmente se reuniam numa casa particular. No caso da *Accademia degli Incogniti* a instituição foi também um centro de produção e difusão do livro, da leitura e do debate, como afirmou Miato (1998, p. 58). A dita “Academia dos Desconhecidos ou Incógnitos” admitia a participação de mulheres que, para manterem seu anonimato, utilizavam máscara, comportamento também comum aos homens, como bem lembrou Monica Miato (1998, p. 68). Até então, apenas as igrejas e os mercados eram espaços públicos que as mulheres podiam livremente acessar. Ao favorecer o acesso às mulheres, a instituição era, com frequência, pejorativamente associada a bordéis ou a espaços de estímulo aos vícios, como jogos de cartas, destacou a mesma autora.

saber sobre as proporções do cosmos, seus limites tinham sido dilatados e seus extremos eram desconhecidos (MIATO, 1998, p. 67).

²⁷⁷ Publicado por IVANOFF, Nicola. Gianfranco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel seicento. In. *Ateneo Veneto: rivista di scienze lettere ed arti*, n.s. 3, 1965, p. 188.

²⁷⁸ Para Miato (1998, p. 8), o desejo de extravagância justifica os curiosos nomes das academias venezianas que coexistiram na laguna e tiveram uma forte conotação lúdica. A mesma autora lembrou que durante o século XVII as academias floresceram com tanta abundância que chegaram a um número que passou de sessenta, entre as quais uma das mais conhecidas foi a *Accademia degli Incogniti*. A produção dos acadêmicos era provocativa e antipapal, tendo contribuído com a propaganda republicana e com os debates para uma imprensa livre de censura.

Para as mulheres, o acesso à academia significou não apenas a possibilidade de ler e comprar as obras ali publicadas, mas também tornarem-se escritoras ou compositoras²⁷⁹. Mas, embora as mulheres tivessem acesso a uma certa instrução que lhes permitia atuar nos meandros da cultura veneziana, os embates de gênero também faziam parte dos espaços frequentados nas academias²⁸⁰. Um dos temas dominantes em toda a produção da academia trata de discursos, poesias, sátiras e espetáculos sobre a natureza e a “condição” das mulheres. Conforme Jesse Locker (2016, p. 44), as interrogações dos acadêmicos eram, por exemplo: as mulheres poderiam ser poderosas líderes? Eram ardilosas e volúveis para governar? Eram intrinsecamente virtuosas ou inclinadas ao vício? Tinham uma alma? Ainda que os acadêmicos desenvolvessem uma série de tratados misóginos, as venezianas contribuíam com o debate, como foi o caso das contemporâneas de Artemisia, as escritoras Lucrezia Marinelli (1571-1653) e Arcangela Tarabotti (1604-1652).

Em resposta ao tratado misógin de Giuseppe Passi (1569-1620) sobre os defeitos das mulheres²⁸¹, Lucrezia Marilelli escreveu uma tese sobre a nobreza e excelência das mulheres e defeitos e falhas dos homens²⁸², tendo analisado fontes antigas, bíblicas e modernas, como apontou Doretta Poli (2008, p. 102). Citou mulheres da antiguidade universalmente consideradas modelos de virtude como Susana e Lucrécia, além de Semiramide e Cleópatra, evidenciando a capacidade das mulheres em governar²⁸³.

Já Arcangela Tarabotti foi enviada contra sua vontade ao convento de Santa Ana, aos 16 anos, em 1620, devido ao fato de que o pai não tinha recursos para seu dote matrimonial. Dedicou-se a escrever sobre questões que remetem ao feminino e condenava a estrutura social que forçava as mulheres aos confinamentos nos conventos, como destacou Francesca Medioli (2008, p. 122)²⁸⁴. A autora (2008, p. 122) chamou a atenção para as textos de Tarabotti

²⁷⁹ A exemplo das acadêmicas Anna Renzi (1620-1661) e Barbara Strozzi. Miato (1998, p. 107) lembrou que as mulheres eram fisicamente aceitas no espaço da academia para serem idealizadas na prosa e na poesia, cujo caráter evocava a sensualidade e a pornografia. Por outro lado, abria-se uma nova oportunidade às mulheres, para além do casamento, do convento ou da prostituição, que desde o medievo eram as alternativas mais comuns.

²⁸⁰ Das mulheres se admirava a beleza, a elegância, se desejava suas formas, mas se criticava seu caráter, “[...] soberbo, irritável, petulante e malicioso e além disso se dizia “são todas sem cérebro” [...]” (MIATO, 1998, p. 113).

²⁸¹ PASSI, GIUSEPPE. *I donneschi diffetti*. Giacomo A. Sonascho: Venezia, 1605. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=tkxaAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em 19 jan. de 2018.

²⁸² *La nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti e mancamenti degli uomini*. In: PLEBANI, Tiziana. *Storia di Venezia città delle donne*. Marsilio Editori: Venezia, 2008.

²⁸³ Marinelli ainda demonstrou que historicamente os homens se revelavam culpados pelas defeitos femininos como a vaidade, a inconstância e a emotividade, como sublinhou Locker (2016, p. 44).

²⁸⁴ Seus escritos a tornaram conhecida de Gian Francesco Loredan e de outros autores venezianos. Sua obra intitulada *Paradiso monacale* (1643), chegou às mãos de Loredan, o qual posteriormente organizou a publicação das cartas de Tarabotti, em 1650, e chegou a visitá-la no convento, sem revelar sua identidade, conforme Monica

intitulados: *Tirania paterna*, *Inferno monacale*, *Antisatira contro il lusso donnesco*, o qual teorizava sobre o direito das mulheres de vestirem-se suntuosamente, e *Che le donne siano della spetie degli uomini*, texto no qual sustentava que as mulheres tinham alma tanto quanto os homens (MEDIOLI, 2008, p. 122).

Ressoava na cultura veneziana um debate sobre o feminino. A abertura da *Accademia degli Incogniti* aos textos produzidos por mulheres trouxe à tona discussões como as que apresentamos acima, a partir das vozes de Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti. Nesse contexto, a produção de imagens não estava imune a tais debates, que tornam visível a cultura veneziana da primeira metade do século XVII, na qual vemos atuar a pintora Artemisia Gentileschi. Com isso, não queremos reduzir a imagem à mera expressão do contexto, mas sim pensar a partir dela, considerando tanto suas contribuições para discutir a inserção de Artemisia na rede de relações dos (as) intelectuais de Veneza, como os diálogos da pintora com os pintores da época e as reinterpretações que realizou a partir dos temas que aparecem nas pinturas do período.

3.3 Discutindo a produção de Artemisia em Veneza

Acreditamos que um eco das discussões que aparecem na *Accademia degli Incogniti* pode estar presente na tela “Ester e Assuero” (Fig. 12), produzida por Artemisia em seu período veneziano, que em muito se afasta de outras imagens do mesmo tema, invertendo a tradicional relação entre o rei e a rainha.

Miato (1998, pp. 115-116). “Senhora de forte temperamento, se ressentiu com Loredan acusando-o de alardeada misoginia quando ele havia lido aos seus acadêmicos um discurso contra as mulheres” (MIATO, 1998, p. 115). Como resposta, Loredan lhe escreveu uma carta lamentando-se de que ela não havia compreendido o espírito da conversação acadêmica e que apenas por obrigação e obediência tinha produzido aquele discurso. Para Monica Miato (1998), o tom do diálogo entre Loredan e Tarabotti, um pouco áspero, um pouco cúmplice, revela uma disputa literária entre os dois. Quando enviou a Loredan o volume de suas cartas familiares para publicação, Tarabotti as endereçou chamando-o de “defensor valoroso do sexo feminino” (MIATO, 1998, p. 116).

A história de Ester²⁸⁵, narrada por um dos textos bíblicos, compõe o Antigo Testamento. De acordo com a Bíblia de Jerusalém²⁸⁶, a tradução grega do texto de Ester existia em 114 a. C., quando foi enviada ao Egito para autenticar a festa de Purim. O texto hebraico pode ter sido produzido no segundo quartel no século II a. C. e sua relação com a festa de Purim é incerta. Contudo, a questão que nos interessa é a narrativa produzida pelo livro de Ester que, como o de Judite e Jael, revela a libertação do povo judaico por intermédio de uma figura feminina.

Foi considerando a narrativa do texto bíblico que Artemisia pintou o momento em que o rei Assuero²⁸⁷ se preparava para levantar do trono ao ver que sua rainha, pálida, desmaiava nos braços de suas criadas (Fig. 11). A coloração das faces das duas criadas contrasta com a de Ester, desfalecida. A indumentária da rainha é extremamente suntuosa, com bordados luxuosos na parte superior do corpete e nas extremidades inferiores do vestido que tocam o chão, as mangas com bordados em tons de damasco e punhos franzidos. A roupagem é adornada com pérolas e pedras preciosas na região da cintura, das mangas e das ombreiras volumosas. A majestosa Ester carrega o símbolo que faz dela rainha e é envolvida por um tecido de tonalidade *lapislazzuli*, material de alto custo citado nas cartas de Artemisia, como apontamos no capítulo segundo da tese.

²⁸⁵ No reinado de Assuero, os judeus radicados na Pérsia foram ameaçados de extermínio pelo ódio do vizir onipotente Amã, do qual o rei recebia influência. A narrativa se inicia com o relato de uma grande festa ofertada por Assuero, que pretendia mostrar ao povo a riqueza e a glória de seu reino. A rainha Vasti também ofereceu um banquete às mulheres no palácio real de Assuero. No sétimo dia de festa, Assuero ordenou a seus eunucos que trouxessem Vasti com o diadema real até ele, pois desejava mostrar sua beleza ao povo e aos oficiais. A rainha recusou-se e isto desencadeou a ira do rei que iniciou a procura por uma nova esposa e a judia Ester foi a preferida dentre todas as mulheres. Conforme o texto bíblico, numa visita de Amã, do país de Agag, a Assuero, todos se ajoelharam diante da figura admirada pelo rei. O judeu Mardoqueu – que estava então comissionado à Porta Real – a expressão designa o conjunto de serviços reais –, porém, recusou-se, transgrediu a ordem real e foi denunciado a Amã. Ofendido, Amã pediu que fosse decretada a morte de todo o povo judeu, e Assuero assim decretou: “destruir, matar e exterminar todos os judeus” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 705). Mardoqueu fez chegar à Ester as notícias sobre o decreto do rei e implorou por sua intervenção para salvar os judeus. Diante das circunstâncias, Ester respondeu positivamente e assumiu a árdua tarefa de ir até a presença do soberano e pedir-lhe clemência. “A mim dá-me coragem, Rei dos deuses e dominador de toda autoridade. Põe em meus lábios um discurso atraente quando eu estiver diante do leão; muda seu coração para o ódio de nosso inimigo, para que ele pereça” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 708). Após três dias dedicados às orações, Ester tomou consigo duas servas, numa se apoiava suavemente e a outra acompanhava e segurava seu vestido. “No apogeu de sua beleza, ela, ruborizada, tinha o rosto alegre como se ardesse de amor. Mas seu coração gemia de temor. Ultrapassando todas as portas ela se achou diante do rei” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 708). Assuero lançou um olhar à Ester que a empalideceu fazendo-a desmaiar. Precipitando-se de seu trono, o rei tomou a rainha nos braços e ergueu o cetro de ouro, pousou-o no pescoço de Ester, beijou-a e disse: “Diz-me o que desejas e, ainda que seja a metade de meu reino te darei. Respondeu Ester: Se bem te parecer, que venha o rei, hoje, com Amã, ao banquete que lhe prepararei” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 709). Durante a realização do banquete, Ester anunciou seu pedido: que o rei concedesse o direito de vida ao povo judeu – do qual ela fazia parte. Naquele momento, Ester também acusou Amã de ser perseguidor e inimigo de Mardoqueu e dos judeus, o que desencadeou a ira do rei e culminou na condenação de Amã à força.

²⁸⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002 pp. 661-715. A Bíblia de Jerusalém, por ser uma fonte academicamente aceita, é uma das mais utilizadas pelas pesquisas históricas que tratam de temas referentes ao mundo antigo.

²⁸⁷ Assuero é a transcrição latina e portuguesa da forma hebraica do nome persa *Kahajarsha*, em grego *Xerxes*.



Figura 11: Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. Detalhe. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Na representação do rei Assuero, Artemisia figurou o soberano erguendo-se de seu trono, já com o pé esquerdo tocando a extremidade do primeiro degrau (Fig. 12). Os jogos de luzes explorados por Artemisia evidenciam as figuras de Ester e Assuero, cujos corpos produzem sombras, a exemplo das pernas do rei, nas quais a luminosidade faz brilhar o rubi que adorna a bota e produz sombras em linhas horizontais, acompanhando a direção das sombras criadas pelas pernas de leão de seu trono. As luzes advindas do lado esquerdo da tela parecem convidar o olhar do espectador a contemplar Ester, embora a figura feminina não ocupe o centro da imagem, é como se as luzes reconfigurassem o status central da tela à representação da rainha.

Ao figurar o rei Assuero, Artemisia o retratou como um jovem sem barba, com os olhos arregalados e uma expressão de desconcerto. O soberano usava uma roupagem extravagante, um casaco justo de veludo com gorjeira, mangas e calças pomposas adornadas com listras em tons esverdeados e bordas douradas. Acompanha a indumentária do rei uma refinada echarpe violeta de seda com bordados de ouro. Assuero ainda usava um chapéu com plumas sobreposto por uma coroa, calças brancas e botas de tecido de seda ou cetim, adornadas com pedras preciosas.



Figura 12: Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Richard E. Spear (2001) lembrou que uma tela da temática “Ester e Assuero” (Fig. 13) tinha sido realizada no ateliê veneziano de Paolo Caliari (1528-1588), o Veronese, em 1570, obra que pode ter sido vista por Artemisia em seu período de atuação em Veneza. O mesmo autor embasou sua hipótese na radiografia²⁸⁸ de “Ester e Assuero” de Artemisia, a partir da qual é possível visualizar um cachorro agachado, em frente à figura do rei, e um criado na base da escada (Fig. 14), à direita de Assuero, ambos presentes também na obra de Veronese e de outros pintores venezianos. O formato da escada também dialoga com a tela do mesmo pintor, além da pose de Ester, em pé, desfalecendo sobre os braços das criadas.

Spear (2001, p. 376) ressaltou que a maioria dos artistas que representaram a narrativa bíblica do instante em que Ester se aproxima do trono o fizeram colocando-a em posição de subordinação, com um joelho agachado, remetendo à súplica da rainha. Por outro lado, na versão de Veronese (Fig. 13), Ester está de pé, embora apoiada pelas criadas. Nesse sentido, no que se refere à organização dos personagens e ao cenário, Artemisia pode ter considerado a

²⁸⁸ A radiografia da obra foi publicada no catálogo da exposição realizada entre 2001 e 2002, em Roma, Nova York e Saint Louis. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. Orazio e Artemisia Gentileschi. Skira Editore: Ginevra-Milano, 2001, p. 374.

narrativa pictórica do artista para sua composição, embora tenha inserido as figuras num cenário teatral de fundo escuro, dialogando com as técnicas do Barroco. De acordo com Laura de Fuccia (2010, p. 206), a obra de Veronese estava na coleção da família de Francesco e Stella Bonaldi, em Veneza, na época em que Artemisia atuou na cidade, tendo permanecido ali até 1662, quando foi adquirida pelo banqueiro parisiense Everard Jabach. Posteriormente passou a pertencer a Luís XIV.

A partir das radiografias (Fig. 14) da obra de Artemisia é possível perceber as inúmeras modificações realizadas na imagem. Como notou Richard E. Spear (2001), é difícil estabelecer quantas alterações a pintora fez na obra. Entretanto, fica evidente que o posicionamento do cachorro sofreu pelo menos uma modificação e é inexistente na versão final (Fig. 12). Os degraus da escada também foram alterados e, no espaço vazio no centro da imagem, havia um criado, que ainda pode ser notado na pintura original (Fig. 14).



Figura 13: Ester e Assuero. Paolo Caliari, o Veronese (1570). Óleo sobre tela, 198 x 306 cm. Museu do Louvre, Paris.

Embora a obra de Artemisia (Fig. 12) dialogue com a de Veronese (Fig. 13), na composição da pintora o rei não é representado como o poderoso oriental imponente e imperturbável que o artista veneziano criou a partir da narrativa do texto bíblico, nem como um guerreiro hostil. Na interpretação de Jesse Locker (2016), Artemisia parece insultar com bom humor o soberano, representando-o como um jovem incapaz de tomar decisões ousadas. Nesse sentido, Richard E. Spear (2001, p. 376) afirmou que não há precedentes das escolhas

iconográficas feitas por Artemisia no repertório de figurações de Assuero realizadas por outros artistas.



Figura 14: Ester e Assuero (1626-1629). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 207 x 274 cm. Detalhe. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Acreditamos que a representação de Assuero na obra da pintora seja uma sátira provocativa da figura masculina, dialogando com a perspectiva dos textos publicados pela *Accademia degli Incogniti*. Ela apresenta o rei Assuero de forma tal na sua obra que o rei ostenta mais sua roupagem do que seu poder. Ainda a partir da análise da obra, pode-se considerar que Artemisia conhecia as discussões dos acadêmicos e acadêmicas no que se refere ao feminino, ao direito defendido por Tarabotti de as mulheres vestirem-se suntuosamente – evidenciado na luxuosa roupagem de Ester, adornada com pérolas, rubis e esmeraldas. Também pode ter sido pensada como uma linguagem comunicativa de alguém que estava inserida no contexto das academias venezianas, tendo em vista que Artemisia é descrita como “Acadêmica da Desiosi” no retrato de David (Fig. 10) produzido em Veneza. A obra (Fig. 12) dá dar a ver sua capacidade de pensar e reinterpretar a imagem do ateliê do conceituado pintor da última fase do Renascimento, Paolo Caliari, o Veronese (Fig. 13). Ester e Assuero pode ter sido uma experiência estética realizada por Artemisia para ratificar sua competência como pintora no contexto veneziano e sua capacidade de invenção, conceito mencionado nas cartas da pintora que discutiremos ainda nesse capítulo.

Segundo Jesse Locker (2016), alguns estudiosos da arte produzida em Veneza, não tendo conhecimento da presença de Artemisia na cidade, notaram que, entre as décadas de 1630 e 1670, foram realizadas pinturas que representaram mulheres vistas não como figuras eróticas, mas como heroínas. Padovanino, por exemplo, pintou uma série de telas de rainhas da antiguidade e heroínas que tomaram decisões corajosas, entre elas Rossane e Penélope e as

rainhas antigas Tomiri, Cratesiclea e Teossena de Tessaglia. Locker (2016, p. 45) ainda lembrou que muitos artistas da *Accademia degli Incogniti* também representaram em telas mulheres exemplares da antiguidade e heroínas bíblicas, a exemplo de Pietro della Vecchia, Pietro Bellotti, Sebastiano Mazzoni, Nicolas Régnier e Francesco Ruschi. Além disso, o próprio fundador da academia, Gian Francesco Loredan, produziu um número surpreendente de trabalhos literários que tinham como protagonistas heroínas.

A escolha da pintora em representar o momento em que Assuero, vendo Ester desfalecida, se levanta imediatamente de seu trono (Fig. 12), diferente da obra de Veronese (Fig. 13), em que o rei está indiferente ao desfalecimento de sua rainha, é um indício de que Artemisia pode ter influenciado os artistas que a conheceram ou que conheceram suas obras produzidas em Veneza. Tal hipótese também é evidenciada na produção de Jesse Locker (2016), o qual lançou um questionamento: seria possível associar as origens dessas tendências em representar o feminino numa perspectiva heroica à presença da pintora em Veneza?

Para o mesmo historiador norte-americano, podemos encontrar ecos da perspectiva de Artemisia sobre o feminino em algumas obras de Pietro della Vecchia (1603-1678), aluno de Padovanino (1588-1649), a exemplo da imponente esposa de Asdrúbal (Fig. 15).



Figura 15: A esposa de Asdrúbal condena o marido diante de Scipione, o Africano (1650-1660). Pietro della Vecchia. Óleo sobre tela, 188 x 238 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.

Enquanto o general Asdrúbal se curvava à humilhação e à captura pelas mãos dos romanos, durante a batalha de Cartagena (149 a. C.), sua esposa preferiu uma morte honrada, jogando-se junto com os filhos em meio às chamas da cidade incendiada. Della Vecchia apresentou a esposa de Asdrúbal como uma mãe orgulhosa e dominante, apontando o dedo contra o marido, com um recém-nascido nos braços, enquanto o outro menino se agarrava às suas vestes (Fig. 15). Assim como em muitas obras de Artemisia, se reconhece o fato de que as relações convencionais foram invertidas na imagem. A figura feminina chama a atenção dos romanos para o centro da imagem, no qual o cônjuge covarde se encontra. O general cartaginês é um marido que sucumbe, enquanto a mulher, adornada de pérolas e cetim amarelo dourado, como nas típicas heroínas de Artemisia, domina a composição. Como o faz Jesse Locker (2016, 2016, p. 45), perguntamo-nos se em seu período veneziano, ainda pouco estudado, a pintora era conhecida a ponto de contribuir com a difusão de tal iconografia.

De acordo com Spear (2001, p. 377), o fato de “Ester e Assuero” (Fig. 12) de Artemisia ser uma obra proveniente da coleção de Alois Thomas Raimond (1707-1789), conde de Harrach, vice-rei de Nápoles entre 1728 e 1733, indica que a tela pode ter sido levada de Veneza para Nápoles pela própria pintora, quando fugiu da peste de 1630. Nesse sentido, os valores retirados por Artemisia do *Banco del Girro*, cujo registro está documentado no Arquivo Histórico de Veneza, já citado, podem não ser referentes ao pagamento pela encomenda de Ester, indicariam que a pintora realizou outras produções pictóricas em seu período veneziano, como também o revelariam os poemas dedicados à pintora, nos quais são citadas obras atualmente não localizadas.

A esse respeito, os historiadores em quem temos embasado nossa tese divergem entre si no que se refere às datações das obras de Artemisia produzidas entre 1626 e 1630. Optamos por privilegiar a análise de imagens cuja datação é consolidada, embora acreditemos que o pagamento possa ser proveniente de uma encomenda, tendo em vista não apenas o registro do banco, mas também as fontes produzidas pelos literatos venezianos, citadas anteriormente. As obras que podem ter sido produzidas em Veneza são: *Vênus adormecida*²⁸⁹, *Judite e a criada*²⁹⁰, *Madalena penitente*²⁹¹, *Tocadora de alaúde*²⁹², *Retrato de cavalheiro*²⁹³ e *Medeia*²⁹⁴, essa última

²⁸⁹ Óleo sobre tela, 94 x 144 cm. The Barbara Piasecka Johnson Foundation.

²⁹⁰ Óleo sobre tela, 182,8 x 142,2 cm. The Detroit Institute of Arts.

²⁹¹ Óleo sobre tela, 122 x 97 cm. Catedral de Sevilha.

²⁹² Óleo sobre tela, 64 x 78 cm. Assinado Artemisia Gentileschi Romana Fecit. Coleção privada.

²⁹³ Óleo sobre tela, 204,5 x 109,2. New Bryant Collection.

²⁹⁴ Óleo sobre tela, 90 x 120 cm. Assinado “Artemisia Gentileschi Romana”. Coleção privada.

recentemente publicada por Jesse Locker (2015) e exposta da Mostra Artemesia (2016-2017), em Roma.

Para entender a partida de Artemisia de Veneza para Nápoles e não para outra região da península é importante considerar a própria produção da pintora. Como lembrou Richard Spear (2001), ainda em seu período romano Artemisia tinha produzido pelo menos duas telas para o embaixador da Espanha no Vaticano, Fernando Enríquez de Ribera (1583-1637), o duque de Alcalá. Conforme o mesmo autor, o contato da pintora com a Coroa espanhola também é indicada no diário de Cassiano dal Pozzo que, ao acompanhar o cardeal Francesco Barberini em missão diplomática na Espanha, em 1625, escreveu em seu diário que tinha visto uma obra de Artemisia numa coleção privada em Madri, intitulada “Casamento místico de Santa Catarina”, infelizmente considerada perdida.

Dois anos depois, em 1627, Dom Íñigo Vélez de Guevara y Tassis (1566-1644), o conde de Oñate, distribuiu as primeiras encomendas do rei da Espanha Felipe IV aos artistas italianos. Artemisia, residente em Veneza, apareceu entre os selecionados, de acordo com Spear (2001, p. 340). A pintora produziu uma tela de grandes dimensões, intitulada “Hércules e a rainha Ônfale”, pela qual recebeu um pagamento de 147 escudos romanos. A cifra pode ser considerada baixa se comparada à recebida por artistas como Domenichino (1581-1641), que no auge da carreira recebeu mil escudos por duas obras produzidas para o mesmo soberano. Por outro lado, Richard Spear (2001) lembrou que no mesmo período Nicolas Poussin (1594-1665) recebeu apenas 60 escudos por uma pintura representando a *Morte di Germanico*²⁹⁵, comissionada por Francesco Barberini. Segundo o mesmo autor, um bom pintor dessa época recebia entre três e seis escudos diários, portanto o valor recebido por Artemisia compensaria um período de trabalho de um mês a um mês e meio, aproximadamente. A obra da pintora faria parte do acervo do rei espanhol juntamente com obras de Domenichino e Guido Reni (1575-1642), por exemplo.

A encomenda pode ter ocorrido devido à fama de Artemisia em representar figuras femininas desnudadas, imponentes e naturalísticas que pode ter chegado ao conhecimento do rei espanhol, tendo em vista que o tema encomendado destinava-se ao Salão novo ou Galeria dos espelhos de Alcázar de Madri, cuja coleção tinha como tema norteador personagens femininas. Conforme Spear (2001, p. 341), o elemento catalizador que havia originado a série de pinturas era a pintura de Peter Paul Rubens (1577-1640) e Anthony Van Dyck (1599-1641) do tema “Aquiles descoberto em meio as filhas de Licomede”.

²⁹⁵ Óleo sobre tela, 148 x 196 cm. 1626-1628. *Minneapolis Institute of Art*.

Assim, não surpreende que Artemisia tenha optado por Nápoles, governada pela coroa espanhola e que oferecia grandes oportunidades aos artistas. Fizeram-no também os pintores Domenechino e Giovanni Lanfranco (1582-1647), os quais chegaram à capital do vice-reino espanhol, o primeiro em 1631 e o segundo em 1634, como lembrou Spear (2001, p. 342).

3.4 Artemisia em Nápoles

Artemisia viveu em Nápoles a partir de 1630 até seu falecimento, provavelmente ocorrido na primeira metade de 1654. Da capital do vice-reino espanhol a pintora fez algumas importantes viagens, a exemplo de quando atuou em Londres a convite do rei Carlos I, entre 1638 e 1640. Foi em seu período napolitano que Artemisia recebeu encomendas para locais públicos, como o ciclo de três telas de grandes dimensões para a Basílica de Pozzuoli²⁹⁶. Também foi nessa temporada que produziu diferentes versões dos temas Judite com a criada²⁹⁷, Susana no banho²⁹⁸, Betsabea no banho²⁹⁹, além de temáticas alegóricas³⁰⁰, mitológicas³⁰¹ e outras representações da tradição veterotestamentária³⁰².

Foi ainda a época de maior reconhecimento de sua atuação como pintora, tendo recebido encomendas de colecionadores importantes, cuja proximidade com figuras do clero foi evidenciada nas correspondências da pintora. No que se refere à trajetória de Artemisia na pintura, a temporada em Nápoles é relevante porque foi na região meridional da península italiana que a artista exerceu maior influência sobre pintores com os quais dialogou, como veremos a partir da análise de algumas composições. Tendo em vista que nos interessam, em

²⁹⁶ *Miracolo di san Gennaro nell'anfiteatro di Pozzuoli* (1635-1637). Óleo sobre tela, 308 x 200 cm. Assinado na parte inferior direita: "ARTEMI... GENTILESC. / F." *I santi Procolo e Nicea* (1636). Óleo sobre tela, 300 x 180 cm. Inscrito no centro inferior: "S. PROCVLVS LEVITA ET. NICEA MATER / MARTIRES ET CIVES PVTEOLAN". *Adorazione dei Re Magi* (1636-1637). Óleo sobre tela, 311 x 206 cm. As três obras estão expostas nas paredes internas da Basílica de Pozzuoli, próximo ao altar da igreja.

²⁹⁷ *Giuditta e la fantesca Abra con la testa di Oloferne* (1645-1650). Óleo sobre tela, 272 x 221 cm. Nápoles, *Museo Nazionale di Capodimonte*, inv. Q 377. *Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne* (1640-1645). Óleo sobre tela, 235 x 172 cm. *Cannes, Musée de la Castre*, inv. 2006.O.751.

²⁹⁸ *Susanna e i vecchioni* (1649). Óleo sobre tela, 206 x 167,5 cm. Assinado e datado na base do corrimão: "ARTEMITIA / GENTILESCHI. F. / MDCIL". *Brno, Moravská Galerie v Brne. Susanna e i vecchioni* (1650). Óleo sobre tela, 168 x 112 cm. *Bassano del Grappa, Museo Biblioteca e Archivio*.

²⁹⁹ *Betsabea al bagno* (1645-1650). Óleo sobre tela, 225 x 226 cm. Inscrito abaixo do pé direito de *Betsabea*: "ARTIMISIA GENTILESCA / FECIT". Coleção privada. *Betsabea al bagno* (1640-1645). Óleo sobre tela, 288 x 228 cm. Coleção privada.

³⁰⁰ *Allegoria della Fama* (1630-1635). Óleo sobre tela, 57,5 x 51,5 cm. *Robilant+Voena, Londra-Milano*.

³⁰¹ *Minerva* (1635). Óleo sobre tela, 131 x 103 cm. Assinado: "ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT". Florença, *Galleria degli Uffizi. La ninfa Corisca e il satiro* (1635-1640). Óleo sobre tela, 155 x 210 cm. Assinado à direita em uma árvore: "ARTEMISIA / GENTILES / CHI". Coleção privada.

³⁰² *Nascita di san Giovanni Battista* (1635). Óleo sobre tela, 184 x 258 cm. Assinado no pergaminho do canto inferior esquerdo: "ARTEMITIA GINTILES[CHI]". *Madri, Museo Nacional del Prado. Cristo e la samaritana al pozzo* (1637). Óleo sobre tela, 267,5 x 206 cm. Coleção privada.

especial, as construções e representações do feminino na obra de Artemisia, discutiremos imagens cujas figuras centrais são personagens como Clio, Galatea e Betsabea.

No período moderno, Nápoles tinha uma importância considerável no complexo de domínios da coroa espanhola devido às suas dimensões; era como uma fortaleza para o império espanhol. Gregory Hanlon (2002, p. 109) apontou que a cidade possuía um relevante mercado, que produzia tanto bens de luxo para os grupos abastados, como uma ampla gama de gêneros comuns para todo o reino, monopolizando o comércio em larga escala com o resto do sul da península italiana e detendo todas as reservas de capital. Por outro lado, o mesmo autor ressaltou que a forte concentração de pobres na cidade criava uma multidão turbulenta, sempre pronta para revoltar-se diante do aumento dos preços e taxas impostas pelo funcionários estatais a todos os núcleos familiares.

No ano seguinte à chegada de Artemisia em Nápoles, o vulcão Vesúvio produziu a erupção de lava mais destrutiva de sua história recente, que devastou as cidadelas de sua encosta e não destruiu a metrópole napolitana por um triz, como afirmou o historiador Riccardo Lattuada (2001, p. 379). A catástrofe natural suscitou imponentes episódios de devoção popular na cidade, que já era a maior da península e uma das maiores metrópoles europeias, com o dobro da população de Roma, ou seja, cerca de 220 mil pessoas, segundo Spear (2001, p. 335).

Na década seguinte, em 1647, uma revolta popular contra a nobreza napolitana e o poder espanhol ensanguentou primeiramente Nápoles e depois toda a região meridional da península italiana, de acordo com Lattuada (2001). O mesmo autor ainda ressaltou que, na segunda metade da década de 1650, uma epidemia de peste matou cerca de dois terços da população napolitana, que antes do contágio tinha atingido o número de meio milhão de habitantes, o mais numeroso aglomerado urbano na Europa, junto com Paris.

Na correspondência de Artemisia produzida em Nápoles, esse contexto de calamidades é pouco citado. A quase ausência das problemáticas sociais nos escritos da pintora se deve ao perfil do público com quem se correspondeu, sujeitos que desfrutavam de uma posição social privilegiada, protegidos das tragédias vividas pela população em geral. A esse respeito, Lattuada (2001) ressaltou que a vida cultural da capital do vice-reino foi riquíssima, muito procurada por personalidades europeias e sede de um dos principais mercados italianos para as artes.

A chegada de Artemisia em Nápoles pode ter sido intermediada pelo duque de Alcalá, para o qual a pintora já havia produzido telas em Roma, onde o duque atuou como embaixador, entre 1625 e 1626. Uma das obras do segundo período de Artemisia na Cidade Eterna

encomendadas pelo duque de Alcalá chegou a Nápoles e foi identificada por Riccardo Lattuada (2016, p. 222) como a “*Deixai vir a mim os pequeninos*”³⁰³, imagem cujo impacto emotivo sobre o espectador pode ter influenciado os artistas que atuaram na cidade, como Pacecco de Rosa e Bernardo Cavallino. Para Francesco Solinas (2013, p. 15), também colaborou para a ida de Artemisia a Nápoles o apoio do amigo Massimo Stanzione (1585-1656), pintor estimado pelo rei da Espanha, que tinha atuado em Roma no auge de sua fama, entre 1621 e 1626, e possuía o título de *Cavalier Massimo*. O mesmo autor ressaltou que em alguns inventários espanhóis Artemisia é definida como “*hija del Cavallero Maximo*” (SOLINAS, 2013, p. 15).

A pintora também pode ter sido motivada a transferir-se para o vice-reino espanhol por saber que a cidade era um importante polo artístico e cultural. Ali atuaram, ou enviaram obras, artistas como Caravaggio, Guido Reni, Annibale Carracci, Simon Vouet, Diego Velázquez, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin, entre outros elencados por Lattuada (2001, p. 380). É bem provável que Artemisia conhecesse a fama da cidade no que se refere ao mercado de consumo de obras de arte, que tinha se expandido como nunca e constituiria oportunidades notáveis à pintora.

3.5 Correspondências e produção pictórica de Artemisia na capital do vice-reino espanhol

A correspondência produzida por Artemisia em Nápoles sugere questões interessantes sobre o comércio de imagens artísticas do período. A partir da análise das cartas, consideramos a hipótese de que a figura masculina representada na imagem junto ao autorretrato de Artemisia, intitulada “Autorretrato no espelho com a figura de um cavalheiro”³⁰⁴, provavelmente seja de Cassiano dal Pozzo (1588-1657) – colecionador Cassiano dal Pozzo integrante do grupo de conselheiros de Francesco Barberini (1597-1679), sobrinho do papa Urbano VIII e um dos responsáveis pelo desenvolvimento da vida artística romana do período, conforme Francis Haskell (1997).

De acordo com o autor, dal Pozzo foi “[...] o mais cultivado e o mais ilustrado de todos os mecenas italianos” (HASKELL, 1997, p. 83).

³⁰³ Óleo sobre tela, 134,6 x 97,7 cm. *Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo*.

³⁰⁴ Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere (1630?). Artemisia Gentileschi. Palazzo Barberini, Roma. A tela será discutida no capítulo quarto da tese.

Quando Urbano VIII foi eleito papa em 1623, Cassiano dal Pozzo vivia em Roma há cerca de doze anos e começava a desempenhar um papel importante na vida intelectual da cidade. Em Roma, pouco se esforçou para obter proteção política, mas começou a frequentar o mundo inebriante e arriscado da pesquisa científica. Mantinha sólidos laços de amizade com Galileu e em 1621 os organizadores da Academia dei Lincei (dos Linceus) – a ancestral de todas as sociedades científicas europeias, então recém criada – propuseram acrescentar seu nome à lista de seus membros. Cassiano foi admitido no ano seguinte e, desde então consagrou à Academia grande parte e seu tempo e de sua energia (HASKELL, 1997, p. 168).

Dal Pozzo construiu, em seu palácio, em Roma, uma biblioteca e um museu que adquiriram fama internacional devido à variedade de seus acervos iconográficos; dedicou-se a pesquisas sobre a civilização antiga e o universo natural, colaborando com desenhos científicos realizados pelos seus “artistas de casa”, conforme indicou Francesco Solinas (2011, p. 83). O mesmo autor destacou que Cassiano dal Pozzo colecionava obras e destinava comissões aos seus amigos artistas com temas definidos pela cultura filosófica, literária e científica dele.

Segundo Haskell (1997, p. 175), Simon Vouet (1590-1649) foi um dos primeiros pintores empregados por Cassiano dal Pozzo; além de ter sido seu mecenas mais assíduo em Roma, dal Pozzo chegou a possuir cerca de quatorze quadros do pintor francês em seu acervo. O colecionador acolhia sob sua proteção artistas que estavam preparados para adotar um estilo naturalista. Simon Vouet e outros artistas como, por exemplo, Pietro da Cortona, Domenichino, Nicolas Poussin, entre outros, trocaram correspondência com dal Pozzo. Francesco Solinas (2011) destacou que entre os artistas favoritos do mecenas estão ainda três pintoras: Giovanna Garzoni (1600-1670), Anna Maria Vaiana (1604-1654) e Artemisia Gentileschi (1593-1654).

Testemunham os primeiros anos de Artemisia em Nápoles seis cartas enviadas ao colecionador Cassiano dal Pozzo. A primeira delas é datada de 24 de agosto de 1630 e é um dos registros escritos que inaugura a presença da pintora na capital do vice-reino³⁰⁵. Artemisia iniciou a escrita da carta confirmando o recebimento das medidas de um quadro encomendado por dal Pozzo, o que indica que estaria respondendo a uma encomenda do colecionador, ou referindo-se a uma obra que a própria artista poderia ter prometido ao mecenas num passado recente. É provável que estivesse se referindo ao “Autorretrato no espelho com a figura de um cavalheiro” (Fig. 63), enviado a Roma anos depois, ao qual a pintora também se referiu numa carta de 1637. Discutiremos a obra junto com outras versões do tema do autorretrato no próximo capítulo da tese.

³⁰⁵ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 37, p. 85.

Naquela mesma correspondência, Artemisia informou a dal Pozzo que ao finalizar alguns quadros para a Imperatriz³⁰⁶, sua estimativa para concluir o trabalho era de três semanas, seu primeiro compromisso seria “[...] servir Vossa Senhoria Illustríssima, a quem tanto devo”³⁰⁷. A familiaridade demonstrada pela artista indica a existência de uma relação já construída com o patrono. Na mesma carta Artemisia solicitou o envio de “[...] seis pares de luvas das mais belas [...] para presentear algumas damas³⁰⁸.

De acordo com Solinas (2001, p. 85), Artemisia referia-se à luvas de couro longas e perfumadas com essências florais e de âmbar, talvez para presentear algumas figuras, a exemplo da Infanta Maria Ana de Habsburgo, conhecida como Rainha da Hungria. As luvas produzidas em Roma eram consideradas um refinado item do vestuário, procurado pelas senhoras mais elegantes da Europa. As luvas romanas estavam entre as mais prestigiadas do período e muitas vezes eram oferecidas como presentes diplomáticos por cardeais e núncios papais. Cabe observar que essas questões aludem aos ambientes nos quais Artemisia circulava em seu cotidiano como pintora e à rede de relações da qual fazia parte.

Ainda em agosto de 1630³⁰⁹, Artemisia escreveu ao seu protetor dal Pozzo, pedindo-lhe para que intercedesse junto ao núncio papal, recém estabelecido em Nápoles, Niccolò Enriquez de Herrera, no sentido de que lhe concedesse com urgência uma licença de porte de arma³¹⁰ para seu então ajudante e secretário, Diego Campanili, salientando que esse favor beneficiaria ela própria. É bem provável que o marido de Artemisia, Pietro Antonio Stiattesi, não vivesse com a pintora nessa época, tendo em vista que ainda antes de sua partida para Nápoles já não havia registros de que vivessem juntos, como pontuamos no capítulo segundo da tese. Com o porte de arma a seu ajudante, provavelmente a pintora pretendia se precaver de violências já praticadas contra ela, a exemplo do estupro de 1611. Ao se declarar súdita papal, Artemisia buscava se proteger de outros eventuais crimes contra sua pessoa que pudessem colocá-la novamente diante de um tribunal inquisidor, como aquele ao qual foi exposta em Roma, cujo objetivo tinha sido recuperar a honra e a moral do “pobre pai e dos pobres irmãos” de Artemisia.

³⁰⁶ A Imperatriz na época era Eleonora Gonzaga (1598-1655), filha de Vincenzo Duque de Mantova e de Eleonora de Medici, casada com o Imperador Ferdinando II em 1622 e coroada no Duomo di Ratisbona em novembro de 1627. Artemisia poderia também estar se referindo a Infanta Maria Ana de Habsburgo (1608-1646), filha de Felipe III da Espanha, também conhecida como Rainha da Hungria, presente em Nápoles em 1630. Durante o período em que ficou em Nápoles a Rainha foi retratada por Diego Velázquez e poderia facilmente ter encontrado Artemisia e encomendado algumas obras, segundo Francesco Solinas (2011, p. 85).

³⁰⁷ “[...] *servire Vostra Signoria Illustrissima, alla quale tanto devo*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 37, p. 85. Tradução da autora.

³⁰⁸ “[...] *sei para di guanti delli più belli [...] da regalare alcune dame*”. *Ibid.*, p. 85. Tradução da autora.

³⁰⁹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 38, p. 85-86.

³¹⁰ De acordo com Solinas (2011, p. 86), nessa época, as licenças de porte de arma concedidas aos religiosos eram raras, mas quando ocorriam, eram concedidas pelo Núncio papal ou pelo Arcebispo de Nápoles.

Em dezembro de 1630³¹¹ Artemisia escreveu ao colecionador Cassiano dal Pozzo e afirmou estar retornando a Nápoles, de onde tinha estado ausente durante muitos dias em função da produção de um retrato para uma Duquesa³¹². A declaração reforça a ideia de que o gênero do retrato foi um tema amplamente desenvolvido na obra de Artemisia, o que também sugerem outras fontes, como os depoimentos da própria Artemisia no processo crime, nos quais a pintora comentou a produção do retrato de um menino, filho da criada Túzia, e o retrato para uma mulher que se dizia “apaixonada por Artigenio”, representante do cardeal Michelangelo Tonti (1566-1622) e amigo de Orazio Gentileschi. Além disso, os catálogos de obras de Artemisia também evidenciam inúmeros retratos produzidos pela pintora, atualmente em acervos de coleções particulares. Na mesma carta, Artemisia comentou a produção de seu autorretrato para dal Pozzo, o qual a pintora declarou que seria enviado brevemente. Em troca de seu autorretrato, Artemisia pediu outra remessa de luvas perfumadas e couro. De acordo com Solinas (2011, p. 87), o couro era utilizado para recobrir sapatos, normalmente feitos de tecidos.

O autorretrato da pintora, mencionado na primeira carta, só seria entregue sete anos depois, conforme testemunha a carta de 24 de outubro de 1637³¹³, quando Artemisia recorreu a dal Pozzo para completar uma soma de dinheiro que necessitava para pagar o dote de casamento de sua filha Prudenzia. Artemisia argumentou que não possuía outro capital a não ser alguns quadros; em troca do dote a pintora propôs enviar duas grandes telas para serem vendidas aos cardeais Francesco e Antonio Barberini dada a influência de dal Pozzo. Artemisia afirmou que enviaria também seu autorretrato, já prometido anteriormente e destinado à coleção de autorretratos dos pintores e amigos protegidos pelo colecionador Cassiano dal Pozzo. A carta testemunha as estratégias da pintora para comercializar seus quadros utilizando-se da influência de seu patrono.

Artemisia residia em Nápoles havia cerca de um ano quando o pintor e crítico alemão Joachim von Sandrart (1606-1688) esteve na cidade fazendo o registro dos artistas que ali atuavam, escritos que fariam parte de sua obra *Accademia nobilissimae artis pictoriae*, publicada em latim, em 1683 (Fig. 16). No capítulo XXII do texto de caráter biográfico, Sandrart (1683, pp. 191-192) mencionou artistas como Properzia de Rossi, Plautilla Nelli, Lucrezia Quistelli e Sofonisba Anguissola, além de Artemisia Gentileschi, como sinalizamos também no primeiro capítulo da tese.

³¹¹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 37, p. 86-87.

³¹² O retrato citado na carta pode ser o *Ritratto di giovane dama a sedere con abito nero e oro*, atualmente na coleção de Barbara Piasecka Johnson, conforme Francesco Solinas (2011, p. 87).

³¹³ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 49, p. 117-118.

Sandrart se apresentou no ateliê de Artemisia enviando uma saudação de Orazio Gentileschi, seu amigo particular. O autor ficou admirado com as numerosas composições de Artemisia, as quais considerava que eram muito bem executadas e citou, em especial, a grandeza de uma tela de “Davi com a cabeça de Golias” (Fig. 17), na qual a pintora estaria trabalhando em seu bem organizado ateliê napolitano (SANDRART, 1983, p. 192).

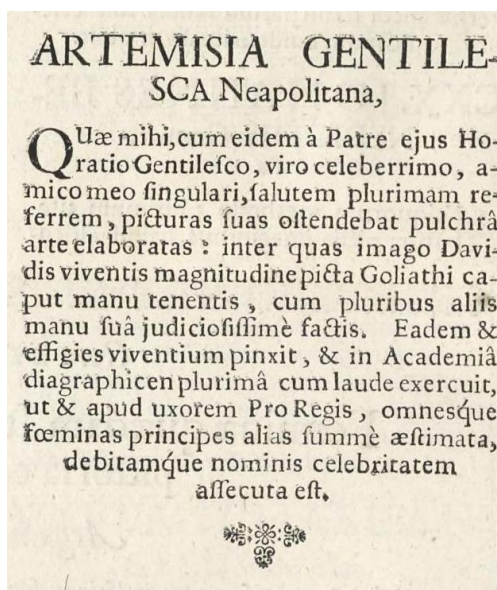


Figura 16: Accademia nobilissimae artis pictoriae (1683). Joachim von Sandrart, p. 192.

A tela foi exposta pela primeira vez na Mostra *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani* (2013), realizada no museu *Palazzo Blu*, na cidade de Pisa, com curadoria dos italianos Roberto Contini e Francesco Solinas. A obra foi avaliada pelo historiador Riccardo Lattuada e é procedente de uma coleção particular; infelizmente ainda não foi disponibilizada em formato digital, embora tenha sido publicada no catálogo da exposição acima citada (CONTINI; SOLINAS, 2013, p. 47).

Agarrando firmemente a cabeça decapitada de Golias pelos cabelos como um símbolo de sua vitória contra o gigante, Davi a apresenta ao espectador, encarando-o. O cenário apresenta uma coluna arquitetônica antiga, sobre a base da qual Davi está sentado. A pose do jovem, com a perna esquerda apoiada sobre o joelho direito, pode ser uma referência à estatuária antiga que Artemisia pode ter visto tanto em seu segundo período em Roma, como em Florença, tendo em vista que Cosme I de' Medici possuía esculturas do século II em seu acervo do *Palazzo*

Pitti, conforme a listagem de Giorgio Vasari (1568) na qual é mencionada uma estátua de ninfa sentada sobre uma formação rochosa³¹⁴, na mesma posição do Davi.



Figura 17: Davi com a cabeça de Golias (1630-1631). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 212 x 155 cm. Coleção privada. Catálogo *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani* (2013). Foto da autora (2018).

Posição similar também pode ter sido vista numa das réplicas renascentistas da escultura que, de acordo com Eloisa Doderó (2016, p. 216), desde o medievo tinha inspirado muitos artistas, como o menino sentado sobre uma formação rochosa tentando remover um espinho do pé³¹⁵. Um exemplar do tema existia em Roma, no *Palazzo dei Conservatori*, desde o final do século XIV e, de acordo com a relação de obras citada por Vasari, uma réplica da imagem estava presente na coleção do grão-duque Cosme I, em Florença. Para Doderó (2016, p. 218), as poses das estatuárias antigas estão amplamente presentes na obra de Peter Paul Rubens, artista que atuou na península italiana a partir de 1600, em cidades como Veneza, Florença, Roma e Mantova. A produção pictórica de Artemisia sugere que a artista também teve acesso a um importante repertório de obras escultóricas do mundo antigo com as quais suas composições dialogam, como ainda debateremos no último capítulo da tese.

³¹⁴ *Statua di Ninfa seduta, II secolo d. C. Marmo pentelico, 101 cm. Galleria degli Uffizi.*

³¹⁵ *Statua di Spinario. I secolo d. C., copia cinquecentesca. Marmo pentelico. Galleria degli Uffizi.*



Figura 18: Anunciação (1630). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Museu de Capodimonte.

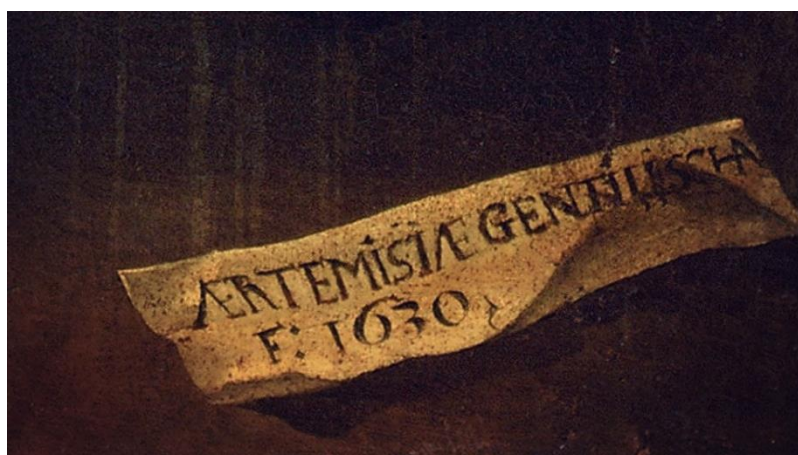


Figura 19: Anunciação (1630). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Museu de Capodimonte.

“Davi com a cabeça de Golias” (Fig. 17) dialoga também com outras obras produzidas por Artemisia no mesmo período, a exemplo de Anunciação (Fig. 18). Como notou Francesco Solinas (2013, p. 49), a fisionomia do jovem Davi, os drapeados das mangas de linho branco os cabelos encaracolados, a pele rosada e as cores de sua roupagem são elementos muito similares ao do anjo da Anunciação e também recorrentes nos arranjos imagéticos de Artemisia.

Além disso, a luz é explorada de forma que fechos de luminosidade evidenciam determinados pontos da composição, como o lado direito do rosto de Davi, seu braço esquerdo e a testa ferida de Golias, deixando à sombras outros lugares como o rosto do inimigo morto, do qual conhecemos apenas uma parte (Fig. 17). Os jogos de luzes e sombras ainda deixam visível parte da espada de Golias, usada na decapitação, e a noção de profundidade é concebida num cenário cuja atmosfera do céu de fundo azuis é carregada com pinceladas de cinza e marrom, talvez uma referência às erupções do vulcão Vesúvio, que mencionamos anteriormente.

Como lembrou Heinrich Wölfflin (2000, p. 214) em seus estudos que originaram a obra “Conceitos fundamentais da história da arte”, é como se cada uma das figuras sacrificassem “parte de sua autonomia em proveito do conjunto”, dialogando com as técnicas da imagem que caracterizam o período Barroco. A luminosidade imprecisa e fragmentada é uma estratégia compositiva não preocupada em tornar a imagem nítida para que seja totalmente apreendida pela visão, mas sim leva em conta o espectador no sentido de tornar os olhos daquele que observa “sensíveis às mais variadas texturas”, salientou Wölfflin (2000, p. 37).

Além das cartas de Artemisia, a partir das quais é possível ter acesso aos meandros de sua trajetória biográfica e artística, também os pagamentos registrados nos bancos da capital do vice-reino espanhol e os inventários de seus colecionadores são igualmente relevantes para a tese. Estes, a exemplo do de dom Antonio Ruffo, cuja documentação foi publicada em 1916³¹⁶ e em 1919³¹⁷, com o qual a pintora negociou diretamente, bem como os registros bancários de instituições com o *Banco dello Santo Spirito*, o *Banco di San Giacomo*, o *Banco dei Poveri*, o *Banco della Pietà* e o *Banco del Popolo*³¹⁸, relevam que Artemisia recebeu pelo menos 15 pagamentos entre 1630 e 1654.

Mais precisamente entre 1630 e 1632, recebeu dois pagamentos: o primeiro, de 4 ducados pela realização de um quadro para uma capela, representando Santa Isabel³¹⁹, hoje não localizado; o segundo, de 12 ducados, como pagamento final de um total de 20 ducados por uma pintura de um São Sebastião³²⁰, obra não localizada, encomendada por Giovan Francesco d’Afflito (1590-1640), III conde de Loreto. Esta medida de oito palmos de altura e seis de largura, aproximadamente 208 x 156 cm³²¹, feita com as “suas próprias mãos”, cuja entrega a

³¹⁶ RUFFO, Vincenzo. *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*. In. Bollettino d’Arte, X, 1916.

³¹⁷ RUFFO, Vincenzo. *La Galleria Ruffo*. Cronaca delle belle arti. In. Bollettino d’Arte, XIII, 1919.

³¹⁸ Os registros de todos os banco estão no acervo do Arquivo Histórico do Banco de Nápoles.

³¹⁹ ASBN, *Banco dei Poveri*. *Giornale copia polizze matr. 122, del 2 ottobre 1630*.

³²⁰ ASBN, *BP*, *Giornale copia polizze matr. 147, del 21 agosto, 1632*.

³²¹ Conforme a unidade de medidas vigente em Nápoles entre 1480 e 1840, um palmo equivalia a 0,26 metros. Ver CHIOVELLI, Renzo. *Tecniche costruttive murarie medievali: la Toscana. Storie della tecnica edilizia e restauro dei monumenti*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2007. VISCONTI, Ferdinando. *Del sistema metrico della città*

pintora se comprometia a fazer dentro de oito dias. O registro do pagamento de 1630 para a produção da santa para a capela sugere que em Nápoles a pintora passou a receber encomendas para locais de culto religioso, o que se consolidou logo depois quando foi convidada para contribuir com três grandes telas para a Basílica de Pozzuoli.

Do segundo pagamento, realizado em 21 de agosto de 1632, temos informações mais específicas que nos permitem pensar algumas questões. Quando recebeu a encomenda do III conde de Loreto, provavelmente a pintora já desfrutava de uma certa fama na capital do vice-reino espanhol, tanto por sua relação com figuras já mencionadas, como o duque de Alcalá e o conde de Oñate, como por suas comissões para locais de culto. É bastante provável que a tela Anunciação (Fig. 18), produzida em 1630, tenha sido destinada a um altar, tendo em vista que a partir de 1815 passou a fazer parte do patrimônio público de Nápoles e, como muitas outras imagens do período, pode ter sido removida de um local de culto, como afirmou Roberto Contini (2013, p. 43).

No que se refere à relação entre patronos e artistas, Peter Burke (2010) lembrou que amizades entre iguais ou desiguais contava muito para a inserção do artista numa rede de relações. “A importância dos amigos e dos relacionamentos pode ser ilustrada com a carreira de dois artistas toscanos do século XVI, Giorgio Vasari e Baccio Bandinelli (1493-1560). Vasari veio a trabalhar para os Medici porque era parente distante do guardião deles” (BURKE, 2010, p.123). Nesse sentido, o fato de ser conhecida entre as figuras que faziam a administração do vice-reino de Nápoles pode ter sido um elemento importante em sua inserção na produção artística napolitana e na valorização financeira de suas obras, já que para a da de São Sebastião, em 1632, recebeu cinco vezes mais que a primeira encomenda da representação de santa Isabel (1630).

Para definir os valores das obras inúmeras questões eram consideradas, o tempo de realização da composição, o tamanho, o número de personagens, se as figuras apareciam de corpo inteiro ou não, quantos pés e mãos eram evidenciados, além dos materiais, das cores e do suporte da imagem, elementos que quem encomendava a composição poderia ou não definir. Conforme Burke (2010, p. 126), “Às vezes, o patrono é quem fornecia os materiais, às vezes o artista. [...] Às vezes o dinheiro era pago na entrega, às vezes em prestação enquanto a obra estava em progresso”. No caso da obra citada no registro bancário de 1632, Artemisia teria recebido um adiantamento de 12 ducados de um total de 20, não sabemos quanto tempo antes,

di Napoli e della uniformità de' pesi e delle misure che meglio si conviene a' reali domini di qua dal faro. Napoli: Stamperia Reale, 1838.

mas pode-se pensar que os valores seriam utilizados para a compra dos materiais e o restante seria pago oito dias antes que finalizasse a composição. Um último elemento presente na fonte indicou que Artemisia produziu a obra “com as próprias mãos”. A referência remete ao fato de que a obra seria realizada sem a intervenção de assistentes de seu ateliê. A esse respeito, Burke (2010, p. 127) lembrou que geralmente as fontes que faziam alusão a assistentes tinham como objetivo especificar a responsabilidade pelo pagamento deles. O historiador destacou que Rafael Sanzio (1483-1520), por exemplo, tinha prometido pintar “com as próprias mãos” as figuras do altar da coroação da Virgem.

No que se refere aos pagamentos recebidos pelos artistas, Eduardo Nappi (2005, p. 77) lembrou os pintores atuantes em Nápoles nesse período, a exemplo de Giulio de Giulio, que, em 1630, recebeu 10 ducados de um total de 20 por um quadro; e Domenico Gargiulo, que produziu dois quadros por 30 ducados. Em 1652, o mesmo artista recebeu 22 ducados de um total de 80 por um quadro, e, dois anos depois, o pintor Agostino Beltrano recebeu 30 ducados como pagamento por uma tela de 9 x 6 palmos. Nesse sentido, as primeiras obras produzidas por Artemisia em Nápoles, a exemplo da de São Sabastião pela qual recebeu um total de 20 ducados, mostram que os valores não eram significativamente diferentes dos recebidos por outros pintores na cidade naqueles anos. Além disso, no auge da carreira Artemisia chegou a pedir 100 ducados por figura, como veremos nas cartas.

A assinatura da pintora (Fig. 19) no cenário representado na Anunciação (1630), no canto inferior direito da tela, componente que aparece em diversas obras de Artemisia desse período, anteriores e posteriores, também pode ter funcionado para torná-la conhecida entre colecionadores e potenciais mecenas. A fama de pintora naturalista, especialista em figuras humanas, também pode ter contribuído para elevar os valores de suas telas, que chegou a 600 ducados por três telas, como abordaremos na sequência.

O conjunto de elementos visuais que compõem a imagem da “Anunciação” (Fig. 18), a profundidade, a perspectiva, a gestualidade e a iluminação, criam um cenário teatral que dialoga com as técnicas que Artemisia pode ter visto nas produções de Jacopo Robusti, o *Tintoretto* (1518-1594), em Veneza. Da vasta produção do pintor que nasceu, atuou e morreu em Veneza, a pintora pode ter conhecido os ciclos destinados a locais como as igrejas *Madonna dell’Orto* e *San Rocco*, além da *Scuola Grande di San Rocco*. No conjunto da obra de Tintoretto, como lembrou Jean Delumeau (1983, p. 329), “a luz incide como se de um projetor bem apontado proviesse, no mais dramático pormenor do quadro”. Para o mesmo autor, ao inventar esquemas

plásticos como os turbilhões solares, as volutas de nuvens, os ritmos das asas dos anjos e a acentuação das linhas de força o pintor transformou a massa em vibração.

Todas as características do barroco e do expressionismo estão em germe no Tintoretto: lá está o movimento em profundidade, que permite a materialização do terrestre por meio do esforço ou da perspectiva, ou o movimento em volta de um eixo fictício, que faz rodar todos os elementos do quadro, que então parece elevar-se nos ares (DELUMEAU, 1983, p. 330).

Assim, acreditamos que a obra Anunciação (Fig. 18) de Artemisia contribui não apenas para documentar sua inserção entre o grupo de artistas que atuavam para colecionadores da primeira metade do século XVII, em Nápoles, como serve de importante testemunho de que suas referências, do ponto de vista do conhecimento imagético disponível a ela, vão muito além das influências exercidas pelo pai e pela obra de Michelangelo Merisi, o Caravaggio.

As correspondências de Artemisia Gentileschi são importantes instrumentos tanto para mapear as obras realizadas pela pintora, como para discutir a rede de relações da qual fez parte. Na carta de nove de outubro de 1635 enviada a Galileu Galilei (1564-1642), a qual analisaremos ainda neste capítulo, Artemisia citou orgulhosamente uma tela produzida para o IV duque de Guisa, Carlos de Lorena (1571-1640)³²². A obra citada tem sido identificada como um retrato de Clio, musa da história (Fig. 20).

De acordo com Benedetta Moreschini (2011, p. 202), tal associação se deve ao sujeito cujo nome aparece escrito no livro aberto de Clio, François Rosières (1534-1607) à esquerda do espectador, junto à assinatura da pintora e à referência ao ano de 1632 (Fig. 21). Conforme a mesma autora, Rosières era conselheiro da potente família dos duques de Lorena, para a qual tinha realizado, em 1580, um estudo genealógico e, com base em documentos falsificados, associava os descendentes com a estirpe de ninguém menos que Carlos Magno. A falsa descendência desapontou o rei francês Henrique III (1551-1589) e Rosière foi condenado à Bastilha, da qual foi salvo por interferência do duque de Guisa.

Para Francesco Solinas (2013, p. 49), a encomenda da obra pode ter partido de Florença, em 1631, quando chegou à corte Carlos de Lorena, IV duque de Guisa, em fuga da França devido às perseguições do cardeal Armand Jean du Plessis (1585-1642), duque de Richelieu, depois que tinha passado a apoiar a política de paz promovida por Maria de Medici (1575-1642). Exilado político em Florença, pode não ter sido o próprio duque de Guisa a solicitar a obra e sim a gran-duquesa Cristina di Lorena (1565-1637), conhecida de Artemisia, como

³²² (BNF, *Manoscritti Galileiani 23, Carteggio familiare, parte I, tomo 13, pp. 269-270*).

citamos no capítulo segundo da tese, ou seu ministro Andrea Cioli (1573-1641), com quem a pintora também se correspondeu a partir de 1635. Quem pagou pela imagem, de fato, foi o próprio duque de Guisa, a quem a obra tinha como destino final e como sublinhou Moreschini (2011, p. 202), a referência a François Rosières na tela pode ter sido uma forma de sublinhar a fidelidade do conselheiro e a condição de exilado do próprio duque, como tinha ocorrido com Rosières.

A questão remete aos apontamentos de Peter Burke (2010, p. 128) sobre a interferência dos colecionadores e mecenas na composição das imagens. As solicitações dos patronos por vezes limitavam-se a uma breve descrição da essência iconográfica; em outros casos, eles solicitavam obras a partir de esboços imagéticos de como desejavam os personagens ou mesmo solicitavam composições parecidas com imagens que tinham visto em altares. No caso da Clio (Fig. 20) de Artemisia, fica evidente que a referência a Rosières foi acordada no momento da encomenda.



Figura 20: Clio, musa da história (1632). Artemisia Gentileschi. Assinada e datada. Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Palazzo Blu, Pisa.

Entretanto, outros elementos presentes na mesma imagem não se explicam de forma tão explícita, a exemplo de partes das asas da figura feminina, visíveis após um procedimento de

limpeza da tela e das radiografias da obra. Benedetta Moreschini (2011, p. 202) lembrou que figuras alegóricas femininas aladas e representadas junto à trombeta correspondem à descrição da musa da fama. Nesse sentido, perguntamo-nos se Artemisia já possuía uma tela com tal representação ao receber a encomenda de uma Clio e que, tendo, haja optado por adaptar a figura feminina cobrindo-lhe as asas, além de haver inserido a inscrição no livro aberto e adornado a cabeça da figura com a coroa de louro. A incógnita evidencia uma importante afirmação de Peter Burke (2010) sobre as fontes que testemunham as relações entre artistas e patronos, mas não contam a história inteira. “Oferecem provas de intenções, e os historiadores, por mais interessantes que considerem as intenções, querem também saber se as coisas saíram de acordo com os planos. Em alguns casos, podemos ter certeza que não” (BURKE, 2010, p. 129).

Embora incompletas, as fontes escritas e visuais utilizadas na tese evidenciam a variedade de temas representados por Artemisia a partir de encomendas realizadas por ilustres personalidades de seu tempo ou cujo domínio oscilava entre deter o poder e perdê-lo, como foi o caso do duque de Guisa. A tela por ele adquirida tem como ponto de partida uma figura mitológica, idealizada antes como Fama, mas que hoje se apresenta a nós, como também foi apresentada ao duque, como Clio, musa da história.

A roupagem de Clio (Fig. 20) remete às representações de figuras mitológicas gregas. Seu manto, preso por dois broches, um em cada ombro, é uma referência ao universo de proveniência da musa e ocupa praticamente um terço da tela. A postura da figura é imponente: a mão esquerda se encontra apoiada na cintura; e a direita, suspensa sobre a trombeta, símbolo tanto da Fama como da História, como lembrou Moreschini (2011). Clio é adornada com o símbolo da imortalidade, a coroa de louro, um elemento que Artemisia também usou num de seus autorretratos, produzido nesse mesmo período, o qual discutiremos no próximo capítulo da tese (Fig. 20).

Disponível ao olhar do espectador é também o livro aberto cujos escritos filosóficos foram definidos não pela musa da história, evocada do contexto mitológico, mas sim por aqueles que idealizaram a imagem, quem a encomendou e quem a eternizou em cores. O olhar de Clio não encara o observador; é como se fugisse de seu controle, como se o ponto de fuga da imagem fosse o próprio olhar de Clio para além dos limites da tela. Assim, foram perpetuados na tela o desejo de homenagear o conselheiro francês, a imortalidade de Clio e a autoestima de Artemisia, que assinou a obra em letras maiúsculas, como em Anunciação (Fig. 19). Criativa, dialogando com o cenário da imagem e conveniente a quem buscava

reconhecimento pela pintura, é a assinatura de Artemisia numa imagem que insinua a Fama por meio da História. Uma imagem que parece evocar um dos poemas dedicados à pintora em Veneza - “Artemisia Gentileschi na Pintura / Engana a Arte, e vence a Natureza”³²³.

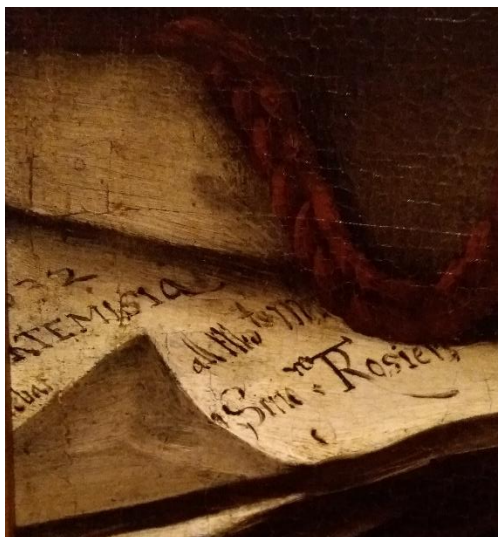


Figura 21: Clio, musa da história (1632). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Assinada e datada. Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Pisa, Palazzo Blu. Foto da autora (2016).

De acordo com a fonte mencionada por Michele Nicolaci (2011, p. 265), em março de 1634 Artemisia recebeu a visita de um viajante inglês, Bullen Reymes, um representante do duque de Buckingham. O visitante chegou a Nápoles com cartas de recomendação assinadas por Orazio Gentileschi, e a filha de Artemisia, Prudenzia, teria sido apresentada a ele como pintora e muito talentosa tocadora de espineta. Não localizamos nem encontramos referências sobre obras produzidas por essa filha de Artemisia. É provável que a pintora tenha feito o comentário como forma de valorizar sua filha no sentido de criar a possibilidade de levá-la consigo, no caso de aceitar o convite da Coroa inglesa enviado pelo pai da pintora, que lá atuava.

A correspondência de Artemisia apresenta indícios que nos possibilitam a construção de hipóteses na tentativa de entender a presença de suas obras em coleções importantes do século XVII. A artista se utilizou da influência de Cassiano dal Pozzo para ampliar a divulgação de seu trabalho. Na carta de 21 de janeiro de 1635³²⁴, Artemisia escreveu ao colecionador informando que o irmão dela, Francesco, chegaria a Roma com um quadro para o cardeal Antonio Barberini (1607-1671), sobrinho do papa Urbano VIII. Artemisia solicitou ao seu patrono dal Pozzo que introduzisse o irmão na presença do cardeal para entregar-lhe o quadro

³²³ Já citado na primeira parte do capítulo. “*Artemisia Gentil ne la Pittura/ Inganna l’Arte, e vince la Natura*” (COLLURAFFI, 1628, p. 7). Tradução da autora.

³²⁴ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 40, p. 87-88.

e sem demora retornar a Nápoles, não permitindo que sua estada em Roma fosse maior que quatro dias.

De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 88), nessa época o cardeal Antonio Barberini estava empenhado na construção de uma extraordinária coleção de arte. O mesmo autor salientou que num dos primeiros inventários do cardeal, elaborado em abril de 1644, é mencionado “Um quadro de uma mulher com seu amado sem moldura coberta com tecido de tafetá verde” de autoria de Artemisia Gentileschi, como parte do acervo do Palazzo Barberini. Conforme Solinas (2011), a obra citada é *Venere dormitante con amorino*, atualmente na coleção de Barbara Piasecka Johnson.

Em janeiro de 1635³²⁵, Artemisia escreveu ao duque de Modena e Reggio Francesco I d’Este (1610-1658), anunciando a chegada de seu irmão. Depois de sua viagem a Roma, ele iria visitar Modena para oferecer pinturas como presentes de Artemisia ao duque. É provável que a pintora esperasse algum tipo de pagamento pela obras, ainda que estivesse enviando como “presentes”. Nesse período, conforme Peter Burke (2010), já existia um “sistema de mercado, no qual o artista ou escritor apresenta algo pronto e tenta vender, seja diretamente ao público seja através de um comerciante” (BURKE, 2010, p. 109). A pintora também comunicou ao duque haver recebido um convite do rei Carlos I, da Inglaterra, para realizar alguns trabalhos em Londres e instruções para que seu irmão Francesco Gentileschi³²⁶ a acompanhasse à Inglaterra. Acreditamos que a menção ao convite poderia estar sendo utilizada por Artemisia para mostrar ao duque seu prestígio internacional como pintora e até pressioná-lo para uma nova encomenda, retardando sua viagem para Londres.

O duque de Modena e Reggio era herdeiro da antiga tradição de mecenato artístico e cultural da família Este e, conforme lembrou Solinas (2011), assumiu o governo após a abdicação do pai, em 1629. O mesmo autor ressaltou que Francesco I d’Este se casou com Maria Farnese (1615-1646), filha de Ranuccio I (1569-1622), sexto duque de Parma, o qual possuía em sua coleção de arte três quadros de grandes dimensões de autoria de Artemisia Gentileschi, obras que mantinha no palácio do jardim de Parma. De acordo com Solinas (2011, p. 92), Francesco I transformou Modena numa obra prima da arquitetura e da arte do Barroco europeu e promoveu o mecenato de obras de artistas de fama internacional contemporâneos a ele, como Velázquez e Bernini, por exemplo.

³²⁵ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 41, p. 94-95.

³²⁶ De acordo com Francesco Solinas (2011, p. 94), nessa época o irmão de Artemisia exercia o papel de uma espécie de agente do pai, Orazio Gentileschi em Londres, e de Artemisia, em Nápoles.

Nesse sentido, é bastante provável que Artemisia conhecesse a fama do duque de Modena e Reggio e possivelmente tenha considerado Francesco I um potencial patrono que pudesse encomendar trabalhos importantes. A pintora pode ter avaliado a carta-resposta do duque como um sinal positivo. No rascunho da correspondência enviada a Artemisia, o mecenas declarou reconhecer a virtude das obras e o mérito da artista³²⁷, que naquele mesmo ano de 1635, voltou a escrever ao duque³²⁸. Artemisia agradeceu o reconhecimento de Francesco I d'Este no que se refere às telas por ela enviadas e também demonstrou surpresa com a boa receptividade das imagens, visto que seus irmãos não lhe tinham enviado notícias sobre a entrega dos presentes ao duque. A pintora encerrou a carta afirmando que em breve iria a Florença e pretendia se estender até Modena para cumprimentá-lo pessoalmente. A preocupação de Artemisia na correspondência pode ter sido a de confirmar uma viagem no sentido de insinuar ao duque sua disposição em aceitar um contrato permanente ou mesmo encomendas específicas.

Buscando novos patronos, Artemisia também escreveu ao então grão-duque da Toscana Ferdinando II de Medici (1610-1670), o qual tinha assumido o trono em 1628. O jovem havia sido educado em história, geografia, matemática e astronomia, e tinha interesse nas pesquisas e descobertas de Galileu Galilei (1564-1642), amigo e conselheiro de seu pai, como apontou Solinas (2011, p. 101). Segundo o mesmo autor, em 1634, Michelangelo Buonarroti, o Jovem, e Francesco Rondinelli, erudito e bibliotecário do grão-duque, tinham iniciado um programa decorativo do vasto salão dos embaixadores, no andar térreo do Palazzo Pitti, uma das residências dos Medici em Florença.

Artemisia pode ter tido conhecimento do projeto, tendo em vista que enviou dois quadros a Ferdinando II para divulgar seu trabalho e com isso chamar a atenção do soberano para suas competências em pintar figuras humanas. Como destacou Peter Burke (2010, p. 122), quando os artistas tomavam conhecimentos de projetos desse tipo, podiam aproximar-se do patrono para disputar um contrato ou encomenda. Entretanto, as regras da conveniência e da etiqueta da época não permitiam, salvo algumas raras exceções, endereçar correspondências diretamente ao soberano e aos príncipes, alertou Solinas (2011). É bem provável que a pintora não estivesse atualizada quanto à regra sobre o envio direto de uma correspondência ao grão-duque. Para o mesmo autor, Artemisia quis seguir o exemplo do pai, o qual tinha doado duas telas a Ferdinando II de Medici, enviadas de Londres e pelas quais tinha sido pago. Contudo, o

³²⁷ (ASM, ASE, *Cancellaria Ducale, Archivio per Materie, Arti belle e Pittori, busta 14/2*).

³²⁸ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 43, pp. 95-96.

soberano não respondeu a carta da pintora, não agradeceu pelo envio das obras, nem fez pagamentos, possivelmente devido à saída repentina de Artemisia de Florença, em 1620, sobre a qual tratamos no capítulo segundo da tese.

Na carta de Artemisia a Ferdinando II de Medici³²⁹, a artista informou que Francesco, seu irmão, chegaria a Florença com o consentimento do novo vice-rei de Nápoles, Manuel de Acevedo y Zúñiga (1586-1653), conde de Monterrey entre 1631 e 1637 e vice-rei de Nápoles, portando duas telas que ela havia pintado para o grão-duque. Na mesma carta, ela comunicou que havia recebido instruções de seu pai, Orazio, para encontrá-lo em Londres a convite do rei Carlos I. A pintora fez questão de ressaltar que, devido às encomendas recebidas do conde de Monterrey e do rei espanhol Felipe IV³³⁰, não poderia atender ao convite da realeza inglesa. Por outro lado, ressaltou que aguardava um documento de viagem que lhe seria enviado pela duquesa de Savoia. Tal documento lhe permitiria passar pela França e chegar à Inglaterra. A esse respeito, Solinas (2011, p. 105), enfatizou que Artemisia, residente em Nápoles e súdita do rei da Espanha, precisava de uma autorização específica para atravessar o reino, o que foi acordado com Maria Cristina de Bourbon (1606-1663), duquesa regente de Savoia e irmã de Luís XIII.

Como o fez na carta ao duque de Modena, quando citou o cardeal Alessandro d'Este como um de seus ilustres mecenas, Artemisia lembrou sua precedente atuação na corte dos Medicis, na carta a Ferdinando II, com o objetivo de promover sua atuação como pintora e visando obter encomendas do grão-duque. Também destacou que já havia atuado para os duques de Parma e de Modena, para o cardeal Barberini e para o pai do próprio Ferdinando II, Cosme II de Medici, como forma de mostrar sua inserção entre os artistas mais procurados da península italiana.

Artemisia mencionou seus ilustres mecenas na carta fazendo uso desses nomes para impressionar Ferdinando II, o que sugere sua constante necessidade de encomendas que pudessem garantir sua permanência na península. Provavelmente foi também uma estratégia para enfrentar a discriminação com a qual lidava por ser mulher. Fazer-se conhecer entre seus potenciais mecenas foi uma tática utilizada ao longo da atuação de Artemisia como pintora. A própria artista fazia uma declaração sobre os embates de gênero vigentes em seu tempo lembrando que a obra de uma mulher levantava suspeitas até que não se visse a imagem.

³²⁹ (ASFI, *Mediceo*, 4157, f. 194).

³³⁰ Nascimento de São João Batista (1633-1635). Óleo sobre tela, 184 x 258 cm. Museu do Prado.

A mesma carta ainda reforçou a hipótese de que a pintora estivesse cogitando a possibilidade de ir a Londres não para atender ao convite do rei, mas sim para buscar novos patronos e promover sua fama internacional. Embora Ferdinando II tenha permanecido em silêncio, as invenções da pintora na cidade do Lírio inspiraram uma geração inteira de pintores, entre os quais estiveram Francesco Furini (1603-1646) e Giovanni Martinelli (1600-1659), dois dos artistas preferidos do grão-duque e de sua esposa Vittoria Della Rovere (1622-1694), ressaltou Solinas (2011, p. 103).

Dado que o grão-duque da Toscana não tinha enviado nenhum pagamento à pintora, referente às telas enviadas a Florença em 20 de julho de 1635, Artemisia escreveu a Galileu Galilei pedindo a intervenção do intelectual no caso. O físico e astrônomo inventor do telescópio teve um papel importante também no desenvolvimentos das artes e das disciplinas humanísticas, afirmou Solinas (2011, p. 107). O mesmo autor lembrou uma biografia de Galileu produzida por Vincenzo Viviani, em 1654, a qual destacou que o cientista tinha interesse na prática do desenho e na pintura, competências adquiridas pelo contato com os melhores artistas florentinos de sua geração, a exemplo de Ludovico Cardi (1559-1613), o Cigoli, Domenico Cresti ou Crespi, o Passignano (1559-1638), Cristofano Allori (1577-1621) e Artemisia Gentileschi. Como discutimos no capítulo segundo da tese, entre 1614 e 1618, Galileu e Artemisia fizeram parte da mesma rede de intelectuais e artistas reunidos em torno da corte dos Medici, o que ajuda a explicar o caráter amigável da carta enviada pela pintora ao cientista.

Sem mencionar a sentença no processo por heresia que tinha ocorrido em 1633, nem o fato de Galileu estar vivendo no exílio na localidade de Arcetri, nos arredores de Florença, Artemisia escreveu ao cientista em outubro de 1635³³¹, pedindo-lhe para intervir em seu nome junto ao grão-duque Ferdinando II sobre os dois quadros que ela tinha enviado havia três meses. Artemisia não tinha recebido nenhuma resposta do grão-duque acerca das pinturas e muito menos uma doação ou pagamento. Artemisia fez amistosa referência à ajuda que o cientista tinha dado a ela no passado evocando o apoio recebido há 15 anos, o qual tinha sido determinante para a aquisição de uma tela representando a personagem bíblica Judite por parte de Cosme II de Medici. A pintora comparou o silêncio do grão-duque com a generosidade e reconhecimento de outros soberanos, enfatizando os reis da França, da Espanha, da Inglaterra e os príncipes da Europa. Também mencionou o pagamento que tinha recebido do duque de Guisa por uma pintura, provavelmente Clio (Fig. 20), como forma de justificar o pagamento pelas telas enviadas a Florença. Concluindo a carta, Artemisia pediu que Galileu enviasse sua

³³¹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 44, p. 109-110.

eventual resposta pelo florentino Francesco Maria Maringhi, comerciante de artigos finos que estaria provavelmente em Nápoles³³². A referência a Maringhi revelou que a pintora manteve contato com o amante, figura da qual tratamos no capítulo segundo da tese, mesmo após sua chegada ao vice-reino espanhol.

A carta também sugere que Artemisia fazia questão da remuneração pelas obras, embora a pintora se apresentasse como reconhecida e bem paga por outros patronos. De fato, as cartas de Artemisia testemunham sua constante busca por novos mecenas, novas encomendas, revelando sua disposição em partir de onde quer que estivesse, aberta aos caminhos e possibilidades que a pintura pudesse lhe oferecer, mas também mostrando as dificuldades de obter novas encomendas com sujeitos que não conheciam sua obra.

No mês de maio de 1636 Artemisia recebeu pelo menos dois pagamentos registrados nos bancos napolitanos *Banco dello Spirito Santo* e *Banco di San Giacomo*. O primeiro, de 250 ducados, de Lorenzo Cambi e Simone Verzone em nome do príncipe Carlos Eusébio de Liechtenstein, como saldo final de um pagamento de 600 ducados por três telas: uma Betsabea, uma Susana e uma Lucrecia³³³. A esse respeito, é importante pontuar outros casos que nos levam a considerar como significativos tais pagamentos. Eduardo Nappi (2005, pp. 77-78) lembrou que, entre os artistas atuantes em Nápoles nessa época, Onofrio Palumbo tinha recebido 50 ducados por uma versão de Susana e os velhos, e Nicolò de Simon Pietro, o qual trabalhou para duques e realizou trabalhos em igrejas e capelas privadas, recebeu 100 ducados por dois quadros representando “Ressureição de Lázaro” e “Entrada de Jesus em Jerusalém”. Esses exemplos nos levam a acreditar que foi na capital do vice-reino espanhol que Artemisia recebeu os pagamentos mais relevantes de sua trajetória na pintura, chegando a 600 ducados por três telas que representavam mulheres da mitologia, da tradição cristã e da história romana.

Consideramos o período napolitano de Artemisia um momento importante na trajetória da pintora. Plenamente inserida no ambiente da produção pictórica, foi provavelmente em Nápoles que Artemisia recebeu sua primeira encomenda para locais públicos, a Anunciação (Fig. 18), já citada nesse capítulo, atualmente no Museu Nacional de Capodimonte. Foi também na região de Nápoles, conhecida como Rione Terra, que a pintora produziu pelo menos três

³³² Ibid., p. 109. No mesmo ano a artista pinta obras como Nascimento de São João Batista, Minerva, Abraço entre a Justiça e a Paz, Cleópatra, Dalila e Sansão, A ninfa Corisca e o sátiro, entre outras (CONTINI, 2011, p. 206).

³³³ (ASBN, BSS, *giornale del 1636, mat. 270, partita di ducati 250 estinta il 5 maggio*). Recebeu ainda, um pagamento de 20 ducados de um total de 60, de Bernardino Belprato referente a um quadro. (ASBN, BSG, *giornale del 1636, mat. 198, partita di ducati 20 estinta il 19 dicembre*).

obras de grandes dimensões para a Basílica de Pozzuoli³³⁴, a convite do bispo Martín de León y Cárdenas (1585-1655).

Entre 1635 e 1636 Artemisia se correspondeu com Andrea Cioli (1573-1641). Este prestara serviços a Ferdinando I de Medici (1549-1609) e, após a morte do grão-duque passou a atuar como secretário particular da grã-duquesa Cristina di Lorena (1565-1637) e nos altos escalões do governo de Cosme II (1590-1621), até se tornar ministro daquela corte, conforme apontou Solinas (2011, p. 113). De acordo com o mesmo autor, Cioli foi um dos primeiros a notar a capacidade da jovem pintora Artemisia que tinha chegado em Florença em janeiro de 1613. O conjunto de quatro cartas da pintora ao ministro pressupõe que Cioli tenha respondido algumas correspondências da pintora, hoje perdidas.

A carta que inaugura o contato entre Artemisia e Cioli é de novembro de 1635³³⁵. Nela, a pintora escreveu respondendo ao ministro, o qual parece tê-la tranquilizado quanto ao pagamento das duas telas enviadas ao grão-duque Ferdinando II de Medici. A fonte sugere que a carta a Galileu Galilei não tinha surtido efeito, tanto que a pintora escreveu a outras ilustres figuras de Florença na tentativa de receber algum pagamento.

Em dezembro daquele mesmo ano de 1635³³⁶, Artemisia voltou a escrever a Cioli, dessa vez declarando sua gratidão pelo ressarcimento dos valores referentes às obras enviadas a Ferdinando II. A pintora ainda fez referência a uma possível ida a Florença, que segundo ela, seria possível devido ao fato de que o conde de Monterrey, vice-rei de Nápoles, partiria da cidade. O fragmento faz referência a um possível contrato de trabalho entre o vice-rei e a pintora, já que a partida dele da cidade significava que a pintora poderia fazer o mesmo. Artemisia quase sempre fazia referência aos contratos e nomes ilustres para quem tinha produzido como uma forma de ser reconhecida como pintora entre seus potenciais mecenas e conseguir novas encomendas³³⁷.

³³⁴ “*Santi Procolo e Nicea*”, “*Martirio di San Gennaro*” e “*Adorazione dei Magi*”. As obras foram citadas em 1640 no relatório do bispo Martín de León y Cárdenas. (ASV, *Sacra Congregazione del Concilio Relationes ad limina, fasc. Pozzuoli, reazione dei vescovi, vescovo Martín de León y Cárdenas, 1640*). Entre 1636 e 1638 pintou também Santa Lucia, Betsabéia no banho e Cristo e a samaritana ao poço, conforme Arcangeli (2011, p. 210).

³³⁵ (ASFI, *Mediceo del Principato, 1416, inserto, 8, c. 748*).

³³⁶ (ASFI, *Mediceo del Principato, 1416, inserto, 8, c. 780*).

³³⁷ Além disso, Artemisia pretendia enviar uma tela representando santa Catarina junto com uma obra de sua filha, Prudenzia, e perguntou por qual meio o ministro Andrea Cioli preferia receber a entrega, a qual pode ter sido efetivada tendo em vista que no inventário do ministro há a descrição de um quadro de santa Catarina com um anjo segurando uma espada, de autoria de Artemisia, segundo afirmou Solinas (2011, p. 115). Dois meses depois, Artemisia voltou a escrever a Cioli dizendo estar ciente de que o ministro sofria com problemas de saúde. A pintora lembrou sua vontade de entregar pessoalmente a santa Catarina que havia prometido a Cioli e, principalmente, seu desejo de deixar Nápoles. Mencionou seu descontentamento com as questões sociais da capital do vice-reino espanhol, tumultos de guerra, baixa qualidade de vida e altos custos. Além disso, Artemisia evidenciava ao ministro que precisava da intervenção dele junto ao grão-duque Ferdinando II para obter uma autorização que lhe permitisse retornar à Toscana.

Na última correspondência da pintora a Cioli, fica evidente seu desapontamento com o ministro no sentido de que não foi contemplada com um convite para atuar na corte dos Medici. Artemisia suplicou a Andrea Cioli que efetivasse suas promessas de conseguir uma autorização para a transferência dela a Florença, mais um indício de que o ministro respondia as cartas. Finalizou dizendo que pretendia ir a Pisa em breve para tratar de assuntos familiares e nessa oportunidade almejava permanecer em Florença sob proteção do grão-duque durante o período de quatro meses. Não foram localizadas fontes da presença de Artemisia nem em Pisa, nem em Florença nesse período, nem foi mencionado pela bibliografia um deslocamento da pintora de Nápoles à Toscana. Acreditamos que tal viagem não aconteceu, provavelmente foi uma tentativa de justificar sua passagem pela Toscana, uma estratégia para aproximá-la da corte e potencializar encomendas e contratos ou mesmo para possibilitar sua transferência para a região.

Em outubro de 1637³³⁸, Artemisia retomou seu contato com o colecionador Cassiano dal Pozzo, residente em Roma. A pintora escreveu dizendo que precisava de uma soma de dinheiro para completar o dote e realizar o matrimônio de sua filha Prudenzia. Artemisia também afirmou possuir alguns quadros de grande formato, um de onze e outro de doze palmos³³⁹ de altura, para “presentear” os cardeais Francesco e Antonio Barberini, além de mencionar um quadro já pronto para o senhor Ascanio Filomarino (1583-1666), cardeal e futuro ascebispo de Nápoles, e um para o próprio dal Pozzo, que consistia no autorretrato encomendado pelo colecionador para compor o acervo de autorretratos de pintores ilustres. Finalizou a carta dizendo que, após efetivar o casamento da filha pretendia retornar a Roma para desfrutar da pátria e servir aos amigos e patronos. A esse respeito é importante pontuar que nesse período a pintora contactou diversos antigos mecenas que pudessem lhe oferecer a possibilidade de sair de Nápoles, cidade que, como mencionamos anteriormente, sofria com erupções do Vesúvio e conflitos sociais.

Por fim, Artemisia encerrou a carta pedindo informações sobre seu marido, Pietro Antonio Stiattesi, do qual não tinha notícias há muito tempo: “Seria útil saber uma notícia recente da vida ou morte do meu marido”³⁴⁰. Não existe nenhum registro localizado sobre o paradeiro de Stiattesi. O marido de Artemisia deixou de aparecer nas fontes ainda no período romano, em meados da década de 1620. A pintora atuou desde aquela época sem a presença

³³⁸ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 49, p. 117-118.

³³⁹ É provável que Artemisia se referisse à medida romana, na qual um palmo correspondia a 22,5 cm enquanto a medida napolitana era de 26,9 cm, de acordo com Solinas (2011, p. 117).

³⁴⁰ “*Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 49, p. 117. Tradução da autora.

masculina do esposo, mas com a constante figura do irmão Francesco que era uma espécie de agente do pai e da irmã, fazendo a entrega das obras de Artemisia, como as cartas revelam. Por outro lado, o cotidiano de boa parte da vida da pintora foi em posição de independência no que se refere ao masculino, embora em momentos chave tenha precisado de alguém para fazer a retirada de valores do *Banco del Girro*, em Veneza. Também se utilizou de uma figura masculina quando solicitou uma autorização para porte de arma que a beneficiaria e ainda quando mencionou o nome de Francesco Maria Maringhi na carta a Galileu Galilei, indicando que o comerciante eventualmente se fazia presente em Nápoles.

A carta a dal Pozzo também sugere uma certa dificuldade financeira de Artemisia, visto que está solicitando uma soma em dinheiro para o dote da filha. Nesse sentido, Peter Burke (2010) lembrou que, quando um artista mantinha um ateliê, sua posição social era mais baixa. Por outro lado, era mais fácil escapar de encomendas que não desejasse. O historiador afirmou que seria difícil dizer o quanto a liberdade de trabalho era considerada importante para os artistas, mas destacou o caso do pintor Andrea Mantegna que, tendo sido nomeado pintor de corte, relutou em aceitar a nomeação, como se a decisão de fazê-lo fosse difícil de tomar. Além disso, “Independente de os artistas pessoalmente valorizarem ou não sua liberdade, a diferença das condições de trabalho parece se refletir naquilo que era produzido” (BURKE, 2010, p. 118). Burke (2010) ainda revelou que as grandes inovações artísticas dos séculos XV e XVI ocorreram em Florença e Veneza, Repúblicas de donos de ateliês e não de empregados de cortes. Essas questões também parecem perturbar Artemisia, que evidencia sua relutância em aceitar o convite para atuar na corte inglesa, ao mesmo tempo em que sua condição financeira é instável, o que a fará, por fim, aceitar a transferência para Londres.

Há uma lacuna na correspondência de Artemisia, entre sua última carta a dal Pozzo, em 1637, e dezembro de 1639, data de sua primeira carta escrita em Londres. Acredita-se que no início do ano de 1638, depois de casar sua filha e fazer uma série de tentativas frustradas para estabelecer-se em Modena, Florença e Roma, Artemisia tenha viajado para Londres. Embora não haja nenhuma evidência registrada de Artemisia em Londres antes da carta, Michele Nicolaci (2011, pp. 266-267) reconheceu sua participação no trabalho pictórico do teto da Casa da Rainha (*Queen's House* de Inigo Jones) em Greenwich, realizada antes da morte de Orazio, em 1639. Trataremos do período de Artemisia em Londres e das obras produzidas por ela na corte de Carlos I no próximo capítulo da tese.

As lacunas na correspondência podem ser tanto pela inexistência de cartas, como também pela não sobrevivência das fontes. Isso nos ajuda a entender por que há um período de

mais de dois anos desde a última carta escrita por Artemisia em Nápoles e sua primeira correspondência enviada de terras inglesas para a península italiana.

Em dezembro de 1639³⁴¹, na primeira carta de Londres para Francesco d'Este, Artemisia anunciou a iminente chegada de seu irmão em Modena, o qual iria “presenteá-lo”. A pintora declarou-se “[...] não satisfeita por estar ao serviço desta Coroa da Inglaterra”³⁴², mesmo recebendo notáveis honrarias por seus trabalhos. Destacou que o envio da obra, da qual não conhecemos o tema, tinha sido realizado com o consentimento da rainha mãe, Maria de Medici (1575-1642), e pontuou que suas produções tinham sido apreciadas por todos os grandes príncipes da Europa, incluindo o próprio duque Francesco I, que já tinha feito generosas demonstrações de seu reconhecimento. Mais uma vez, ela estava buscando a proteção de Francesco I d'Este³⁴³, como tinha feito nas cartas de 1635 e, principalmente significativos estipêndios³⁴⁴.

Entre 1640 e 1641, Artemisia deixou a Inglaterra e retornou a Nápoles. Registros de pagamentos documentam a presença da pintora na capital do vice-reino ao longo da década de 1640³⁴⁵. Além disso, as 13 correspondências enviadas por Artemisia a dom Antonio Ruffo revelam importantes produções da pintora na última década de sua vida.

Antonio Ruffo (1610/11-1678) era patricio e senador de Messina, primeiro príncipe de Scaletta e um dos maiores colecionadores de arte da região meridional da península italiana no século XVII, cuja coleção foi em grande parte destruída durante o terremoto de 1783 e hoje pode ser reconstruída graças às fontes literárias e documentais, de acordo com Solinas (2011, p. 124). Conforme o mesmo autor, a vasta correspondência³⁴⁶ entre Ruffo e os artistas de seu

³⁴¹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 51, p. 121-122. Tradução da autora.

³⁴² “[...] *non sodisfatta d'esser pervenuta al servizio di questa Corona d'Inghilterra*”. Ibid., p. 121. Tradução da autora.

³⁴³ Ibid., p. 121. Tradução da autora.

³⁴⁴ Em março de 1640 Francesco I d'Este respondeu a Artemisia, agradecendo-lhe as pinturas e desejando prosperidade. (*ASM, ASE, Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2*). Tradução da autora.

³⁴⁵ Alguns pagamentos foram realizados à Artemisia pelos bancos napolitanos nesse período, “A Don Berardino Belprato ducati 20. E per esso alla signora Artemisia Gentileschi a complimento di D. 60, atteso li altri l'ha ricevuti de contanti e glieli paga in conto di quello che dovrà darli per un quadro che li haverà da consegnare e per essa al capitan Nicolò Amoretti per latitanti” (Banco di San Giacomo, giornale matricola 198. Partita di 20 ducati del 19 dicembre 1643). “*Allo Principe della Bagnara Don Fabritio Ruffo ducati trenta. Et per lui alla signora Artemisia Gentileschi et li paga a conto de un quadro che li sta facendo. Et per lei ad Antonio de Napoli per altritanti*” (*Banco della Pietà, giornale matricola 377. Partita di ducati 30 del 5 settembre 1648 foglio 406*).

³⁴⁶ A respeito da coleção de Ruffo, Nicola Spinosa (2011, p. 254), revelou que um inventário de 1703 listava 364 pinturas no acervo do colecionador. Os originais das 182 cartas enviadas por diversos artistas à Ruffo, desaparecidos junto com o arquivo da família provavelmente durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), eram datados do período entre 1645 e 1673 e incluíam correspondências assinadas por artistas como Ribera, Cortona, Stanzione, Guercino, Breughel, Artemisia, entre outros, lembrou Solinas (2011, p. 124).

tempo, bem como o rico material contábil de sua administração, está disponíveis devido às transcrições de seu descendente dom Vincenzo Ruffo (1857-1918), príncipe da Floresta.

Foi em meados da década de 1640 que dom Antonio Ruffo, protagonista da vida política e cultural de Messina, em sua fase de maior sucesso econômico e social, fez as primeiras aquisições para sua coleção de arte. Isso coincidiu com o início dos trabalhos de construção do Palazzo Cittadino, cuja decoração foi realizada a partir de temas mitológicos e decorativos. Francesco Solinas (2011) salientou que um conjunto dessa coleção havia sobrevivido ao terremoto de 1783 e tinha sido registrado no inventário de Giovanni Ruffo, inclusive a obra “Diana no banho” de Artemisia³⁴⁷.

As cartas de Artemisia a Ruffo foram escritas entre 1649 e 1651. Todavia, na primeira carta, datada de 30 de janeiro de 1649, é possível constatar que Artemisia já mantinha contato com Ruffo, tendo em vista que a correspondência buscava justificar o valor de um pagamento por uma tela já enviada anteriormente. De fato, foi registrado no livro de contas de Ruffo³⁴⁸ um pagamento de 160 ducados por uma obra de Artemisia cujo tema era uma representação da mitologia, Galatea com cinco tritões, enviada de Nápoles e levada por um sobrinho do colecionador.

Artemisia tentou justificar o preço de 160 ducados referente à obra “Triunfo de Galatea”: “[...] qualquer lugar em que estive me foi pago cem escudos por cada figura tanto em Florença quanto em Veneza e quanto a Roma e a Nápoles”³⁴⁹. Francesco Solinas (2011, p. 126) apontou que a cifra de 160 ducados é considerada elevada para o pagamento de uma obra mesmo de grandes dimensões nessa época. Contudo, Artemisia declarou que em outras regiões da península italiana tinha recebido valores mais elevados, 100 ducados por cada figura representada. A afirmação da pintora foi feita no sentido de construir uma imagem de artista reconhecida e bem paga, como estratégia para justificar os valores de suas obras.

A pintora ainda afirmou, “o nome de mulher faz com que haja uma dúvida até que não se veja a obra”³⁵⁰. Ao mesmo tempo em que destacou sua atuação em outras regiões da península italiana, construindo-se como pintora experiente e prestigiada, lembrou que o fato de

³⁴⁷ Entretanto, um incêndio destruiu o que restava da Vila Ruffo, em 1848, para onde as obra tinha sido levadas. O acervo de dom Antônio Ruffo representava um testemunho quase único no panorama siciliano do século XVII e revelava as ambições do colecionador e seu gosto refinado capaz de obter obras de extrema raridade na Itália, a exemplo de três pinturas que retratavam filósofos de autoria de Rembrandt, encomendadas em 1660, conforme destacou Solinas (2011, p. 125).

³⁴⁸ RUFFO, Vincenzo. *La Galleria Ruffo*. Cronaca delle belle arti. In. Bollettino d'Arte, XIII, 1919, p. 48.

³⁴⁹ “[...] qualunque parte io sono stata mi è stato pagato cento scudi l'una la figura tanto a Fiorenza, quanto a Venetia e quanto a Roma e a Napoli”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 52, p. 126. Tradução da autora.

³⁵⁰ “[...] il nome di donna fa star in dubbio sinchè non si è visto l'opra”. Idem. Tradução da autora.

ser mulher suscitava dúvidas entre os colecionadores antes que estes recebessem as encomendas. Isso também ajuda a explicar os inúmeros envios de telas feitos pela pintora a diferentes figuras ilustres de seu tempo sem que a encomenda tivesse sido feita. Assim, tendo em mãos as obras de Artemisia, os colecionadores conheceriam a excelência da pintora em retratar figuras humanas. A passagem evidencia os embates de gênero da época. Embora dialogando com a cultura de seu tempo, inserida nos contextos de consumo de obras de artes do século XVII e se correspondendo com importantes figuras masculinas, Artemisia não deixou de confrontar-se com essa cultura com a qual negociava.

Na mesma carta a pintora também se ofereceu para enviar um autorretrato a Messina, de modo que seu patrono dom Antonio Ruffo pudesse manter um quadro dela em sua galeria “como todos os outros príncipes fazem”³⁵¹. Dessa forma, Artemisia também se construía como ilustre personalidade admirada por nobres europeus que faziam questão de possuir seu autorretrato. A promessa de envio do autorretrato reapareceu em outras cartas a Ruffo.

As encomendas de Ruffo a Artemisia eram constantes, e os pedidos de adiantamentos de valores referentes às imagens também. Em março de 1649³⁵², a pintora solicitou ao aristocrata siciliano um pagamento de 100 ducados para cobrir as despesas para a realização de uma nova grande pintura, provavelmente de “Diana no banho”, como sua correspondência posteriormente indicaria³⁵³. Artemisia afirmou que gostaria de enviar “[...] o meu retrato junto [com] alguma pequena obra de minha senhora filha a qual hoje a casei com um cavalheiro da ordem de são Tiago e me mudei de casa”³⁵⁴. A constante preocupação e busca por novos patronos é evidente quando a pintora pede a Ruffo que a recomende para eventuais trabalhos na região da Sicília, esclarecendo que devido ao dote da filha, a necessidade de novas encomendas era urgente. Artemisia via na figura do senador de Messina alguém que pudesse atuar a seu favor, divulgando sua obra e criando condições para novos contratos ou encargos.

Nos meses seguintes, Artemisia recebeu três novas encomendas do sobrinho de Ruffo, Fabrizio Ruffo, então Prior de Bagnara³⁵⁵, como a própria pintora afirmou na correspondência

³⁵¹ “[...] *come fanno tutti l'altri Principi*”. Idem. Tradução da autora.

³⁵² *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 53, p. 127.

³⁵³ Artemisia também demonstrou seu profundo descontentamento ao ter tomado conhecimento de que a obra “Triunfo de Galatea” mencionada, na correspondência anterior, tinha sido danificada no trajeto por mar entre Nápoles e Messina. A pintora culpou o mal acondicionamento da obra pelo incidente, que tinha sido feito pelo sobrinho do colecionador, Fabrizio Ruffo, e também patrono de Artemisia.

³⁵⁴ “[...] *il mio ritratto insieme [a] qualche opereta della mia s.ra figlia la quale hoggi l'ho maritata con un Cavalier dell'Abito di San Giacomo, et mi ha scasato*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 53, p. 127. Tradução da autora.

³⁵⁵ Obras atualmente não identificadas.

de 5 de junho de 1649³⁵⁶, sem mencionar os temas das representações. Artemisia escreveu a Ruffo principalmente para justificar o atraso na produção de um novo trabalho encomendado por ele. O primeiro dos inúmeros atrasos referentes à encomenda é atribuído à indisponibilidade da pessoa que atua como modelo³⁵⁷.

O atraso mencionado por Artemisia evidencia que Ruffo provavelmente havia estipulado um prazo para a entrega da obra. O retardamento poderia significar diferentes situações, com ou sem sanções se o artista não mantivesse sua palavra. Uma das questões que Artemisia utilizou para justificar o atraso foi o alto custo com as numerosas modelos que precisava para pintar as oito figuras femininas desnudadas na representação do banho de Diana. Assim, em 12 de junho de 1649³⁵⁸ a pintora solicitou a dom Antonio Ruffo um adiantamento de 50 ducados para cobrir os custos substanciais com as modelos³⁵⁹.

Em agosto daquele mesmo ano, Artemisia agradeceu a Ruffo pelos pagamentos mais recentes e prometeu terminar a “Diana no banho” antes do final do mês. Acrescentou que a pintura era composta de “[...] oito figuras, dois cães que eu estimo mais que as figuras, e mostrarei a Vossa Senhoria Ilustríssima aquilo que uma mulher sabe fazer”³⁶⁰. Mais uma vez Artemisia fez referência às questões gênero e aos enfrentamentos que configuravam o contexto no qual a pintora atuou na primeira metade do século XVII. A pintora se revelou orgulhosa de sua composição, especialmente no que se refere aos animais presentes na imagem. Infelizmente a obra não sobreviveu à ação do tempo, mas é possível encontrar referências a animais em outras obras de Artemisia, a exemplo do lobo e dos leões presentes na tela *Martirio di San Gennaro*, da Basílica de Pozzuoli, produzida no final da década de 1630, e dos golfinhos representados junto à figura mitológica de Galatea (Fig. 22).

Apesar da promessa, exatamente um mês após o envio da carta confirmando a entrega para fins de agosto, Artemisia escreveu novamente explicando outro atraso com a pintura.

Parecerá estranho a Vossa Senhoria Ilustríssima o atraso do quadro, mas para melhor atendê-lo como devo, ao fazer o local na imagem, alterando o ponto de perspectiva, foi necessário refazer duas figuras, que estou certíssima serão de grande satisfação à Vossa Senhoria Ilustríssima [...] desculpe-me, porque

³⁵⁶ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 54, p. 128.

³⁵⁷ “[...] *indispositione della persona di cui mi servo per modello*”. *Idid.*, p. 128. Tradução da autora.

³⁵⁸ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 55, p. 129.

³⁵⁹ Em 22 de junho Ruffo registrou em seu livro de contas dois adiantamentos para Artemisia, o primeiro de 100 ducados e o segundo de 50, especificando que estes montantes haviam sido pagos à Artemisia em Nápoles, pelos banqueiros Giovanni Battista Tasca e Maffetti Andrea. RUFFO, Vincenzo. *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*. In. *Bollettino d’Arte*, X, 1916, pp. 46-48. Tradução da autora.

³⁶⁰ “[...] *otto figure, due cani che io stimo più delle figure, e farò vedere a V. S. Ill.mo quello che sa fare una donna*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 57, p. 130. Tradução da autora.

havendo calores excessivos e numerosas doenças, eu procuro conservar-me e trabalhar pouco a pouco, assegurando que o atraso será benéfico para o quadro³⁶¹.

A carta evidenciou as mazelas daquele tempo, como as epidemias que se proliferavam nas grandes cidades da Europa, a exemplo daquela que devastaria Nápoles em 1656, levando à morte cerca de dois terços da população que tinha atingido o número de meio milhão de pessoas, como lembrou Lattuada (2001, p. 379). Além disso, aos 56 anos, é provável que o ritmo de trabalho da pintora tivesse diminuído, sendo necessário mais tempo para finalizar uma obra com oito figuras humanas em tamanho real.

Em outubro de 1649, Ruffo reagiu a este último adiamento da entrega da obra com uma carta, citada na correspondência de Artemisia, na qual o patrono ameaçou reduzir a soma combinada para “Diana no banho” em um terço. No mesmo dia em que recebeu a carta, Artemisia enviou uma resposta³⁶² a Ruffo se dizendo profundamente mortificada pela proposta do colecionador, já que ela considerava o valor acordado relativamente baixo para uma obra com numerosas figuras humanas. Artemisia lamentou ser tratada como uma iniciante na pintura, tendo em vista que a proposta de Ruffo, em seu entendimento, parecia não considerar seus méritos³⁶³. Buscando justificar os valores a dom Antonio, Artemisia citou o caso de uma obra produzida para o marquês del Vasto³⁶⁴, na qual havia duas figuras a menos e cujo valor acertado tinha sido de 115 ducados a menos que os valores por ela solicitados a Ruffo.

Ciente de seus atrasos, mas valorizando seu trabalho e seus conhecimentos na pintura, Artemisia obteve uma resposta positiva de seu patrono siciliano. Em novembro³⁶⁵ daquele mesmo ano de 1649, dom Antonio Ruffo respondeu com duas novas encomendas, uma para si próprio e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um “Julgamento de Páris” e uma “Galatea”. A pintora expressou seu desapontamento com o pedido explícito de Ruffo para mudar a composição da Galatea, de modo a evitar demasiada semelhança com a de sua coleção.

³⁶¹ “*Parerà a Vostra Signoria Illustrissima strano la tardanza del quadro, ma per maggiormente servirla come devo, nel fare il paese, tirando il punto della prospettiva, è stato necessario rifare due figure, che sono certissima sarà di gran sodisfazione e gusto di Vostra Signoria Illustrissima, che la prego scusarmi perchè essendo li caldi eccessivi e molte infermità, io procuro conservarmi e travagliar poco a poco, assicurandola che la taranza sarà in beneficio grandissimo del quadro*”. *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 58, p. 131. Tradução da autora.

³⁶² *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 58, pp. 131-132. Tradução da autora.

³⁶³ A pintora também fez uma referência às obras que tinha produzido para Fabrizio Ruffo, sobrinho de dom Antônio. Ela salientou que o colecionador não havia razão em lamentar-se devido ao fato de que os quadros produzidos a Fabrizio tinham sido realizados por valores menores. Tal encomenda, aparentemente, teria causado um dos atrasos da entrega de “Diana no banho”.

³⁶⁴ Andrea d’Avalos (1618-1709), príncipe de Montesarchio, conforme Solinas (2011, p. 132).

³⁶⁵ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 61, p. 133-135.

Não precisava de exortar-me sobre isto, que pela graça de Deus e da Gloriosíssima Virgem vem de uma mulher que é cheia deste mérito, isto é, de mudar temas na minha pintura; e nunca se encontrou nos meus quadros semelhança de criação sendo de uma mesma mão³⁶⁶.

Considerando as diversas versões de imagens que representam o mesmo tema, a exemplo de Susana, Betsabea e Judite, é bem provável que seus esboços servissem para elaborar diferentes composições. A reação da pintora frente à solicitação de Ruffo parece ter ofendido sua autoimagem de pintora de carreira e prestígio internacional. Por outro lado, Artemisia ponderou “as vezes é preciso se submeter à pequenez com a paciência de Jó”³⁶⁷, referindo-se à solicitação de não repetir a mesma composição da Galatea de Ruffo.

Artemisia também era contra a ideia de enviar-lhe um esboço da pintura, recordando um incidente anterior, quando um esboço dela para um quadro intitulado “Das almas do purgatório”, hoje perdido, tinha acabado nas mãos de outro pintor. A pintora ressaltou que os elementos mais importantes de uma obra, a invenção e os claros e escuros criados nos planos da imagem estavam presentes no desenho. Tais referências são importantes elementos que aludem ao processo criativo da pintora, embora seus desenhos compositivos não tenham resistido à ação do tempo ou estejam em posse de colecionadores particulares e ainda não disponibilizados ao público.

A esse respeito, Peter Burke (2010, p. 193) lembrou de um autor de meados do século XVI, Paolo Pino (1548), cujo texto intitulado “Diálogo de pintura” considerava o processo de invenção, ou *invenzione*, uma virtude.

Com o termo ‘invenção’ se indica a capacidade do artista de encontrar histórias que se transformem em objetos originais para os próprios quadros (virtude praticada por poucos modernos), mas também de reinterpretar de maneira pessoal os temas já utilizados pelos outros [...] (PINO, 1548, p. 108)³⁶⁸.

Nesse sentido, Artemisia se construía como pintora virtuosa, digna de reconhecimento, tentando demonstrar que era tão boa quanto os principais pintores de seu tempo e, por isso, se apresentava pouco disposta a negociar os valores das obras, embora sua situação financeira não

³⁶⁶ “Non occorre di esortarmene in questo, che per gratia di Dio et della Gloriosissima Vergine vengono ad una donna che è piena di questa merentia cioè di variar soggetti in della mia pittura; et mai si è trovato ne’ quadri miei corrispondentia d’inventione etiam in d’una mano”. Ibid., p. 133. Tradução da autora.

³⁶⁷ “[...] tal volta bisogna star sottoposta a piccolezze con piacenza di Giobbe”. Idem. Tradução da autora.

³⁶⁸ “Con il termine ‘invenzione’ si indica la capacità dell’artista di trovare storie che diventino oggetti originali per i propri quadri (“virtù usata da pochi delli moderni”), ma anche di reinterpretare in maniera personale i soggetti già utilizzati da altri (“ben distinguere, ordinare, e compartire le cose dette da altri”. PINO, Paolo. *Dialogo di pittura*. Edição crítica de Susanna Falabella. Roma, Lithos, 2000, p. 108. Tradução da autora.

fosse estável. Naquela mesma carta a Ruffo, a artista apontou com orgulho suas origens romanas, encerrando a correspondência da seguinte forma: “Considero Vossa Senhoria Ilustríssima que quando eu peço um preço não faço ao modo de Nápoles que pedem trinta e depois dão por quatro. Eu sou romana, e por isso quero proceder sempre ao modo romano”³⁶⁹.

No que se refere aos valores das duas novas versões de Galatea solicitadas por Ruffo, Artemisia tratou numa segunda correspondência, também datada de 13 de novembro de 1649³⁷⁰. A pintora ressaltou que o custo de tal encomenda não seria menor que 400 ducados e propôs enviar uma terceira tela como presente ao patrono. Artemisia justificou o valor cobrado pelas obras, “Mas bem digo que quanto mais alto será o preço, mais me esforçarei para fazer o quadro agradar Vossa Senhoria Ilustríssima, conforme o meu e o seu gosto”³⁷¹. Já ao final da correspondência, ressaltou: “Vossa Senhoria Ilustríssima não perderá comigo e encontrará uma força de César na alma de uma mulher”³⁷². Buscando transmitir seu compromisso com as encomendas e construindo-se como pintora herdeira da cultura romana, Artemisia evocou o nome do líder político e militar romano, reivindicando reconhecimento tal como os homens de sua pátria, tal como os pintores de seu tempo, mais uma vez indicando os embates de gênero que vivenciou.

No Natal de 1649³⁷³, a pintora escreveu a Ruffo desejando boas festividades e informando que o quadro representando “Diana no banho” tinha sido finalizado. Todavia, segundo a pintora, o sobrinho de dom Antonio, Fabrizio Ruffo, estava dificultando o envio da obra, além de atrasar os pagamentos enviados pelo colecionador a Artemisia por dele. A má vontade de Fabrizio Ruffo com Artemisia é também evidenciada na correspondência de agosto de 1650³⁷⁴. A pintora lembrou as encomendas de grandes dimensões que tanto tinham agradado dom Antonio. Buscando o mesmo sucesso das telas de Diana e Galatea, Artemisia afirmou que enviaria uma imagem cujo tema era “Madona com o Menino”, de pequenas dimensões, como presente a “Ruffo”, algo que pudesse impressionar o colecionador. Entretanto, a obra não foi registrada nos inventários de dom Antonio, mas sim, conforme Solinas (2011, p. 136), na

³⁶⁹ “Avverta V. S. Ill.mo che quando io domano un prezo non fo all’usanza di Napoli che domandano trenta e po’danno per quatro. Io so’ Romana e perciò voglio procedere sempre alla Romana”. Ibid., p. 134. Tradução da autora.

³⁷⁰ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 60, p. 132-133.

³⁷¹ “Ma dico bene che quanto più sarà alto il prezzo, più mi sfortirò di fare un quadro per Vostra Signoria Illustrissima grato, e conforme al mio et suo gusto”. Ibid., p. 132. Tradução da autora.

³⁷² “Vostra Signoria Illustrissima non perderà con me e ritroverà uno animo di Cesare nell’anima d’una donna”. Ibid., p. 133. Tradução da autora. Na mesma época Artemisia pintou o tema Alegoria da Retórica e duas versões de Susana e os velhos.

³⁷³ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 62, p. 135.

³⁷⁴ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 63, pp. 135-136.

coleção napolitana de seu sobrinho Fabrizio Ruffo, sujeito que parece não ter entregue as últimas cartas de Artemisia ao tio.

Tal hipótese é apresentada pela própria pintora na correspondência de primeiro de janeiro de 1651³⁷⁵ a dom Antonio. Artemisia lamentou não ter recebido nenhuma respostas de suas últimas três cartas, questionando o patrono sobre o recebimento delas. Mais uma vez a pintora comentou problemas de saúde que dessa vez a mantiveram de cama durante as festividades de Natal. Na mesma correspondência, a pintora fez uma proposta a Ruffo: ofereceu duas telas de grandes dimensões representando “Perseu libertando Andrômeda” e “José e a esposa de Potifar”, ambas inacabadas, mas que seriam finalizadas imediatamente assim que tivesse condições de fazê-lo. Artemisia pedia 100 ducados antecipados para iniciar o trabalho nas duas telas e solicitava com urgência uma resposta de Ruffo, que provavelmente não recebeu a correspondência, nem adquiriu as obras.

Embora Artemisia tenha mencionado problemas de saúde e oferecido as duas telas por valores menores que de costume, é bem provável que tenha recebido encomendas de outros colecionadores nos primeiros meses de 1651, tendo em vista que, no final de abril daquele ano, Fabio Gentile repassou a Artemisia 48 ducados como pagamento de um total de 150 por três grandes pinturas, “Diana no banho” (312 cm), “Vênus e Adônis” (260 cm), e uma tela com uma figura nua (234 cm), para serem entregues antes de 20 de julho de 1651³⁷⁶.

Nos últimos anos de sua vida Artemisia colaborou significativamente com o pintor napolitano Onofrio Palumbo, como testemunham os recibos encontrados nos arquivos dos bancos de Nápoles. Em janeiro de 1653, Artemisia recebeu de Antonio Galise 50 ducados por um quadro de “Susana”, de sua autoria. A fonte faz referência a Palumbo como colaborador da imagem³⁷⁷. Em 31 de janeiro de 1654³⁷⁸, um documento registrou mais um indício da colaboração entre Artemisia e Palumbo, um pagamento por três obras produzidas conjuntamente. Essa é a última fonte que diz respeito a Artemisia, e seu principal uso pela bibliografia foi para tentar datar a morte da pintora, que pode ter ocorrido nesse mesmo ano.

No trabalho com as cartas, procuramos evidenciar cronologicamente os diferentes caminhos percorridos por Artemisia ao longo de sua trajetória como pintora. Momentos de dificuldades econômicas, como quando partiu de Florença, em 1620, e quando aceitou o convite

³⁷⁵ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 63, pp. 136-137.

³⁷⁶ (ASBN, Banco della Pietà, *Giornale copia polizze matr. 396, Partita di 48 ducati del 26 aprile 1651*).

³⁷⁷ (ASBN, Banco del Popolo, *Giornale mastro, 286*. Em maio daquele mesmo ano recebeu 4 ducados e 50 grana de Vittoria Correnti, que em nome do nobre Ettore Capecelatro, fez um pagamento por uma Madona. ASBN, BP, *Giornale copia polizze, matr. 286, Partita di 4 ducati e 50 grana del 13 maggio 1653*).

³⁷⁸ (ASBN, Santo Spirito, *giornale mastro 402, 31 gennaio 1654*).

para uma temporada em Londres, em 1638. Ainda que preferisse permanecer na península italiana, como declarou em sua correspondência, a escassez de encomendas a fez aceitar o convite e encontrar-se com o pai na Inglaterra, onde colaborou de forma importante com a obra iniciada a pedido de Carlos I³⁷⁹. A temporada em Londres acabou sendo muito positiva, ao retornar a Nápoles sua fama internacional rendeu-lhe um período de grande crescimento nas encomendas e reconhecimento entre mecenas, governadores, duques e duquesas de diferentes regiões.

As cartas também evidenciaram um significativo comércio de obras de arte produzidas por Artemisia. A pintora não apenas negociava as imagens, como também se impunha em diversas situações, invocando questões de gênero e buscando valorizar suas criações, não aceitando propostas que diminuíssem valores por motivos de atraso nas entregas. Artemisia também se construiu em sua correspondência quando lembrou sua origem romana³⁸⁰, ao afirmar possuir a força de César³⁸¹ ou quando argumentou a Ruffo aquilo que uma mulher sabia fazer, referindo-se a uma obra encomendada³⁸². Nesse sentido, a análise das cartas de Artemisia tem mostrado que sua correspondência foi uma ferramenta importante em sua trajetória profissional. Com frequência, a pintora se utilizou da posição social de seus patronos para conseguir novas encomendas por intermédio da influência das figuras com as quais negociou.

Uma das obras citadas nas cartas de Artemisia ao senador de Messina, dom Antonio Ruffo, é a representação de Galatea, mencionada no inventário do patrono “Galatea sobre uma casca de caranguejo puxada por dois golfinhos e acompanhada por 5 tritões”³⁸³, tela de grandes dimensões cuja própria Artemisia lamentou ter sido danificada no percurso da viagem de Nápoles para Messina.

“Triunfo de Galatea” (Fig. 22) foi atribuída ao pintor Bernardo Cavallino quando posta à venda pela Galeria *Christie's* de Nova Iorque, em 2007. A imagem tinha sido associada a uma composição do mesmo pintor, cujo tema era “Triunfo de Anfitrite”³⁸⁴, de acordo com a atribuição do historiador Nicola Spinosa. Entretanto, o próprio Spinosa reavaliou a obra à luz de novas descobertas sobre a atuação de Artemisia em Nápoles, a partir de estudos de imagem

³⁷⁹ Nesse período Artemisia também produziu para a corte inglesa a obra “Autorretrato como alegoria da pintura”. Royal Collection, Londres (fig. 68).

³⁸⁰ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 61, p. 133-135.

³⁸¹ *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 60, p. 132-133.

³⁸² *Lettere di Artemisia*, 2011, n. 57, p. 130.

³⁸³ RUFFO, 1916, p. 32.

³⁸⁴ Bernardo Cavallino. *Trionfo di Anfitrite* (1648). Óleo sobre tela, 148 x 203 cm. The National Gallery, Washington.

de raio x. As descobertas têm contribuído para verificar a autoria da pintora em diversas obras que haviam sido atribuídas a outros artistas da mesma época³⁸⁵.

Para Spinosa (2016, p. 278), “Triunfo de Galatea” (Fig. 22) foi produzida entre 1648 e 1649 por Artemisia e seu colaborador, o pintor Onofrio Palumbo. A localização dos recibos de pagamentos nos acervos dos bancos napolitanos apontaram a coautoria dos dois pintores em alguns trabalhos. O registro de 31 de janeiro de 1654, já citado nesse capítulo, apontou a colaboração entre Palumbo e Artemisia em três composições não especificadas, entre as quais poderia estar uma das versões de Galatea. Roberto Contini (2013, p. 25) também atribuiu aos dois pintores a realização da obra.

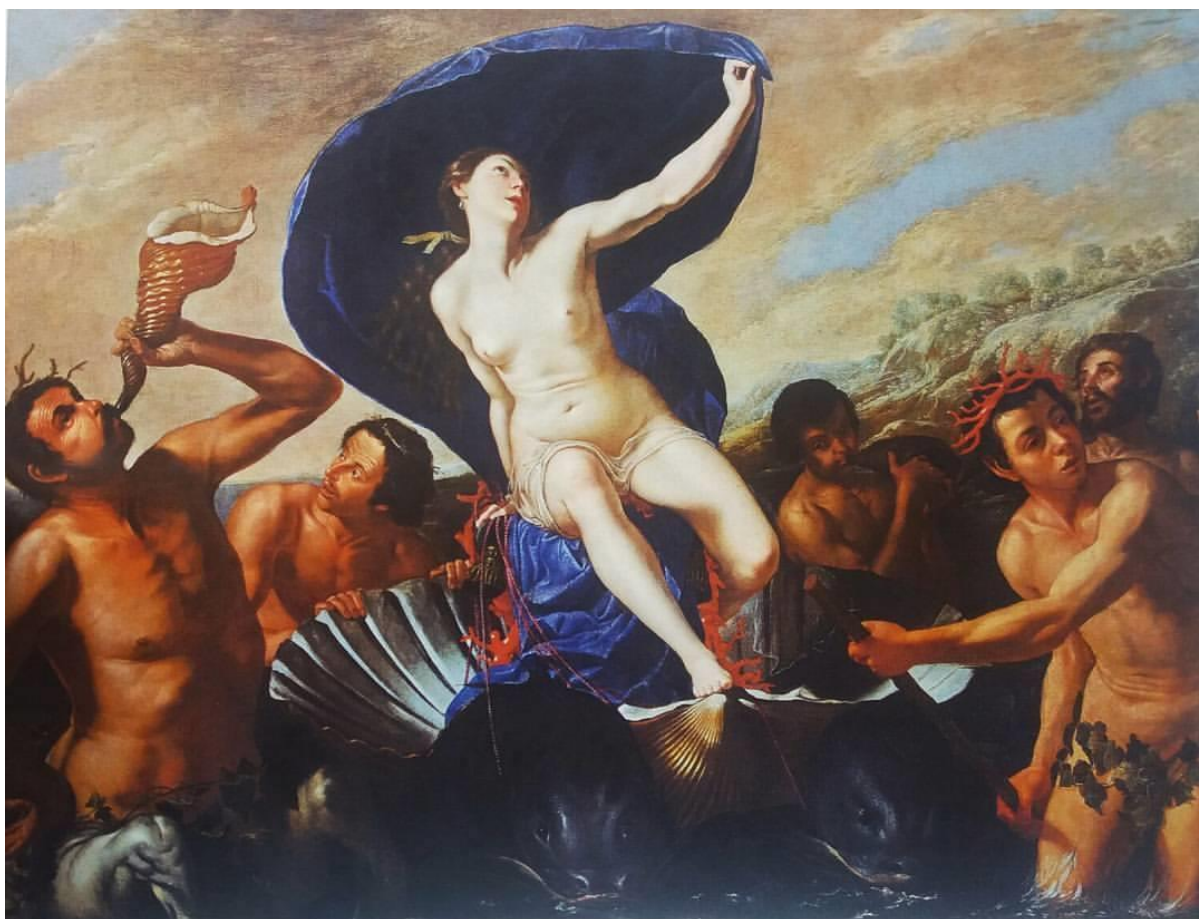


Figura 22: Triunfo de Galatea (1648-1649). Artemisia Gentileschi e Onofrio Palumbo. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Coleção privada. Foto da autora (2017).

A figura feminina central da imagem é a divindade marinha Galatea, citada nas “Metamorfoses” de Ovídio, obra conhecida de Artemisia, que chegou a mencionar uma passagem do texto numa carta a Francesco Maria Maringhi, da qual tratamos no capítulo

³⁸⁵ O tema poderá servir de ponto de partida para pesquisas futuras que realizaremos sobre Artemisia.

segundo da tese. A pele extremamente branca da personagem é o elemento que dá nome a Galatea, irmã de Anfitrite e filha de Nereu. A cena representada na tela é uma referência ao momento em que a jovem de grande beleza se uniu em matrimônio a Ácis, pastor da Sicília que após ser morto por Polifeno, o Ciclope, tinha sido transformado por Zeus em águas de um rio, a pedido da própria Galatea, como lembrou Spinosa (2016, p. 278).

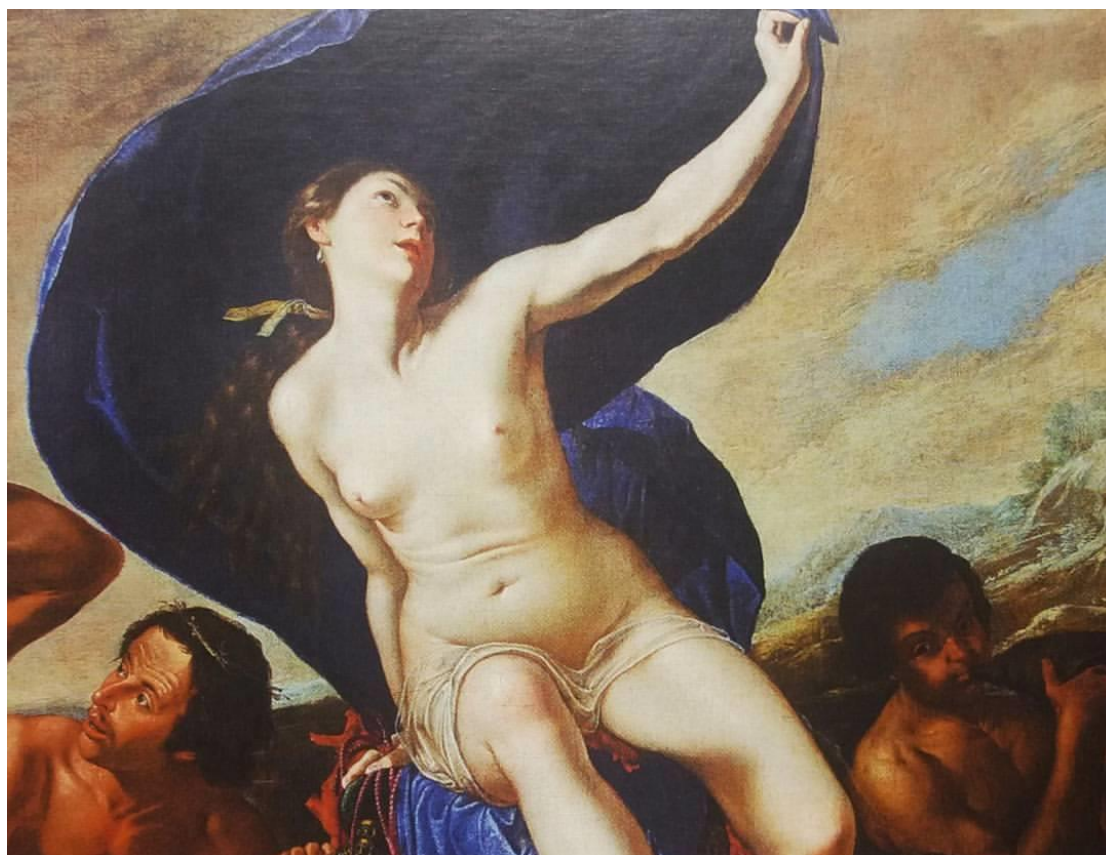


Figura 23: Triunfo de Galatea (1648-1649). Artemisia Gentileschi e Onofrio Palumbo. Detalhe. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Coleção privada. Foto da autora (2017).

Coberta apenas com um véu transparente, Galatea segura a extremidade do manto azul, fazendo dele uma vela que ajuda a conduzir a concha gigante, na qual nasce um coral vermelho, e é guiada por dois golfinhos sobre as águas que tinham sido criadas a partir do sangue de Ácis. Acompanham o cortejo festivo cinco figuras masculinas identificadas como centauros e tritões mitológicos. As formas anatômicas menos refinadas são composições de Palumbo, cuja produção pictórica do pintor, analisada por Spinosa (2016, p. 278), é caracterizada por figuras humanas de modesto naturalismo, contrastando com a atenta representação da anatomia feminina, obra de Artemisia que dialoga com outras representações da pintora. Os elementos selecionados para compor a imagem já haviam aparecido em representações renascentistas, a exemplo de um dos afrescos da *Loggia di Galatea*, na Villa Farnesina, de Rafael Sanzio (1483-

1520). O artista idealizou uma figura feminina dentro de uma concha gigante, guiada por golfinhos e cercada por figuras mitológicas. Todavia, na imagem de Rafael a nudez do corpo feminino é em grande parte coberta por um manto vermelho.

Na obra de Artemisia e Palumbo (Fig. 23), o corpo feminino que ocupa o centro da tela evoca a ideia de movimento, evidenciado tanto pela posição elevada do braço esquerdo da personagem, como pelos cabelos esvoaçantes e pelo vento que faz do manto azul a vela da concha. Galatea é atingida pela luz que colabora para evidenciar a alvura de seu corpo contrastado, pelos corpos dos tritões e centauros. Ao mesmo tempo, a mesma luz produz pontos de sombra no corpo da figura: a cabeça em movimento faz sombra à região do ombro esquerdo, e a elevação da perna direita, apoiada na extremidade dianteira da concha, produz uma pequena sombra na perna esquerda.

A anatomia do corpo feminino é uma marca da produção de Artemisia Gentileschi, seja em representações de figuras alegóricas, mitológicas ou bíblicas realizadas ao longo de sua trajetória como pintora, tema que abordaremos no capítulo quarto da tese. As diferentes versões do tema bíblico que trata da figura de Betsabea produzidas por Artemisia em seu período napolitano, e mencionadas nos recibos de pagamentos do bancos da capital do vice-reino espanhol, também evidenciam o potencial da pintora em representar a luz, as texturas e as cores dos drapeados das roupagens das personagens inseridas em cenários que fazem referência a ambientes internos e externos e, principalmente, dão lugar à potência naturalística dos corpos femininos (Fig. 23 e 24).

A preocupação de Artemisia em variar os cenários das composições que representavam os mesmos temas é evidenciada em suas quatro telas cujo tema é “Betsabea no Banho”, alternando elementos como a arquitetura em segundo plano, a paisagem, o posicionamento, o número de criadas, as cores das roupagens e a manipulação de luzes e sombras. Entretanto, a figura feminina principal é mantida na mesma posição: sentada, desnudada, sem encarar o espectador.

A versão mais recentemente localizada do “Betsabea no banho” (Fig. 24), produzida entre 1640 e 1645, foi exposta pela primeira vez junto à outras telas de mesmo tema na exposição realizada em Milão, no *Palazzo Reale*, entre 2011 e 2012, de acordo com Michele Nicolaci (2011, p. 246). Interessa-nos, em especial, a anatomia do corpo feminino que dialoga com outras representações do feminino, como Galatea (Fig. 23), Cleópatra (Fig. 40), Danae (Fig. 42) e as diferentes variações de Susana (Fig. 34 e 43), o que discutiremos no capítulo quarto da tese.



Figura 24: Betsabea no banho (1640-1645). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 288 x 228 cm. Coleção privada.

Betsabea (Fig. 24) é adornada apenas com um brinco em formato de gota, como Galatea (Fig. 23), e sua perna esquerda está parcialmente coberta com um véu transparente. A figura feminina carrega um espelho, por meio do qual parece contemplar a longa trança de seus cabelos. Acompanham o banho da personagem bíblica duas criadas – uma, atenta aos cuidados com os cabelos de Betsabea, mas acompanhando com o olhar algo que acontece fora dos limites da imagem; a outra, também com o olhar desviado, chega para compor o cenário carregando uma jarra d’água.

No canto direito inferior da imagem, foi depositada a roupagem de Betsabea – a roupa de baixo branca e a veste de cor ocre decorada com bordados, iluminada pela mesma luz que faz brilhar o recipiente metálico em formato circular em que será depositada a água para o banho. Completa o cenário a cortina vermelha que substitui uma quarta figura feminina presente na versão do mesmo tema atualmente no acervo florentino do Palazzo Pitti, como pontuou Michele Nicolaci (2011, p. 246).

Para o mesmo autor, o panorama externo ao local do banho de Betsabea (Fig. 24), a composição arquitetônica na qual há a representação escultórica de uma figura feminina adornada com flores na cabeça e um lenço na mão e de onde o rei Davi observa de braços abertos a cena do banho, é um importante testemunho da colaboração que outros pintores deram ao ateliê napolitano de Artemisia, a exemplo de Bernardo Cavallino e Onofrio Palumbo. Embora a participação desses artistas seja de coadjuvantes, revela uma interessante troca de saberes que se deu entre a pintora e seus colegas atuantes em Nápoles. Além disso, as colaborações entre os artistas podem ser uma importante chave de leitura para discutir o legado de Artemisia aos pintores de seu tempo e aos artistas que vieram depois, uma página que merece ser escrita.

3.6 Poemas e epítáfios em honra a Artemisia

Fazem parte do conjunto de fontes que documentam a atuação e permanência de Artemisia Gentileschi na capital do vice-reino espanhol uma série de poemas dedicados à pintora por dois autores da literatura napolitana e seus contemporâneos, Girolamo Fontanella (1612-1643/4) e Francesco Antonio Cappone (1620-?), membros da *Accademia degli Oziosi*, instituição que operava com o apoio da corte, como lembrou Jesse Locker (2007, p. 245).

Artemisia provavelmente fazia parte da rede de relações tanto dos artistas como dos intelectuais e acadêmicos de Nápoles, o que tinha se dado também em outras regiões da península italiana nas quais a pintora atuou, a exemplo da *Accademia del Disegno* de Florença e da *Accademia dei Desiosi* de Veneza. Não há como afirmar que a pintora fez parte da *Accademia degli Oziosi* de Nápoles. Contudo, os poemas a ela dedicados apontam uma relevante conexão entre Artemisia e os membros da instituição.

A segunda edição dos poemas de Girolamo Fontanella publicados em 1638, em Nápoles, foi intitulada *Ode*³⁸⁶. O mesmo autor voltou a homenagear a pintora na publicação de 1640 intitulada *Nove Cieli*³⁸⁷. O caráter de elogio dos escritos de Fontanella também está presente nas poesias líricas de Francesco Antonio Cappone publicadas em Nápoles, em 1643,

³⁸⁶ “*Alla signora Artemisia Gentileschi pittrice famosissima*”. In. CONTARINO, Rosario (Org). Girolamo Fontanella. *Ode*. San Mauro Torinese: Edizioni Res, 1994, pp. 152-158. Disponível na Biblioteca BAUM da *Università Ca’ Foscari* de Veneza.

³⁸⁷ FONTANELLA, Girolamo. *Nove Cieli, poesie del Signor Girolamo Fontanella*. Napoli: Roberto Mollo, 1640.

o qual dedicou dois poemas a Artemisia³⁸⁸. Além disso, há uma publicação póstuma dedicada à pintora, cujo autor foi o literato Giovanni Canale, que atuou na primeira metade do século XVII, em Nápoles, e teve sua obra publicada em 1662, em Veneza³⁸⁹. O poema de Canale é uma exaltação à obra “Apolo e a Lira”³⁹⁰, que teria sido adquirida pelo também literato Girolamo Fontanella.

As publicações indicam a proximidade de Artemisia com a instituição acadêmica que naquele período era o centro da vida cultural napolitana. Artemisia foi comparada a personagens femininas da mitologia, como Flora, Aracne, Iride, ou Íris, e com a antiga rainha Artemisia de Halicarnasso. Entretanto, a comparação mais frequente é com Aurora, deusa do amanhecer. Para o historiador Jesse Locker (2007, p. 262), a associação com Aurora nas poesias dedicadas a Artemisia é uma alusão às cores e aos jogos de luzes explorados por Artemisia em suas obras, muito apreciados entre as camadas sociais mais elevadas de Nápoles.

Para o mesmo autor, a linguagem metafórica utilizada pelos literatos era tipicamente reservada a artistas como Guido Reni e François Clouet, considerados sobretudo como sublimes especialistas da cor. A própria Artemisia havia pintado um quadro com o tema Aurora³⁹¹, em meados de 1620, ainda quando atuou em Roma. A tela ajuda a entender as associações de Artemisia com a deusa Aurora que já tinha sido feita pelo desenhista francês Pierre Dumonstier, o qual, em 1625, desenhou a mão de Artemisia (Fig. 45) e registrou no verso da imagem uma inscrição comparando-a à deusa Aurora.

Para Jesse Locker (2007), a excelência de Artemisia no uso das cores e luzes pode contribuir para explicar a importante influência que exerceu em artistas napolitanos como Massimo Stanzione e Bernardo Cavallino. Nesse sentido, essas poesias são fontes relevantes para a presente tese porque contribuem para demonstrar o reconhecimento que a pintora teve, ainda em vida, além de servirem para evidenciar obras realizadas por Artemisia em seu período mais produtivo, das quais muitas não sobreviveram ou não foram ainda identificadas por estarem em posse de colecionadores particulares.

Os poemas dos literatos do século XVII que exaltavam as habilidades de Artemisia com cores e pincéis também aludem às questões de gênero e à presença incomum de uma pintora nos espaços da criação e discussão de assuntos que envolviam a produção e o consumo de imagens. A atuação da pintora nos lugares da arte era permeado pela noção de exótico, de

³⁸⁸ A primeira edição da obra foi publicada em Nápoles e a segunda publicada em Veneza. Tivemos acesso aos poemas dedicados à Artemisia na publicação do historiador Jesse Locker (2007, pp. 258-259).

³⁸⁹ Utilizamos a edição do poema publicado por Locker (2007, pp. 259-260).

³⁹⁰ Atualmente não identificada.

³⁹¹ Artemisia Gentileschi. Aurora. 1625. Óleo sobre tela, 218 x 146 cm. Coleção Alessandra Masu.

extraordinário, elementos também evocados nos textos dedicados a Artemisia em Veneza, mencionados na primeira parte do capítulo. O caráter dos epitáfios jocosos publicados em 1653, em Veneza, por Gian Francesco Loredan e Pietro Michiele, antes da morte de Artemisia, é permeado por elementos que evidenciam sua fama de pintora reconhecida internacionalmente, mas também questões de sua vida privada.

Em pintar o rosto para este, e para aquele
No mundo adquirir mérito infinito
No esculpir as guampas para o meu marido
Deixei o pincel e peguei o cinzel³⁹².

O segundo epitáfio dos mesmos autores evoca a morte da artista, que possivelmente aconteceu no ano seguinte, em 1654, como apontam os registros dos bancos napolitanos que citamos anteriormente.

Gentil isca de corações para quem ver-me
Podia sempre fugir no mundo céu
Agora, que entre estes mármorem que me escondem
Fiz-me Gentil isca dos vermes³⁹³.

De acordo com Eugenio Battisti (1963), historiador e crítico de arte italiano que publicou as fontes³⁹⁴, os dois epitáfios foram traduzidos para o latim, espanhol e francês e muitas vezes reimpressos. Um dos autores dos epitáfios foi Giovan Francesco Loredan, conhecido de Artemisia do período em que a pintora tinha atuado em Veneza, entre 1627 e 1630. Naquela época, o mesmo Loredan tinha dedicado escritos a Artemisia, cartas e poemas que exaltavam a beleza e o talento da pintora considerada um milagre da natureza. Pouco mais de duas décadas depois, Loredan e Pietro Michiele publicaram versos que zombavam da trajetória da pintora.

A literatura produzida pelos acadêmicos e publicada pela veneziana *Accademia degli Incogniti* era, como lembrou Monica Miato (1998, p. 168), “animada pelo desejo de manusear

³⁹² *Cimiterio: epitaffij giocosi*. Epitáfio XXXIX. “Co ‘l dipinger la faccia a questo, e a quello / Nel mondo m’acquistai merto infinito; / Ne l’intagliar le corna a mio marito / Lasciai il pennello, e preso lo scalpello”. LOREDAN, Gianfrancesco; MICHIELE, Pietro. *Cimiterio: epitaffij giocosi*. In. BATTISTI, Eugenio. La data di morte di Artemisia Gentileschi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, X, 1963, p. 297. Tradução da autora.

³⁹³ *Cimiterio: epitaffij giocosi*. Epitáfio XL. “Gentil’esca de cori a chi vedermi / Poteva sempre fui nel cielo Mondo; / Hor, che tra questi marmi chi mi nascondo, / Sono fatta Gentil’esca dei vermi”. LOREDAN, Gianfrancesco; MICHIELE, Pietro. *Cimiterio: epitaffij giocosi*. In. BATTISTI, Eugenio. La data di morte di Artemisia Gentileschi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, X, 1963, p. 297. Tradução da autora.

³⁹⁴ Disponíveis para consulta no *Nuovo Archivio Veneto*, n. 39, 1910, pp. 171-207.

o tinteiro, de divertir e de divertir-se e, quando as circunstâncias o permitiam, de ousar sempre um pouco mais. Os seus escritos são porém ricos e contraditórios e segundas intenções”, tanto que seria quase impossível uma tentativa de realizar uma sistematização coerente das suas atividades especulativas, éticas e políticas. Para a mesma autora, o que dava um caráter de unidade social aos acadêmicos era seu entusiasmo em manusear as prensas para publicar seus textos, “na cumplicidade de suas provocações se escondia o prazer de dividir um segredo comum” (MIATO, 1998, p. 169).

Assim, acreditamos que os epitáfios jocosos são tanto testemunhos dos embates de gênero com os quais Artemisia conviveu em seu tempo, tendo em vista que questões como a infidelidade são mencionadas para evocar a imagem da pintora como esposa traidora, como também uma manifestação do tipo de literatura que era produzida em Veneza. O caráter lúdico das publicações desafiava a censura; situava-se sempre no limite entre o lícito e o proibido. A instituição produzia incansavelmente, mantendo um esforço editorial, o que ajuda a explicar por que os epitáfios foram traduzidos para três línguas, além do italiano, método que provavelmente também foi utilizado em outras publicações da *Accademia degli Incogniti*.

Como já foi dito, a última fonte que documenta a trajetória de Artemisia em Nápoles é um pagamento realizado em janeiro de 1654. Não foram localizadas fontes que confirmem a data de sua morte, que provavelmente ocorreu nesse mesmo ano, tendo em vista que não existem outros estipêndios pagos diretamente a Artemisia nos bancos napolitanos. Entre 1657 e 1663, foram registrados dois pagamentos referentes a vendas de obras de Artemisia, uma Madona com Cristo nu³⁹⁵ e outros dois adquiridos pelo mesmo colecionador, um Davi e uma Madalena³⁹⁶.

Entre os séculos XVIII e XIX, alguns autores fizeram referência ao local de sepultamento de Artemisia na capital do vice-reino espanhol. Uma dessas fontes é de autoria de Averardo de Medici (1792). O biógrafo pontuou que, durante a suntuosa restauração da Igreja de *San Giovanni dei Fiorentini*, em Nápoles, havia noticiada a existência de uma laje de mármore junto à capela da família Riccia, na qual se lia *HEIC ARTIMISIA*³⁹⁷, uma referência latina do local de sepultamento de Artemisia.

³⁹⁵ (ASBN, *Bando dei Poveri, giornale mastro 333, 30 maggio 1657*). Obra não localizada.

³⁹⁶ (ASBN, *Spirito Santo, giornale mastro 474, 15 dicembre 1663*).

³⁹⁷ “*Da illustre soggetto, che nell’anno 1785. Presedeva alla suntuosa ristaurazione della Chiesa di S. Giovanni de’ Fiorentini di Napoli, si è avuta certa notizia, che nella detta occasione si smarrì, non si sa bene, se andato in pezzi, o rimasto sepolto sotto il nuovo pavimento, un gran lastrone di marmo, situato presso la Cappella della famiglia Riccia, in mezzo del quale leggevasi HEIC ARTIMISIA*” (MEDICI, 1792, p. 464, n. 9).

De acordo com Jesse Locker (2007, p. 34), Averardo de Medici referia-se à capela da família de proveniência florentina, cujo representante era Guglielmo Riccio. Considerando que no contrato de casamento de Artemisia, citado no capítulo segundo da tese, a pintora passou a ser considerada filha de Florença, faz sentido que tenha sido sepultada na capela de uma família da Cidade do Lírio, numa igreja dedicada aos florentinos. Entretanto, a pesquisa realizada por Locker (2007, p. 37) no *Libro dei defundi*, fonte que registrou os mortos na paróquia entre 1628 e 1843 não encontrou nenhuma menção a Artemisia. Nem os autores que investigaram essa questão em outros fundos de arquivos napolitanos, a exemplo de Ward Bissell (1999, p. 101) e Alexandra Lapierre (2000, p. 462) encontraram referências sobre a morte e sepultamento da pintora, registro que provavelmente não resistiu à implacável ação do tempo. Lapierre (2000, p. 462) afirmou que, em 21 de fevereiro de 1953, quando a igreja dos florentinos foi demolida, 24 lápides foram transportadas para a igreja dos Santos Apóstolos e outras dez, contendo cinzas, foram levadas para a igreja de Santa Ana dos Lombardos, cujos arquivos não registraram o recebimento de nenhuma lápide com a inscrição *HEIC ARTIMISIA*.

No próximo e último capítulo da tese, nosso foco será a obra de Artemisia. Discutiremos a trajetória da pintora a partir de sua produção pictórica destinada a diferentes grupos para os quais atuou. Para tal, utilizaremos alguns conceitos formais de análise de imagens produzidas no período Barroco, a partir do texto de Heinrich Wölfflin (2000). Além disso, tendo em vista que consideramos as imagens como representações, mas também espaços de construção de si e do feminino, utilizaremos das concepções da imagem pensadas por autores como Georges Didi-Huberman (2015) e Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2012).

CAPÍTULO 4 – ENTRE O VISUAL E O SOCIAL: CONSTRUÇÕES E REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM ARTEMISIA

Acreditamos que a obra de Artemisia é uma fonte relevante que contribui para discutir tanto sua dimensão visual, que ora se aproxima da produção de outros artistas da mesma época, ora se afasta, como a dimensão social de sua atuação na pintura em algumas das cidades europeias em que mais havia o financiamento das artes, como Roma, Florença, Veneza, Nápoles e Londres, na primeira metade do século XVII.

Para tal, nos utilizaremos de autores como Georges Didi-Huberman (2015). Em seu título “Diante do tempo” afirmou que,

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Para o mesmo autor, é preciso admitir que nós somos, diante da imagem, o objeto de passagem e ela, diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. Para conjugar todos os tempo de uma imagem deve-se estar atento ao problema do anacronismo e considerar que “a chave para compreender um objeto do passado encontra-se no próprio passado e, mais ainda no mesmo passado que o passado do objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19).

Nesse sentido, estar diante da imagem é estar diante do tempo, diante de diferentes tempos que dialogam dentro de uma mesma imagem. No caso da obra de Artemisia Gentileschi, as personagens femininas, advindas do cenário bíblico do Antigo Testamento, vestem a roupa mais sofisticada de sua própria época, o século XVII. Visualizamos pelo menos três tempos na análise de um determinado conjunto de imagens da artista, o tempo das personagens, o tempo da pintora e o tempo de quem olha a imagem e por consequência a ressignifica.

Pensar os efeitos da dimensão visual requer considerar que as imagens não apenas representam o passado, mas também ajudam a construí-lo, como salientou Ulpiano de Meneses (2012). Para além de construir o passado, acreditamos que o artista também constrói a si mesmo nas imagens que produziu. No que diz respeito à obra de Artemisia Gentileschi, entendemos que diferentes perspectivas para o feminino coexistem nas representações pictóricas da artista. Por isso, nossa análise busca não julgar a artista por meio da lente da violência – uma leitura muito marcada pela análise das diferentes versões do tema “Judite degolando Holofernes” e

outras matronas da tradição veterotestamentária e histórica, a exemplo de Jael, Susana, Lucrecia, Cleópatra, entre outras. Nossa abordagem procura evidenciar que Artemisia também se construiu enquanto pintora e estudiosa da figura humana, exaltando sua atuação no mundo da criação e contribuindo para tornar a pintura uma atividade nobre.

Utilizaremos alguns conceitos desenvolvidos por Heinrich Wölfflin (2000), a partir de suas reflexões sobre as concepções que guiaram os movimentos Renascentista e Barroco. O historiador apresentou uma metodologia que analisa as pinturas a partir de conceitos antagônicos. Enquanto a produção Renascentista é considerada linear, planar e de forma fechada, ao contrário, a produção Barroca é concebida como pictórica, recessional e de forma aberta. Enquanto os artistas da Renascença exploraram a iluminação uniforme, por exemplo, os do Barroco, com seus jogos de luzes e sombras, criaram uma luminosidade imprecisa e fragmentada.

Antes de iniciarmos a análise das imagens, faremos alguns apontamentos sobre as diferentes concepções de beleza evidenciadas nos dois períodos em questão. Os ideais humanistas tinham marcado de forma importante tanto as artes como o desenvolvimento da ciência no Renascimento, chegando às descobertas matemáticas de Galileu Galilei (1564-1642), à fundamentação da teoria do heliocentrismo, à invenção da luneta telescópica, entre outras contribuições do cientista. Nessa época, o conceito de beleza³⁹⁸ era concebido como uma imitação da natureza e estabelecido a partir de regras definidas pela ciência, tanto no que se refere à pintura, como escultura e arquitetura.

Com o movimento neoplatônico promovido principalmente em Florença, o caráter mágico da beleza, assumido por filósofos como Giovanni Pico della Mirandola e Giordano Bruno juntamente com o aumento dos trabalhos por encomenda, foram, de acordo com Umberto Eco, essenciais para que: “[...] a não imitação da natureza” (ECO, 2010, p. 186), fosse tolerada. Para o mesmo autor, no século XVII, “[...] à Beleza imóvel e inanimada do modelo clássico substituiu-se uma Beleza dramaticamente tensa. [...] não respeita nenhuma hierarquia entre centro e periferia, que exprime a plena dignidade de uma barra de vestido, assim como de um olhar” (ECO, 2010, p. 234). Assim, a arte barroca pode ser caracterizadas por elementos

³⁹⁸ De acordo com Umberto Eco (2010), ao longo do século XVI, durante a reabilitação da concepção da beleza como imitação da natureza, já condenada por Platão, o conceito adquiriu um valor simbólico, contrapondo-se à beleza como harmonia. O desenvolvimento das técnicas de perspectiva na Itália e seu aprimoramento em pintura implicaram: “[...] invenção e imitação: a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que acrescenta a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto” (ECO, 2010, p. 180).

como o estupor e a maravilha, conceitos que ofereciam aos olhos um acumulado de evidências visuais e perceptivas³⁹⁹.

Nesse capítulo analisaremos um conjunto de imagens pictóricas de Artemisia Gentileschi discutindo diferentes perspectivas do feminino que coexistem na produção da pintora, contribuindo para não olharmos sua obra apenas por meio da lente da violência, considerada, muitas vezes, chave de leitura para explicar sua produção. Para tal, confrontaremos as imagens da pintora com obras de outros artistas, percebendo os esforços de Artemisia nos estudos da anatomia humana, bem como nuances de composições que foram referência para a maioria dos artistas de seu tempo, a exemplo da estatuária antiga, dos desenhos de Michelangelo e da técnica do claro-escuro. No processo de aprendizado do desenho e da pintura, Artemisia também deixou um legado aos artistas que colaboraram com suas composições e os que vierem depois, como veremos ao longo deste capítulo.

As imagens que analisaremos foram selecionadas a partir da própria cronologia da trajetória de vida de Artemisia. Tal abordagem enseja explorar a imagem em suas potências de representação e construção. Ou seja, para nós, a imagem tanto representa o tempo do qual é testemunha, como constrói determinadas perspectivas sobre o tempo em que foi concebida e sobre o/a artista que a idealizou. Assim, o percurso de atuação de Artemisia na pintura está circunscrito em sua obra, nas ambiguidades de sua produção e nas diferentes realidades pelas quais transitou na primeira metade do século XVII.

³⁹⁹ Segundo Snyder (2005), a literatura artística barroca também revela um movimento no sentido de abandonar o modelo segundo o qual a arte deveria imitar a natureza, dando lugar a uma metamorfose em relação aos valores do Renascimento. Um dos autores da época que colaboraram com as novas concepções que caracterizam a arte barroca foi o professor de filosofia platônica Francesco Patrizi (1586), cujo pensamento heterodoxo o aproxima de Giordano Bruno. Sua obra intitulada *Della Poetica*, publicada em 1586, antecipava o desenvolvimento futuro da poética barroca. Valorizando o fantástico e exaltando o furor criativo do poeta, Patrizi (1586) defendia que a obra não era imitação, mas sim exprimia aquilo que o poeta tinha dentro de si, conforme a análise de Snyder (2005, pp. 30-31). Outros autores também se inseriram nesse debate, a exemplo de Torquato Tasso em sua obra *Discorsi del poema eroico*, produzido entre 1587 e 1594. Um dos elementos base do autor foi uma espécie de estética da surpresa, a qual seria gerada pela força poética das imagens. Para Tasso, a natureza heterogênea e complexa do maravilhoso deveria estar sempre em evidência, permitindo ao poeta de produzir imagens novas e vivas que aumentassem o prazer e a contemplação da experiência estética (SNYDER, 2005, pp. 32-33). Com efeito, a estética barroca se construiu tanto nas fontes escritas como nas visuais.

4.1 A produção pictórica de Artemisia em Roma

Os trabalhos que inauguram a atuação de Artemisia foram produzidos por volta de 1610, em Roma, na casa em que residia a família Gentileschi. Judith W. Mann (2011, p. 57), afirmou que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos pelo pai da pintora, Orazio Gentileschi, exigiram que ele se ausentasse de casa. Entretanto, no decorrer desses anos eram entregues suprimentos para pintura na casa dos Gentileschi, o que sugere que Artemisia estava ativamente envolvida com a produção pictórica. Corrobora com a hipótese de que a jovem realizava composições pictóricas a carta enviada por Orazio à grã-duquesa Cristina de Lorena, em 1612, já mencionada no capítulo segundo da tese. Na correspondência, o pintor exaltou as habilidades da filha na profissão da pintura. Embora admitindo um ligeiro exagero de Orazio, preocupado com a inserção da filha na corte dos Medici, a carta é um indício de que por volta de 1609 Artemisia atuava de forma importante no ateliê do pai. Foi nessa época que a jovem pintora produziu obras como “Madona com o Menino” (1610-1611) (Fig. 25) e “Susana e os velhos” (1610) (Fig. 34).

Artemisia produziu diferentes versões de Maria amamentando seu filho. Dentre as imagens que conseguimos rastrear a procedência, há a Virgem representada num instante de intervalo da amamentação (Fig. 25). De acordo com Judith Mann (2001, p. 299), na primeira década de 1600 a imagem pertencia ao colecionador Alessandro Biffi e entrou para o acervo da Galeria Spada como parte do pagamento de uma dívida do proprietário com a família Veralli. A imagem pertencia à marquesa Maria Veralli, que ao se casar com Orazio Spada levou consigo a obra, ainda hoje exposta na antiga propriedade da família, atualmente galeria de arte, em Roma.

Optamos por mostrar duas versões da mesma imagem, dada a dificuldade de encontrar uma reprodução que desse conta tanto da figura completa do corpo de Madona, como das cores da obra. Na primeira imagem (Fig. 25) há uma luz artificial que mudou as cores originais das figuras. Por outro lado, a imagem disponibilizada pela galeria Spada (Fig. 26) não apresenta a pintura em suas reais dimensões, apesar de ser fiel às cores, não utilizando filtros de luz que interferissem na imagem. Assim, para possibilitar o acesso à obra aos leitores, consideramos importante citar ambas.

A imagem já foi atribuída a diferentes artistas, como Bernardino Strozzi, Giovanni Francesco Guerrieri e Angelo Caroselli, conforme Mann (2001). Apenas em 1992 o inventário da família Spada foi publicado e a autoria da imagem passou a ser conhecida entre os

historiadores da arte, lembrou a mesma autora. Ao confrontar a Virgem (Fig. 25) com Susana (Fig. 34), Mann (2001) notou uma forte semelhança na fisionomia das duas figuras femininas, além da escolha dos drapeados e cores das vestes da Virgem que dialogam com as cores da roupagem do velho situado à esquerda de Susana. Para Mann (2001, p. 300), as duas obras revelam que Artemisia trabalhou ao mesmo tempo em ambas as composições e em modos diversos. Em Susana, há um tratamento sofisticado da figura humana feminina, sugerindo a observação e o desenho a partir de um corpo que lhe serviu de modelo. Por outro lado, a Madona é menos refinada do ponto de vista da anatomia. Os braços são desproporcionais, enquanto o direito parece curto, o esquerdo é demasiado longo (Fig. 25). Os dedos carnosos da mão esquerda não dialogam com a perspectiva refinada da mão direita da mesma figura. Para Judith Mann (2001), Artemisia reelaborou os contornos do cotovelo esquerdo de Madona sem ter alcançado uma solução final satisfatória.



Figura 25: Madona com o Menino (1610-1611). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 117 x 87 cm. Galleria Spada, Roma.

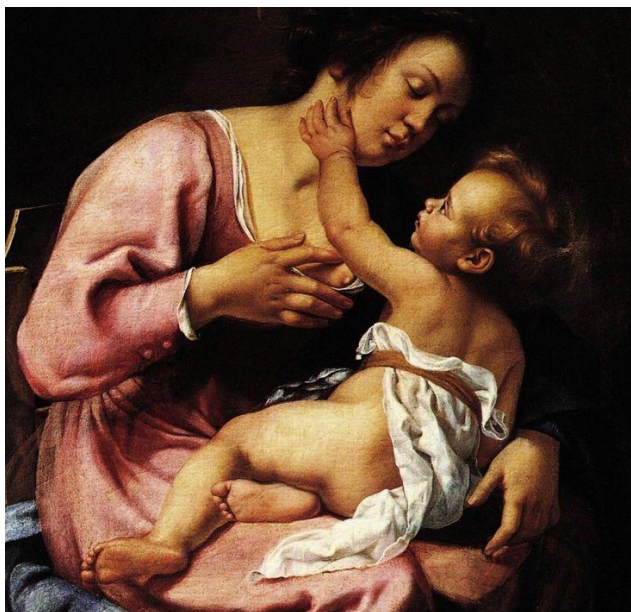


Figura 26: Madona com o Menino (1610-1611). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 117 x 87 cm. Galleria Spada, Roma.

A Madona com o Menino de Artemisia (Fig. 26) está entre as primeiras produções da pintora e distingue-se pela beleza das duas figuras. A roupagem de Madona ocupa boa parte da tela e a luz que incide sobre mãe e filho se expande pela superfície da imagem potencializando as cores e a perspectiva naturalística que a pintora quis criar. Dialogando com o espírito do Barroco, Artemisia elaborou uma composição em que os personagens estão inseridos na vida cotidiana. No centro da imagem há uma criança tocando o rosto da mãe, talvez tentando acordá-la. É a representação de um instante que exclui qualquer outra presença, um momento de intimidade entre a Virgem e o Menino. A natureza sagrada das figuras e a pose formal, na qual a Madona é circunscrita pelo zelo e cuidado com o “Salvador”, gerado pelo Espírito Santo, é ressignificada e os personagens são concebidos enquanto figuras humanizadas, sem apelo aos elementos do sagrado, embora haja a presença da auréola.

Na análise da imagem realizada por Judith Mann (2001, p. 302), a autora destacou que a mãe pressiona o seio lactante para facilitar a amamentação do filho com a mão direita enquanto a mão esquerda não sustenta a cabeça do recém-nascido, mas sim repousa sobre seu joelho. A imagem mostra uma cena em movimento, a roupagem da Madona cria um efeito de leveza à cena ao mesmo tempo em que reduz a exposição do mamilo. Para Mann (2001), Artemisia optou por um momento menos estático no qual o menino já se afastou do seio e mantém a cabeça no mesmo ângulo da mãe, que por sua vez inclina-se em direção ao filho.

A jovem pintora pode ter tido acesso à incisão de Agostino Carracci (1557-1602) intitulada *Sacra Famiglia*⁴⁰⁰, cuja composição evidencia o momento da amamentação, uma imagem que, conforme Mann (2001, p. 302) era bastante acessível aos artistas da época, provavelmente também disponível ao ateliê dos Gentileschi. Entretanto, o tratamento dado à figura do Menino, principalmente a testa larga, os longo cachos dourados e emaranhados nos faz pensar que Artemisia tenha trabalhado com uma criança verdadeira como modelo.

Outra imagem que discutiremos é *Susana e os velhos* (Fig. 34) também produzida no primeiro período romano de Artemisia. Para realizar a análise da imagem é importante considerar os textos bíblicos que narravam os temas representados no período Barroco. A narrativa da história de Susana e os velhos é o terceiro apêndice do livro de Daniel⁴⁰¹. O capítulo *A fiel Susana*⁴⁰² (Dn 13, 1-64), exalta a beleza, delicadeza e religiosidade de Susana, esposa de Joaquim e filha de Helcias⁴⁰³.

Narrativas bíblicas de personagens como Susana e Betsabea foram extremamente populares e amplamente consumidas a partir do século XVI e ambas foram representadas por diversos artistas. Concebidas principalmente enquanto se banhavam ou enquanto se preparavam para o banho, as narrativas permitiam que os artistas explorassem o nu feminino. Assim, o cenário em que Susana se preparava para o banho foi o mais explorado nas composições. Muitas imagens privilegiaram grandes ambientações naturais de bosques e outras optaram por cenários mais reduzidos, centralizando as narrativas, mas sempre com alusões ao jardim, mantendo a figura de Susana no banho, como também o fez Artemisia.

É provável que a pintora conhecesse algumas obras específicas quando produziu a primeira de suas versões do tema *Susana e os velhos*. De acordo com a afirmação de Mary Garrard (1989, pp. 196-197), a pose de Susana pode ter sido inspirada na posição dos braços e mãos da figura localizada no canto superior esquerdo do sarcófago de Orestes (Fig. 27) ou na

⁴⁰⁰ Acervo Graphische Sammlung Albertina, Viena.

⁴⁰¹ Utilizamos a Bíblia de Jerusalém, por ser uma fonte academicamente aceita e uma das mais utilizadas pelas pesquisas históricas que tratam de temas referentes ao mundo antigo. BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

⁴⁰² BÍBLIA DE JERUSALÉM, *op. cit.*, Dn 13, 1-64.

⁴⁰³ O esposo de Susana era muito rico, um dos homens mais respeitados da Babilônia. Os juízes conselheiros do povo judeu frequentavam a casa de Joaquim e ali recebiam, no jardim da casa, aqueles que procuravam por justiça. Dois desses juízes passaram a cobiçar Susana, surpreenderam-na durante seu banho no jardim e ameaçaram-na com as seguintes palavras: “Nós estamos desejando você. Concorde conosco, vamos manter relações. Se não concordar nós acusamos você, dizendo que um rapaz estava aqui com você e que por isso você mandou as empregadas saírem” (Dn 13, 20-21). Susana não se submeteu aos sujeitos, gritou por ajuda, mas as palavras dos juízes foram consideradas como verdade. Foi acusada de adultério e condenada à morte. Entretanto, por intervenção de Daniel, Susana foi salva e inocentada.

figura de Adão da Capela Sistina (Fig. 28), já que o gesto de repulsa da personagem frente à aproximação dos dois velhos está presente nas duas fontes.



Figura 27: Sarcófago de La Orestíada (entre 126 y 175). Mediados siglo II d.C. Dimensiones: 2,04 m. longitud; 0,57 m. altura; 0,66 m. anchura. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Figura 28: A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso (1508-1512). Michelangelo. Afresco. Capela Sistina, Vaticano.

É bem possível que a pintora tenha tido acesso à reproduções dos afrescos sistinos, dada a facilidade dos artistas da época de encontrar gravuras das obras de Michelangelo. Artemisia pode ter consultado outras gravuras como a Susana de Anibale Carracci (Fig. 29), que parece ter sido fonte para criar a posição da personagem sentada adotada por Artemisia, lembra Judith Mann (2011, p. 16). Outro elemento introduzido por Carracci foi o parapeito que se vê à esquerda da imagem e sobre o qual os dois velhos juízes se apoiam.

Nas representações mais antigas de Susana no período entre a Renascença e o Barroco, o cenário de banho no jardim é bastante explorado, a exemplo de Carracci e Tintoretto. No que

se refere à representação das figuras humanas, na obra de Carracci os velhos são cúmplices um do outro ao abordarem Susana, que os encara enquanto arrasta para perto de si uma veste que pudesse protegê-la dos olhares lascivos dos dois homens. Já na composição de Tintoretto (Fig. 30), produzida entre 1555 e 1556, em Veneza, Susana ainda não tinha sido surpreendida pelos sujeitos que se aproximavam entre as folhagens do jardim. Susana estava sendo vigiada enquanto, despida de sua indumentária, contemplava a si mesma diante de um espelho, já com a perna esquerda dentro das águas cristalinas⁴⁰⁴.



Figura 29: Susana e os velhos (1590-1595). Annibale Carracci. Gravura em papel, 31,8 x 31,1 cm. National Gallery of Art, Washington.

De acordo com o historiador italiano Augusto Gentili (2012), a história bíblica foi interpretada por Tintoretto como uma fábula mitológica e a figura feminina seria uma representação de Vênus. Para mesmo autor, Tintoretto concebe sua Susana a partir de uma postura já vista em imagens da deusa Vênus enxugando o pé (Fig. 31)⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Enquanto um dos intrusos, à esquerda da imagem, a espia o outro se aproxima ao longe e é representado em tamanho menor devido à distância (Fig. 30). Nem os próprios velhos parecem saber da presença um do outro no jardim e apenas o espectador testemunha a cena completa e conhece todas as figuras. Os raios do sol incidem sobre o corpo de Susana completamente nua e imersa em seus próprios pensamentos, não havia notado que o perigo se avizinhava. Apesar da aparente calma da figura feminina, há uma tensão inerente ao olhar do espectador. As escolhas de Tintoretto ao realizar a composição atraem os olhares ao corpo nu de Susana, cujas pernas abertas, entre as quais desliza um pano branco, o velho em primeiro plano curva-se para cobiçar.

⁴⁰⁵ Além da referência à pose da deusa, outros elementos presentes na Susana de Tintoretto fazem alusão à Vênus, a exemplo das rosas do jardim, das pérolas e do espelho, lembrou Gentili (2012, p. 29). Susana é uma mulher casada e a imagem revela tanto a contemplação de seu corpo exposto aos olhares do desejo ilegítimo dos dois homens, como também alerta sobre a posse desse mesmo corpo feminino por parte do marido que a quer ardente como a Vênus para si e casta como Susana para os outros. Contribuem para a construção desse cenário, as vestes

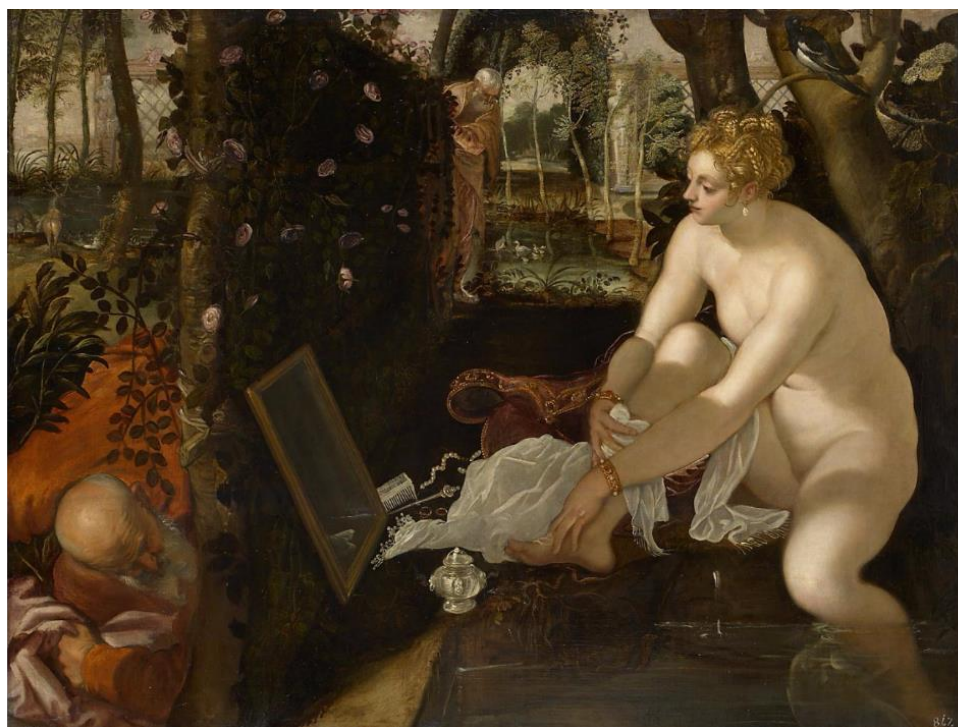


Figura 30: Susana e os velhos (1555-1556). Jacopo Robusti, o Tintoretto. Óleo sobre tela, 146 x 193,6 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 31: Vênus enxugando o pé. Anônimo (sec. XVI). Incisão de Marcantonio Raimondi (1482-1534), desenho de Rafael Sanzio (1483-1520), 135 mm x 159 mm. Musei Civici di Pavia.

brancas e vermelhas da esposa, o elegante penteado, o colar de pérola, brincos, braceletes o frasco de perfume e objetos da mulher moderna como o pente, por exemplo.

Augusto Gentili (2012), destacou um interessante elemento da imagem, “la gazza”, a ave similar ao corvo, de plumagem branca e preta localizada sobre o galho da árvore, cujo grito espanta as armadilhas do ninho e está associada a vigilância do ambiente doméstico. Assim, a Susana de Tintoretto (Fig. 30), expõe a potencialidade do corpo feminino enquanto objeto de prazer daqueles dois homens que quase a levaram a morte. Ao mesmo tempo em que é desejado, o corpo feminino também é vigiado pela presença simbólica do pássaro, e controlado pelo olhar do observador que sabe da presença de todos os personagens que Susana desconhece⁴⁰⁶.

Na composição do pintor Giuseppe Cesari, dito Cavalier d’Arpino, Susana encara o observador enquanto escova seus longuíssimos cabelos com um apelo à sensualidade (Fig. 32). A disposição dos elementos arquitetônicos, as colunas, as paredes e o parapeito decorado com figuras humanas em baixo relevo, criam a impressão de que Susana ainda não foi vista pelos dois juízes, pois está disposta à direita da imagem, para além dos limites de alcance dos olhares dos velhos.

Ao mesmo tempo, as figuras da imagem criada por d’ Arpino (Fig. 32), lembrado por Roberto Longhi (2012, p. 88) como um dos principais rivais de *Caravaggio* na elaboração das obras da igreja São Luís dos Franceses, em Roma, remetem à estética de Michelangelo Buonarroti (Fig. 28), principalmente o aspecto escultórico do corpo de Susana. Desnudada, apenas com uma roupagem drapeada sobre uma das pernas, Susana é representada no instante em que precede o perigo, desconhece a presença dos invasores e, distraída, ignora as vozes das dois homens que se aproximam. A imagem concebe um feminino delicado e indefeso. Susana encara o observador como se esse fosse seu espelho.

⁴⁰⁶ Uma última consideração sobre o corpo de Susana concebido por Tintoretto diz respeito à sensação de força que ele emana. As figuras femininas do pintor veneziano são robustas e atravessadas pela influência dos estudos de nus masculinos realizados por ele. Além disso, os ombros largos das figuras e os volumes da anatomia dos corpos dialogam com as figuras femininas da produção de Michelangelo. Outras personagens de Tintoretto como “Via Láctea”, “Vênus” e as “Três Graças”, produzidas entre 1576 e 1578, ao serem examinadas a partir do confronto com imagens como a já citada “A expulsão de Adão e Eva” (Fig. 28), também revelam a influência da estética de Michelangelo na obra de Tintoretto. Conforme o primeiro biógrafo de Tintoretto, Carlo Ridolfi (1642, p. 6), o lema do artista era: “O desenho de Michelangelo e o colorido de Tiziano”. Segundo o mesmo autor, estudando a obra do “pai do desenho”, Tintoretto acumulou uma coleção de moldes de esculturas antigas, bem como figuras copiadas das imagens do túmulo de Lorenzo de Medici, realizadas por Michelangelo, em Florença, a Aurora, o Crepúsculo, a Noite e o Dia (RIDOLFI, 1642, p. 7). Além disso, Tintoretto desenhou a partir de modelos vivos e de dissecções de cadáveres. Desenvolveu pequenas figuras de cera e argila para planejar composições e usou pequenas velas para experimentar a luz e a sombra (RIDOLFI, 1642, p. 8). Tintoretto chegou a suspender modelos em tetos para testar possibilidades, compondo invenções bizarras e extraordinárias, como lembrou seu biógrafo Ridolfi (1642, p. 9).



Figura 32: Susana e os velhos (1607). Giuseppe Cesari, o Cavaliere d'Arpino. Óleo sobre tela, 52,2 x 38,5 cm, Coleção privada de Philippe d'Orléans.



Figura 33: Susana e os velhos (1561). Alessandro Allori, Óleo sobre tela, 202 x 117 cm. Musée Magnin, Dijon.

Na versão do mesmo tema realizada pelo pintor florentino Alessandro Allori (Fig. 33), cujo filho, Cristofano Allori, também era pintor e amigo de Artemisia, há uma certa dramatização da cena. Em sua composição, Susana está em perigo de estupro, como denuncia a expressão gananciosa dos velhos e a brutalidade de seus gestos. O olhar assustado e a expressão facial de Susana, revelam sua rejeição. Apertando o rosto de um dos velhos, empurrando a cabeça do outro e tentando afastar de perto de si com uma das pernas o corpo de um dos homens, Susana tenta desvencilhar e proteger seu corpo do perigo eminente⁴⁰⁷.

Se considerarmos as representação de Susana, a exemplo das composições de Cavalier d'Arpino, Alessandro Allori ou Guido Reni, entre outros artistas, nenhuma delas exibe uma tão acurada imagem da anatomia feminina como a produzida por Artemisia. Pelo mesmo motivo que justificou o uso de duas imagens da mesma obra "Madona com o Menino" (Fig. 25), com Susana fizemos o mesmo. Nessa primeira imagem da obra (Fig. 34), há uma fidelidade maior no que se refere à luminosidade da tela, embora a qualidade técnica não seja condizente. Numa busca por minimizar o problema, trouxemos uma fotografia da obra, cuja qualidade é bastante superior, mas que, contudo, não a apresenta em suas dimensões completas, sendo apenas um detalhe da imagem ao qual ainda foi adicionado um filtro. Assim, a primeira imagem (Fig. 34) é fiel às dimensões e luminosidade original da tela e a segunda (Fig. 35) revela sua qualidade técnica.

Na obra de Artemisia, a posição das pernas de Susana, sentada sobre os degraus da *fontana* e os dois velhos apoiados no parapeito, lembram a incisão de Carracci (Fig. 29). O pano drapeado que cobre apenas parte da perna esquerda da figura lembra o desenho da Vênus enxugando o pé, de Rafael Sanzio (Fig. 31). Diferente da obra de Tintoretto (Fig. 30), cujos homens são sabem da presença um do outro, Artemisia os concebe cúmplices, não apenas falando à baixa voz entre si, como em d'Arpino (Fig. 32), mas no ouvido. Susana não chega a tocá-los, como em Allori (Fig. 33), mas repele o assédio praticado pelos dois.

⁴⁰⁷ Para além dos contornos de seu mestre Bronzino, da presença anedótica do cão e das influências flamengas no que se refere ao colorido, aos tecidos e aos adornos de Susana, presente nas coleções Medici, em Florença, a obra de Alessandro Allori (Fig. 33) evoca as figuras de Michelangelo Buonarroti, a exemplo da monumental caricatura do velho à esquerda de Susana. A esse respeito, o inventário do Museu Magnin, instituição em que a imagem reside, a obra foi executada em 1561, após uma estadia de seis anos de Allori em Roma, onde desenvolveu aprofundados estudos a partir da produção de Michelangelo.



Figura 34: Susana e os velhos (1610). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.

A imagem revela as prováveis influências da artista, a exemplo das figuras humanas de Michelangelo, tanto nos volumes anatômicos do corpo de Susana, como na própria posição das mãos que, como mencionamos anteriormente, podem aludir ao posicionamento similar à figura de Adão (Fig. 28) e à uma das figuras da escultura funerária romana conhecida como sarcófago de Orestes (Fig. 27). A propósito das referências da pintora para a realização da composição, a artista filia-se à tradição clássica ao utilizar colunas e relevos na elaboração do parapeito.

Além disso, no que se refere aos aspectos técnicos da imagem, a Susana de Artemisia (Fig. 35) carrega elementos de matriz renascentista. Há uma preocupação com as linhas do contorno anatômico escultórico da personagem que pode ser vista de forma isolada dos demais, evocando o conceito de *linear*, elaborado por Wölfflin (2000, p. 25) e que caracteriza a arte do Renascimento. O autor destaca que o linear concebe a imagem delineando a forma plástica “[...] o contorno significa um traço que envolve regulamente a forma, ao qual o espectador pode confiar-se totalmente” (WÖLFFLIN, 2000, p. 26). Ao mesmo tempo, na parte superior da imagem, as figuras humanas são bem menos isoláveis uma da outra. Os corpos dos dois velhos

parecem fundir-se um no outro, os contornos favorecem a ligação entre as figuras, que não são tão uniformemente iluminadas. Esses últimos indícios imagéticos atestam a presença do estilo *pictórico*, o qual se desenvolveu na época barroca, conforme Wölfflin (2000, p. 27).



Figura 35: Susana e os velhos (1610). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.

Assim, “Susana e os velhos” (Fig. 35) é uma imagem atravessada por técnicas que aludem às influências da tradição clássica da jovem artista e sua aproximação com os novos métodos de pensar a imagem em voga no seu tempo. Artemisia também fez referência ao *pictórico* ao explorar os jogos de luzes e sombras na composição. A luz originária do lado direito atinge a cena, principalmente o corpo de Susana, o qual, por sua vez, produz as sombras que chegam ao canto inferior esquerdo, escondendo parcialmente a assinatura de Artemisia e a datação inscritas na própria estrutura arquitetônica.

Nesse sentido, se avaliarmos obras produzidas no mesmo período de sua primeira versão de Susana (Fig. 34), como “Madona com o Menino” (Fig. 26) se pode constatar que a segunda imagem dialoga de forma mais profunda com o estilo *pictórico*. A preocupação com as linhas dá lugar às massas. A esse respeito, Wölfflin (2000, p. 26) lembrou que “A visão em massa ocorre quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos”. A emancipação das massas significa que as formas isoladas

perdem importância e o que modela os contornos são as luzes e sombras, as quais não criam limites rígidos. Na Madona (Fig. 26), os contornos das figuras são mais nítidos nas regiões da imagem atingidas pela luz à esquerda da imagem e à direita se fundem às sombras sem que seus limites estejam nitidamente visíveis ao espectador.

Marcas visuais da produção de Artemisia, tanto em Susana (Fig. 35) e na Madona (Fig. 26), como em grande parte de sua obra, são imagens cujas margens não são delimitadas, como se as figuras se expandissem para além dos limites de suas molduras, configurando-as enquanto *formas abertas*, para usar um conceito desenvolvido por Wölfflin (2000) para o estudo do período Barroco. Em oposição à *forma fechada*, em que as figuras nítidas e precisas estão equilibradas e delimitadas dentro da moldura, técnica que caracteriza a produção renascentista. Na *forma aberta* as figuras não podem ser contidas pelos limites espaciais do emolduramento. Para Wölfflin (2000, p. 169), “No séc. XVII o conteúdo emancipa-se dos limites do quadro”. Assim, cortar as imagens pelos lados foi uma estratégia para não limitar a imagem a algo rígido e contrário à ideia de realidade viva.

Em “Susana e os velhos” (Fig. 34), Artemisia compôs uma imagem atenta à figura feminina, substituiu a ambientação do jardim em que a personagem se preparava para o banho por um parapeito que ocupa um terço da imagem. O elemento que faz referência ao jardim é a água em que seu pé esquerdo está semimergulhado. A noção de profundidade da água está vinculada à impressão de movimento que a imagem almeja apresentar. Para além da reação da personagem à cobiça criminosa dos dois velhos, na composição de Artemisia há uma evidente preocupação em dar a sensação de agitação ao corpo de Susana, que consistia num dos maiores desafios para um artista, ou seja, representar figuras humanas em movimento.

Artemisia também pode ter visto algumas imagens escultóricas produzidas na Antiguidade romana, a exemplo das representações de Afrodite (Fig. 36 e 37). O posicionamento do tronco de Susana à direita do espectador e as pernas no sentido contrário lembram a ligeira torção do tronco de Afrodite, datada do século II a.C. e representada no momento do banho (Fig. 36). Já a inclinação da cabeça de Susana, à esquerda do espectador, pode ser uma referência a um posicionamento similar à figura feminina do século III a. C., também representando Afrodite no banho (Fig. 37).



Figura 36: Tronco de Afrodite, século II d. C. Mármore, 92 cm. Museo Nazionale Romano.



Figura 37: Afrodite agachada, século III a. C. Mármore, 92 cm. Museo Nazionale Romano.

É relevante notar que a jovem artista tinha importantes referências imagéticas quando produziu sua primeira versão do tema Susana, em 1610. Há um evidente diálogo com obras de Michelangelo Merisi, o Caravaggio, na imagem de Artemisia; a exemplo da posição da mão do sujeito à esquerda da tela, cujo formato ovalado tinha sido representado em *Judite degolando Holofernes* produzida pelo pintor entre 1598 e 1599⁴⁰⁸.

Assim, as referências da jovem pintora ao produzir Susana (Fig. 34) revelam nuances que dialogam com os artistas de seu tempo, ao mesmo tempo em que a figura bíblica da pintora pode ser considerada inovadora devido à postura de repulsa frente à ação dos dois juízes. Na composição de Artemisia, o espectador é posto diante de uma figura feminina nua em contraste com o colorido das vestes dos velhos, apenas com suas cabeças e mãos descobertas (TEDESCO, 2013, p. 74). Um procedimento típico realizado por Artemisia é sintetizar um elemento chave da história idealizando uma composição na qual dois homens, fazendo pressão sobre sua vítima, são apresentados visualmente como uma única entidade.

⁴⁰⁸ Acreditamos que Artemisia tenha visto diversas obras realizadas por Caravaggio, a exemplos das telas das capelas Contarelli e Cesari, das igrejas de São Luis dos Franceses e *Santa Maria del Popolo*, em Roma, as quais foram expostas ao público quando Artemisia tinha nove anos. Além disso, existem fontes que revelam uma certa proximidade de Caravaggio e Orazio Gentileschi, a exemplo de quando ambos foram acusados de difamação, por Giovanni Baglione. Provavelmente nessa época, aos 10 anos, Artemisia tinha conhecido Caravaggio, antes da partida do pintor da Cidade Eterna, em 1606 (AGNATI, 2001, p. 48).

A decisão de colocar em foco o nu feminino pode ter sido uma ideia estratégica de Orazio para introduzir a filha no mundo da arte romana demonstrando sua maestria em representar a forma humana, lembrou Judith Mann (2016, p. 16). O surpreendente no feminino assumiu uma importância ainda maior se se considerar que Orazio não era particularmente hábil em pintar nus e, portanto, sua colaboração na produção da imagem em questão pode ser refutada. O pintor foi criticado pelo embaixador da Toscana em Roma Piero Guicciardini (1612) que, ao responder um questionamento sobre as capacidades pictóricas de Orazio feito por Andrea Cioli, secretário do grão-duque da Toscana, salientou as dificuldades do artista em desenhar figuras humanas. A crítica do embaixador da Toscana às figuras humanas de Orazio faz sentido ao considerarmos alguns exemplos de sua produção romana da primeira década de 1600. Sua “Madona com o menino” (Fig. 38), produzida em 1609, revela não somente uma grosseira imprecisão na posição do seio da Madona, mas também no alongamento de sua coxa esquerda, impossível de encontrar em modelos humanos⁴⁰⁹.

Judith Mann (2001), considera que a “Madona com o menino” (Fig. 25) de Artemisia pode ter sido uma resposta à crítica direcionada a “Madona com o Menino” (Fig. 38) produzida por Orazio Gentileschi no ano anterior, já que a posição da Madona é a mesma, embora a perspectiva naturalística e a anatomia do corpo feminino sejam elementos explorados com maior sucesso por Artemisia do que pelo pai, nessa época. Outro exemplo das dificuldades de Orazio com a anatomia se vê também em “São Gerônimo” (Fig. 39), cujas coxas não se uniriam ao tronco se removêssemos suas vestes. Além disso, a musculatura do colo não encontra ressonância na realidade anatômica. É interessante notar que para a realização da imagem, Gentileschi fez uso de um modelo vivo, como testemunhou o próprio modelo, Pietro Molli, interrogado durante o processo crime que julgou o desvirginamento forçado de Artemisia. Todas essas evidências também corroboram com a atribuição de “Cleópatra”⁴¹⁰ a Artemisia e não a Orazio, como alguns historiadores fizeram. Para Mann (2016, p. 18), trata-se de um dos nus mais bem sucedidos da arte romana dos inícios do século XVII. A mesma autora ainda lembra que se Orazio tivesse participado de sua realização, o embaixador dos Medici não o teria denegrido no que se refere a representação do corpo humano. Segundo a mesma autora, os historiadores da arte têm considerado a avaliação um tanto severa da pintura de Orazio Gentileschi; entretanto, chama a atenção para o fato de que, vista em sua totalidade, a carta do embaixador é uma descrição dos pontos fortes e fracos do pintor. De acordo com Mann (2016),

⁴⁰⁹ Idem., p. 17.

⁴¹⁰ Cleópatra (1611-1612). Artemisia Gentileschi. Coleção privada.

Guicciardini (1612) elogiou a forma com a qual Orazio criava detalhes naturalísticos, realizava eficazes composições de meias figuras e comentou o quanto se destacava nos trabalhos de pequenas dimensões.



Figura 38: A Virgem amamentando o Menino (1609). Orazio Gentileschi. Óleo sobre tela, 98,5 x 75 cm. Muzeul National de Arta al României, Bucareste, Romênia.



Figura 39: São Jerônimo (1610-1611). Orazio Gentileschi. Óleo sobre tela, 152 x 126,5 cm. Museo Civico d'Arte Antica, Torino.

Na Susana de Artemisia (Fig. 34) a personagem em movimento não é erotizada, em vez disso, apresenta uma figura de abdômen arredondado, seios ligeiramente caídos e coxas volumosas. Orazio Gentileschi, sabendo de suas próprias limitações e conhecendo a capacidade da filha, pode ter encorajado Artemisia a concentrar-se no estudo do corpo humano, no estudo de seu próprio corpo, como já foi dito. É bastante provável que, no ateliê do pai, Artemisia não tenha sido apenas assistente, mas principalmente colaboradora.

Dos estudos de Artemisia sobre a figura feminina nesse primeiro período em Roma, surgiram composições como Cleópatra (Fig. 40) e Danae (Fig. 42), produzidas entre 1610 e 1612. Em Cleópatra, diferente das tradicionais representações da rainha egípcia cujos momentos escolhidos para serem eternizados nas imagens eram, principalmente, quando a serpente a picava ou os instantes sucessivos, nos quais a personagem se retorcia de dor, Artemisia criou a cena anterior à morte trágica.



Figura 40: Cleópatra (1611-1612). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 118 x 181 cm. Coleção Amedeo Morandotti, Milão.



Figura 41: Cleópatra (1515-1540). Autoria desconhecida. Gravura, 10,5 x 17,6 cm. The Metropolitan Museum of Art.

Judith Mann (2001), acredita que a serpente enrolada no braço de Cleópatra possa ser uma referência à incisão de Agostino Veneziano⁴¹¹, o qual já havia utilizado esse recurso, embora apresentando a personagem de pé. Acreditamos que a pintora também possa ter tido

⁴¹¹ Cleópatra se matando: mulher nua, parada ao lado de uma jarra e segurando duas cobras contra o peito. 1540-1545. Gravura. The British Museum.

acesso à gravuras como “Cleópatra parcialmente nua deitada em uma cama” (Fig. 41), cujo posicionamento das pernas e do braço esquerdo da obra de Artemisia pode se uma alusão à imagem. Entretanto, Artemisia reinterpretou modelos iconográficos criando uma espécie de celebração do corpo feminino, como também se vê em Danae (Fig. 42).

Artemisia enfocou pequenos detalhes criativos como a língua vermelha da serpente em contraste com a palidez do abdômen de Cleópatra (Fig. 40). O drapeado do veludo vermelho cobre boa parte do cenário teatral da imagem e a luz se difunde sobre o corpo de Cleópatra. Mann (2001, p. 305) lembrou que a imagem evoca tanto a força que emana de Cleópatra, rainha que não se curvou diante do inimigo, como também possui uma conotação erótica que remete ao gosto do público masculino à quem a representação seria destinada. Ao mesmo tempo a imagem constrói um feminino potente cuja performance evidencia a personagem controlando a serpente com a força de sua mão direita.

Na Danae (Fig. 42), Artemisia explorou uma cenografia bastante similar à utilizada na Cleópatra (Fig. 40), mantendo alguns elementos como o veludo vermelho, substituindo a serpente pelas moedas de ouro e inserindo a figura da criada junto ao cenário interno. Devido a uma profecia da mitologia grega de que os filhos de Danae matariam o rei Acrísio, esse condenara a princesa ao isolamento num quarto de bronze. Apaixonado por Danae, Zeus transformou-se em chuva dourada, introduziu-se na fortaleza e engravidou a princesa, que deu à luz a Perseu.

De acordo com Judith Mann (2011, p. 306), ao longo do século XVI, a referência visual a Zeus em representações pictóricas foi se transformando de chuva dourada, como é descrita, à moedas de ouro. A mesma autora chamou a atenção para a mão direita de Danae pressionando com força as moedas (Fig. 42), uma metáfora de sua união sexual com Zeus. Contudo, tal união não é fruto de um consenso entre o deus e a princesa, ao menos em um primeiro momento.

As moedas caem sobre as pernas unidas de Danae e se acumulam sobre a zona pudica de seu corpo nu, revelando a avidez sexual de Zeus e constituindo uma das únicas obras que representaram o momento da consumação do ato, como lembrou Mann (2001). Outros artistas tinham realizado composições inovadoras do tema, a exemplo de Tiziano⁴¹², cuja imagem desconsiderou a tradição mitológica que mencionava um lençol sobre o corpo de Danae, concebendo-a nua. Tintoretto⁴¹³ também evocou uma sensação erótica com moedas pousadas sobre o corpo nu da princesa. Nesse sentido, Artemisia utilizou a iconografia mais recente de que dispunham os ateliês de seu tempo, elaborando uma imagem não menos original.

⁴¹² Danae. Museu Nacional do Prado, Madri.

⁴¹³ Danae. Museu de Belas Artes de Lion.



Figura 42: Danae (1612). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre cobre, 41 x 53 cm. Saint Louis Art Museum.

A nudez do corpo de Danae contrasta com a roupagem da criada, cujo turbante de linho cobre a cabeça e o pescoço. A personagem mitológica não é concebida enquanto tentadora e excitada antecipando sua relação com Zeus, tampouco como casta inocente que desconhece o que está para acontecer. Enquanto um dos braços repousa atrás da cabeça deixando cair sobre si as moedas que tornam real a presença de Zeus, a mão direita pressionando as moedas revela a tensão que há na relação narrada no texto mitológico traduzida em imagem. As moedas caem sobre toda a extensão do corpo de Danae, como a luz que vinda de cima, ao tocar o corpo da figura feminina produz sombras em seu braço direito. Os longos cabelos se espalham pelo travesseiro acompanhando a extensão do braço, tocando a pele de Danae.

Tais escolhas da artista criaram uma sensação tátil à imagem. Aqui se faz relevante uma consideração de Georges Didi-Huberman (2012) sobre a análise de imagens. Para o autor, “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Nesse sentido, a imagem teria a capacidade de desmascarar o real proporcionando uma experiência e um ensinamento. É bastante provável que o caráter da obra de Artemisia tenha sido pensado para evocar essa sensação de que arde

em seu contato com o real. Um dos lugares da imagem em que se pode sentir o efeito é a mão direita de Danae pressionando com força as moedas de ouro que representam a presença física de Zeus. É como se a tranquilidade emanada pela parte superior do corpo da figura feminina fosse denunciada pela tentativa de aprisionar as moedas e manter as pernas fechadas, dificultando o acesso à região pudica e, principalmente, potencializando a atuação de Danae, não considerada uma figura passiva. Assim, reafirmamos as impressões de Didi-Huberman (2012, p. 216), de que uma imagem bem olhada seria “uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento”. A imagem, enquanto rastro visual do tempo, traz em si mesma o testemunho das reinterpretações dos textos clássicos realizadas por Artemisia, concebendo imagens que não reduzem o corpo feminino a objeto erótico, mas que o evocam em performances que superam a passividade e exploram a agência e a potência do feminino. A mesma perspectiva também foi explorada em Cleópatra (Fig. 40), cuja performance também controla aquilo que lhe tiraria a vida, a serpente.

Em Cleópatra e Danae, Artemisia explorou o forte naturalismo de suas figuras femininas. A iconografia do ventre arredondado, seios cônicos e quadris largos reaparecem ao longo de toda a produção da artista, quase como sua marca autoral, os volumes dos corpos femininos sob a luz do Barroco. Os lençóis de linho também funcionam quase como assinatura da pintora cuja textura e drapeados são amplamente presentes em outras representações de Cleópatra e em versões de Judite degolando Holofernes (Fig. 58 e 59).

Cleópatra e Danae (Fig. 40 e 42) são figuras que remetem à categoria *linear* ao evocarem a sensação tátil, acima citada. A sensação de tato, para Wölfflin (2000, p. 29), funciona a partir do olhar. “A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo”. Ao mesmo tempo, as obras aproximam-se da concepção *pictórica* e a orientação tátil das imagens transforma-se em visual. Isso significa que a intensidade da luz dirigida à uma zona específica da representação, nesse caso os corpos das figuras Cleópatra e Danae, cria sombras em outros pontos da imagem. Assim, os contornos de parte da roupagem da criada de Danae se perdem nas sombras e o olhar não é capaz de identificar nem seus limites nem os limites da profundidade da cena.

4.2 Segundo período romano

Em seu segundo período romano, Artemisia conheceu de perto o patrimônio de sua cidade, da Roma antiga à arte de seu tempo. Conforme Judith Mann (2016), foi também nesse período que Artemisia estabeleceu contatos com importantes colecionadores e membros da corte papal, que lhe permitiram conhecer algumas das mais notáveis coleções pictóricas existente em Roma. Para a mesma autora, o fato de maior relevância foi a possibilidade de interagir mais livremente com a comunidade de artistas residentes em Roma e com aqueles de outras regiões distantes da cidade que a visitavam em seu ateliê (MANN, 2016, p. 35).

No ano de seu retorno a Roma, Artemisia produziu obras como “Jael e Sisara”⁴¹⁴, na qual deixou bastante visível seu nome e a data de 1620, e “Judite com a sua criada”⁴¹⁵, considerada sua obra prima. Mann (2016), lembrou que nesse período Artemisia trabalhou para o duque de Alcalá, que lhe encomendou várias pinturas religiosas e que pode ter determinado sua transferência para Nápoles, em 1630. Após seu retorno a Roma, Artemisia também compôs uma nova versão visual da narrativa bíblica de Susana e os velhos (Fig. 43).

A “Susana e os velhos” (Fig. 43), assinada e datada em 1622, foi provavelmente produzida para o cardeal e importante colecionador Ludovico Ludovisi (1595-1632), sobrinho do papa Gregório XV⁴¹⁶, tendo em vista que um quadro assim intitulado foi descrito no inventário de Ludovisi de 1623 e segundo Mann (2016), a obra foi identificada como sendo a produzida por Artemisia.

Posteriormente a obra foi adquirida no Palazzo Barberini pelo conde inglês Earl de Exeter (1725-1793) na época em que realizou um *Grand Tour*, em Roma, e está listado no Inventário *Burghley House* de 1763, conforme a descrição da imagem no próprio acervo. A reelaboração do tema de Susana na imagem, revelou um alargamento das experiências de Artemisia como pintora. Se sua primeira representação da heroína bíblica teve a intenção de demonstrar suas capacidades na pintura de figuras humanas, em 1610, a Susana de 1622, por outro lado, revela, por exemplo, sua capacidade de se adequar às solicitações de um mecenas.

⁴¹⁴ Jael e Sisara (1620). Museu de Belas Artes de Budapeste.

⁴¹⁵ Judite e a criada (1625-1627) Instituto de Artes de Detroit.

⁴¹⁶ Alessandro Ludovisi (1621-1623), foi papa entre 1621 e 1623.



Figura 43: Susana e os velhos (1622). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 161,5 cm x 123 cm. Assinado: “Artemitia Gentileschi Lomi facilibat A.D MDCXXII”. Coleção Exeter Stamford, Lincolnshire, Burghley House.

De acordo com Mann (2016, p. 36), é provável que o Ludovisi esperasse uma representação que respeitasse os escritos do cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597). Os dois tomos escritos pelo teólogo reformista tinham a finalidade de guiar o clero no sentido do que era apropriado na arte, seja sacra ou profana. Paleotti repelia a falta de decoro do Maneirismo, encorajando uma aderência às especificidades do texto bíblico, o que a segunda versão da

Susana de Artemisia parece respeitar (Fig. 43). Na Susana de 1622, a pintora não se concentra mais na situação da heroína, mas em sua súplica a Deus, seus olhos cheios de lágrimas estão voltados aos céus, como no texto bíblico. Para Mann (2016), a narrativa de Artemisia traduz em imagem as palavras usadas pelo autor do texto apócrifo do Antigo Testamento. O gesto decidido e a nudez frontal da Susana de 1610 substitui uma protagonista mais vulnerável, que tenta em vão cobrir-se, uma figura feminina mais aceitável do ponto de vista do decoro promovido por Paleotti (MANN, 2016, p. 36).

Nesse sentido, a narrativa imagética de Artemisia se insere no conceito do Barroco, cujo ideal já não concebe o belo associado à expressão da proporção perfeita e à sensação de bem-estar infinito que caracterizou o período renascentista. Como pontuou Wölfflin (2000), o interesse do Barroco “[...] não se concentra mais no que é, mas no que acontece” (WÖLFFLIN, 2000, p. 12). A preocupação da linguagem do período era criar a impressão de movimento e emoção. E é essa a concepção que fundamenta também a obra de Artemisia.

A tela produzida menos de dois anos após o retorno de Artemisia a Roma (Fig. 43), teve o mérito de revelar sua maturidade no campo da pintura narrativa. Ao inserir a camisa de linho com a qual Susana tenta esconder os seios dos olhares masculinos invasores e ameaçadores a pintora deu um caráter dramático à postura da figura. Judith Mann (2016), lembrou que Artemisia também acrescentou uma aguda interpretação das tendências animalescas dos dois homens representados no canto superior direito, um apoiado sobre o outro na ânsia de ver aquele corpo desnudado.

Para Judith Mann (2016), a pose da heroína de Artemisia alude a um tipo de estatuária antiga muito apreciada na Cidade Eterna nesse período, a “Vênus agachada” (Fig. 44). Fazendo referência à deusa da beleza, Artemisia deu forma à personagem a partir de um modelo revestido de significado específico para a família Ludovisi, proprietária de antiguidades e em posse de uma versão da escultura com uma pose ligeiramente diferente. Pode ter sido uma homenagem da pintora a seu mecenas revelando um vocabulário artístico amplo com o qual desenhava suas imagens.



Figura 44: Afrodite agachada. Autoria desconhecida. Museo Nazionale delle Terme, Roma.

Outro elemento novo na produção de Artemisia é o uso da roupagem em cetim com a qual vestiu os dois homens, além de revelar um diálogo com a produção do pintor Giovanni Francesco Barbieri, dito o Guercino, principalmente na obra “Madalena e dois anjos”⁴¹⁷, realizada pelo artista naquele mesmo ano de 1622, em Roma, como lembrou Mann (2016, p. 38). A coloração rica e a cenografia do céu na imagem de Artemisia (Fig. 43), pressupõem um conhecimento técnico que a pintora ainda não possuía quando pintou sua primeira versão do tema, em 1610. As escolhas da artista indicam seu esforço em agradar o mecenas Ludovico Ludovisi, proprietário de uma grande coleção de pinturas e antiguidades e “Homem de grande cultura e de espírito teórico, tinha gostos muito seletivos em matéria de pintura” (HASKELL, 1997, p. 53). Conforme Francis Haskell (1997), Ludovisi monopolizava os artistas mais talentosos priorizando seus compatriotas bolonheses, como Dominichino e Guercino, o que reforça a ideia de que ao se aproximar do método de Guercino, Artemisia almejava uma boa receptividade à sua obra encomendada por Ludovisi.

As curvas e volumes do corpo de Susana (Fig. 43) revelam que as representações do corpo feminino em Artemisia não são apenas o resultado da observação do próprio corpo da artista a partir do uso de espelhos. A composição da figura central pressupõe que conhecesse as esculturas romanas antigas, além da escultórica barroca da Cidade Eterna, cuja agitação e

⁴¹⁷ Cidade do Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

movimento foram referências importantes para Artemisia. A profundidade é também um elemento explorado de forma mais complexa em relação à primeira versão de Susana (Fig. 34), a qual se aproxima de um modelo plano. Tais escolhas configuram a já experiente atuação de Artemisia na criação da imagem de matriz barroca.

Ao longo do século XVI, as representações das formas nos espaços cuja perspectiva respeitava a ideia de planos, foi se modificando em favor de composições mais voltadas à profundidade. Para Wölfflin (2000, p. 99), o Barroco enfatizou “[...] as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que estão atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o fundo da imagem”. Dialogando com tais noções, na Susana e velhos de 1622 (Fig. 43), as figuras humanas estão organizadas a partir de um ângulo diagonal, uma atrás da outra, acentuando a perspectiva de profundidade e a impressão de movimento.

Ao mesmo tempo em que inseriu suas figuras no cenário bíblico do jardim, Artemisia também fez referência a elementos da mitologia, com os famosos *putti*, pequenas figuras humanas aladas, derivadas de Cupido, à direita do espectador junto ao golfinho alegórico, animal marinho presente em outras imagens de Artemisia cuja temática é de tradição mitológica. As figuras fazem parte da decoração da *fontana* em que Susana se banhava ao ser surpreendida pelos velhos.

É importante notar que a obra foi modificada pela artista durante sua execução, provavelmente para atender as exigências do colecionador e cardeal Ludovico Ludovisi. Algumas das modificações foram apontadas por Roberto Contini (2011, p. 43), a exemplo dos *putti*, que inicialmente tinham outra formação, como sugere o posicionamento da pequena figura que agora se encontra visível apenas em seus contornos, à direita de Susana. O mesmo autor ressaltou a cabeça com os olhos fechados cujas nuances ainda podem ser vistas no vazio próximo ao rosto de Susana (Fig. 43). Roberto Contini (2011), lembrou que os traços podem ser resquícios de uma imagem precedente, disponível a nós devido à limpezas corrosivas antigas que removeram algumas camadas de cor.

Acreditamos que os *putti*, inspirados na arte romana antiga e amplamente difundidos durante os períodos Renascentista e Barroco, tanto em funções decorativas como alegorias na arte de origem sacra e profana, podem ser uma alusão à coleção de esculturas Ludovico Ludovisi. O sobrinho do Papa Gregório XV tinha constituído, ao longo dos dois anos de pontificado do tio, entre 1621 e 1623, “o que era talvez a mais impressionante coleção de esculturas antigas jamais vista na cidade” (HASKELL, 1997, p. 128). É possível pensar que Artemisia possa ter tido acesso a essa coleção, como pode ter ocorrido também com outros

artistas da mesma época, a exemplo de Domenichino que cercou as figuras monumentais dos evangelistas com *putti*, na igreja de Santo André, em Roma.

Quando Artemisia voltou a Roma, em 1620, o fez em circunstâncias bem diferentes de quando partiu para Florença, em 1613. Reconhecida como pintora, recebendo encomendas de “senhores e senhoras ilustres” como revelam suas cartas, homenageada por seus pares com retratos e tendo seu rosto cunhado em moeda, como discutiremos ao final do capítulo. A nova posição social da artista, por um lado lhe garantia encomendas de importantes mecenas de seu tempo, por outro precisava negociar as obras desde a concepção da postura das figuras. A postura de repulsa de Susana, de 1610, que reage ao assédio dos dois velhos (Fig. 34) é substituída na obra de 1622 (Fig. 43) por um posicionamento “recatado”, menos rebelde e associado à noção de intervenção divina.

Ainda que esta figura de Susana (Fig. 43) não emane a mesma força da anterior, fica evidenciado o conhecimento de quem estudou na Academia de Desenho de Florença e conheceu imagens da tradição clássica reinterpretadas por artistas como Michelangelo Buonarroti. A própria produção de Michelangelo amplamente disponível a Artemisia no período em que residiu em Florença, a exemplo da obra prima Davi, atualmente na *Galleria dell'Accademia*, mas que naquela época estava localizada na *Piazza della Signoria*, na zona central da cidade, marcou de forma importante as escolhas da artista. A exploração dos volumes dos corpos femininos de origem clássica são reinterpretados e atravessados pelos jogo de luzes e sombras. Assim, triunfa em Artemisia um feminino, ora introspectivo e meditativo, ora forte e rebelde.

No período de seu retorno a Roma Artemisia conheceu artistas como Simon Vouet, Jusepe de Ribera e Massimo Stanzione, por exemplo, com esse último também colaborou em seu período napolitano. De acordo com Judith Mann (2016, p. 39), fica claro que nessa época a pintora estava construindo seu repertório e estava aberta às mais amplas possibilidades oferecidas pelo ambiente romano. Em “Judite e a sua criada”, hoje em Detroit, por exemplo, a pintora faz referência ao *tenebrismo* e aos quadros a luz de velas de Gerrit van Honthorst. Para Mann (2016), a discrepância entre a fama de Artemisia em Roma e a ausência de comissões importantes pode indicar que, ao tornar-se conhecida pelo nus de figuras femininas que marcaram os primeiros tempos de sua atuação, se pode presumir que não estivesse entre os artistas considerados adequados para comissões em igrejas. Diversas obras de Artemisia de temas religiosos foram citadas em inventários de colecionadores particulares dessa época, a maioria, no entanto, perdidas. A escassez de comissões públicas implica num baixo impacto entre os artistas que trabalharam em Roma nos anos sucessivos (MANN, 2016, p. 40).

Por outro lado, existem testemunhas da admiração que lhe expressaram os seus contemporâneos, como a medalha de bronze com seu retrato, provavelmente de 1625, que sobrevive oficialmente em duas cópias⁴¹⁸ (Fig. 62), e o desenho em giz vermelho e preto de Pierre Dumonstier, que representou a mão direita de Artemisia com um pincel entre os dedos e a inscrição “a digna mão da excelente e erudita Artemisia, dama romana”⁴¹⁹ (Fig. 45).



Figura 45: Mão direita de Artemisia Gentileschi segurando o pincel (1625). Pierre Dumonstier. Frente e verso. The British Museum, Londres.

Retratada de forma pejorativa por Jérôme David, no quadro de Simon Vouet (1590-1649) Artemisia aparece numa perspectiva diferente (Fig. 46). A obra é de tendência realista, uma exigência de Cassiano dal Pozzo, erudito apreciador de arte e comum protetor de Vouet e Artemisia, a quem a obra se destinava. Dal Pozzo também possuía em sua coleção um autorretrato de Artemisia, que integrava a série *obras de artistas por ele mais amados*, conforme assinalaram os estudos de Francesco Solinas (2011, p. 142). O mesmo autor chamou a atenção para o olhar da artista na imagem, revelador de uma aversão por qualquer imposição a sua pessoa.

⁴¹⁸ As duas cópias da medalha com o rosto de Artemisia então, em coleção privada em *New Jersey* e no *Staatliche Museen* de Berlim (MANN, 2016, p. 41). Contudo, em uma recente visita minha ao museu de Berlim, a medalha não foi localizada no acervo.

⁴¹⁹ “*La degna mano dell’eccellente ed erudita Artemisia, gentildonna romana*”. Tradução da autora



Figura 46: Retrato de Artemisia Lomi Gentileschi (1623-26). Simon Vouet. Óleo sobre tela, 90 x 71 cm. Coleção privada.

Na tela de Vouet vemos uma mulher se impondo em seu ofício e nos mostrando alguns de seus objetos de trabalho, a paleta de tinta e os pincéis, por exemplo (Fig. 46). O quadro é uma representação da pintora no ato de pintar, uma referência que Artemisia também desenvolveu sobre si mesma quando explorou sua auto identificação como alegoria da pintura, culminando na produção do “Autorretrato como alegoria da pintura” (1638-39), realizado no período em que atuou na corte inglesa, em Londres (Fig. 68). O retrato de Artemisia (Fig. 46) foi identificado pelo pesquisador Roberto Contini em setembro de 2001, numa coleção privada na cidade de Bergamo, de acordo com Solinas (2011, p. 95). A imagem retrata a pintora na casa dos 30 anos de idade, quando vivia em Roma, numa casa na rua *al Corso*, com a filha Prudenzia e a criada Domenica⁴²⁰.

⁴²⁰ (ASVR, *Status Animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1626, f. 6*).

Passada quase uma década desde a produção do “Autorretrato como tocadora de alaúde” (Fig. 54), Artemisia foi representada por seu colega francês com alguns fios de cabelo grisalhos e um rosto magro. Sentada numa cadeira, provavelmente em seu estúdio de pintura e segurando seus instrumentos de trabalho, Artemisia foi retratada por Vouet num instante em que ela mesma também poderia estar pintando. O quadro é uma representação da pintora trabalhando. Adornada com brincos de pérolas em formato de gota, Artemisia se revela numa posição social diferente de quando partiu de Roma para a cidade florentina fugindo da repercussão do processo crime junto com o marido endividado que seu pai lhe arranhou na época.

Ao identificar a tela de Simon Vouet, Roberto Contini pesquisou a rara iconografia no medalhão de ouro que Artemisia carrega no lado esquerdo do peito. “*Mausoleion*” é a inscrição gravada no medalhão de ouro pendurado em uma dupla corrente que adorna o corpete de cor açafraão usado pela artista. De acordo com Contini, a escolha foi uma espirituosa e divertida alternativa do pintor francês para registrar o nome da amiga sem revelar sua viuvez incerta. Segundo o mesmo autor, a gravação no medalhão é uma alusão ao Mausoléu de Helicarnasso, construído em memória de Mausolus (377-352 a.C.) por ordem da princesa Artemisia, sua esposa. Para Mann (2016), a imagem de Artemisia com a paleta de tintas e o lápis de desenho nas mãos, não representa apenas a amizade entre os dois pintores, mas também o reconhecimento de sua atuação enquanto pintora.

4.3 O período florentino

Na biografia de Artemisia escrita por Filippo Baldinucci (1728, pp. 293-294), a pintora foi lembrada como especialista em representações de nus femininos, a partir da análise da *Alegoria da Inclinação*, produzida em Florença (Fig. 47). As obras que inauguraram a produção de Artemisia significaram uma espécie de afirmação da pintora no mundo das artes e criaram entre seus contemporâneos essa impressão de que era especialista em figuras femininas.

Quando Artemisia se casou, em novembro de 1612, era já uma pintora especialista em figuras humanas. Graças aos seus estudos de anatomia do corpo feminino, chegou a Florença, em 1613, preparada para criar sofisticadas composições. Não surpreende que em três anos seria admitida na Academia de Desenho de Florença depois de ter realizado um dos nus mais realistas para Michelangelo Buonarroti, *o Jovem*, seu novo patrono. Michelangelo colaborou para o sucesso profissional de Artemisia, a quem a pintora chamava de “compadre” e era tratada como

“filha”⁴²¹. O cavalheiro de corte, profundamente imerso nas vivências da arte de seu tempo, a colocou em contato com importantes clientes potenciais, como o futuro pontífice Maffeo Barberini, destacou Francesca Baldassari (2016, p. 25).

Em Florença Artemisia encontrou uma cidade avançada do ponto de vista das ciências e em plena efervescência no que se refere às artes, na qual reinava Cosme II de Medici, refinado apreciador de pintura, música, poesia, dança e ciência e aberto ao novo naturalismo *caravaggesco*. A saúde debilitada do grão-duque, falecido pouco depois dos 30 anos, o impediu de fazer da própria cidade um centro cosmopolita do século XVII.

O período florentino de Artemisia, pode ser considerado um dos mais importantes de sua trajetória. Foi na Cidade do Lírio que a pintora conheceu figuras como Galileu Galilei, membro da “*Accademia delle Arti del Disegno*” desde 1613, a quem escreveria uma correspondência mais de uma década depois, durante a primeira temporada da pintora em Nápoles. Ao ser aceita como membro da Academia, Artemisia teve acesso aos programas de teoria e prática da instituição, na qual os desenhos eram criados a partir de modelos vivos e constituíam as atividades primárias dos artistas. Partes do corpo, membros e rostos eram praticados primeiro, seguido de figuras inteiras. Somente depois de dominar totalmente a realização dessas imagens, um artista poderia avançar para estudos de drapeados e modelos nus. O currículo que os artistas e estudiosos humanistas desenvolveram dentro da Academia visava proporcionar uma ampla educação liberal para os artistas e incluía diversas áreas do conhecimento, como já abordamos no segundo capítulo da tese. Foi nesse período que Artemisia conheceu obras de autores humanistas como Petrarca, Poliziano, Ariosto e autores antigos que tinham sido relidos no Renascimento, como Ovídio.

Nesse sentido, ao produzir um nu de corpo inteiro, Alegoria da Inclinação (Fig. 47), Artemisia já tinha passado pelos diferentes exercícios de aprendizado e criação da imagem. Artemisia pintou uma mulher completamente nua tão realista, que alguns anos depois, a pedido do proprietário da obra, Michelangelo Buonarroti, *o Jovem*, a figura foi vestida pelo pintor Baldassare Franceschini, o Volterrano, conforme Baldinucci (1728, p. 293). O artista jogou uma roupagem moralista na figura humana pintada por Artemisia. De acordo com o mesmo autor, os pés da figura estavam acomodados sobre duas pequenas roldanas, simulando seu movimento no percurso de aquisição das faculdades. A imagem foi colocada no teto de uma das salas da Casa Buonarroti, dedicada às ações gloriosas do grande Michelangelo e antes de ser modificada, a figura de Artemisia dialogava com o conceito poético do artista. Entretanto, por ter sido destinada

⁴²¹ (ACB, MS, busta 103, f. 67).

a um espaço utilizado pelos filhos pequenos e pela esposa de Michelangelo, *o Jovem*, Ginevra d' Efa Martellini, a nudez da Alegoria foi coberta. A alegoria, toca o espectador com o seu olhar sereno, segura uma bússola, mas parece que o seu guia é uma estrela que brilha no céu azul ultramarinho.

Conforme apontam os documentos do arquivo da Casa Buonarroti, em Florença, em 24 de agosto de 1615⁴²² a pintora já tinha recebido uma parte dos valores pela produção da “Alegoria da Inclinação” (Fig. 47). Duas semanas depois, em sete de setembro, o marido de Artemisia escreveu a Buonarroti solicitando dinheiro e justificou o pedido argumentando que tinham sido atingidos por várias desgraças⁴²³. Pietro Antonio Stiattesi foi atendido no mesmo dia⁴²⁴. Entre setembro e novembro do mesmo ano foi Artemisia quem escreveu ao patrono solicitando outro pagamento. A artista referiu-se a Buonarroti como “Senhor compadre”⁴²⁵, fazendo referência a uma relação amigável. Em 13 de novembro sua solicitação foi atendida⁴²⁶, poucos dias após ter dado à luz ao segundo filho, Cristofano. Outros quatro pagamentos foram feitos em favor de Artemisia por Buonarroti, entre fevereiro e agosto de 1616.

Podemos notar que a configuração dos braços da “Alegoria da Inclinação” de Artemisia lembra um personagem Lápita da margem esquerda da obra de Michelangelo Buonarroti, intitulada “A batalha dos Centauros” (Fig. 48). Luciano Berti (1991), lembrou que no autorrelevo de Michelangelo, o artista esculpiu um conjunto de corpos atléticos, agitados pelo conflito, figuras fortes e em movimento, numa luta confusa em que os braços dos personagens formam um nó inextricável. A “Alegoria da Inclinação” (Fig. 47) de Artemisia pode, de fato, ser notada com a definição dos braços muito similar ao posicionamento do Lápita, grifado no relevo de Buonarroti. Talvez uma mera coincidência, ou mesmo uma alusão deliberada: como pintora Artemisia certamente tinha visitado a Casa Buonarroti, onde a obra estava exposta. Por outro lado, talvez a jovem pintora quisesse mostrar a Buonarroti, *o Jovem*, uma alegoria feminina tão nua quanto os mitológicos Centauros e Lápidas de mármore, mais uma vez revelando que suas obras eram concebidas a partir de atentos estudos que culminaram em sua matrícula na Academia de Desenho de Florença.

⁴²² (ACB, MS, 101-4 A, f. 32).

⁴²³ (ACB, MS, 103, f. 67 e 69, MS).

⁴²⁴ (ACB, MS, 101-4 A, f.32).

⁴²⁵ (ACB, MS, 103, f. 67).

⁴²⁶ (ACB, MS, 100-4 A, ff. 32 e 36).



Figura 47: Alegoria da Inclinação (1615). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.



Figura 48: A batalha dos Centauros (1492). Michelangelo Buonarroti. Relevô em mármore, 84,5 x 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florença. Grifo da autora.

Elementos como a bússola e a estrela presentes na imagem aludem ao período da invenção da luneta astronômica por Galilei e a confirmação do heliocentrismo, juntamente com a matematização do espaço e do tempo, que eram questões bastante debatidas na época. As escolhas iconográficas e artísticas da pintora contribuem para evidenciar os diálogos de Artemisia com o seu tempo, com as discussões em voga em sua época e com os pensadores que residiam em Florença, seus colegas da Academia de Desenho. Uma figura bela, nua, semelhante a própria pintora, se comparada aos autorretratos de Artemisia produzidos no mesmo período, com os lábios entreabertos, olhar sonhador e pés em primeiro plano. Com grande atenção aos detalhes, Artemisia pintou a extremidade da bússola e sua inclinação de forma que possa identificar e seguir a estrela guia.

A obra “Saturno devorando os filhos”⁴²⁷ (Fig. 49) de Peter Paul Rubens (1577-1640)⁴²⁸ também dialoga com a produção de Galileu Galilei.



Figura 49: Saturno devorando os filhos (1636-1638). Peter Paul Rubens. Óleo sobre tela, 182,5 x 87 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Nos interessa em especial a imagem de Rubens porque em sua composição, o pintor fez algumas escolhas iconográficas que aparecem também na “Alegoria da Inclinação” (Fig. 47)

⁴²⁷ A narrativa mitológica foi representada por diferentes artistas. Rubens optou por representar Saturno no ato de devorar seu filho. Paolini (2016), chamou a atenção para o posicionamento das pernas de Saturno (Fig. 49), uma referência ao grupo escultórico antigo de “Laocconte e seus filhos”, hoje no acervo do Museu do Vaticano, estudada por Rubens em seu período italiano. Para a mesma autora, Saturno também lembra a postura de São Bartolomeu no juízo final de Michelangelo na capela Sistina.

⁴²⁸ O pintor flamengo chegou à Itália em 1600 e esteve em cidades como Veneza, Florença, Mantova e Roma, por exemplo. Rubens permaneceu na península itálica até 1608 e sua produção foi muito marcada pelo conjunto de imagens clássicas a que teve acesso. Anna Lo Bianco (2016), lembrou que no campo artístico, Rubens conheceu a obra de outros pintores como Tiziano, Tintoretto, Caravaggio e Annibale Caracci, além dos artistas do Renascimento, que influenciaram profundamente seu modo de conceber a imagem.

de Artemisia. A figura de Saturno está posicionada sobre as nuvens, como a figura feminina de Artemisia, e apoiado no cabo de uma foice à esquerda do espectador. Conforme Paolini (2016, p. 210), a foice pode ser uma referência à agricultura, da qual Saturno é patrono, mas é também uma alusão ao ato de ceifar vidas⁴²⁹.

O contraste entre luzes e sombras dá a ver três estrelas no topo da tela de Rubens (Fig. 48). É a representação do sexto planeta do sistema solar, brilhante à noite e último corpo celeste visível a olho nu, cujo nome é Saturno. A imagem corresponde à descrição do planeta feita por Galileu Galilei, em torno de 1610, quando o cientista observou Saturno por meio de um instrumento ótico de sua invenção, o telescópio. Paolini (2016), lembrou que os anéis planetários ainda não eram visíveis a Galileu que concluiu serem duas outras estrelas de medidas iguais⁴³⁰.

As referências aos estudos de Galileu também são evocadas na obra de Artemisia (Fig. 47), a exemplo da bússola e da estrela que estão alinhadas em posição diagonal. A estrela pode ser uma alusão aos estudos que Galileu já tinha realizado a respeito de Saturno e o contato de Artemisia com o cientista na Academia de Desenho de Florença é referenciado na imagem. É interessante notar, conforme destacou Francesco Solinas (2011, p. 107), que na biografia de Galileu, escrita em 1654 por Vincenzo Viviani em formato de carta a Leopoldo de Medici, são citados alguns dos pintores mais conceituados pelo cientista e filósofo, entre os quais aparecem Cigoli, Passignano, Jacopo da Empoli, Cristofano Allori e Artemisia Gentileschi.

Nesse sentido, a imagem é um importante elemento que dialoga com os sistemas de ideias vigentes ou em construção no período. Mais do que isso, acreditamos que as imagens carregam em si o potencial de suscitar pensamentos e ideias ao se associarem à outras imagens, como propôs Etienne Samain (2012). Assim, “[...] toda a imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos, (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outras imagens, seria uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23). Muito mais do que um simples objeto, para o mesmo autor, a imagem é um fenômeno, “[...] ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema

⁴²⁹ De acordo com Cecilia Paolini (2016), “Saturno devorando os filhos” (Fig. 49) faz parte de uma grande comissão de sessenta pinturas de temas mitológicos que o rei da Espanha, Felipe VI, encomendou a Rubens, em 1636. A mesma autora notou que o tema foi retirado da obra de Ovídio (IV, 197-200), o qual narra que Saturno usurpou o poder de seu pai, Urano, e ao saber que uma profecia mencionava que o mesmo aconteceria com ele, ou seja, um de seus filhos o destruiria e tomaria o poder, devorou sua prole com exceção de Zeus que foi escondido pela mãe na ilha de Creta. Quando cresceu, Zeus destruiu Saturno, libertou seus irmãos e se tornou o novo rei do Cosmos.

⁴³⁰ Em uma carta de 30 de julho de 1610 escrita a Belisario Vinta, primeiro secretário de estado do grão-duque da Toscana, o cientista definiu Saturno como o planeta “tricorpóreo”. A coincidência entre a descrição do astrônomo pisano e a representação de Rubens valoriza a hipótese de que Galileu e o pintor flamengo tenham se conhecido na corte do duque de Mantova no início do século XVII (PAOLINI, 2016, p. 210).

de pensamento” (SAMAIN, 2012, p. 31). É a partir dessas considerações que temos pensados as imagens aqui discutidas. Ou seja, temos confrontado as obras com os sistemas e contextos com os quais estão conectadas.

Francesca Baldassari (2016), afirmou que nessa época, no início do século XVII, Florença era a vanguarda do novo gênero teatral do drama e do famoso “recitar cantando”. O pintor Cristofano Allori (1577-1621), amigo e padrinho de batismo de um dos filhos de Artemisia⁴³¹, foi muito atuante na cidade florentina, não apenas na arte da pintura, mas também foi brilhante poeta, músico, cantor, ator e autêntico interprete do método de “recitar cantando”. Segundo Baldassari (2016, p. 32), esse método teorizado e praticado em Florença considerava a música enquanto expressão dos afetos. As interpretações inauguradas por Allori aproximaram a música, a pintura e o teatro nas celebrações da corte dos Medici.

A vida artística e intelectual da Cidade do Lírio vivia sua época de maior ostentação e riqueza, como lembrou Francesco Solinas (2011, p. 82). Artistas nacionais e internacionais eram comissionados pelos governadores da Toscana Cosme II de Medici e sua esposa Maria Madalena d’Áustria para decorar palácios, vilas e jardins, criando um acervo próprio bastante significativo. Conforme o mesmo autor, nesses espaços tinham lugar as representações teatrais e dramas musicais que se tornaram grandes atrativos nas festas de corte, frequentadas por poetas, intelectuais e artistas florentinos e estrangeiros.

É bem provável que Artemisia Gentileschi também frequentasse as celebrações de corte a partir de sua chegada em Florença, em janeiro de 1613, cenário no qual pode ter conhecido Cristofano Allori. Para Francesca Baldassari (2016), Allori desenvolveu um papel fundamental no estilo da linguagem pictórica de Artemisia. Capaz de aproximar as cores mais preciosas, como o fez em suas diferentes versões de Judite, Allori estimulou a pintora a adotar um estilo rico, elegante e decorativo, não somente do ponto de vista compositivo, mas também nas atitudes, convidando Artemisia a recorrer a soluções cromáticas mais iluminadas que incluíam o amarelo ouro e o vermelho intenso.

De acordo com o biógrafo Filippo Baldinucci (1812, pp. 271-27), em “Judite com a cabeça de Holofernes” (Fig. 50), Allori teria retratado a amante Mazzafirra como Judite, a mãe da cortesã como criada e a si mesmo como Holofernes, fazendo uso do método da observação de modelos verdadeiro, utilizado em Florença. Judite encara o observador, segurando com a mão direita a espada e com a esquerda a cabeça decapitada de Holofernes, quase como um

⁴³¹ O segundo filho de Artemisia, Cristofano, foi batizado em nove de novembro de 1615 na igreja de *Sant’Ambrogio* de Florença. O pintor Cristofano Allori foi seu padrinho, como consta na documentação do Arquivo Histórico florentino, *Opera di Santa Maria del Fiore*.

troféu. O corpo ereto de Judite contrasta com o corpo da criada, ligeiramente inclinado. A criada fixa o olhar em direção à porta de entrada da tenda ou a uma janela de onde alguém pudesse vê-las e revela a tensão que circunscreve a história bíblica que a imagem narra.



Figura 50: Judite com a cabeça e Holofernes (1613). Cristofano Allori. Assinada e datada [Hoc Cristofori Allorii / Bronzini / hactenus invicta pene / vincitur 1613]. Óleo sobre tela, 120,4 x 100,3 cm. Royal Collection, Londres.

No ambiente artístico florentino, Artemisia teve acesso à produção de artistas como Allori, com uma abordagem que explorou o caráter expressivo das figuras humanas em posição teatral. Escolhas estéticas do ponto de vista do colorido, da textura dos tecidos drapeados e a assinatura do artista num objeto que faz parte da narrativa são alguns dos elementos que também fazem parte da linguagem pictórica de Artemisia.

Conforme Baldassari (2016, p. 25), os autorretratos produzidos por Artemisia em Florença e também os retratos realizados em Roma na década de 1620, pressupõe a magistral lição de Cristofano Allori, capaz de retratar a fisionomia e revelar o ambiente social e cultural da realidade histórica. É provável, por exemplo, que a “Judite” (Fig. 50) de Allori tenha sido uma referência para a “Madalena” (Fig. 51) de Artemisia. Por outro lado, Baldassari (2016), lembrou que Artemisia também influenciou os pintores de seu tempo que atuavam em Florença com a produção da Inclinação (Fig. 47). Seu nu, marcado pelo forte naturalismo e teatralidade, fez escola a artistas como Francesco Furini, como se pode notar em obras como “As três Graças”⁴³² e “Judite com a cabeça de Holofernes”⁴³³; e Lorenzo Lippi, cuja “Judite”⁴³⁴ foi por muito tempo atribuída a Artemisia.

A tela “Madalena” (Fig. 51), produzida entre 1617 e 1618 é um trabalho valioso do ponto de vista do colorido: um terço da tela é ocupado pela textura luxuosa do vestido, adornado com tons dourados e estilo sofisticado, conforme apontou nosso estudo de mestrado (TEDESCO, 2013). Artemisia vestiu sua Madalena com a roupagem do século XVII, assim como o fez com outras personagens bíblicas como Judite, Jael e Ester, revelando mais sobre o contexto de produção da imagem do que sobre a realidade vivida pela figura referenciada nas escrituras sagradas do cristianismo.

Optamos por comentar a tela (Fig. 51), para discutir o diálogo de Artemisia com outros artistas de seu tempo, a exemplo de Cristofano Allori, que não tinha sido uma preocupação da pesquisa de mestrado. A imagem foi provavelmente elaborada para o grão-duque Cosme II de Medici, uma vez que pode tê-la encomendado em honra de sua esposa Maria Madalena d’Áustria – devota da santa que carregava seu nome. Os detalhes, o cenário requintado e fisicalidade do corpo feminino, sugerem um desejo de satisfazer o gosto da corte. A cadeira forrada de seda vermelha, galonada e ornamentada com franjas, ornada com esferas mediceias é assinada pela artista *Artimisia Lomi*, revelando que a jovem aderiu a uma modalidade da “pintura reformada”, desenvolvida por seu tio, Aurelio Lomi (TEDESCO, 2013).

⁴³² Francesco Furini, *Le Tre Grazie*, 1633. *The State Hermitage Museum*, São Petesburgo.

⁴³³ Francesco Furini, *Giuditta taglia la testa di Oloferne*, 1633. Palazzo Barberini, Roma.

⁴³⁴ Lorenzo Lippi. *Giuditta*, 1635-1640. Coleção privada.



Figura 51: Madalena (1617-1618). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. Palazzo Pitti, Florença.

Como o colega pintor fez em Judite (Fig. 50), Artemisia também assinou a obra num objeto que faz parte do cenário na narrativa imagética e optou pelos drapeados em amarelo dourado, deixando à mostra os pés da figura feminina (Fig. 51), como o fez na alegoria (Fig. 47). Uma vez que Artemisia se afastou do pai e transferiu-se para Florença, desenvolveu um estilo próprio e autônomo, em contínuo desenvolvimento.



Figura 52: Alegoria da Inclinação (1615). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.



Figura 53: Madalena (1617-1618). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. Palazzo Pitti, Florença.

Quando avaliamos as obras “Alegoria da Inclinação” (Fig. 52) e “Madalena” (Fig. 53), as duas produzidas entre 1615 e 1619, notamos que os rostos e olhares possuem uma capacidade introspectiva e penetrante, que se traduz em mudanças surpreendentes de expressão. É interessante notar que a cultura visual da corte na qual Artemisia estava inserida era constantemente invocada em suas obras do período florentino. Na Madalena ainda existem outros elementos presentes, como o espelho sobre a mesa no qual parte do rosto da figura aparece, acompanhado de uma inscrição que faz alusão às escrituras bíblicas que dizem respeito à trajetória de Maria Madalena e de uma caveira, símbolo da finitude humana, mas que parece invocar o pensamento, já que Madalena é representada num momento de reflexão consigo mesma. A pintora adornou a figura com brincos de pérola, joia que não se insere no contexto histórico em que a personagem viveu, mas sim insinua a posição social da corte que lhe havia encomendado a imagem (Fig. 53).

As duas imagens revelam a beleza monumental da figura feminina em Artemisia (Fig. 52 e 53). Linhas e cores dão a ver um mesmo rosto que ressurgem em diferentes obras da artista. Ambos os corpos são atingidos por uma luz que se origina no lado direito da tela, evidenciada de forma menos sutil em Madalena cujo fundo escuro amplia a sensação de teatralidade, dialogando com a “Judite” de Allori (Fig. 50).

O trabalho com as imagens tem nos aproximado da discussão teórica que pontuamos no início do presente capítulo. A discussão tem sido norteadas pelas considerações de Ulpiano B. de Meneses (2012), cuja perspectiva é pensar os efeitos da dimensão visual, tendo em vista que as imagens não apenas representam o passado, mas também o constroem. Nesse sentido, a produção pictórica de Artemisia e outros artistas de seu tempo ajudam a construir uma determinada visão sobre a posição social e cultural de seus mecenas e dos próprios artistas, sujeitos que ora ocupavam lugares de prestígio ora eram expostos às crises políticas e econômicas da corte ou mesmo ao adoecimento/falecimentos de seus protetores.

Assim, estamos considerando a dimensão visual um importante instrumento para a escrita da história, evidenciando as relações entre as obras e os sistemas de ideias da época em que foram realizadas. Cientes do anacronismo quase inevitável, da narrativa mediada pelo presente e considerando contexto, encomenda, relação do artista com seus pares, e meios de produção e recepção das obras artísticas, acreditamos na importância do trabalho com fontes imagéticas e na possibilidade de aproximar a obra de seu contexto cultural, social, histórico e científico. Tem sido um exercício interpretativo, de atribuir sentido às imagens vivas e presentes entre nós, embora produzidas num passado distante.

Avaliando a produção pictórica de Artemisia desde sua saída de Roma é possível notar que sua chegada em Florença, sua inserção na Academia de Desenho e atuação como artista de corte colaboraram para a diversificação de temas em suas composições e principalmente para a consolidação de sua linguagem narrativa. Para Francesco Solinas (2011, p. 83), na Cidade do Lírio a pintora afastou-se do método do pai e enriqueceu seu estilo a partir de um enfoque de inédita e explícita veia *caravaggesca* e de surpreendente potência.



Figura 54: Autorretrato como tocadora de alaúde (1617-1618). Artemisia Lomi Gentileschi. Óleo sobre tela, 65,5 x 50, 2 cm. Curtis Galleries, Minneapolis.

Foi nesse período que Artemisia recebeu suas primeiras encomendas para produzir autorretratos, o que revela que sua obra era apreciada e difundida. Além disso, o tema do autorretrato em sua obra pode ser explicado pela dificuldade de ter à sua disposição outros

modelos-vivos além dela mesma. Essa foi provavelmente uma estratégia usada por Artemisia para enfrentar as restrições causadas pela questão de gênero, que a pintora contornou como pôde. Nos primeiros tempos de sua atuação em Florença o fez emprestando seu rosto às figuras femininas que pintou, a exemplo da Inclinação e da Madalena (Fig. 52 e 53).

Trabalhando em seu próprio ateliê, Artemisia pintou o “Autorretrato como tocadora de alaúde” (Fig. 54). De acordo com o historiador da arte Francesco Solinas (2011, p. 64), como muitos colegas seus, Artemisia tocava alaúde e era amiga de Bellerofonte Castoldi (1580-1649), compositor para alaúde e teorba. A descrição da imagem realizada pelo mesmo autor destaca o cabelo castanho claro da tocadora – muito semelhante ao de “Madalena” (Fig. 53), com alguns fios grisalhos, o nariz com ponta larga, os lábios pequenos e bem desenhados e as mãos grandes. Um rosto recorrente na obra de Artemisia Gentileschi, não apenas em seus inúmeros autorretratos.

Chamamos à atenção para a expressão objetiva da tocadora de alaúde que encara o observador, diferente de duas outras versões do mesmo tema produzidas posteriormente, nas quais a protagonista lança o olhar ao céu. O olhar intenso é provavelmente dirigido a quem a imagem pertenceria, Francesco Maria Maringhi, amante da pintora em Florença, como apontam as correspondências analisadas no segundo capítulo da tese. É provavelmente essa obra que Artemisia citou ao escrever a Maringhi, em 26 de junho de 1620, alertando-o para que não abusasse da verossimilhança da imagem evocando sua presença física frente à representação do autorretrato.

De acordo com Solinas (2011, p. 164) a tela é citada no inventário *Villa medicea di Artimino* de 1638 “o retrato de Artemisia de sua mão tocando o alaúde”, consiste em seu primeiro autorretrato declarado e documenta os primeiros tempos da história de Artemisia com Maringhi. Acreditamos que a intensidade do olhar da tocadora é uma referência ao seu admirador, uma recordação da pintora no auge de seus 25 anos de idade. É interessante notar a escolha do azul *lapislazzuli* na indumentária da figura feminina no autorretrato. O uso da cor de considerável valor econômico pode ter sido providenciada pelo próprio futuro proprietário da obra, cuja atividade principal era o comércio de produtos de luxo advindos de Constantinopla e do Oriente. A coloração tanto era estimada que o próprio grão-duque Cosme II de Medici providenciou uma certa quantidade do pigmento puro à artista pouco antes de seu retorno a Roma, de valor aproximado de 50 escudos romanos, destinado à produção de duas obras, “Diana” e “Hércules”, ambas atualmente desaparecidas, como lembrou Francesco Solinas (2011, p. 83).

Inserida entre os artistas da corte florentina, Artemisia se apresenta também como conhecedora de outros saberes, além da pintura. Suas correspondências testemunham que conhecia a literatura humanista de seu tempo e sua obra revela suas incursões nos debates científicos, ao introduzir elementos como a bússola e a estrela na Alegoria (Fig. 47), e seu diálogo explícito com a teatralidade barroca e com a música ao representar a si mesma como tocadora de alaúde (Fig. 54).

Os volumes da anatomia da figura feminina na composição criam um efeito visual que sugere a valorização estética que a pintora tinha de si mesma. Os dedos alongados das mãos insinuam que estivesse entoando uma nota musical, tendo em vista que tinha o domínio do instrumento. A fisicalidade do corpo remete ao período de abundância de encomendas e a pele clara, mas não lívida como na “Santa Catarina de Alexandria” (1618-20) (Fig. 55), de quem se não expunha ao sol, por exemplo, salientando as maçãs rosadas de sua face.

O turbante drapeado que esconde parte dos cabelos é parte de uma indumentária que não aparece nas versões futuras do tema “Autorretrato como tocadora de alaúde” produzidas por Artemisia, nem nas imagens de Judite, Madalena ou Jael, por exemplo. Os turbantes, bem mais comuns e sem simularem a elegância e nobreza do usado pela tocadora, aparecem com frequência nas criadas e servas das matronas. Tal adereço também era comum em representações de ciganas, como o fez Caravaggio em “A cigana que lê cartas” (Fig. 55).

Na cena representada na obra de Caravaggio, o jovem nobre de hábito amarelo açafraão com imagem em relevo ostenta a indumentária típica do século XVII. O mesmo ocorre com a figura feminina cujas vestes e turbante ajudam a revelar sua identidade. O rosto carnudo do jovem destoa da face magra da cigana. Enquanto o rapaz aguarda para saber sobre seu futuro, dedicando total atenção à mulher à sua frente, cuja postura a concebe segura de si e experiente em seus ofícios, não percebe que seu anel de casamento está sendo roubado. É interessante notar que as obras de Caravaggio revelam a grande preocupação do artista com os detalhes, a exemplo das unhas sujas das mãos que protagonizam a ação da cigana. Já na obra de Artemisia (Fig. 54), o turbante não é de algodão como o que adorna a cabeça da cigana da tela de Caravaggio. Nos perguntamos se o adorno do autorretrato de Artemisia não teria sido um presente de seu amante Francesco Maria Maringhi, cuja relevância na atuação como comerciante de artigos de luxo foi mencionada no capítulo segundo da presente tese.



Figura 55: A cigana que lê cartas (1593-1595). Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 115 x 150 cm. Pinacoteca Capitolina, Roma.

Os brincos discretos, o turbante, o fundo escuro e o jogo de luzes da imagem (Fig. 54) criam uma cena que coloca em destaque o rosto e o colo da personagem, dialogando com o método de Caravaggio, em que “A luz não molda os corpos, os recorta. E nada existe se não aquilo que a incidência do raio luminoso desvela” (MAMMÌ, 2012, p. 12). A luz é manipulada no ateliê e ilumina da mesma forma figuras humanas, objetos e paredes sem hierarquias, evidenciando tudo o que está rente à superfície da imagem. No prefácio da obra “Caravaggio” de Roberto Longhi (2012), Lorenzo Mammì lembrou o conceito de fotograma utilizado pelo historiador responsável pela redescoberta do pintor e suas técnicas de uso de espelhos e luzes artificiais. Na perspectiva *caravaggesca*, a imagem é um recorte daquilo que se vê, um fotograma. “Se não houver ação, se os modelos forem embora, permanecem na superfície do espelho móveis, objetos, pedaços de parede nua” (MAMMÌ, 2012, p. 12).

Os aspectos técnicos de referência *caravaggesca* que encontramos também na produção de Artemisia, a postura enrijecida das figuras humanas predominantes e os efeitos ilusionistas dos pontos de luz que percorrem a imagem de forma circular pressupõem um provável contato da pintora com parte do conjunto de obras realizadas por Caravaggio em Roma. A partir dos estudos de Roberto Longhi (2012, p. 90), se sabe que o pai de Artemisia, Orazio Gentileschi, era um dos poucos amigos do pintor na Cidade Eterna e um dos primeiros artistas cuja produção foi fortemente influenciada pelas concepções de Caravaggio. Isso nos leva a crer que Artemisia também conheceu boa parte das obras do

artista expostas em locais públicos de Roma, a exemplo das Igrejas de São Luis dos Franceses e Santa Maria del Popolo.

Em Tocadora de alaúde (Fig. 54), Artemisia representou a si mesma atravessada pela luz de matriz *caravaggesca*, concebida pela pincelada da pintora de forma insinuar sua autoestima elevada e sua inserção entre os artistas da corte florentina. Além de Maringhi, outros admiradores e colecionadores receberam os autorretratos de Artemisia, segundo revelam suas cartas do período napolitano e sua produção em Londres. Na época em que pintou a tela (Fig. 54), Artemisia atravessava um período de gravidez de sua penúltima filha, Prudenzia, batizada em agosto de 1617 na igreja de *San Salvatore al Monte*, em Florença⁴³⁵. A filha, que recebeu o nome da avó materna, foi a única a sobreviver à infância, diferente dos outros três filhos da pintora que morreram precocemente. Prudenzia esteve com a mãe em Roma e Nápoles, conforme revela uma carta enviada por Artemisia a Cassiano dal Pozzo em 24 de outubro de 1637.

Pouco mais de um ano depois nascia Lisabella, batizada em outubro de 1618 na igreja de Santa Lucia em Prato⁴³⁶. A menina faleceu antes de completar um ano de vida, foi sepultada em nove de julho de 1619, em San Pier Maggiore, em Florença⁴³⁷. É provável que a pintora tenha finalizado a tocadora de alaúde pouco depois de dar à luz a Prudenzia e iniciado Santa Catarina (Fig. 56), na época em que nasceu e faleceu Lisabella. Tais questões são importantes para pensar sua produção pictórica. Foram quatro partos desde sua chegada em Florença, o que pode ter dificultado seu trabalho. Em tais condições Artemisia produziu diversas obras e continuou entre o grupo de artistas mantidos pelo grão-duque Cosme II.

Na obra “Santa Catarina de Alexandria” (1618-20) Artemisia nos apresenta uma jovem que se assemelha na face e nos cabelos à figura da “Tocadora de alaúde” (1617-18). A semelhança entre os cabelos das duas personagens é melhor percebida no catálogo de obras que utilizamos (CONTINI; SOLINAS, 2011), do que nas imagens digitalizadas. Produzidas no mesmo período, em Florença, as duas telas (Fig. 54 e 56) são representações nas quais as figuras femininas se destacam não apenas pelo posicionamento imponente de seus corpos, mas também por seus olhares. Santa Catarina, combinando o vermelho e o dourado de suas vestes com as cores da coroa, clara referência à família Medici, pode ser interpretada também como um autorretrato de Artemisia.

⁴³⁵ (AOD, *Registro di battesimo, Femmine, 1616-1617, f. 59v*).

⁴³⁶)AOD, *Registro di battesimo, Femmine 1618-1619, f. 29v*).

⁴³⁷ *Idem*.



Figura 56: Santa Catarina de Alexandria (1618-1620). Artemisia Lomi Gentileschi. Óleo sobre tela, 77 x 62 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.

A majestosa Santa Catarina (Fig. 56), carrega a coroa gran-ducal de ouro com esmeraldas, rubis e pérolas, muito semelhante à desenhada pelo flamengo Jacques Bylivel para Ferdinando I de Medici, conforme afirmou Francesco Solinas (2011, p. 166). O mesmo autor ressaltou que a coroa Toscana foi muitas vezes reproduzida nas obras encomendadas para Ferdinando I, Cosme II e Ferdinando II. Além disso, a obra foi produzida para a grã-duquesa Maria Madalena d'Asburgo, casada com Cosme II de Medici, o que explica algumas escolhas da artista ao representar a santa.

Dos estudos de Francesco Solinas (2011), acerca dessa imagem, extraímos uma passagem:

A visão e os olhos voltados ao céu, a mão direita posicionada no seio esquerdo na altura do coração, uma folha de palma na mão simbolizando o martírio dos *Cristiani primieri*; à esquerda da tela está apoiada sobre uma roda, instrumento de tortura ainda em uso nas primeiras décadas do século XVII. As vestes bordadas de ouro sinalizam a posição social da jovem Catarina (287-305 d. C), santa e filósofa cristã, identificada como aristocrata descendente de um príncipe do Egito. Os seus extraordinários dotes de oratória, inteligência, cultura e fé foram medidos durante a celebração pela chegada do cônsul Gaio Galerio Valerio Massimino Daia, novo governador da província. Recusando ajoelhar-se diante dos sacrifícios pagãos públicos e negando-se a recusar sua crença em Cristo, Catarina foi obrigada a um confronto público com os sábios da cidade: a jovem converteu todos. Torturada na roda armada para abjurar publicamente sua fé, foi salva pelos anjos que destruíram o instrumento de martírio. Massimino ordenou então a decapitação de Catarina (SOLINAS, 2011, p. 166)⁴³⁸.

A Santa Catarina de Michelangelo Merisi, o Caravaggio (Fig. 57), encomendada pelo cardeal Del Monte, é apresentada em corpo inteiro, ajoelhada sobre uma almofada vermelha, carrega uma espada e está apoiada na roda do martírio, seu olhar dirige-se ao observador. Na representação de Artemisia (Fig. 56), a ênfase não é o corpo inteiro, mas a face e a cabeça adornada com a coroa gran-ducal, e diferente da Santa de *Caravaggio*, não encara o espectador. No centro do quadro de Artemisia vemos o colo e a mão da personagem segurando a palma. Em Caravaggio vemos as mãos da santa apoiando contra o corpo o objeto que lhe tirou a vida. O fecho de luz lançado à imagem pelo lado direito da tela torna brilhante os pregos da roda, a espada e os bordados das vestes da santa *caravaggessa*. Já no quadro *artemisiano*, a luz parece vir do canto superior direito enfatizando a face da personagem. Utilizado na obra de Caravaggio, o *chiaroscuro* é uma veia pictórica amplamente presente também nos trabalhos de Artemisia.

⁴³⁸ O historiador nos oferece além da descrição, algumas questões relevantes sobre a vida de Catarina. Lembrando também que durante a Reforma Católica a jovem, morta por ter afirmado sua fé, foi exaltada pelos pintores e durante todo o século XVI sua imagem sempre mais aristocrática foi usada como ícone da luta contra as heresias.



Figura 57: Santa Catarina de Alexandria (1598). Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 173 x133 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri.

A respeito desta questão, Rudolf Arnheim (1980) lembrou que “A luz lateral intensa usada por pintores como Caravaggio simplifica e coordena a organização espacial do quadro [...] o conjunto de luzes e sombras evitará que os olhos fiquem vagando” (ARNHEIM, 1980, p. 303). O jogo de luzes e sombras das imagens que analisamos confere um aspecto monumental às figuras humanas, aumentando ainda a sensação de realismo e fixando os olhos do espectador na cena.

Recorremos aos estudos de Arnheim (1980) para pensarmos sobre as obras de Artemisia aqui discutidas. Quanto às cores, o pesquisador afirmou “[...] o vermelho é mais pesado do que o azul e as cores claras são mais pesadas do que as escuras” (ARNHEIM,

1980, p. 16). Além disso, “O isolamento favorece o peso. No teatro, o isolamento é uma técnica já estabelecida para se conseguir ênfase” (ARNHEIM, 1980, p. 17).

Se olharmos novamente as duas telas, as considerações do autor adquirem sentido. A dicotomia das representações de figuras humanas de pele muito clara em fundos escuros e o lugar ocupado pelas personagens nos quadros são técnicas para dar ênfase e criar uma sensação de peso quando se olha as figuras humanas. Nesse sentido, Arnheim destacou: “Uma simples figura humana pode ser organizada ao redor de centros de equilíbrio secundários: no rosto, no colo, nas mãos” (ARNHEIM, 1980, p. 21). Vemos que o perímetro central, tanto na tocadora como na Santa Catarina de Artemisia (Fig. 54 e 56), é ocupado pelo colo das personagens.

Sobre o posicionamento das figuras nas imagens o autor ressaltou “[...] a diagonal que vai da parte inferior esquerda até a superior direita é vista em ascensão, a outra como se descesse. Qualquer objeto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro” (ARNHEIM, 1980, p. 25). As duas personagens de Artemisia, tocadora de alaúde e Santa Catarina, são vistas em ascensão, porque acompanham o percurso de leitura do observador, da esquerda inferior para a direita superior (Fig. 54 e 56).

É também interessante notar nas imagens aqui apresentadas, a “roupa interior” ou roupa de baixo branca, sinônimo de higiene pessoal e modernidade no século XVII, conforme salientou Sara F. M. Grieco (1991). Durante o Renascimento, o uso do vestuário de cor branca aumentou significativamente, em proporção direta com o declínio da água dos banhos, conforme Grieco (1991, p. 78). Além disso, a mesma autora destacou que o uso da roupa branca por baixo do vestuário masculino e feminino, evidenciando pedaços de renda, ora no pescoço, no ora pulso, a partir do século XV era sinônimo de boa posição social; evoluíram no século XVII, para largos e elegantes bordados pendendo sobre o ombro, o peito e o antebraço. A presença desses elementos nas obras revela que Artemisia vestia as personagens bíblicas, históricas e mitológicas com a roupagem mais sofisticada de seu tempo – também o fez Simon Vouet quando pintou o retrato de Artemisia (Fig. 46).

A técnica e as escolhas das composições de Artemisia consagram o conhecimento ao qual a pintora teve acesso, seja no ateliê do pai, na Academia de desenho de Florença ou na internação e trocas com outros artistas da corte dos Medici. As ferramentas da pintura trabalham para dar lugar à potência do corpo feminino explorado em suas mais diversas perspectivas, estando nu ou coberto, encarando o observador ou não, reagindo aos olhares de seus algozes com rebeldia ou contensão, é a representação da imponência do corpo feminino que triunfa na obra de Artemisia Gentileschi. Nesse sentido, destacamos a

afirmação de Cecilia Salles sobre o processo de criação artística, de que a obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre as diferentes versões” (SALLES, 2006, p. 163).

O catálogo da exposição *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, realizada no Museu de Roma (2016/2017), publicou um interessante artigo da curadora Francesca Baldassari (2016). A autora salientou a importância das últimas pesquisas sobre Artemisia realizadas por Donatella Pegazzano (2015), as quais revelaram que a obra “Judite degolando Holofernes” (Fig. 58), atribuída ao primeiro período de Artemisia em Roma, ao que tudo indica foi produzida em Florença, sob encomenda da nobre senhora Laura Corsini, viúva de Jacopo Corsi (1561-1602), cavalheiro que financiou o nascimento da opera na cidade florentina. Há um recibo que documenta o pagamento de 140 liras a Artemisia, em 31 de julho de 1617, por uma Judite, hoje no Museu de Capodimonte, em Nápoles (BALDASSARI, 2016, p. 27).

A narrativa de Judite degolando Holofernes faz parte do texto bíblico do Antigo Testamento⁴³⁹ em que Judite, viúva casta muito respeitada entre os judeus, decapitou Holofernes, líder do exército de Nabucodonosor, rei da Babilônia que pretendia escravizar o povo judeu⁴⁴⁰. Conforme o texto bíblico, a castidade de Judite após a morte de seu marido e seu temor a Deus, foram recompensados com a força que recebeu para desempenhar um

⁴³⁹ De acordo com o texto introdutório aos Livros de Tobias, de Judite e de Ester, a versão original hebraica se perdeu. “Ao que parece, São Jerônimo limitou-se a revisar, com auxílio de uma paráfrase aramaica, uma tradução latina anterior. [...] Os livros de Judite e Tobias não foram admitidos na Bíblia hebraica, nem tampouco pelos protestantes. São livros deuterocanônicos, que a Igreja Católica reconheceu, após algumas hesitações, na época patrística. O livro hebraico era ainda discutido pelos rabinos no século I de nossa era, mas depois teve grande aceitação entre os judeus” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Introdução aos Livros de Tobias, de Judite e de Ester, 2002, p. 661).

⁴⁴⁰ Os judeus estavam sitiados em Betúlia que, por falta de água, estava em eminência de se render. Nesse cenário surge Judite, uma jovem viúva, bela, sábia, piedosa e decidida, que vencerá decididamente o desalento de seus compatriotas e a vitória do povo eleito contra seus inimigos se dará “[...] graças à intervenção de uma mulher” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 662). De acordo com a narrativa bíblica, Judite, ao ofereceu o incenso da tarde a Deus, e pedindo ao Senhor que a auxilie em sua missão. “Pela astúcia de meus lábios, fere o escravo com o chefe e o chefe com seu servo. Quebra sua arrogância pela mão de uma mulher. [...] Dá-me uma linguagem sedutora, para ferir e matar aqueles que formaram tão obscuros desígnios contra tua Aliança” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 692). Ao intitular-se serva de Nabucodonosor e admiradora de sua sabedoria e sagacidade e afirmando ser igualmente serva de Deus, agradou muito àqueles homens. Judite foi convidada para um banquete junto aos mais poderosos oficiais que serviam Nabucodonosor. Após os oficiais se retirarem da tenda, Judite foi deixada sozinha com Holofernes, que se encontrava “[...] caído em seu leito, afogado de vinho” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 696). Judite refletiu consigo mesma e pediu forças a Deus para realizar seu plano: “Avançando então para o balaústre do leito, que estava próximo à cabeça de Holofernes, tirou seu alfanje; em seguida, aproximando-se do leito pegou a cabeleira de sua cabeça e disse: “Faz-me forte nesse dia, Senhor Deus de Israel!”. Golpeou por duas vezes o pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça. Rolou o seu corpo do leito e tirou o mosquito das colunas. Pouco depois, saiu e deu a cabeça de Holofernes à sua serva, que a jogou no alforje de alimento. As duas saíram juntas, como de costume, para a oração. Atravessando o acampamento, rodearam a escarpa, subiram a encosta e chegaram às suas portas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 696).

papel que foi destinado às mulheres, a sedução⁴⁴¹. Este discurso atuou na construção da imagem das mulheres e produziu a ideia de uma identidade sexual fixa que naturaliza suas ações. Elas seriam “naturalmente” sedutoras e perigosas⁴⁴².

Tais discursos se convertem em engrenagem do poder e são fundamentados em generalizações discursivas que naturalizam diferenças entre o masculino e o feminino. Nesse sentido, a identidade de gênero é, para as mulheres, atrelada à beleza e ao fascínio que podem exercer nos homens. Observamos assim, sociedade e cultura empenhadas na construção de uma identidade para as mulheres. Ao sugerir que as significações de *gênero* e poder se constroem reciprocamente, Scott (1990), afirmou que para escrever história fazendo uso do *gênero*, enquanto categoria de análise, é necessário reconhecer que “[...] ‘homem’ e ‘mulher’, são categorias *vazias* e *transbordantes*⁴⁴³ pois que, quando parecem fixadas, elas recebem, apesar de tudo, definições alternativas, negadas ou reprimidas”. (SCOTT, 1990, p. 19). Na perspectiva da historiadora Carla B. Pinsky, “A questão central a ser respondida pelos pesquisadores parte do “como”: como, em situações concretas e específicas, as diferenças sexuais são invocadas e perpassam a construção das relações sociais”? (PINSKY, 2009, p. 164). A diferença sexual no caso do texto bíblico é invocada para que Judite advogue junto a Holofernes pela causa do povo israelita.

Nas representações de Judite degolando Holofernes, de Artemisia Gentileschi, o corpo feminino não é apresentado enquanto um objeto de sedução ou destinado apenas às contemplações visuais. Diferentemente das imagens produzidas por outros artistas que concebem as mulheres como passivas e submissas ao olhar masculino, as obras de

⁴⁴¹ A sorte de Israel foi, simbolicamente, como na história de Ester, decidida num banquete ou em seus instantes seguinte, no caso de Judite. O texto bíblico do Antigo Testamento é permeado pela ideia da sedução e do perigo que se entende que as mulheres representam, ou seja, estas questões fazem parte dos mitos fundadores da sociedade ocidental. A ideia de Judite de embelezar-se para seduzir os homens, mais precisamente Holofernes, indica elementos de uma construção histórica que surge a partir de Eva e ganha legitimidade em mulheres como Ester e a própria Judite.

⁴⁴² Os estudos desenvolvidos por Catherine Chalié (1992), ao longo da obra *As Matriarcas*, são importantes para refletirmos sobre as mulheres bíblicas. O diálogo entre homem e mulher que é inaugurado por Abraão e Sara, já que Adão e Eva, apesar de possuírem o dom da linguagem e dirigirem-se a Deus e a serpente, não se falavam um ao outro. A autora analisa o fato de Sara ser apresentada por Abraão ao faraó egípcio como sendo não sua esposa, mas sim sua irmã, para protegê-lo em detrimento do perigo a que ela seria exposta. A passagem bíblica apresenta Sara como o primeiro ser humano “[...] a dar prioridade à vida de outrem acima de sua própria vida” (CHALIER, 1992, p. 28). As questões referentes à beleza e fragilidade de Sara, estão presentes também no texto de Judite e até mesmo no de Ester. Judite assume o papel de enfrentar diretamente o inimigo do povo, colocando em risco a própria vida, como foi no caso de Sara, pensando no bem do outro, no “viver pelo outro”. A relação entre beleza, fragilidade e sedução também aparece na história de Judite, que, apesar das “fracas mãos”, quando penteada, perfumada, e adornada com roupas de festa e jóias, seduziu e decapitou Holofernes para salvar o povo.

⁴⁴³ Vazias porque não possuem significado definitivo e transcendente. Transbordantes porque mesmo quando estão aparentemente determinadas, elas contêm definições alternativas negadas ou reprimidas (SCOTT, 1990, p. 19).

Artemisia Gentileschi propõe uma postura diferente para as mulheres. A releitura da cena bíblica pela pintura de Artemisia Gentileschi pressupõem uma Judite completamente reinventada.

Na tela produzida entre 1613 e 1617 (Fig. 58), Artemisia fez uma escolha original ao concentrar-se na expressividade e na atuação física da jovem Judite no ato de decapitar o general de Nabucodonosor. Também original foi a escolha do azul *lapislazzuli* na veste da heroína, chave de leitura que leva a justificar uma bem possível produção florentina, segundo Baldassari (2016). Como já mencionamos, a cor já tinha sido utilizada em outras obras da artista do mesmo período, como na tocadora de alaúde (Fig. 54). É a partir dessa época que a artista se revelou completamente livre do pai, usando um nível quase extremo de dramaticidade para representar o episódio do Antigo Testamento, um indício importante de que a obra não foi produzida em Roma no período em que Artemisia atuava no ateliê Gentileschi.

A imagem (Fig. 58), provavelmente foi pintada a partir de um desenho de Artemisia, em que o posicionamento dos personagens confere à cena o sentido de um evento observado, o que põe em destaque todo o horror e a coragem da ação executada por Judite e sua criada. O refinamento da modelagem dos corpos, a perspectiva do espaço e a anatomia são elementos que corroboram com a datação da Judite de Artemisia. Nosso estudo de mestrado (TEDESCO, 2013), apontou que a imagem representa o momento em que a jovem artista se distancia da técnica pictórica do pai e, portanto, sendo uma importante afirmação de independência.

Como outras obras de Artemisia, a pintura sofreu com intervenções que tiveram resultado negativo ao longo do tempo. A historiadora da arte Judith Mann (2011), ressaltou que

A pintura sofreu com abrasão e limpezas corrosivas. As áreas sombreadas estão deterioradas, e a espada está agora translúcida. A tela foi reduzida em um lado, e talvez no passado fosse mais parecida com a versão do *Uffizi* (Fig. 59), mais simétrica, mas sobre isto os estudiosos não concordam. Bissell (1999) resume todos os pontos relativos à tentativa de reconstruir a pintura. A Garrard (1989) é a favor de uma composição mais equilibrada, enquanto Papi (1991) assume que Artemisia pensou os dois quadros como composições diferentes, com diferentes sensibilidades (MANN, 2011, p. 154)⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ “Il dipinto ha sofferto per l’abrasione e le puliture corrosive. Le zone d’ombra sono ammalorate, e la spada è ormai traslucida. La tela è stata ridotta su un lato; forse un tempo era più simile alla versione degli uffizzi, più simmetrica, ma su questo gli studiosi non sono concordi. Bissell (1999) riassume tutti i punti relativi al tentativo di ricostruire il dipinto. La Garrad è a favore di una composizione più bilanciata, mentre Papi (1991) ipotizza che



Figura 58: Judite degolando Holofernes (1613-1614). Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Artemisia Gentileschi. Museu de Capodimonte, Nápoles.

Optamos por rediscutir a imagem (Fig. 58), devido à nova datação apontada por Baldassari (2016), bem como pela oportunidade de confrontá-la com a segunda versão de Judite degolando Holofernes da mesma pintora, produzida em 1620 (Fig. 59).

Conforme Judith Mann (2011), nesse período Judite era retratada como uma heroína virtuosa. Encarnava virtudes nobres como a coragem e a castidade e era associada à Virgem Maria. Nas duas representações de Artemisia, as figuras humanas de aparência quase pálida são atingidas por uma luz que vem do lado esquerdo e fixa a impressão de luta entre os três

Artemissia avesse inteso i due quadri come composizione diverse, con diverse sensibilità” (MANN, 2011, p. 154).
Tradução da autora.

personagens – evidenciado também pelos lençóis desfeitos (Fig. 58 e 59). Além disso, o enquadramento apertado aumenta a força da ação executada por Judite nas duas imagens.

Os dois trabalhos, muitas vezes incluídos nos livros de história da arte, influenciaram profundamente a leitura da obra de Artemisia, dando origem a uma variedade de interpretações que consideraram a violência como chave para explicar sua atuação na pintura. A presente tese busca dar um enfoque que valorize a produção de Artemisia como pintora, sem reduzir sua obra à expressão dos eventos que a vitimaram, a exemplo do estupro, da exposição pública do processo, dos exames ginecológicos e da tortura, entre 1611 e 1612. Acreditamos que as figuras femininas evidenciadas por suas posturas dentro das imagens e a excelência em retratar eventos realísticos evocando a teatralidade e fisicalidade dos corpos femininos são algumas das principais colaborações de Artemisia para a história da arte e para a pintura em especial.

Nas duas últimas décadas, alguns estudiosos da arte têm sustentado que se deve à Artemisia Gentileschi a introdução do *caravaggismo* em Florença. O principal indício é a produção de *Judite degolando Holofernes*, hoje na *Galleria degli Uffizi* (Fig. 59). A obra contradiz o período florentino, caracterizado por uma abertura à pintura maneirista. Para Roberto Longhi (2011, p. 81-82), também em Nápoles a produção de Artemisia teve relevância por ter difundido a matriz *caravaggesca* na capital do vice-reino espanhol por meio de suas composições encomendadas por importantes mecenas e colecionadores da época.

Nas duas imagens (Fig. 58 e 59), Artemisia vestiu Judite com uma roupa sofisticada, revelando sua preocupação em representar imagens que estivessem em diálogo com seus mecenas. A segunda versão (Fig. 59) é meticulosa e atenta a elementos como as vestes em amarelo dourado, os cabelos completamente disciplinados de Judite, e seu bracelete dourado com pedrarias. A posição social ocupada por Artemisia nesse período, bem como o fato da pintura ter sido encomendada pela corte da família Medici⁴⁴⁵ podem ter sido elementos decisivos para a criação de alguns elementos presentes na obra, a exemplo dos adornos da matrona Judite.

⁴⁴⁵ “Judite degolando Holofernes” de 1620-1621 (Fig. 59) é provavelmente uma das obras citadas por Artemisia nas cartas que a pintora enviou de Roma a Francesco Maria Maringhi, nas quais mencionou telas que estava produzindo para Cosme II de Medici, conforme apontamos no capítulo segundo da tese.



Figura 59: Judite degolando Holofernes (1620-1621). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Quando a tela “Judite degolando Holofernes” (Fig. 59) foi transportada do *Palazzo Pitti* para a *Galleria degli Uffizi*, em 1774, a obra ainda era atribuída a Michelangelo Merisi, o Caravaggio – a assinatura *ARTEMITIA LOMI FEC* não havia sido notada, como lembrou Solinas (2011, p. 176). A tela é um dos mais expressivos trabalhos *caravaggesco* de Artemisia. Não são apenas as cores e os drapeados das vestes das personagens que se diferenciam nas duas imagens (Fig. 58 e 59), mas principalmente suas atitudes. A pintura (Fig. 59) é mais suntuosa não só pela maior integridade da superfície da imagem e pelo melhor estado de conservação, mas pela sua composição meticulosa e atenta. Estudado e

menos imediato é o movimento das figuras humanas, pensado pela artista de modo a conferir força e dinamismo ao corpo de Judite, elementos que acentuam o esforço da personagem no momento da decapitação.

A historiadora Mary D. Garrard (1989), uma das responsáveis pela reconstituição biográfica de Artemisia, cujo trabalho inaugurou uma nova perspectiva sobre a pintora, até então lembrada como mera discípula do pai, realizou uma leitura minuciosa de Judite (Fig. 59). Ao ampliar a imagem, notou que no bracelete de Judite havia medalhões com figuras femininas em cenas de caça, uma representação da deusa Ártemis da mitologia grega ou Diana da mitologia romana. A perspectiva das mulheres em posição dominante, das mulheres que regem as armas, são questões que permeiam a obra de Artemisia. Entretanto, a pintora também produziu imagens com outras perspectivas para o feminino, a exemplo das alegorias femininas que reforçam sua autoimagem enquanto pintora, como veremos.

Conforme Francesca Baldassari (2016), o luxuoso estilo de vida conduzido por Artemisia e seu marido em Florença, que culminou com uma série de dívidas, juntamente com o escândalo gerado pela relação extraconjugal da pintora com o cavaleiro Francesco Maria Maringhi, forçaram Artemisia a abandonar a cidade. Além disso, a artista estava evidentemente insatisfeita com a vida em Florença, como ela própria argumentou na carta que enviou a Cosme II antes de partir, em 10 de fevereiro de 1620. As quatro gestações, o matrimônio não bem sucedido, as dívidas com artesãos e profissionais da cidade, foram fatores que motivaram seu retorno a Roma, deixando em posse de Maringhi pelo menos uma dezena de telas e pinturas sobre cobre, móveis, utensílios, como revelou o inventário dos objetos vendidos pela pintora ao comerciante, analisado no capítulo segundo da tese. Para Baldassari (2016, p.31), ao retornar a Roma Artemisia soube fazer o balanço de tudo o que viveu em Florença, usou toda a bagagem cultural e artística que apreendeu na cidade do Lírio, chamando a atenção de colecionadores e reis não apenas da península italiana, mas também de outras regiões da Europa.

4.4 Alegorias da pintura e autorretratos na obra de Artemisia Gentileschi

Para a análise das temáticas da alegoria da pintura e do autorretrato, é importante levar em conta o modelo das Artes Liberais⁴⁴⁶, que permaneceu em voga até o advento do humanismo no século XIV, movimento iniciado em Florença. Até então, as Artes Liberais representadas como alegorias femininas não incluíam a pintura como uma atividade intelectual, mas sim como um ofício mecânico, juntamente com a escultura e a arquitetura, remetendo ao trabalho dos artesãos. Conforme a historiadora norte-americana Mary D. Garrard (1980), durante o século XV, a poesia, a filosofia e a teologia foram inseridas entre as chamadas Artes Liberais somando um total de dez. A pintura, no entanto, continuou excluída e os pintores ainda eram considerados artesãos.

Pintores e teóricos como Leon Battista Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519) atuaram no sentido de incluir a pintura no grupo das Artes Liberais, explicando-a em seus tratados como uma atividade nobre e intelectual, contribuindo para elevar o artista ao status de criador. Giorgio Vasari (1511-1574) também colaborou com esse processo ao teorizar sobre os conceitos de invenção, imitação e beleza, apresentando a arquitetura, a escultura e a pintura como atividades nobres, filhas do desenho, ou seja geradas pelo intelecto (VASARI, 2015, p. 73). Nos textos introdutórios à publicação conhecida como *Vidas*, o mesmo autor explicou o que era necessário a cada um dos três profissionais, o arquiteto, o escultor e o pintor. Vasari (2015, p. 75) recomendou aos pintores o estudo de estátuas antigas, mas sobretudo os nus vivos femininos e masculinos, para a memorização de como produzir músculos do tronco, das costas, das pernas, dos braços, dos joelhos e os ossos. Observar corpos humanos sem a pele era importante ao pintor para saber como se situavam os ossos, os músculos e os nervos em termos anatômicos, e com maior segurança conceber tais elementos nas figuras (VASARI, 2015, p. 75).

Giorgio Vasari colaborou ainda mais com essas discussões quando criou a Academia de Desenho de Florença, em 1563. Ao longo da segunda metade do século XVI os artistas passaram das oficinas para as academias de arte, uma instituição centralizada que os protegia e controlava. Para Vasari (2015, p. 32), mediante o aprendizado iniciado pela imitação, os artistas poderiam chegar à invenção, sendo a escultura a que mais se aproximava da “verdade”, tendo

⁴⁴⁶ Os programas de ensino no medievo eram divididos em dois grupos, o das artes: gramática, retórica e dialética, e das artes reais: aritmética, geometria, astronomia e música. “Nesses dois grupos das sete artes estava o fundamento da clássica divisão das matérias do ensino em letras e ciências” (NUNES, 1975, p. 9).

em vista que a primeira escultura da tradição cristã, o homem, tinha sido criada por Deus, arquiteto do tempo e da natureza.

Mary D. Garrard (1980) lembrou que no século XVI os homens ainda estavam associados ao trabalho manual e, por essa razão, era plausível representar uma mulher como figura de oposição ao trabalho árduo. A mesma autora salientou que para ser reconhecida como uma arte liberal a pintura tinha que ser vista não apenas como um produto acabado, a inteligência por trás da execução tinha que ser evidente; somente quando o produto acabado fosse resultado de um esforço intelectual de reflexão se poderia justificar uma correspondente representação alegórica feminina.

Giorgio Vasari foi um dos primeiros artistas que descreveu a pintura, como uma alegoria feminina⁴⁴⁷. Obras de Vasari que revelam sua concepção de pintura são as duas alegorias produzidas nas residências do artista na Itália, em Arezzo⁴⁴⁸ e Florença⁴⁴⁹, por exemplo. Nos dois afrescos, o pintor traduziu em imagens aquilo que afirmou em seus textos, os mestres da invenção eram capazes de produzir figuras humanas em movimento usando o recurso da memória, após executar estudos de observação da anatomia⁴⁵⁰. De acordo com Vasari, quando se olha uma pintura, é necessário que se reconheça uma concordância que dê terror às fúrias e doçura aos efeitos agradáveis e represente as intenções do pintor e não remeta ao que esse não pensava (VASARI, 2015, p. 75). O trecho dialoga com as reflexões de Leonardo da Vinci (1989), em seu tratado sobre a pintura, “O pintor é senhor de todas as coisas que possam vir ao pensamento do homem, porque, se tem desejo de ver belezas que o apaixonem, ele é o senhor

⁴⁴⁷ Em “Vidas”, publicada em 1550 e 1568, o pintor e biógrafo Giorgio Vasari (2015), narrou cronologicamente 70 trajetórias de vida, de Cimabue a Michelangelo Buonarroti. Cada texto é introduzido por um retrato do artista cuja vida será descrita, com exceção de alguns cujas imagem eram provavelmente inexistentes ou não localizadas pelo autor, a exemplo de Marco Calavrese, Giovann’Antonio Lappoli, Niccolò Soggi, Pieino da Vinci, entre outros. Tais retratos são acompanhados de alegorias femininas que atuam conforme a atividade do artista em questão, ou seja são figuras alegórica da arquitetura, escultura e pintura.

⁴⁴⁸ Alegoria da pintura (1542). Museu da Casa Vasari, Arezzo.

⁴⁴⁹ Alegoria da pintura (1560). Museu da Casa Vasari, Florença.

⁴⁵⁰ Conforme a análise de Liana De Girolami Cheney (2013), a figura masculina que a alegoria está pintando no afresco de Arezzo é um retrato do poeta Dante segurando um pergaminho. Já no afresco da sala florentina, Vasari criou uma cena na qual a alegoria da pintura está retratando um orador. Assim, as alegorias femininas que representam a atividade da pintura estão recorrendo às suas memórias para a realização dos retratos e não aos modelos. Ou seja, para Vasari (2015), é nesse processo que se dá a invenção, com o estudo e as boas práticas se chega a excelência do desenho (VASARI, 2015, p. 74). Nesse sentido, o artista é, ao mesmo tempo, criador da novidade e imitador da natureza. Para Vasari, esse processo de criação se dá a partir do desenho. Ao concluir seu texto *Dalla Pittura*, assim afirmou, “Todas essas profissões e artes engenhosas se vê que derivam do desenho. Ajudados pela natureza e pelo estudo fizeram coisas sobre-humanas somente por meio do desenho” (VASARI, 2015, p. 95).

de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, delas ele é senhor e criador” (DA VINCI, 1989, p. 7)⁴⁵¹.

Obras de outros artistas do período entre os séculos XVI e XVII também revelam uma preocupação em apresentar a pintura não mais como uma atividade manual. A obra de Hans von Aachen (1552-1615) intitulada “Minerva apresentando a Pintura às Artes Liberais” (1600), é um claro exemplo de que os artistas dessa época estiveram empenhados em se afastar definitivamente dos artesãos, representando a pintura como uma personificação feminina e a glorificando como um esforço intelectual. Diversos artistas tentaram fazê-lo representando a própria imagem na pintura, muitas vezes usando no pescoço uma corrente de ouro, sugerindo o reconhecimento de sua pintura por um rei, como o fizeram Anthony Van Dyck (1599-1641), em sua tela “Autorretrato com um girassol” (1632)⁴⁵², e Giovanni Domenico Cerrini (1609-1681), que tentou combinar a si mesmo com a alegoria da pintura na obra “Alegoria da Pintura com o autorretrato do artista”⁴⁵³.

Diversos artistas do século XVII deram continuidade ao esforço dos pintores e teóricos do século anterior no sentido de conceber a pintura enquanto uma atividade intelectual, produzindo imagens com representações da pintura como alegorias femininas, inclusive Artemisia Gentileschi, com suas diferentes versões do autorretrato como alegoria da pintura. Entre os autorretratos que evocam a alegoria da pintura há uma *tavoletta*⁴⁵⁴, que pertencia ao colecionador romano Alessandro Biffi (Fig. 60). Na época em que produziu o díptico, do qual também fazia parte uma alegoria da poesia, a jovem pintora já tinha iniciado os estudos do próprio rosto e do próprio corpo, como destaca Judith Mann (2011, p. 57). A jovem pintora utilizou a própria imagem como figura alegórica da pintura, adornada com uma coroa de rubis e pérolas, brincos, vestido de cor amarelo açafrão e uma corrente de ouro com uma máscara. Artemisia se apresentou no ato de pintar, segurando a paleta de tintas, com a mão empunhando o pincel e o braço direcionado à tela.

⁴⁵¹ “*Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all’uomo, perciocchè s’egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, [...] ei n’è signore e creatore*” (DA VINCI, 1989, p. 7). Tradução da autora.

⁴⁵² O pintor estava usando um colar de ouro, o qual, de acordo com Mary Garrard (1980), lhe foi dado pelo rei Carlos I da Inglaterra, em 1633. Van Dyck é retratado apontando com uma mão para o girassol, referindo-se à pintura como uma arte bela, e segurando com a outra mão a corrente de ouro, exaltando o pintor como digno do reconhecimento real.

⁴⁵³ Cerrini pintou uma figura feminina como alegoria da pintura segurando um retrato do próprio pintor dentro da imagem. Em segundo plano, emerge das sombras a Alegoria da Inveja, representada conforme a descrição de Cesare Ripa (1593).

⁴⁵⁴ Pequena placa de madeira. De acordo com Judith Mann (2016, p. 21), a imagem estava no mercado das artes até o final da década de 1990. Foi vista pela última vez na cidade e Modena, na Itália, se encontrava no portamalas de um carro quando foi roubada. Sua atual localização é desconhecida.

Conforme apontou nosso estudo de mestrado (Tedesco, 2013), num inventário de 1637, quando Biffi vendeu sua coleção para pagar uma dívida, a obra foi descrita como dois pequenos quadros de formato ovalados que representavam “A Pintura e a Poesia”, produzidas pela mão de Artemisia. Ainda que o quadro da *Poesia* não tenha sido encontrado, há uma descrição dele, publicada no Inventário da *Fondazione Memofonte Onlus* (1779-1782-1783): “Uma imagem na qual está escrito Artemisia, retrata duas mulheres, uma sentada com roupas de rainha, a qual segura uma taça na qual a outra personagem despeja o conteúdo”⁴⁵⁵.



Figura 60: Autorretrato de Artemisia Gentileschi (1609-1610). Artemisia Gentileschi. Díptico em madeira. Localização desconhecida.

Acreditamos que tanto a *Alegoria da Pintura* (Fig. 60) como outras imagens nas quais a mesma temática é representada na obra de Artemisia, correspondem à descrição da alegoria que Cesare Ripa (1560-1620/25) fez em seu texto *Iconologia*, publicado pela primeira vez em

⁴⁵⁵ “Una stampa in cui è scritto Artemisia, esprimente due femmine, che una sedente in abito di regina, la quale tiene una coppa in cui l'altra figura versa della materia”⁴⁵⁵ (Fondazione Memofonte Onlus, 1779-1782-1783, p. 110). Tradução Dr. Celso Bordignon.

1593. Na orientação da elaboração da imagem da alegoria da pintura, Ripa assim a define: “Mulher, linda, com cabelos pretos, dispersos, com as sobrancelhas levantadas, que mostrem pensamentos fantásticos. A pintura é um exercício nobre, não se pode fazê-la sem muita aplicação do intelecto [...]” (RIPA, 1593, p. 153). A beleza da figura feminina dá a conhecer sua nobreza. Citando Homero, Ripa (1593) lembrou que a beleza é corporal, remetendo aos sentidos, enquanto a nobreza estava associada à dignidade e ao intelecto. Embora tenha ponderado que beleza e nobreza não são o mesmo, o autor salientou que muitos filósofos consideravam que se as qualidades do corpo fossem boas, seriam ainda mais as da alma, onde havia beleza havia nobreza.

É interessante notar que, ao produzir duas de suas versões do tema alegoria da pintura, Artemisia filiou-se às considerações Ripa. “Os cabelos volumosos, despenteados e com ondulações que parecem ter sido produzidas por negligência, porque estes nascem externamente da cabeça, como interiormente nascem os pensamentos e os fantasmas [...]” (RIPA, 1593, p. 157). Artemisia também esteve atenta às sobrancelhas arqueadas da alegoria, conforme a orientação de Ripa, e introduziu um elemento novo: o próprio rosto como representação alegórica. Além disso, a pintora se apresentou com o pincel numa das mãos, na outra a paleta de tintas, a corrente de ouro com a máscara e as vestes drapeadas, mencionados por Ripa e considerados símbolos da profissão.

A corrente que adorna a figura feminina reaparece na Alegoria da Pintura, hoje em Londres (Fig. 68), e no retrato de Artemisia produzido por Vouet (Fig. 46). A jovem pintora tinha tido acesso às discussões de Cesare Ripa, publicadas no mesmo ano de seu nascimento, o que remete a uma certa preocupação de Artemisia em se inserir na atividade da pintura de forma profissional, considerando os debates sobre a imagem vigentes em sua época, a Roma dos inícios do século XVII, quando atuava no ateliê do pai.

Para Jacqueline Lichtenstein (2005, p. 21) “A *Iconologia* [de Cesare Ripa] representa um esforço considerável para estabelecer as fontes literárias, históricas ou religiosas das personificações e alegorias transmitidas pela tradição antiga e medieval”. A mesma autora ressaltou ainda que a obra de Ripa foi inspirada pelo *Speculum morale* de Vincent de Beauvais, autor de várias enciclopédias no século XIII. O trabalho de Ripa contém uma classificação por ordem alfabética das personificações que exprimem atitudes, estabelecendo uma taxonomia destas personificações segundo seu papel teofânico, ético e religioso (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22). Para Cesare Ripa (1593, p. 5), as imagens criadas para significar coisas diversas ao que se vê com os olhos, não possuem uma mais correta e universal regra que a imitação das

memórias, que eram encontradas nos livros, nas medalhas e nos mármores esculpidos para a indústria dos latinos e gregos, ou dos mais antigos, que foram inventores desta atividade.

Nesse sentido Mary Garrard (2001, p. 57) salientou que o ponto de partida conceitual de Artemisia para compor seu autorretrato (Fig. 60) foi, provavelmente, a imagem da alegoria da pintura no verso da “medalha-retrato” (Fig. 61), produzida em 1611, em homenagem a artista Lavínia Fontana (1552-1614). Esta medalha, com o retrato de perfil de Fontana, aponta para confundir as identidades da artista feminina e da alegoria feminina da pintura. O ponto de partida conceitual ao qual Garrard (2001) refere-se, para além de uma inspiração, é um tema recorrente na obra de Artemisia. Podemos dizer que a artista se constrói constantemente a partir de uma metáfora visual disponível a uma pintora.



Figura 61: Lavínia Fontana Pintora (1611). Felice Antonio Casone. Bronze, 6,55 cm de diâmetro. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.



Figura 62: Medalha com o retrato de Artemisia Gentileschi (1625-1630). Autor desconhecido. Staatliche Museen, Berlim.

Artemisia e Lavínia também possuem em comum os medalhões produzidos a partir da imagem de seus bustos. Artemisia teve seu rosto gravado num medalhão, entre 1625 e 1630, intitulado “Medalha com retrato de Artemisia Gentileschi” (Fig. 62), mais de uma década após a produção da medalha-retrato em homenagem a pintora Lavínia Fontana. A produção do medalhão com o retrato de Artemisia, acompanhado da inscrição “Artemisia Gentileschi Pintora Célebre”, é mais um indício do reconhecimento de sua atuação em Roma, no contexto de seu retorno à Cidade Eterna após sua partida de Florença. Mary D. Garrard (2001, p. 55) acredita que a alegoria da pintura (Fig. 60) possa ter sido produzida no período florentino de Artemisia. A mesma autora usou a favor de uma nova datação para a imagem o fato de que o retrato ovalado apresentando a jovem mulher no ato de pintar revelou atributos que se assemelham fortemente a própria Artemisia, como se vê na gravura de Jérôme David (1605-1670) da década posterior (Fig. 10).

Seja como for, produzida em Roma ou em Florença, nossa prioridade é pensar a autorrepresentação de Artemisia a partir da iconografia que caracteriza a alegoria da pintura. Uma segunda versão do tema foi produzido pela pintora por volta de 1630, provavelmente após sua chegada a Nápoles, é o Autorretrato no espelho com a efigie de um cavalheiro (Fig. 63). A partir da análise das cartas de Artemisia, é possível sugerir que a figura masculina representada na imagem junto ao autorretrato de Artemisia possa ser o colecionador e erudito mencionado no capítulo terceiro, Cassiano dal Pozzo (1588-1657).

Dois quadros alusivos a Artemisia foram registrados nos tardios inventários da Casa dal Pozzo (1689, 1695, 1740), um “Autorretrato” de Artemisia (Fig. 63) e um “Retrato” produzido por Simon Vouet entre 1622 e 1626 (Fig. 46), segundo Francesco Solinas (2011). O baixo número de registros de obras de Artemisia na coleção de dal Pozzo é contrastado pela correspondência que indica uma proteção realizada pelo patrono em favor da pintora; uma relação que desenvolveu-se nos primeiros anos da década de 1620, quando Artemisia foi, provavelmente, apresentada ao ministro da cultura *barberiniana* pelo pintor e comum amigo Simon Vouet. A presença de um único quadro de autoria de Artemisia descrito no referido inventário, pode ser devido ao fato de que em 1626 dal Pozzo doou boa parte de suas posses mobiliárias e imobiliárias ao irmão mais novo, Carlo Antonio (SOLINAS, 2011, p. 84).

Na correspondência de Cassiano dal Pozzo é possível encontrar seis cartas enviadas ao colecionador por Artemisia Gentileschi entre 1630 e 1637. A primeira carta é datada de 24 de agosto de 1630 – registro que inaugura a presença da pintora em Nápoles, como mencionamos

no capítulo terceiro. Artemisia escreveu confirmando as medidas de um quadro que parece ter sido encomendado por dal Pozzo, um autorretrato da pintora. É provável que estivesse se referindo ao “Autorretrato no espelho com a figura de um cavalheiro” (Fig. 63) enviado a Roma anos depois, ao qual a pintora também se refere numa carta de 1637.

No autorretrato Artemisia adornou a si mesma com uma coroa de louro, legitimando o mito de si mesma enquanto figura feminina atemporal, trazendo elementos da mitologia, ao mesmo tempo em que dialogou com seu tempo inserindo a roupagem de sua época nas figuras. Provavelmente utilizando um espelho, a pintora representou a si mesma no ato de pintar o retrato de um de seus importantes mecenas, sem deixar de encarar o espectador. Para Francesco Solinas (2013, p. 58), a aparência física da figura feminina lembra muito o Autorretrato como tocadora de alaúde (Fig. 54), produzido no período florentino da artista e até mesmo o Retrato de Artemisia na composição de Vouet (Fig. 46). O mesmo autor lembrou que apesar da passagem do tempo, vinte anos desde o seu autorretrato florentino, Artemisia criou uma imagem rejuvenescida de si mesma, corrigindo ligeiramente o nariz, encurtado em relação às outras imagens, e os lábios bem desenhados, ligeiramente dilatados. As mãos grandes também lembram as da tocadora de alaúde, mas atentamente envelhecidas em relação à imagem dedicada a Maringhi (Fig. 54). É como se apenas as mãos da figura feminina denunciassem a passagem do tempo. Uma marca das diferentes versões do tema do autorretrato é a posição do dedo mínimo da mão direita de Artemisia, sempre elevado, inclusive no retrato da artista de Vouet (Fig. 46) e no desenho da mão da pintora realizado por Dumonsdier (Fig. 45).

Detalhes minuciosos da imagem (Fig. 63) são as rendas e as diferentes texturas dos tecidos da roupagem da figura feminina adornada com um broche com uma pedra arredondada, lapidada em formato cabochão cercado de pérolas, lembrou Solinas (2013, p. 58). O mesmo historiador ponderou que Artemisia é reconhecível na figura feminina, mas a figura masculina pode não ser dal Pozzo, considerando que o colecionador era loiro e hipertireoideo. O cavalheiro de cabelos escuros da imagem poderia ser Francesco Maria Maringhi, amante e correspondente de Artemisia que nessa época estava em Nápoles, como apontou a carta enviada pela pintora a Galileu, a quem pede que mande uma resposta por intermédio de Maringhi. Assim, acreditamos que a imagem foi pensada para ser uma demonstração da excelência da pintora na representação de temas como o retrato e o autorretrato. Artemisia enviou ao colecionador dal Pozzo seu autorretrato no ato de pintar a figura de Maringhi, apresentando numa única imagem duas áreas de sua produção pictórica.

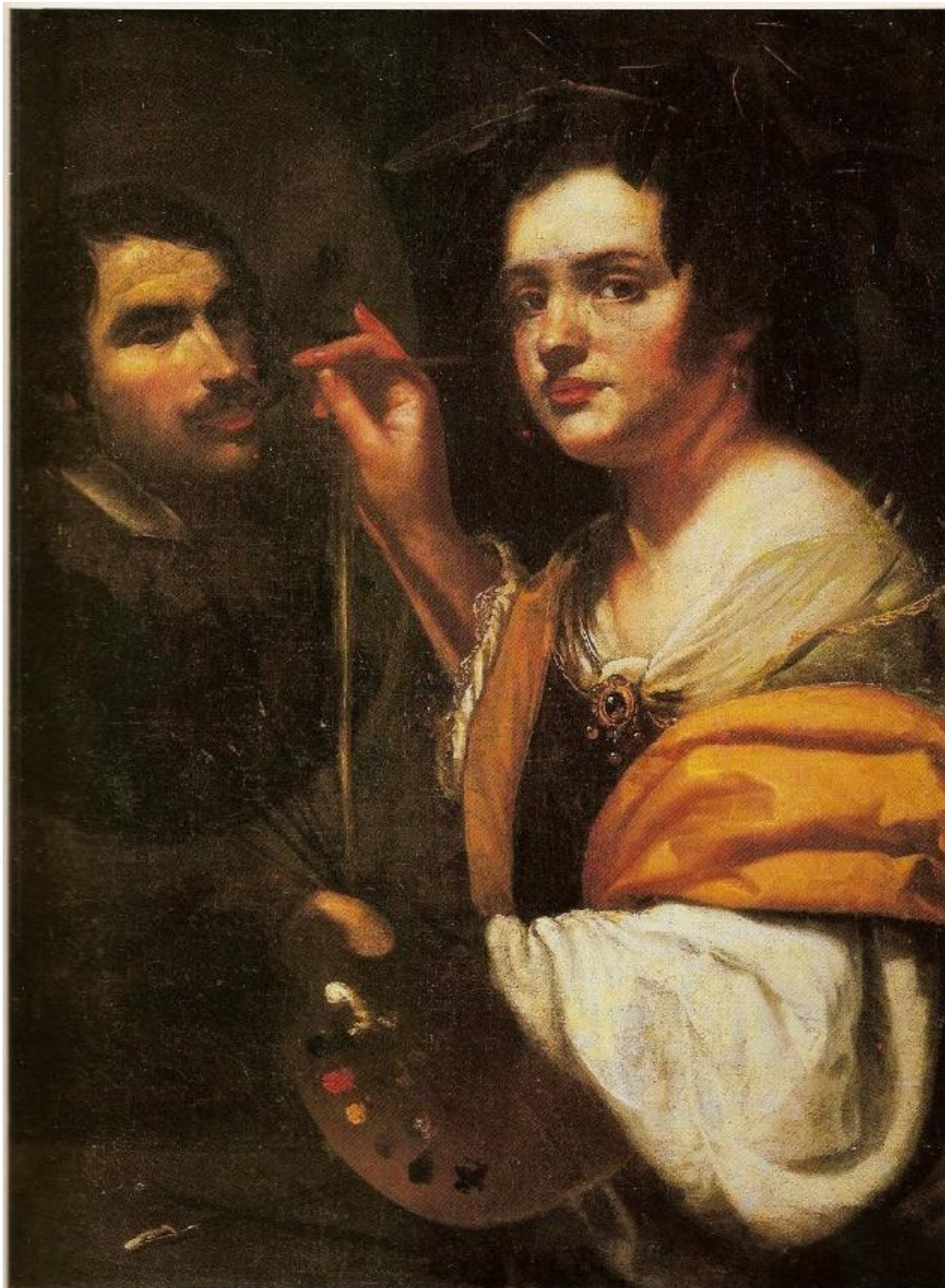


Figura 63: Autorretrato no espelho com a figura de um cavaleiro (1637). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 98 x 74,5 cm. Palazzo Barberini, Roma.

As cartas de Artemisia citadas no capítulo terceiro da tese também revelaram que a pintora aceitou o convite para atuar na corte inglesa, o que se efetivou entre 1638 e 1640. Os inventários reais compilados após a execução do rei Carlos I mencionaram duas obras de Artemisia, uma alegoria da pintura e um autorretrato, conforme apontou a recente publicação do catálogo da exposição *Portrait of the artist*, realizada em Londres, na *Queen's Gallery*, entre novembro de 2016 e abril de 2017. Conforme apontaram seus curadores Anna Reynolds, Lucy

Peter e Martin Clayton (2016), essa foi a primeira mostra dedicada às imagens do acervo da coleção real inglesa cujos temas são representações de retratos e autorretratos de artistas admirados pela corte inglesa.

Para Anna Reynolds e Lucy Peter (2016), os autorretratos dessa época registram a presença do artista juntamente com a habilidade dele ou dela de representar a si mesmo e tanto pode ser produto de uma motivação própria como também pode ser fruto de uma encomenda. Esse sentimento de estar na presença do artista ajuda a construir a noção do caráter de relevância dos autorretratos aos olhos do mundo moderno. Reynolds e Peter (2016), lembraram que esses registros imagéticos não eram feitos apenas para serem mantidos em suas próprias residências, mas, principalmente, eram dedicados a outros sujeitos, amigos, mestres, colecionares, etc.

“Todo pintor pinta a si mesmo”⁴⁵⁶ era um provérbio em voga no Renascimento italiano e já foi creditado à diferentes figuras como Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e até mesmo a Cosme I de Medici. De acordo com Reynolds e Peter (2016, p. 10), o provérbio remete ao reconhecimento de que existiria uma inerente e involuntária componente autobiográfica nos trabalhos artísticos. Nesse sentido, a questão se apresentava enquanto uma necessidade aos artistas que não dispunham de um modelo-vivo. Sandro Botticelli e da Vinci eram particularmente citados como artistas que frequentemente incorporavam suas fisionomias nos personagens representados nas imagens de forma consciente ou não. No entanto, foi reconhecido que tais representações podem refletir um tipo de idealização no interior de uma sociedade ou mesmo dos artistas em treinamento que atuavam nos ateliês.

Conforme Reynolds e Peter (2016, p. 12), representações de artistas que retratavam a si mesmos (autorretrato) ou a outros artistas aparecem mais a partir do século XV. Um fenômeno em grande parte difundido pelo fato de que nessa época os artistas começaram a se ver de uma forma diferente e eram vistos de forma distinta também na sociedade na qual viviam. Uma percepção sobre si mesmo que remete às discussões sobre o status do artista que tratava de modificar a condição das guildas, cujo caráter remetia ao trabalho artesanal, manual, e dava início ao processo de criação das primeiras academias de desenho, como já tratamos anteriormente. Colaboraram para a individualização dos artistas os inúmeros textos biográficos publicados a partir desse período, dos quais também já tratamos. Além disso, o aprendizado das artes começava a ser regulamentado e algumas categorias se desenvolveram, a exemplo da escultura e da pintura. Assim, as assinaturas sobre as imagens tornaram-se cada vez mais comuns, ao mesmo tempo em que os artistas passaram a receber encomendas individuais e

⁴⁵⁶ “*Ogni pittore dipinge sé*” (REYNOLDS; PETER, 2016, p. 10). Tradução da autora.

pagamentos. Para Reynolds e Peter (2016, p. 13) a atitude dos patronos com os artistas foi um elemento catalisador para o reconhecimento do talento em oposição ao trabalho manual porque propiciou um espaço para uma certa liberdade criativa que resultou na individualização dos artistas.

Tudo isso se deu no momento em que o humanismo concebia a moral e a política a partir da visão baseada na releitura da literatura clássica, que enfatizava a ação dos indivíduos ao invés dos feitos divinos e questionava a autoridade da Igreja. O interesse pelo indivíduo, pela subjetividade e pelas realizações humanas, em parte, expandiu os tipos de retratos durante o Renascimento, com particular ênfase na semelhança e singularidade dos retratados, em oposição ao idealismo, como salientam Reynolds e Peter (2016, p. 13).

Nesse contexto, a produção dos autorretratos tinha motivações variadas. Poderia ser um estudo que o artista fazia para explorar práticas ou experimentações técnicas em diferentes suportes e formar seu portfólio de imagens. O autorretrato também era um teste para novas ideias ou para estudar novas expressões faciais, poses, gestos ou vestuários. A esse respeito Reynolds e Peter (2016, p. 14), lembraram a produção de autorretratos de Rembrandt. O artista realizou composições com expressões faciais muito variadas provavelmente para testar ideias que ele incorporou em suas encomendas. Por outro lado, os artistas jovens que ainda não estavam estabelecidos no mercado das artes, não tinham a possibilidade de custear os trabalhos dos modelos e por isso utilizavam o próprio rosto nas imagens. Além de diminuir os custos, o artista não tinha que se preocupar com a disponibilidade de agenda dos modelos.

Alguns artistas pintaram autorretratos para a família ou amigos para que se lembrassem deles em períodos de afastamento ou mesmo após a morte. Também constituem uma forma de introduzir a presença num ambiente novo, a exemplo do autorretrato de Lavínia Fontana produzido em 1578, enviado pela pintora à família de seu futuro noivo antes de conhecê-los pessoalmente, como um prelúdio para as negociações do casamento (REYNOLDS; PETER, 2016, p. 15).

A composição dos autorretratos poderia levar em consideração o fato de que seriam vistos por um grande grupo de pessoas e nesse caso eram realizados explicitamente para a autopromoção ou reconhecimento. Muitos artistas enviavam autorretratos aos patronos ou futuros patronos como uma forma de fazer-se conhecer. Reynolds e Peter (2016, p. 17), salientaram que um dos primeiros autorretratos é de Girolamo Francesco Maria Mazzola, conhecido como Parmigianino (1503-1540), intitulado “Autorretrato no espelho convexo”,

produzido em 1524 e enviado a Roma ao papa Clemente VII⁴⁵⁷ (Fig. 64). A rivalidade artística por patronos da corte estimulava os artistas a disputarem a atenção produzindo imagens que trouxessem novidade e originalidade. Para Reynolds e Peter (2016), a maneira com a qual Parmigianino representou a distorção produzida pelo espelho convexo chamou a atenção de seu destinatário, como também o fez com a representação de sua aparência juvenil, reforçando a ideia de seu precoce talento. Os artistas ainda usavam o autorretrato para apresentar suas habilidades em capturar a semelhança, assim o patrono poderia comparar a imagem com a aparência real do artista. Aproximando a mão direita da curva do espelho o pintor ampliou exageradamente as medidas de sua mão direita, explorando efeitos que impressionaram o pontífice.

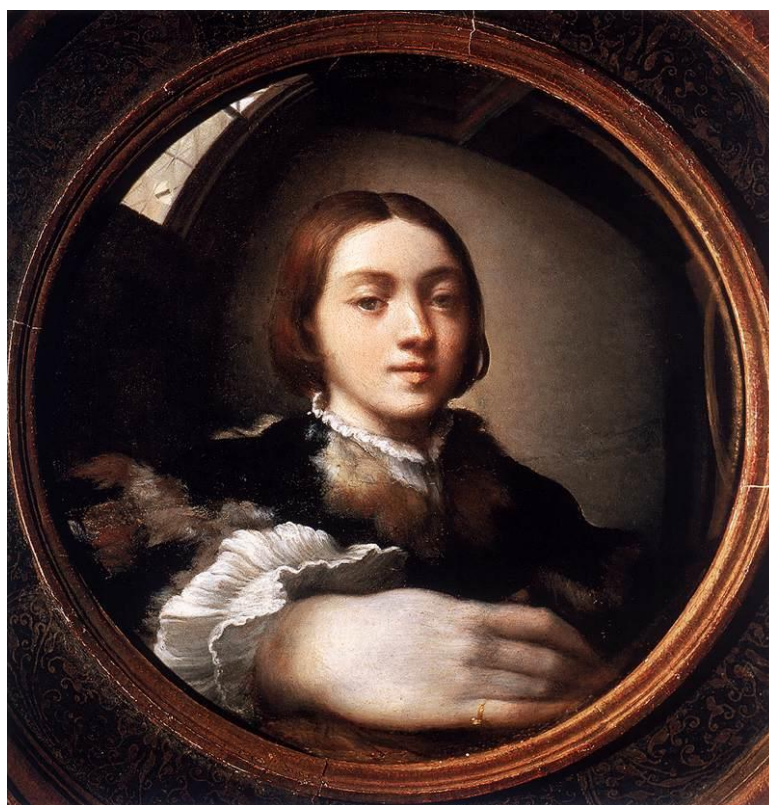


Figura 64: Autorretrato no espelho convexo (1524). Parmigianino. Óleo sobre madeira, diâmetro 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Os patronos eventualmente solicitavam autorretratos aos artistas, como se deu com Rubens (1577-1640), que realizou um autorretrato a pedido do príncipe do País de Gales, em 1623. Esse modo de consumir autorretratos foi perpetuado também no século seguinte, a exemplo de Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), que recebeu uma encomenda de um

⁴⁵⁷ Giulio de Medici (1478-1534), foi papa para entre 1523 e 1534.

autorretrato durante sua visita a Florença, em 1789. A tela da pintora francesa foi produzida para integrar a coleção de autorretratos da *Galleria degli Uffizi*⁴⁵⁸.



Figura 65: Autorretrato de Judith Leyster (1630). Judith Leyster. Óleo sobre tela, 74,6 x 65,1 cm. National Gallery of Art, Washington.

Reynolds e Peter (2016, p. 17), ressaltam o autorretrato de Judith Leyster (1609-1660, produzido em 1630 quando a pintora alcançou o status de mestre na guilda da cidade de Haarlem, atual Holanda (Fig. 65). A cultura de possuir autorretratos dos artistas mais admirados foi tão comum que a coleção real inglesa preservou seu acervo de miniaturas de reproduções de autorretratos, entre os quais estão imagens de artistas como a pintora veneziana Rosalba

⁴⁵⁸ Elisabeth Vigée-Lebrun. Autorretrato com um retrato da rainha Maria Antonieta. 1790, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Corredor Vasariano, Galleria degli Uffizi, Florença. A pintora francesa usava um turbante branco que cobria parcialmente seus cabelos lembrando os turbantes desgastados de Rembrandt em seus inúmeros autorretratos (Fig. 66 e 67). De acordo com Anna Reynolds (2016, p. 135), as cores branca e preta das vestes da figura feminina sugerem sua posição como membro oficial da *Académie royale de peinture et de sculpture*, criada em meados do século XVII. Conforme a mesma autora, ao se apresentar no ato de compor um retrato da rainha Maria Antonieta, Vigée-Lebrun evidenciou a imagem como um forte símbolo de lealdade que estreitava a associação da pintora com o Antigo Regime, causa de seu exílio na Itália durante o período da Revolução Francesa. A vivaz e descontraída expressão de Vigée-Lebrun, sentada e apoiando sobre as pernas a paleta de tintas e os pinceis não evidenciam os turbulentos acontecimentos que estava acontecendo na França naquele período. Sem ostentar nenhuma joia, a pintora não abriu mão da gorjeira em torno do pescoço, que, como tratamos no primeiro capítulo da tese, era considerada um símbolo de qualidade intelectual, moral e social. É interessante notar que Elisabeth Vigée-Lebrun encara o observador de forma a insinuar que este é seu objeto de estudo. Nesse sentido, a pintora parece evocar a presença física de Maria Antonieta, como se a estivesse observando.

Carriera (1675-1757) e a suíça Angelica Kaufmann (1741-1807), originalmente apresentadas à *Accademia di San Luca*, em Roma, logo após a admissão das duas pintoras.

No início da década de 1630, Leyster apresentou à instituição da qual fazia parte um autorretrato no ato de pintar um gênero, a partir de um estilo pelo qual tornou-se famosa, sorrindo como o faz seu objeto já representado na tela (Fig. 65). O músico é retratado no ato de tocar seu instrumento enquanto a pintora interrompe suas pinceladas para observar o espectador. Nesse sentido, Reynolds e Peter (2016, p. 18) destacaram que mesmo quando o artista não era conhecido por seu retrato, era comum incluir uma referência a si mesmo na imagem, seja num reflexo, ou mesmo num rosto dentro de uma cena com várias figuras humanas.

Uma prática que colaborou para o consumo de composições na perspectiva dos autorretratos foi o uso de espelhos. No entanto, Reynolds e Peter (2016, p. 19) afirmam que os espelhos planos só foram desenvolvidos no século XVI, na República de Veneza. Antes disso, era comum a utilização dos espelhos convexos, como no autorretrato de Parmigianino (Fig. 64) cujo método ampliou a profundidade da imagem. Ao longo daquele século, ver a si mesmo mais claramente e com maior frequência foi uma questão de impacto social considerável, encorajando uma maior autoconsciência física e alimentando a vaidade dos autorretratos do Renascimento, conforme apontaram Reynolds e Peter (2016, p. 19)⁴⁵⁹. Além disso, os espelhos foram se tornando objetos de uso doméstico.

Artistas exploraram mais outros menos o posicionamento da cabeça nos autorretratos. Rembrandt (1606-1669), por exemplo, realizou mais de 80 autorretratos, dentre eles muitos realizados por seus aprendizes, que no ateliê eram encorajados pelo próprio mestre a copiar seus autorretratos para praticar técnicas. De toda forma, prevalece o artista encarando o espectador, por vezes torcendo seu ombro para enfrentá-lo mais diretamente (Fig. 66 e 67), como também o fez Artemisia na grande maioria de seus autorretratos hoje conhecidos.

⁴⁵⁹ Há uma obra que revela os jogos de imagens que o uso do espelho plano possibilitava e que continuou em voga nos séculos seguintes. Trata-se do “Retrato de uma artista pintando seu retrato” (1850) do francês Jean-Alphonse Roehn (1799-1864). Trabalhando sobre uma mesa plana ou em pranchetas de desenho, o artista poderia posicionar diante de si o espelho e assim produziria um autorretrato em pose frontal. No entanto, reposicionando o espelho era possível chegar a outros resultados. Na composição de Jean-Alphonse Roehn (1850), o espelho foi colocado sobre uma cadeira, à esquerda da artista e à sua direita o cavalete. A janela atrás do espelho está parcialmente coberta de modo que a luz incide sobre a parte superior esquerda do corpo da figura feminina, como aponta a análise de Reynolds e Peter (2016, p. 20). A mão da pintora está mais distante do espelho, nem lançando sombra na tela nem bloqueando a visão do corpo. Essa prática configura uma postura que perdurou nos autorretratos, apresentando o corpo em três quartos de comprimento, girando o ombro e encarando o olhar do observador.



Figura 66: Autorretrato de Rembrandt (1640). Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 102 x 80 cm. National Gallery, Londres.



Figura 67: Autorretrato de Rembrandt (1665-1668). Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 45 x 47 cm. Coleção Kenwood, English Heritage.

Ao longo do século XVI os artistas foram revelando outros elementos em seus retratos e autorretratos e de acordo com Reynolds e Peter (2016, p. 22), foi o retrato do pintor Agnolo di Cosimo di Mariano, conhecido como Bronzino (1503-1572), atribuído a Alessandro Allori (1535-1607), que, em 1555, inaugurou objetos como a paleta de tintas e os pinceis junto à imagem do retratado, símbolos do trabalho do pintor que no séculos seguintes apareceriam em obras de diversos artistas, como Elisabeth Vigée-Lebrun, Judith Leyster (Fig. 65), Rembrandt van Rijn (Fig. 66 e 67) e Artemisia Gentileschi (Fig. 60, 63 e 68), para citar alguns exemplos.

Com o desenvolvimento ótico do século XVII e as novas descobertas que passaram a combinar duas lentes chegando à invenções científicas como o telescópio de Galileu Galilei, em 1610, há também uma ampla produção de espelhos planos. A popularização dos espelhos deu condições aos artistas de cada vez mais experimentar novas possibilidades em seus autorretratos, como foi o caso de Artemisia Gentileschi. É bem provável que nos autorretratos já mencionados (Fig. 60, 63 e 68) a artista tenha se utilizado da técnica comum no período, o uso de um espelho sobre uma cadeira para projetar a imagem de si mesmo.



Figura 68: Autorretrato de Artemisia como Alegoria da Pintura (1638-1639). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 98,6 x 75,2 cm. Royal Collection, The Queen's Gallery, Londres.

No autorretrato produzido em Londres, Artemisia incluiu um novo elemento, um segundo espelho (Fig. 68). Para Reynolds e Peter (2016, p. 22), a artista usou dois espelhos para capturar a si mesma em três quartos de perfil como se estivesse de lado, olhando ao redor da tela. Artemisia pintou seu autorretrato fixando o olhar em si mesma, olhando para a imagem de sua imagem refletida do espelho. A artista pensou sua autorrepresentação a partir da tríade

pintora, modelo e alegoria, reunidas numa mesma imagem, um autorretrato em que a artista se colocou como personificação da pintura (Fig. 68).

Artemisia incluiu-se na imagem exaltando a si mesma como figura alegórica feminina, nela, “[...] pintora, modelo e conceito são o mesmo” (GARRARD, 1980, p. 106). A figura feminina da imagem está tão envolvida no ato de pintar que nem nota a corrente de ouro solta e seus cabelos indisciplinados; a pintora representa a si mesma de forma tão concentrada que pensa apenas sobre o que está fazendo (Fig. 68). De acordo com Mary D. Garrard (1980), Artemisia encarnou uma alegoria em sua própria forma humana, sugerindo que o artista – ela mesma – não precisava de reconhecimento; em vez disso, a própria arte garantiria o mais alto reconhecimento à pintura como um exercício intelectual.

A obra (Fig. 68) oferece uma instância não apenas de identificação de Artemisia com a arte da pintura, mas também de sua preocupação em se colocar no lugar de criadora. Em seu autorretrato, os atributos alegóricos são plenamente implantados e reforçam a atuação da artista na obra iniciada pelo pai na corte do rei inglês Carlos I, um conjunto de nove telas, que discutiremos ainda nesse capítulo (Fig. 72).

A auto identificação de Artemisia como alegoria da pintura sobreviveu e progrediu em sua obra. No contexto das imagens aqui discutidas, o tema é explorado em dois autorretratos da pintora (Fig. 60 e 68) com evidente referência à descrição da figura feminina que representa a alegoria dessa atividade artística, citada na obra de Cesare Ripa, como já mencionamos. É interessante notar que quando os artistas contemporâneos de Artemisia lhe dedicaram retratos, seja em homenagens, seja em sátiras, os elementos da atividade da pintura e as referências à figura feminina alegórica também foram evocadas (Fig. 10 e 46).

As radiografias do “Autorretrato como alegoria da Pintura” (Fig. 68), publicadas no catálogo da Mostra Artemisia (2016/2017), revelam uma imagem nítida no perfil e nas formas. Impressiona a magistral elaboração da figura conduzindo o pincel do qual se aprecia o movimento paralelo à luminosidade da testa e do braço da alegoria, como apontou a análise de Maria Beatrice de Ruggieri (2016, p. 293). No autorretrato, Artemisia representou a si mesma pelo menos 20 anos mais jovem do que era na época em que produziu a obra. A imagem apresenta um movimento em círculo, também vista em outras obras, a exemplo da tela “Jael e Sisara” (1620). A forma denuncia a instabilidade no período Barroco e indica que a pintora estudava e pensava a imagem, explorando uma visão de cima, teatral, tipicamente barroca. É um autorretrato imaginado, idealizado a partir de como ela queria ser vista, e mostra o lugar social no qual estava inserida. A partir do estudo das radiografias, se apresentam interessantes

possibilidades de discussão da obra de Artemisia, dos caminhos das imagens, suas modificações e adaptações, questões que nos interessam para estudos futuros.

Ruggieri (2016, p. 289) afirmou que além de levar em conta as fontes históricas disponíveis, é essencial o uso de radiografias de imagens quando se quer entender o percurso de um sujeito do ponto de vista artístico. A mesma autora advertiu que atualmente existem muitas radiografias das obras de Artemisia, mas raramente foram objeto de estudos aprofundados. Existe uma carência de investigações de tipo químico-físico que considerem os materiais utilizados no processo de construção da imagem. Ruggieri (2016, p. 291), afirmou que as radiografias de obras como “Susana e os velhos” de 1622 (Fig. 43), “Judite degolando Olofernes” do Museu de Capodimonte (Fig. 58) e “Alegoria da Pintura” de 1638 (Fig. 68), por exemplo, têm apontado um procedimento de desenho que já é pictórico porque traça contornos e constrói volumes ao mesmo tempo, antecipando a elaboração do claro-escuro, uma técnica derivada do *caravaggismo*, mas de ascendência veneta.

É importante ressaltar a relevância da imagem no sentido da criação artística. Desde o Renascimento, como apontamos ao longo deste capítulo, há uma mudança no status de quem produz imagens, do trabalho manual do artesão às concepções do artista enquanto um sujeito criador. Nesse sentido, a imagem (Fig. 68) reforça a legitimação de Artemisia nas atividades profissionais. A artista evocou os instrumentos de trabalho, a paleta de tintas e os pincéis, mas principalmente se colocou diante de uma tela de grandes dimensões, num ato de criação.

A esse respeito, Lucy Peter (2016, p. 98), lembrou que ao longo do século XVII era mais comum que as artistas produzissem autorretratos evocando instrumentos musicais, considerados mais adequados às mulheres, como foi o caso de Lavínia Fontana. A pintora realizou seu autorretrato tocando espineta, substituindo o cavalete e a tela pelo instrumento musical. Além de Artemisia, outras pintoras também inovaram, desafiando, em certa medida, aquilo que era considerado adequado às artistas. Alguns exemplos são Sofonisba Anguissola, em seu autorretrato junto a um cavalete com uma imagem da Madona com o Menino (Fig. 8), evocando suas habilidades na criação da imagem; e Catharina Van Hemessen (1528-1588), cujo autorretrato, assinado e datado, também a coloca diante de um cavalete, com um pincel na mão direita, em pleno ato de criação, e outros cinco pincéis e a paleta de tintas na mão esquerda (Fig. 69).



Figura 69: Autorretrato de Catharina van Hemessen (1548). Catharina van Hemessen. Têmpera, 31 x 24,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Os autorretratos de mulheres artistas raramente revelaram a fisicalidade da alegoria da pintura. Nesse sentido, a obra de Artemisia se desatacou por ter privilegiado a ênfase não na imagem que a figura feminina está a criar, mas sim na própria fisicalidade da personificação da pintura (Fig. 68). Na produção masculina de autorretratos há a presença da alegoria da pintura, a exemplo da obra de Cerrini, já citada. Entretanto, Lucy Peter (2016, p. 163) salientou que a figura alegórica e a figura do pintor permanecem separadas. A inclusão do alegórico ao lado do real também enfatiza a artificialidade da composição de Cerrini, enquanto a representação de Artemisia é notável por seu naturalismo, apesar de suas referências alegóricas. Artemisia converteu seu autorretrato e a figura da alegoria da pintura numa única e original imagem, atenta às orientações de Cesare Ripa, embora desconsiderando o que não avaliava pertinente, como “[...] cobrir a boca com uma faixa amarrada atrás das orelhas” (RIPA, 1593, p. 156).

A figura feminina possui uma corrente de ouro, na qual a máscara está presa, para mostrar que a imitação está unida à pintura. As pequenas esferas que formam a corrente mostram a conformidade de uma coisa com a outra, e seu conjunto, porque nem todas as coisas, como disse Cícero em sua Retórica, o

pintor aprende com o Mestre, mas com apenas uma [pequena esfera] aprende muitas, pela conformidade e semelhança encadeiam-se, formando o conjunto que dá origem à corrente (RIPA, 1593, p. 157).

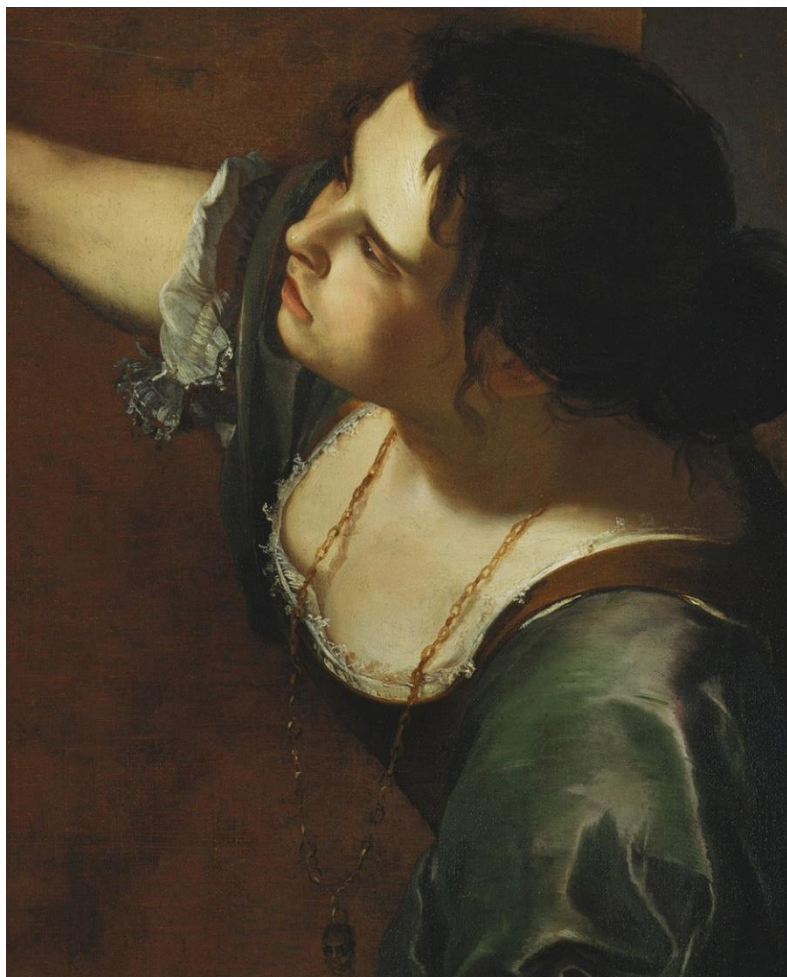


Figura 70: Autorretrato de Artemisia como Alegoria da Pintura (1638-1639). Artemisia Gentileschi. Detalhe. Óleo sobre tela, 98,6 x 75,2 cm. Royal Collection, The Queen’s Gallery, Londres.

Das orientações de Ripa (1593), Artemisia também manteve os cabelos desarrumados, o colar com a máscara e as vestes drapeadas, elementos visuais que dialogam com a descrição da alegoria da pintura (Fig. 70). Lucy Peter (2016, p. 163) destacou a excelência de Artemisia em representar a roupagem de tecido de seda com efeito iridescente – a superfície de tons esverdeados se modifica conforme a incidência de luz e o ângulo da visão.

Dialogando com o *pictórico*, a face da figura feminina é tocada por um feixe luz que se espalha pelo braço direito, pelo colo, deixando imprecisos os contornos à sombra. As cores da roupagem da figura se modificam quando atingidas pela luz, produzindo efeitos bicolores e que, portanto não são rígidas, mas sim cambiantes, remetem à perspectiva barroca que evita causar a impressão de que o quadro “[...] possa ser totalmente apreendido pela visão”, como destacou

Wölfflin (2000, p. 270). Assim, a obra é um importante testemunho das experimentações de Artemisia no campo da criação artística.

Atualmente, como quando foi concebida, a obra é parte do acervo da coleção real inglesa e se encontra na *Queen's Gallery*, em Londres. Foi produzida, na época em que Artemisia atuou como pintora junto ao pai, a convite do rei Carlos I, no final da década de 1630. Nesse período, o inventário da realeza já registrava um conjunto de 12 retratos de artistas como Rubens, Tiziano, Bronzino e Van Dyck, por exemplo, de acordo com Reynolds e Peter (2016, p. 34). Após a execução do rei, em 1649, muitas obras dessa coleção foram vendidas, entre as quais muitas não recuperadas.

Durante o reinado de Carlos II, o inventário da coleção real do *Whitehall* (Salão Branco), listava 24 retratos e autorretratos de artistas, conforme apontou a pesquisa de Reynolds e Peter (2016, p. 35). As obras estavam dispostas num espaço que fazia parte dos apartamentos reais e eram acessíveis apenas aos conhecidos e familiares do rei. Assim, em 1666, a seleção de imagens incluía, entre outros, nomes como Tintoretto, Rafael, Rembrandt, Dürer, Van Eyck, Michelangelo, Veronese, Giorgione e Artemisia Gentileschi (REYNOLDS, PETER, 2016, p. 39).

No “Autorretrato como alegoria da pintura” (Fig. 68) há sobre a mesa a inscrição “A.G.F.” Com base em outras obras da pintora, as três letras indicam *Artemisia Lomi Fec*, que pode ser traduzido para o português como “Artemisia Gentileschi o fez”. A imagem integrava a coleção de retratos e autorretratos de artistas admirados pela corte inglesa juntamente com um outro autorretrato da pintora, provavelmente vendido após a morte de Carlos I e hoje não localizado. Entretanto, a atuação de Artemisia em Londres não se finda com as obras listadas no inventário real já mencionado.

A pintora recebeu o primeiro convite para ir a Londres em março de 1634, quando já vivia em Nápoles. Como indica a fonte mencionada no terceiro capítulo da tese, a visita do viajante inglês Bullen Reynes a serviço do duque de Buckingham, trouxe cartas de recomendação de seu pai que atuava havia quase uma década na corte do rei Carlos I da Inglaterra. Em janeiro do ano seguinte, Artemisia revelou ao duque de Modena seu prestígio internacional junto à realeza inglesa; e em julho de 1635, fez o mesmo com o duque da Toscana. Contudo, sua efetiva partida para Londres só de daria anos depois, provavelmente em 1638, ou seja, quatro anos após o convite.

Para Cristina Terzaghi (2016, p. 69), não se pode descartar uma possível reconciliação familiar como chave de leitura para compreender a breve temporada da pintora na Inglaterra.

Orazio Gentileschi residia na capital inglesa desde 1626, depois de um período em Gênova, entre 1621 e 1624, conforme apontou Mary N. Schleier (2001, p. 165) e uma temporada em Paris, a partir de 1624, onde atuou para a corte de Maria de Medici, de acordo com Jean-Pierre Cuzin (2001, p. 203). Gentileschi já havia quase sessenta anos quando desembarcou em terras inglesas a serviço de Jorge Villers, duque de Buckingham, lembraram os pesquisadores Gabriele Finaldi e Jeremy Wood (2001, p. 223). O pintor tinha encontrado o duque na capital francesa, onde o diplomata favorito de Carlos I Stuart tinha ido para concluir as negociações do casamento do soberano com a princesa Henriqueta Maria, filha de Maria de Medici e irmã do rei Luiz XIII.

É relevante pontuar que, muito provavelmente, quando Artemisia viajou a Londres não encontrasse o pai desde a partida dele para Gênova, em 1621, ou seja, há quase 20 anos. Tal hipótese é baseada nas desavenças entre Artemisia e Orazio mencionadas na correspondência do segundo período romano da pintora. Em diferentes missivas a pintora relatou ao seu amante Francesco M. Maringhi as brigas constantes com o pai, como apontamos no capítulo segundo da tese. É provável que Orazio não suportasse o fato de ter outro Gentileschi pintando e ganhando prestígio entre nobres e clérigos de Roma. Aliado a isso, Cuzin (2001) apontou que não é provável que Gentileschi tivesse voltado à Cidade Eterna antes de partir de Gênova para Paris.

Nesse sentido, se houve alguma comunicação entre pai e filha nesse recorte de tempo, pode ter se dado por meio do irmão, Francesco, o qual mantinha contato com Artemisia, como revelaram as cartas da pintora. Anna Orlando (2016, p. 48), salientou que há um registro de que Artemisia escreveu ao patrício genovês Gio Antonio Sauli solicitando que entregasse uma carta dela ao pai, em 15 de janeiro de 1624. A correspondência provavelmente foi entregue, pois não está no arquivo histórico da família Sauli, de Gênova. Infelizmente não se conhece o conteúdo, tendo em vista que a carta não foi preservada, embora para nós talvez o conteúdo não seja indispensável, importando mais saber que os pintores da família Gentileschi mantiveram contato.

Orazio partiu de Gênova a convite de Maria de Medici e atuou na decoração do grandioso Palácio de Luxemburgo durante praticamente dois anos, de acordo com Keith Christianses (2001, p. 3). De Paris partiu para Londres para acompanhar o casamento de Carlos I com Henriqueta, filha de Maria de Medici, como já mencionamos. A partir de 1628, com o assassinato do duque de Buckingham, seu protetor, Orazio Gentileschi passou a atuar a serviço do rei e da rainha ingleses. A vida em Londres não era fácil para a família Gentileschi, Orazio

e os três filhos, Marco, Giulio e Francesco, que o auxiliavam com os trabalhos pictóricos. Os deveres de servir à corte e a necessidade de procurar mecenas e colecionadores de alta estirpe consistia na incerteza de proventos e, sobretudo, estar à mercê dos cortesãos. Com o envelhecimento de Orazio, a chegada de Artemisia poderia significar ao pintor e aos seus filhos a única solução viável para honrar seus compromissos e manter a posição na corte inglesa, salientou Terzaghi (2016, p. 69).

O texto *Iconografia* de Cesare Ripa foi selecionado para fundamentar a criação do repertório de imagens de todo o projeto realizado por Orazio Gentileschi, a pedido da rainha Henriqueta Maria, que havia encomendado a decoração do teto do grande salão da *Queen's House*, em Greenwich, conforme apontou o trabalho de Finaldi e Wood (2001, p. 228). O parque de Greenwich e o prédio da *Queen's House* tinham sido doados a Henriqueta, em 1629. A construção inacabada havia sido comissionada ao arquiteto Inigo Jones pela rainha Ana da Dinamarca, quinze anos antes. Os mesmos autores afirmam que o edifício foi finalizado em 1635, mas, nos anos anteriores, Orazio já estava recebendo encomendas de obras de caráter bíblico da rainha católica, os quais posteriormente fizeram parte do conjunto de imagens da *Queen's House*. A colaboração de Artemisia pode ser identificada em muitas das figuras que compõem o conjunto da obra (Fig. 72), cujo trabalho a pintora pode ter finalizado depois da morte do pai, ocorrida em sete de fevereiro de 1639⁴⁶⁰. As nove telas foram removidas para *Marlborough House*, também em Londres, no início do século XVIII.

A temática do grupo composto por nove telas (Fig. 72) é a Alegoria da Paz reinando sobre as artes. A encomenda pretendia exaltar positivamente a administração inglesa de Carlos I como patrono das artes, e dialogava com as representações teatrais de fundo político e propagandístico que naquela época eram produzidas na corte dos Stuart. Discutiremos a obra a partir da identificação das alegorias disponibilizada pela base de dados do acervo *Royal Collection Trust/ Her Majesty Queen Elizabeth II* e pelo artigo de Anna Reynolds (2016).

⁴⁶⁰ A documentação que registra sua morte está no acervo do *Public Record Office, Londres* (PRO).



Figura 71: Alegoria da Paz e das Artes (1638-1640). Orazio e Artemisia Gentileschi. Detalhe central. Óleo sobre tela, 479 cm de diâmetro. Marlborough House, Londres.

Na cena central da grande tela em formato circular (Fig. 71) reina a figura feminina que representa a “Alegoria da Paz”, localizada ao centro do céu, com um ramo de oliveira na mão esquerda e um bastão na mão direita. Em posição de comando, a “Paz” preside uma espécie de reunião de doze figuras femininas. Logo a baixo dela, “Vitória” se apresenta usando uma coroa, erguendo uma palma na mão esquerda, uma coroa de louro na mão direita e com o pé apoiado em uma cornucópia da qual frutos são derramados, fazendo alusão à abundância.

À esquerda do espectador, ainda na tela central (Fig. 71), está a figura da “Razão”, usando um capacete e apoiando uma das mãos sobre um escudo, no qual se vê uma representação de Medusa. A imagem está de acordo com a fonte escrita que guiou a elaboração

das representações, o texto “Iconologia”, de Cesare Ripa. A “Razão” é responsável por presidir o domínio das atividades humanas, além de ser considerada uma virtude da alma.

A razão é a virtude da alma com a qual se regem e governam os poderes [...]. É retratada jovem e armada porque é defendida e mantida pelo poder da Sabedoria. [...] A Oliveira com a cabeça da Medusa pendurada nela mostra a Vitória sobre os inimigos [...] O capacete evidencia que a Razão deve estar fortificada e adornada em sua aparência exterior (RIPA, 1593, pp. 171-172).

A “Alegoria da Razão” (Fig. 71) direciona o olhar para um trio de figuras femininas que, juntas, representam o “Trivium” das Artes Liberais. “Gramática” está regando uma planta com a mão esquerda e com a direita empunha uma espada. A arma é utilizada para afiar a espada da “Alegoria da Retórica”, que com a mão esquerda segura um espelho. A terceira alegoria do grupo é “Lógica”, que carrega nas mãos uma cobra e um pequeno ramalhete de flores. Em frente a elas, à direita do espectador, estão as personificações do “Quadrivium”. “Astronomia”, vestida de branco, com um livro aberto repleto de estrelas de diferentes medidas, apontando o dedo indicador para a “Alegoria da Vitória”; “Aritmética”, segurando sobre as pernas uma espécie de tabuleta; entre “Astronomia” e “Aritmética” há uma figura feminina encapuzada, segurando um instrumento, provavelmente “Alegoria da Música”; completa o grupo de quatro imagens a figura de “Geometria”, que possui um compasso na mão esquerda, a qual está apoiada sobre uma esfera e mantém ao seu lado direito uma tabuleta com figuras geométricas. As outras figuras alegóricas, no sentido anti-horário, podem ser “Meditação”, que apoia a cabeça na mão esquerda, enquanto a mão direita está apoiada sobre um livro fechado; “Agricultura”, segurando um feixe do que parece ser trigo e adornada com uma coroa de grãos; completa a imagem circular a “Alegoria da Fortuna”, cujos atributos são as asas e o globo.

As laterais da imagem são cercadas por quatro telas que representam nove musas (Fig. 72). E, nos quatro cantos que compõem o conjunto, vemos as alegorias femininas das artes, Pintura, Arquitetura, Música e Escultura. No canto inferior direito (Fig. 72), há a “Alegoria da Pintura” no ato de pintar a figura de Minerva, armada e apoiada em seu escudo. No canto superior direito, a “Alegoria da Arquitetura” desenha com o compasso uma estrela de seis pontas; completam os cantos as representações da “Alegoria da Música” no canto superior esquerdo, e, por fim, “Alegoria da Escultura”, contemplando uma cabeça esculpida.



Figura 72: Alegoria da Paz e das Artes (1638-1640). Orazio e Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 479 cm de diâmetro. Marlborough House, Londres.

Resultado do trabalho de Artemisia podem ser as musas Thalia e Clio, localizadas na tela lateral à direita do espectador, entre as alegorias da Pintura e da Arquitetura; Euterpe e Polimnia, representadas à esquerda do espectador, com uma potência naturalística fora do comum, como destacou Terzaghi (2016, p. 74). Além disso, a figura que representa a “Alegoria da Música” também pode ter sido produzida por Artemisia, principalmente quando confrontada com outras obras da pintora do mesmo período, a exemplo das monumentais Minerva (Fig. 73) e Cleópatra (Fig. 74), cuja elegância e refinamento dialogam com as figuras femininas da obra Alegoria da Paz e das Artes (Fig. 72).



Figura 73: Minerva (1635). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 131 x 103 cm. Assinado “ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT”. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figuras do oval central (Fig. 71), como as alegorias da “Aritmética” e da “Razão”, também entendida como “Fortaleza”, ambas fortemente naturalistas, parecem fruto dos pincéis de Artemisia Gentileschi. A pintora, provavelmente, também foi responsável pela natureza morta da obra, como se vê na coroa de folhas que adornam a “Alegoria da Paz” e o ramo de oliveira que a mesma carrega, cujos elementos aparecem em Minerva (Fig. 73).

Minerva (Fig. 73), deusa sábia, imune às paixões, é uma das primeiras obras do período napolitano de Artemisia, lembrou Yuri Primarosa (2013, p. 54). Filha predileta de Júpiter, a guerreira é representada por Artemisia empunhando uma lança na mão direita enquanto o braço esquerdo repousa, mantendo o galho de oliveira inclinado. A plasticidade gélida da figura feminina de Artemisia é um dos elementos que se revela na composição das pinturas já citadas, presentes no conjunto de telas de *Marlborough House* (Fig. 72). A coroa de louro que adorna

Minerva é mais um dos elementos da composição que, quando confrontado com as figuras femininas do grande conjunto da obra iniciada por Orazio Gentileschi, sugere a colaboração efetiva de Artemisia em *Clio, Paz e Música* (Fig. 72). O entrelaçamento de duas serpentes ao centro da cabeça de Medusa presente no escudo de Minerva é representado de forma bastante semelhante no escudo da “Alegoria da Razão” (Fig. 71), claramente visível ao aproximarmos a imagem.

O escudo em metal dourado em formato circular, com a imagem de Medusa em alto relevo entalhado (Fig. 73), revela a analogia com o consumo de objetos de arte difundidos e apreciados nas cortes italianas do século XVII. Artemisia pode ter visto a “Medusa” (1597) de Caravaggio, atualmente na *Galleria degli Uffizi*, exposta ao público na mesma sala em que se encontram obras como “Judite degolando Holofernes” (Fig. 59) e “Santa Catarina de Alexandria” (Fig. 56), produzidas pela pintora em seu período florentino. A “Medusa” de Caravaggio tinha sido doada por Francesco Marial del Monte ao grão-duque Ferdinando I de Medici, em 1598, de acordo com Primarosa (2013, p. 54). Tendo em vista que Artemisia frequentava a corte da família Medici, é provável que tenha visto a imagem. Entretanto, nas duas versões do escudo com a cabeça de Medusa aqui debatidas (Fig. 71 e 73), a pintora optou por não representar o emaranhado de numerosas serpentes, como na obra de Caravaggio, cujos cabelos da figura não podem ser visualizados.

Produzida entre 1639 e 1640, “Cleópatra” (Fig. 74) também contribui com o debate proposto. Já atribuída a Guido Reni (1575-1642), o reconhecimento da autoria de Artemisia foi possível após a realização do processo de restauro nos primeiros anos da década de 2010, conforme lembrou Cristina Terzaghi (2016, p. 286). Após a intervenção de higienização na imagem (Fig. 74), a alta qualidade de execução da obra, bem como suas propriedades cromáticas puderam ser estudadas e confrontadas com outras heroínas da pintora. A figura feminina majestosa e monumental é uma composição orientada pelo renovado classicismo, testemunhado pela presença do baixo-relevo à esquerda, representando uma figura feminina de corpo inteiro em movimento. Para a mesma autora, a imagem dialoga com o gosto que imperava na corte dos Stuart e possivelmente foi concebida durante o período em que Artemisia atuou em solo inglês.



Figura 74: Cleópatra (1639-1640). Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 223 x 156 cm. Gallerie G. Sarti, Paris.

À beira da morte, Cleópatra mantém sua elegância ao pressionar a cabeça da serpente, instantes antes de seu histórico suicídio e lança seu último olhar aos céus. As soluções cromáticas da composição de Artemisia, seus jogos de luzes e sombras, drapeados, além da exposição parcial da parte superior do corpo da figura feminina, são elementos que revelam a inegável ligação com as personificações representadas em “Alegoria da Paz e das Artes” (Fig. 73).

Artemisia concluiu a obra (Fig. 73) iniciada pelo pai numa cidade sempre mais instável, sobretudo para os católicos que viviam lá. Não surpreende que a pintora endereçasse aos príncipes da península italiana correspondências que pudessem assegurar um futuro diferente daquele que poderia lhe reservar a corte dos Stuart. Artemisia produziu outras obras em

Londres, a exemplo do “Autorretrato como Alegoria da Pintura” (Fig. 68) e ‘Tarquínio e Lucrecia’⁴⁶¹. Também colaborou com o pai em outras composições como “Aquiles disfarçado entre as filhas e Licomedes”⁴⁶², além de realizar diversas encomendas citadas em inventários e atualmente não identificadas. É importante notar que após a execução do rei Carlos I, muitas pinturas de Orazio Gentileschi passaram a ser propriedade de credores do monarca e saíram da Inglaterra (FINALDI; WOOD, 2001, p. 230). Nesse sentido, o mesmo pode ter ocorrido com as produções de Artemisia, o que torna mais complexa a identificação e catalogação do inventário completo das obras da pintora em seu período inglês.

⁴⁶¹ Londres, Palácio de Greenwich.

⁴⁶² Milão, coleção privada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese, que intitulamos: “Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)”, foi construída a partir de incômodas associações que o contato com a bibliografia sobre o tema nos permitiu verificar. Tais associações apresentavam a pintora como seguidora do pai, discípula de Caravaggio e artista que se vingou de seu algoz por meio de composições imagéticas em que figuras femininas tiravam a vida de seus inimigos, a exemplo das diferentes versões de Judite degolando Holofernes e Jael cravando uma estaca na têmpora de Sisara.

A experiência da pesquisa bibliográfica deixou um importante rastro a respeito da trajetória da pintora, que decidimos perseguir, tanto pela curiosidade de saber mais sobre a artista e sua obra, como pela sensação de que a dimensão de sua atuação na pintura era, muitas vezes, reduzida ou minimizada. Para as mulheres, a identidade de gênero parece prevalecer sobre suas identidades profissionais e, no caso de Artemisia, episódios específicos de sua trajetória biográfica foram diretamente associados à sua obra pictórica. Nesse sentido, problematizar as relações entre a vida e a obra da artista foi o que nos permitiu conhecer algumas facetas da identidade de “Artemisia pintora”.

A análise das fontes escritas possibilitou a ver os embates de gênero que enfrentou ao atuar em espaços majoritariamente masculinos, os da criação artística. Artemisia confrontou-se, por exemplo, com as dúvidas que gerava em seus mecenas sobre a qualidade de suas composições, antes que esses vissem suas obras, e com pagamentos que, segundo o entendimento da artista, desvalorizavam sua trajetória como pintora. Também circunscreve o conjunto de fontes escritas, as violências e relações abusivas que Artemisia vivenciou. Por outro lado, as mesmas fontes revelaram como a pintora negociou com os limites de seu tempo, tencionando as fronteiras de gênero vigentes na primeira metade do século XVII.

A partir da experiência estética que o acesso à maioria das obras produzidas por Artemisia, já identificadas, em museus, galerias, coleções particulares e exposições visitadas, juntamente com a análise das fontes escritas, criou condições para que pudéssemos conhecer outras perspectivas sobre a pintora, para além da lente da violência, muitas vezes utilizada como chave de leitura para explicar sua obra. Investigar a trajetória profissional de Artemisia na pintura nos permitiu conhecer uma artista inserida no contexto das cortes da península italiana

e da Europa, tendo desenvolvido uma produção à altura das exigências de alguns dos mais importantes líderes políticos e colecionadores de sua época.

Tendo em vista a seleção de imagens que analisamos, a tese defende que um dos elementos que triunfa na obra de Artemisia é o corpo feminino. Corpos femininos evidenciados por meio de recursos técnicos os quais resultam da trajetória de uma artista que, contrariando certos limites para uma pintora, teve acesso ao conhecimento disponível em seu tempo no que se refere às artes. Além de ter seu próprio corpo como modelo, Artemisia também desenvolveu estudos de anatomia, de perspectiva e de claro-escuro, como revelaram tanto as correspondências enviadas a alguns de seus mecenas, como os próprios resultados alcançados em suas composições.

Se, por outro lado, a obra de Artemisia discutida no decorrer da tese demonstrou que não teve acesso ao nu masculino, driblando e negociando com as restrições da época no que se refere às temáticas representadas nas produções das artistas, os corpos femininos desnudados são muito frequentes na obra da pintora. Essa produção, em muito resultante dos usos do próprio corpo como modelo, colaborou para tornar Artemisia uma especialista em figuras humanas femininas ora ornamentadas com as roupagens mais sofisticadas daquela época, ora despidas e representadas com ênfase em seus aspectos mundanos.

Nesse sentido, as cartas de Artemisia nos permitem afirmar que foi uma pintora que valorizava suas próprias criações e invenções, ao mesmo tempo em que esteve em constante diálogo com os artistas de seu tempo. Soube apreender o conhecimento que lhe foi disponibilizado no ateliê do pai, no contato com obras de pintores como Caravaggio, na Academia de Desenho de Florença, na qual se discutiam diferentes áreas do saber e onde conheceu autores humanistas, na interação com artistas como Cristofano Allori, no contato com a produção escultórica de Michelangelo e da Roma antiga, no provável acesso à produção de Tintoretto, em Veneza. Suas aprimoradas representações do feminino em sua anatomia e indumentária são, acima de tudo, imagens que resultam de um bem sucedido pensar sobre a pintura. Além disso, as correspondências de Artemisia também revelaram que a pintora conhecia as fontes literárias mais utilizadas para fundamentar as representações imagéticas, autores como Ovídio, Petrarca, Ariosto, Poliziano e Ripa.

São legados da obra de Artemisia Gentileschi para a história da arte e da pintura imagens de diferentes facetas do feminino que, ora são representações de figuras rebeldes – como Susana (Fig. 34); fortes e imponentes – como as duas versões de Judite (Fig. 58 e 59); majestosas – como Clio (Fig. 21), Santa Catarina (Fig. 56) e Minerva (Fig. 73); introspectivas – como

Madalena (Fig. 51); ora representações que minimizam a dimensão do sagrado das personagens inserindo-as em cenas do cotidiano – como na Madona amamentando o Menino (Fig. 25); ou figuras que dialogam com as discussões científicas em voga na época – como a Alegoria da Inclinação (Fig. 47); ora são figuras que apelam à intervenção divina – como a Susana de 1622 (Fig. 43); ou representações que servem à contemplação dos corpos femininos – como Cleópatra (Fig. 40) e Danae (Fig. 42), referências que dão a ver os usos das imagens e a preocupação em agradar os diferentes grupos que consumiam suas obras.

Tais representações possuem em comum, sobretudo, a potência do corpo em sua anatomia. Atravessadas por réstias de luz, inseridas em cenas teatrais de fundos escuros ou vistas em perspectiva, em cenários externos ou ambientes internos, quase sempre em primeiro plano, regendo armas ou em fuga, são imagens que testemunham a excelência da pintora em retratar as diferentes facetas do feminino. A esse respeito é relevante pontuar que seleções de outros grupos de imagens da obra de Artemisia, diferentes da que fizemos na presente tese, podem trazer à tona importantes contribuições da pintora em outros gêneros da pintura, a exemplo dos retratos de figuras femininas e masculinas.

Colaboraram para inserir a obra de Artemisia nas discussões sobre a arte e a pintura em voga em seu tempo, os diferentes autorretratos da artista realizados ao longo de sua trajetória. Imagens que revelam construções de si como pintora e estudiosa da figura humana inserida em espaços onde circulavam figuras da nobreza, do clero e colecionadores. Os autorretratos de Artemisia são composições que evidenciam uma certa preocupação da artista em construir uma imagem de si mesma como pintora, questão presente também em suas correspondências, nas quais exalava sua fama internacional como estratégia para valorizar suas criações. Além de dar a ver a si mesma como pintora, os autorretratos de Artemisia também se inserem nos debates que consideravam a pintura uma atividade intelectual e faziam referências aos textos que fundamentavam essa concepção, a exemplo de Cesare Ripa.

A análise das obras também contribuiu para evidenciar as assinaturas de Artemisia em suas composições. Em muitas obras a pintora optou por assinaturas inseridas em objetos que faziam parte do cenário representado, escolha que remete às lições apreendidas com outros artistas de sua época. Para além de executar as técnicas com as quais teve contato nas diferentes regiões da península italiana, o conjunto da obra de Artemisia, quando confrontado com obras de outros artistas, também revelou a adesão de pintores como Onofrio Palumbo e Bernardo Cavallino ao método da pintora de representar figuras femininas em posições imponentes e, principalmente, à prática de criar sofisticadas indumentárias nas roupagens das figuras.

Nesse sentido, as trocas de conhecimento e o legado de Artemisia aos artistas junto aos quais atuou, principalmente em Nápoles, é uma das questões que pensamos investigar em trabalhos futuros. O uso da técnica do raio x, que já vem sendo utilizada por diferentes instituições da Europa e dos Estados Unidos, tem contribuído para ampliar o conjunto da obra de Artemisia, tendo em vista que sua autoria vem sendo identificada em obras atribuídas a outros artistas ou em obras de autoria até então desconhecida. Assim, permanece em aberto tanto a obra pictórica da artista como seus desenhos e croquis que podem estar em museus, galerias e acervos particulares, como apontaram autores como Francesco Solinas (2011), Roberto Contini (2013) e Maria Beatrice de Ruggieri (2016).

A tese sobre a trajetória de Artemisia Gentileschi nos deu acesso a histórias de outras mulheres do mesmo período e anteriores, casos que ajudam a discutir os embates de gênero enfrentados entre os séculos XVI e XVII. Fontes judiciais, por exemplo, revelaram inúmeros casos de desvirginamentos forçados e estupro aos quais mulheres comuns foram expostas. Também tivemos a oportunidade de conhecer fontes e bibliografia que dizem respeito a mulheres que atuaram no campo da literatura, a exemplo das autoras venezianas Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarrabotti.

Já as fontes visuais, nos possibilitaram fazer algumas comparações com a produção de outras pintoras que atuavam naquele contexto, como as citadas na introdução, Properzia de Rossi, Sofonisba Anguissola, Lavínia Fontana, Elisabetta Sirani e outras que não abordamos na tese, Pautilla Nelli, Marieta Robusti, entre outras. Nesse sentido, pensamos em investigar, em trabalhos futuros, se essas artistas, que discutimos no decorrer da tese, conheceram a obra uma da outra.

No que se refere às artistas, nossas incursões nos museus europeus, bem como as discussões na disciplina *Storia delle donne e di genere* cursada na *Università Ca' Foscari* de Veneza e a aquisição da bibliografia sobre o tema, indicaram que, com frequência, as instituições reduzem seu protagonismo nas artes e reforçam a invisibilidade do feminino no mundo da criação. A pesquisa nos museus revelou como essas instituições podem relegar ao feminino um lugar à margem, ou melhor, nos depósitos.

Se, por um lado, muitas das obras produzidas pelas artistas do período analisado na tese ainda estão por conhecer, algumas iniciativas foram desenvolvidas para dar visibilidade às obras, a exemplo da *Advancing Women Artists*⁴⁶³ fundada por Jane Fortune, em Florença. O

⁴⁶³ *Advancing Women Artists* (AWA), foi fundada em 2007, em Florença. Vide <<http://advancingwomenartists.org/home-1-it>>

objetivo da fundação é dar voz às artistas históricas, salvando e recuperando a metade escondida da arte florentina. Ao longo de sua atuação, a instituição já foi responsável pela restauração de mais de quarenta obras de artistas, do Renascimento ao século XX, inclusive imagens de Artemisia Gentileschi.

Embora tenhamos uma produção importante sobre o tema das artistas atualmente, a visibilidade de suas composições perante ao público em geral está muito associada à conduta dos museus e galerias. Essas instituições selecionam as obras que serão vistas e consumidas e as que permanecerão no escuro dos depósitos, trazidas à luz apenas em exposições de breves períodos. Nesse sentido, como lembrou Ulpiano T. B. de Meneses (1993), num texto produzido há mais de duas décadas, os museus não têm sido eficazes em resolver “[...] o inevitável confronto com o ‘outro’, embora removam algumas formas repressoras da alteridade” (MENESES, 1993, p. 216). O mesmo autor ressaltou que os museus podem ser espaços de manipulações, legitimação do poder e construção de identidades. Dentre as instituições da memória, os museus, em particular, reduzem a diversidade e as tensões de uma realidade complexa a um referencial fixo, imune e que se torna visível no “típico”, o qual se torna um estereótipo. Ocorre um processo em que uma realidade social ou subjetiva de matriz dinâmica e complexa perde sua autonomia e é apresentada a partir de características fixas.

Nesse sentido, a presente tese ensejou pensar a história a partir do “outro”, do feminino, das contribuições do feminino para as artes, em especial para a pintura. Ora invocadas por seus biógrafos como seres exóticos – Lavínia Fontana associada à lendária fênix e Artemisia Gentileschi descrita como milagre da natureza –, ora esquecidas nos depósitos ou mesmo tendo suas obras atribuídas a outros artistas, as trajetórias das pintoras revelaram, sobretudo, que o gênero é um lugar perpétuo para contestações e embates. Buscamos evidenciar com maior propriedade o caso de Artemisia, cuja atuação na pintura não se limitou aos temas mais comuns às artistas, natureza morta e retratos, chegou aos gêneros da tradição veterotestamentária, da mitologia, da história, às figuras humanas em movimento e aos nus.

Além de ter deixado um importante legado acerca das representações do feminino, a pintora construiu um espaço de atuação para o feminino e para si mesma, um processo contínuo que se deu no interior de relações e tensões de gênero, num lugar de perpétuas disputas. Nesse sentido, seguindo o fio de um destino pessoal, a tese discutiu a atuação de uma artista que pintou temas históricos, mitológicos, e religiosos, inclusive para locais de culto, ora em confronto com os limites de seu tempo no que se refere às composições produzidas pelas artistas da mesma época, ora em diálogo com os métodos pictóricos de seu tempo, usado espelhos, explorando

jogos de luzes e sombras, profundidade, efeitos cromáticos e outras técnicas em voga no período.

A tese nos parece apresentar contribuições tanto por articular a historiografia relacionada ao século XVII na península italiana com a relacionada à História das Mulheres e das Relações de Gênero, como para futuras investigações. Para além da trajetória de Artemisia, a pesquisa mapeou fontes interessantíssimas como as cartas da Irmã Maria Celeste escritas ao longo de quase uma década, entre 1623 e 1631, ao pai, Galileu Galilei⁴⁶⁴. Fontes que dão a ver a necessidade de propor perguntas que se preocupem em encontrar as mulheres na história, incluindo esse grupo de sujeitos na escrita da história.

Se não pudemos localizar as notícias sobre a morte e sepultamento da pintora, sua obra, por outro lado foi amplamente noticiada em inventários, testamentos e coleções de diferentes regiões da península italiana mesmo após seu falecimento, provavelmente ocorrido entre 1654 e 1656, em Nápoles. As principais cidades que comercializaram suas obras ao longo dos séculos XVII e XVIII, foram Veneza, Gênova, Florença, Nápoles, Roma e Parma como apontou a investigação de Yuri Primarosa (2011, pp. 270-278) sobre a presença de Artemisia nas coleções italianas.

Entre as fontes da trajetória de Artemisia que utilizamos na tese e que colaboraram para mapear a trajetória biográfica da pintora, mas que não analisamos em seus conteúdo específico, estão os poemas produzidos em Veneza e Nápoles por autores da literatura da primeira metade do século XVII. A discussão dessas fontes na perspectiva do gênero pode dar a ver as formas como a pintora foi representada pelos intelectuais de seu tempo. Além disso, podem colaborar para a identificação de obras da pintora em acervos da Europa, já que os poemas fazem referência a composições realizadas por Artemisia ainda não localizadas.

Acreditamos que o período de atuação de Artemisia em Londres, entre 1638 e 1640, ainda pouco estudado, também pode render novas pesquisas, tendo em vista que provavelmente tenham sido registrados pagamentos referentes a obras realizadas pela artista a pedido da corte da família real inglesa. Tendo em vista que o autorretrato de Artemisia foi produzido para ser inserido na coleção de autorretratos dos artistas mais admirados pelo rei Carlos I, é possível que tal admiração possa ter motivado outras encomendas.

No que refere à produção pictórica de Artemisia nos interessa analisar outras obras que, além da Alegoria da Inclinação (Fig. 47), revelam indícios da aproximação da pintora com as

⁴⁶⁴ Também disponíveis em: RUSSELL, Rinaldina. *Maria Celeste Galilei*. Sister Maria Celeste's Letters to Her Father, Galileo. New York: Writers Club Press, 2000.

teorias defendidas por Galileu Galilei. Francesca Baldassari (2016, p. 162) lembrou que é de 1619 a primeira referência do intelectual ao termo *Aurora Borealis*, que fazia parte do discurso sobre os cometas e considerava o fenômeno da Aurora fruto dos reflexos da luz do sol na atmosfera. Na *Aurora*⁴⁶⁵ de Artemisia, produzida em 1625, a pintora criou efeitos luminosos, ainda mais perceptíveis nas radiografias da imagem publicadas no catálogo da Mostra Artemisia (2016-2017). A obra se distancia da iconografia de outros artistas que pintaram o mesmo tema, como Guido Reni (1613-1614) e Guercino (1621), que utilizaram as descrições tradicionais de Cesare Ripa como ponto de partida para suas composições. Acreditamos que a exploração de efeitos luminosos criados na *Aurora* de Artemisia não apenas dialoga com as reflexões do Galileu Galilei, o qual a pintora conheceu na Academia de Desenho de Florença, e enviou uma correspondência ao mesmo em 1635, aludindo à sua relação amigável com o cientista, como ajuda a reforçar a hipótese de que a pintora desenvolveu suas próprias invenções e criações imagéticas. O cruzamento da análise de *Aurora* de Artemisia com os poemas dedicados à pintora em Veneza e Nápoles, nos quais a artista foi associada à própria Aurora, podem contribuir para identificar em Artemisia uma pintora especialista também criar efeitos luminosos. As relações entre a vida e a obra e a proximidade da pintora com intelectuais de seu tempo sinalizam novas páginas para a pesquisa que não se findam com a grata experiência da tese.

Transita na órbita da tese a ideia de trazer para o Brasil uma exposição de obras de Artemisia Gentileschi. A realização do evento é de interessante não apenas nosso, como do professor italiano Francesco Solinas, um dos curadores da maior mostra já realizada sobre Artemisia na Itália, que reuniu mais de cinquenta imagens da pintora, em Milão, no *Palazzo Reale* (2011-2012), e de outras exposições menores, como a do *Palazzo Blu*, em Pisa (2013), além de ter sido responsável por iniciativas para a restauração de diversas obras de Artemisia. As relações construídas em torno da presente tese ainda consolidarão outras ideias, como a tradução para o português e publicação de fontes como o processo crime de 1612 e o conjunto de correspondências de Artemisia, bem como o contrato de casamento da pintora, que podem significar um acesso maior à trajetória de vida da artista e criar condições para novas pesquisas.

⁴⁶⁵ Artemisia Gentileschi. *Aurora*. 1625. Óleo sobre tela, 218 x 146 cm. Coleção Alessandra Masu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1999.

AMORINI, Antonio Bolognini. *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*. V. 2 Bologna: Fonderia e tipografia governativa, 1843. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Ck9JAQAIAAJ&pg=RA1-PA26&lpg=RA1-PA26&dq=Benedetta+Campo+Sirani&source=bl&ots=z2oOQUBxYY&sig=aYhoQRPysUm0YzeT0R_3UzcqwWg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CEEQ6AEwBWoVChMI39im89SVyQIVhAqQCh3O5g2S#v=onepage&q=Sirani&f=false Acesso em 16 out. 2016.

ARCANGELI, Luciano. Catalogo Artemisia Gentileschi. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Milano: Einaudi, 1964.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Nova versão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

ARRIVO, Georgia. Una dinastia al femminile. Per uno sguardo diverso sulla storia politico-istituzionale. In: CONTINI, Alessandra; SCATTIGNO, Anna. *Carte di donne*. Dal XVI al XX secolo. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 49-58.

BAGLIONE, Giovanni. *Le vite de pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. Napoli: Con Licenza de' Superiori e Privilegio, 1733. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=bVsGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA278 Acesso em 17 out. 2016.

BALDASSARI, Francesca. Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 23-34.

BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Opera postuma. Firenze: Per Santi Franchi, 1728, pp. 96-97. Digitalizado por Oxford University Galleries (2007). Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=jVsGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PR3 Acesso em 20 set. 2016.

_____. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. v. 6 Opera postuma. Firenze: Per Santi Franchi, 1820. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=20w_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PR6 Acesso em 15 out. 2016

BANTI, Anna. *Artemisia*. Milano: Mondadori, 1947.

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

BARKER, Sheila. A new document concerning Artemisia Gentileschi's marriage. *The Burlington Magazine*, CLV, December, 2014, pp. 803-804.

BASTIANELLI, Luigi. *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*. Tomo quinto. Firenze: Nella stamperia di Domenico Marzi, 1772, pp. 180-184. Disponivel em:
<https://play.google.com/books/reader?id=4IYGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA180-IA2> Acesso em 7 out. 2016.

BATTISTI, Eugenio. La data di morte di Artemisia Gentileschi. In. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, X, 1963.

BELLAVITIS, Anna. *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna*. Roma: Viella, 2016.

_____. Dot et richesse des femmes à Venise au XVIe siècle. In. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. v. 7, 2005, pp. 1-7.

_____; FILIPPINI, Nadia Maria; PLABANI, Tiziana. *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*. Verona: QuiEdit, 2012.

BELLINI, Lígia. Concepções do corpo feminino no Renascimento: a propósito de De universa mulierum medicina, de Rodrigo de Castro (1603). In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 29-42.

BENTINI, Jadranka; FORTUNATI, Vera. (Org.) Elisabetta Sirani. «Pittrice eroina» 1638-1665. *Catalogo della mostra* (Bologna, 4 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005) Bologna: Compositori, 2005.

BERTI, Luciano. Artemisia da Roma tra i fiorentini. In.:CONTINI, Roberto; PAPI, Gianni (Org.). *Artemisia*. Roma: Leonardo de Luca, 1991, pp. 9-30.

BERTOLOTTI, Antonino. Agostino Tassi: suoi Scolari e compagni pittori in Roma. In. *Giornale di erudizione artistica*, v. fasc. VII-VIII, 1876, pp.193–223.

BIANCO, Anna lo. Rubens e la nascita del Barocco. Gli artisti più giovani e l'eredità di Rubens. In. BIANCO, Anna lo. *Rubens e la nascita del Barocco*. Milano: Marsilio, 2016, pp. 19-40.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BISSEL, Ward R. Artemisia Gentileschi painter of still lifes? In. *Notes in the History of Art*. v. 32, n. 2, winter 2013, pp. 27-34.

_____. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. Pennsylvania State University Press, 1999.

BIUSO, Alberto Giovanni; RANDAZZO, Giuseppina. Artemisia. *Rivista di Filosofia Vita Pensata*. Ano 2, n. 14, março de 2012, Milão, pp. 50-51.

BONAFEDE, Carolina. *Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati dalla signora*. Bologna: Tip. Sassi nelle spaderie, 1845.

Disponível em:

<https://play.google.com/books/reader?id=0A--q495ZzUC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP4>

Acesso em 11 out. 2016.

BOTTACIN, Francesca. Giovanna Garzoni pittrice di ritratti “amorevoli”. Una proposta per il soggiorno veneziano. In: WINTER, Susanne. *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*. Edizioni di storia e letteratura - Centro tedesco di studi veneziani. Roma-Venezia, 2004, pp. 71-84.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Da regra às estratégias. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BOURKE, Joanna. *Stupro*. Storia della violenza sessuale. Roma-Bari: Laterza, 2007.

BRANDÃO, Angela. *Interpretações da arte barroca: um esboço bibliográfico*. In: *Anais do II Encontro de História da Arte*, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, pp. 1-8.

BULLART, Isaac. *Academie des sciences et des arts contenant les vies & les eloges historiques des hommes illustres*. Tome premier. Peintres, architectes & statuaires illustres de l'Italie. Paris, 1682, pp. 375-377. Disponível em:

<https://play.google.com/books/reader?id=QORBAQAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA375> Acesso em 6 out. 2016.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Cia as Letras, 2009.

BURKE, Peter. *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010

CALVI, Giulia. *Barocco al femminile*. Bari: Laterza (collana Storia e società), 1992.

_____. *Storie di un anno di peste: comportamenti sociali e immaginario nella Firenze barocca*. Milano: Bompiani, 1984.

CAROFANO, Pierluigi. Gli anni romani do Orazio Riminaldi, caravaggesco eterodosso. In. CAROFANO, Pierluigi. *Luce e ombra*. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento. Felici Editore: Pisa, 2009.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Metamorfoses em Tradução. *Relatório final de Pós-Doutoramento*. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>> Acesso em 30 de ago. 2017.

CASTELVETRO, Lodovico. *Le rime del Petrarca, brevemente esposte*. Antonio Zatta: Venezia, 1756. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=HwZqj76MRkQC&pg=PA306&lpg=PA306&dq=rifrigerio+petrarca&source=bl&ots=TquvWKLDSR&sig=VnFno4Ru3MhXyI989Jbp62irxRU&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjv3q6as5HWAhUP82MKHSrPCpEQ6AEIMzAC#v=onepage&q=rifrigerio%20petrarca&f=false>> Acesso em 6 set. 2017.

CASTILHO, Antonio Feliciano. *As Metamorphóses de Publio Ovidio Nasão*. Poema em quinze livros. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nf8QAAAAIAAJ&pg=PA283&dq=ovidio&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=ovidio&f=false> Acesso em 31 ago. 2017.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del corteggiano*. Torino: Einaudi, 1965.

CHALIER, Catherine. *As Matriarcas*: Sara, Rebeca, Raquel e Lia. Petrópolis: Vozes, 1992.

CHARTIER, Roger. (Org.) *História da vida privada: Da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violência doméstica. In. DUBY, George; PERROT, Michelle. *As mulheres e a história*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1995, pp. 37-44.

_____. *À Beira da Falésia - a História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CHENEY, Liana De Girolami. Giorgio Vasari's Fine Arts: Neoplatonic Visualization of Invention, Imitation and Beauty. In. *Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, n° 1, 2013. Disponível em: <http://figura.art.br/2013_3_cheney.html> Acesso em 9 out. 2017.

CHIOVELLI, Renzo. *Tecniche costruttive murarie medievali: la Tuscia*. Storie della tecnica edilizia e restauro dei monumenti. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2007.

CHRISTIANSEN, Keith. Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. In. *Metropolitan Museum Journal*, n. 39, 2004, pp. 101-126.

_____ ; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001.

CIARDI, Roberto Paolo. I Lomi Gentileschi: una famiglia di artisti dalla Toscana a palcoscenici internazionali, pp. 23-35. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

COLAFRANCESCO, Pasqua; MASSARO, Matteo. *Concordanze dei carmina latina epigraphica*. Con la collaborazione di Maria Lisa Ricci. Bari: Edipuglia, 1986.

COLLURAFFI, Antonio. *Delle lettere di d. Antonino Collvraffi*. Venezia: Sarzina, 1628.

CONTARINO, Rosario (Org.). *Girolamo Fontanella*. Ode. San Mauro Torinese: Edizioni Res, 1994, pp. 152-158.

CONTE; Floriana. Nota a margine del ritratto di Vincenzo Ferdinando Ranuzzi di Elisabetta Sirani. In. «*Iconographica*» XII, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 186-189.

CONTINI, Alessandra; SCATTIGNO, Anna. *Carte di donne*. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo. Atti della giornata di studio. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

CONTINI, Roberto. “Quello che sa fare una donna”: Napoli, anni Quaranta, pp. 109-117. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____ ; PAPI, Gianni (Org.). *Artemisia*. Firenze: Leonardo de Luca, 1991.

_____ ; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____ ; Fino a qual segno giungesse l'ingegno, e la mano d'una tal donna”: geografia e rango di Artemisia Gentileschi. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 36-50.

COSTA, Paolo. *Properzia de Rossi, rappresentazione tragica*. Milano: Placido Maria Visaj stampatore librajo nei Tre Re, 1833. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=Ro9oxfnIQDAC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA3> Acesso em 11 out. 2016.

COSTA, Patrizia. Artemisia Gentileschi in Venice. In. *Source: Notes in the History of Art*. V. XIX, n.3, 2000, pp. 28-35.

CRISTELLON, Cecilia. Ritratto di una cortigiana del cinquecento: Caterina de Medici da Verona e le sua vicende (1518-1582). In PIERCE Robert; MENCHI, Silvana Seidel. *Ritratti: la dimensione individuale nella storia (secoli XV-XX)*. Roma: Biblioteca di storia sociale, edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 147-176.

CROCE, Giulio Cesare. *La gloria delle donne*. Per Alessandro Benacci: Bolonha, 1590. Digitalizado pela Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonha. Disponível em: <http://badigit.comune.bologna.it/croce/sfoglia.aspx?Num_Lib=712> Acesso em 20 set. 2016.

CROPPER, Elisabeth. Artemisia Gentileschi, la “Pittora”. In. CALVI, Giulia. *Barocco al femminile*. Bari: Laterza (collana Storia e società), 1992, pp. 191-218.

CUZIN, Jean-Pierre. Gentileschi e la Francia, Gentileschi e i francesi. In. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001, pp. 203-213.

DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Storie d'archivio*. Racconti di omicidio e domande di grazia nella Francia del Cinquecento. Einaudi, 1992.

DEFENDENTE, Sacchi. *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del Risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni*. Volume terzo. Milano, 1837, pp. 466-468. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=T3ERstD8MHkC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.RA9-PA9-IA3> Acesso em 18 out. 2015.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. V. II. Lisboa: Estampa, 1983.

DIDI-HUBERMAN, George. De semelhança a semelhança. In. *ALEA*, v. 13, n. 1, jan-jun, 2011, pp. 26-50.

_____. Quando as imagens tocam o real. In. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, nov. 2012, pp. 204-219.

_____. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do Tempo - História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA. Bologna: Fratelli Masi e Comp. 1820, p. 285. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=Ag1aAAAACAAJ&pg=PA285&lpg=PA285&dq=mille+castelli+in+aria&source=bl&ots=ygdVVpPM4p&sig=y3tgtnndMWCUaxK3cW4t3Anw39Y&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiT8dr44HWAhUrxlQKHWSmDm0Q6AEIVDAK#v=onepage&q&f=false>> Acesso em 31 ago. 2017.

DODERO, Eloisa. Statua di Spinario. In. BIANCO, Anna lo. *Rubens e la nascita del Barocco*. Milano: Marsilio, 2016, pp. 216-219.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: Escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOTTI, Ugo (Org.). *Francesco Petrarca. Il Canzoniere*. 6 ed. Milão: Feltrinelli, 1992.

ECO, Umberto. (Org.). *História da Beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. (Org.). *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FILIPPINI, Nadia Maria. *Generare, partorire, nascere. Una storia dall'antichità alla provetta*. Roma: Viella, 2017.

FINALDI, Gabriele; WOOD, Jeremy. "Orazio Gentileschi alla corte di Carlo I". In. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001.

FONTANELLA, Girolamo. *Nove cieli*. Poesie. Napoli: Roberto Mollo, 1640. Disponível em: <<https://archive.org/details/img66A30aaMiscellaneaOpal>> Acesso em 27 out. 2017.

FORTUNATI, Vera. Capriccioso e ingegno (VASARI): Properzia de Rossi dalla legenda alla storia. In. FORTUNATI, Vera; GRAZIANI, Irene. *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Calos V*. Bologna: Compositori, 2008, pp. 9-28.

FUCCIA, Laura de. Le serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (Château de Versailles, Musée du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Caen). In. HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700*. Genève: DROZ, 2010, pp. 193-219.

GAIO, Plínio Segundo. *Storia Naturale: mineralogia e storia dell'arte*. Libri XXXIII - XXXVII. Giulio Einaudi: Torino, 1988.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

_____. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian Baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

_____. "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting." *Art Bulletin* 62.1, March, 1980, pp. 97-112.

GENOVA, Roberta. Trace di enuciação nella pittura di Artemisia Gentileschi. *Arco Journal: Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo*, 2003.

GENTILI, Augusto. *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*. In. *Art e Dossier*, Firenze, Giunti, n. 285, febbraio 2012, pp. 4-50.

GHIRARDI, Pedro Garcez (Org.). *Orlando Furioso: cantos episódios*. Ludovico Ariosto. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. “O Inquisidor como Antropólogo” In. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1994.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMES, Angela M. de Castro. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____; SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). *Memórias e narrativas (auto) biográficas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2009.

GRAZIANI, Irene. Ritratto di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice. In. FORTUNATI, Vera; GRAZIANI, Irene. *Properzia de' Rossi*. Una scultrice a Bologna nell'età di Calos V. Bologna: Compositori, 2008, pp. 29-44.

GREGORI, Mina. Artemisia Gentileschi e le eroine. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, aparência e sexualidade. In. *História das Mulheres no Ocidente*. Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Afrontamento, 1991, pp. 70-119.

GUALDO, Girolamo. *Giardino di Chà Gualdo (1650)*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1972.

HANLON, Gregory. *Storia dell'Italia moderna*. 1550-1800. Il Mulino Collana: Le vie della civiltà, 2002.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

IVANOFF, Nicola. Gianfranco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel seicento. In. *Ateneo Veneto: rivista di scienze lettere ed arti*, n.s. 3, 1965, p. 188.

JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da Arte*. V.2 Renascimento e Barroco. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Nova História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KABORYCHA, Lisa. *A corresponding renaissance*. Letters Written by Italian Women, 1375-1650. Oxford University Press, 2015.

KAYSER, Wolfgang. *O grotresco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KING, Margaret. *A mulher do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, pp. 97-115, jan-jun, 2006.

LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, doue ragiona della vita, & opere in molti luoghi, & à diuersi prencipi, et personaggi fatte dall'eccell. Et nobile M. Bernardino Campo pittore cremonese*. Cremona: Christoforo Draconi, 1584. Disponível em: <<https://archive.org/stream/discorsodialessa00lamo#page/38/mode/2up>> Acesso em 15 out. 2016.

LANCETTI, Vincenzo. *Biografia cremonese: ossia Dizionario storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona dai tempi più remoti fino all'età nostra*. Volume 1. Milano: Giuseppe Borsani Tipografo e Negoziante di Carta, 1819. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=jGU-AAAAYAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA3> Acesso em 18 out. 2016.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*. Itália: Mondadori, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

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

LOCKER, Jesse. Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629). In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Museo di Roma. Milano: Skira, 2016.

_____. *Artemisia Gentileschi: the language of painting*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.

_____. Con pennello di luce: napolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi. *Rivista Annuale Studi Secenteschi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2007, pp. 243-262.

LOLLOBRIGIDA, Consuelo. *Di mano donnesca*. Donne artiste dal XVI al XX secolo. Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2012.

_____. *Donne che dipingono*. Itinerari romani sulle tracce delle artiste dal XVI al XXI secolo. Etgraphiae, 2013.

LONGHI, Roberto. *Gentileschi*. Padre e figlia. Abscondita: Carte d'artisti, 2011.

_____. *Caravaggio*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos feministas*, Florianópolis, 2002. Ano 10, pp. 283-300. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf>> Acesso em 13 abr. 2016.

LOREDAN, Gian Francesco; MICHIELE, Pietro. *Cimiterio: epitaffij giocosi*. In. BATTISTI, Eugenio. La data di morte di Artemisia Gentileschi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, X, 1963.

LOZANO, Jorge Sebastián. Sofonisba Anguissola: una mirada femenina en la corte, pp. 185-206. In.: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *Maestros en la sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013.

_____. *Ser vistas, hacerse mirar. Modelos visuales de feminidad regia en la Europa del renacimiento*. In. *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Valência: Generalitat valenciana, 2006.

LUPI, Catherine Turrill. Biografia e fortuna critica di Pautilla Nelli: una rilettura. In. NAVARRO, Fausta. *Plautilla Nelli*. Arte e devozione sulle orme di Savonarola. Livorno: Sillabe, 2017, pp. 19-31.

LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas*. São Leopoldo: Comissão Interluterana de Literatura, 1989.

MAFFEIS, Rodolfo. “Di un tuono e di una evidenza che spira terrore”. Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620, pp. 62-78. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

MALENA, Adelisa. *The sound of silence*: spunti per un dialogo attraverso i secoli. Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università Ca’ Foscari I: Venezia, 2017, pp. 161-188. Disponível em: <https://www.academia.edu/34090619/The_sound_of_silence> Acesso em 08 ago. 2017.

MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina pittrice*: vite de pittori Bolognesi. Tomo primo. Bologna: Per l’Erede di Domenico Barbieri, 1678, pp. 213-226. Digitalizado pela Universidade Complutense de Madri (2010). Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=Y0w_AAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP7> Acesso em 20 set. 2016.

_____. *Felsina pittrice*: vite de pittori Bolognesi. Tomo secondo. Bologna: Per l’Erede di Domenico Barbieri, 1678, pp. 453-482. Digitalizado pela Universidade Complutense de Madri (2010). Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=MZXxGhfJbtcC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA452> Acesso em 20 set. 2016.

MAMMÌ, Lorenzo. Caravaggio. In. LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. São Paulo: Cosac Naif, 2012, pp.7-16.

MANGUEL, Alberto. Lavínia Fontana: a imagem como compreensão. In.: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 107-138.

MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 51-61.

_____. Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 13-22.

_____. Ritorno a Roma: Artemisia allarga gli orizzonti 1620-1627. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 35-42.

MEDICI, Averardo de. *Memorie istoriche di più uomini illustri Pisani*. Tomo IV. Pisa: Presso Ranieri Prosperi, 1792, pp. 453-465. Disponível em: <https://archive.org/stream/memorieistoriche04pisa/memorieistoriche04pisa_djvu.txt> Acesso em 07 nov. 2017.

MEDIOLI, Francesca. Una nuova stagione di protagonismo culturale femminile. In: PLEBANI, Tiziana. (Org.). *Storia di Venezia città delle donne*. Guida ai tempi, loughi e presenze femminili. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 120-122.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Rev. Bras. Hist.* São Paulo, 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além, pp. 243-262. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

_____. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo de ação a objeto de conhecimento. *Anais do Museu Paulista*, nova série, n. 1, 1993, pp. 207-222.

MENEZES, Paulo. Pequena história visual da violência. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, São Paulo. 13 (1): 81-115, maio de 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v13n1/v13n1a07.pdf>> Acesso em 01 dez. 2016.

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

MIATO, Monica. *L'Accademia degli Incogniti*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1998.

MILZA, Pierre. *Storia d'Italia*. Dalla preistoria ai giorni nostri. Milano: Editore Corbaccio, 2006.

MISSIRINI, Melchiorre. *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*. Roma: Stamperia de Romanis, 1823. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=PhOC8-Nzl3wC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PR2> Acesso em 17 out. 2016.

MODESTI, Adelina. *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*. Bologna: Editrice Compositori, 2004.

_____. The Making of a Cultural Heroine: Elisabetta Sirani' pittrice Cellebrissima' di Bologna (1638-1665). In. PIANTONI, Mario; ROSSI, Laura de. *Per l'arte da Venezia all'Europa: Studi in onore di Giuseppe Pilo*. Monfalcone/Gorizia: Edizioni della laguna, 2001, pp. 399-404.

MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. In. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-17, febbraio, 2001.

MOLINA, Gonzalo Argote. *Libro de la monteria: que mando escrevir el rey Don Alonso de Castilla y de Leon, ultimo deste nombre, acrecentado*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=G0dZAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PT241> Acesso em 30 out. 2016.

MORESCHINI, Benedetta. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

MUSÉE MAILLOL. *Artemisia: Pouvoir, glorie et passions d'une femme peintre 1593-1654*. Paris, 14 mars 15 juillet 2012. Disponível em: <http://www.museemailol.com/wp-content/uploads/2011/07/DP_EN_05-03.pdf> Acesso 28 nov. 2016.

NAPPI, Eduardo. Pittori del' 600 a Napoli: notizie inedite dai documenti dell'Archivio Storico Banco di Napoli. In. *Ricerche sul' 600 napoletano: saggi vari*. Milano: Edizioni L & T, 1983.

_____. Notizie su i pittori che lavorano a Napoli dal 1630 al 1656. In. *Ricerche sul' 600 napoletano: saggi e documenti*. Milano: Edizioni L & T, 2005.

NAVARRO, Fausta. *Plautilla Nelli. Arte e devozione sulle orme di Savonarola*. Livorno: Sillabe, 2017.

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

_____. *Storie di ogni giorno in una città del Seicento*. Roma: Laterza, 2000.

_____. *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In. *Revista Estudos Feministas*. v. 8, n. 2, 2000, pp. 1-33. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/11917/11167>> Acesso em 25 nov. 2015.

NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artista", pp. 42-69. In APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane; EBERSOLE, Lucinda. (Org.) *Women, creativity and the arts*. Critical

and autobiographical perspectives. Nova Iorque: Continuum, 1997. [Publicado pela primeira vez em 1971 na revista Art News].

NUNES, Ruy Afonso da Costa. As artes liberais na Idade Média. *Revista de história*. Ano XXVI, n. 101, jan-mar, 1975, pp. 1-21. Disponível em: <file:///C:/Users/Cristine/Downloads/132722-253769-1-SM.pdf> Acesso em 16 set. 2017.

OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In. DUBBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.

ORLANDO, Anna. “Artemisia e Genova (e il ruolo di Domenico Fiasella tra Roma e Genova)”. In. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginevra-Milano: Skira, 2001.

PAGANI, Ilaria. Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo. *Storia del mondo*, n. 4, 24 febbraio, 2003.

_____. Saturno divora i figli. In. BIANCO, Anna lo. *Rubens e la nascita del Barocco*. Milano: Marsilio, 2016, pp. 210-211.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASTORE, Alessandro. *Il medico in tribunale: la perizia medica nella procedura penale d'antico regime (secoli XVI-XVIII)*. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=g8FIPFX2z1kC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=Il+processo+di+avvelenamento+fatto+1665-66+in+Bolonha+contro+Lucia+Tolomelli&source=bl&ots=2OT6-kh8iK&sig=TzkVM9u6PuZ_q1LaH-o1P3hCHyo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgKahUKewiP0NOqqZjJAhUJWCYKHYYkfBgM#v=onepage&q=Il%20processo%20di%20avvelenamento%20fatto%201665-66%20in%20Bolonha%20contro%20Lucia%20Tolomelli&f=false> Acesso em 18 out. 2016.

PEGAZZANO, Donatella. Committenza e collezionismo nel Cinquecento: la famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura. In. BENEDICTIS, Cristina De, PEGAZZANO, Donatella, SPINELLI, Riccardo. (Org.) *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*. Firenze: Pacini Editore, 2015.

PERIQUITO, Margarita (Org.). *Orlando Furioso*. Ludovico Ariosto. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.

PEROCCO, Daria. Le donne nella Venezia del Rinascimento. In. PLEBANI, Tiziana. (Org.). *Storia di Venezia città delle donne*. Guida ai tempi, loughi e presenze femminili. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 95-104.

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

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In.: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 13-28.

PETER, Lucy. Artemisia Gentileschi – Self-Portrait as the Allegory of Painting. In. REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy; CLAYTON, Martin. *Portrait of the artist*. London: Royal Collection Trust, 2016.

_____. “Playing a role”. In. REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy; CLAYTON, Martin. *Portrait of the artist*. London: Royal Collection Trust, 2016.

PIANIGIANI, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma-Milano: Società editrice Dante Alighieri, 1907, p. 117. Disponível em <<https://archive.org/stream/vocabolarioetim00piangoog#page/n143/mode/2up/search/baco>> Acesso em 31 ago. 2017.

PICINARDI, Giovanni Luigi. *Il pennello lagrimato: orazione fúnebre. Con varie poesie*. Per Giacomo Monti: Bologna, 1665. Disponível em: <<https://archive.org/details/ilpennellolagrim00pici>> Acesso em 20 set. 2016.

PINO, Paolo. *Dialogo di pittura*. Edição crítica de Susanna Falabella. Roma: Lithos, 2000.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Estudos de Gênero e História Social. In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 17, janeiro-abril/2009, pp. 159-189.

PIRAINA, Domenico. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, p. 9.

PIZZAGALLI, Daniela. *La signora della pittura*. Vita di Sofonisba Anguissola gentildonna e artista nel Rinascimento. Milano: Rizzoli, 2003.

PLEBANI, Tiziana. (Org.). *Storia di Venezia città delle donne*. Guida ai tempi, loughi e presenze femminili. Venezia: Marsilio, 2008.

POLI, Doretta Davanzo. Ricamatrici e merlettaie: la metamorfosi. In. PLEBANI, Tiziana. (Org.). *Storia di Venezia città delle donne*. Guida ai tempi, loughi e presenze femminili. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 105-113.

POLIZIANO, Angelo. *Stanze*. Pisa: Sebastiano Nistri, 1820.

PRIMAROSA, Yuri. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Catalogo della mostra. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

PRIMAROSA, Yuri. Minerva. In. SOLINAS, Francesco; CONTINI, Roberto. *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*. Pisa: De Luca Editori d’Arte, 2013 pp. 52-54.

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

REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy. Producing and collecting portraits of artists. In. REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy; CLAYTON, Martin. *Portrait of the artist*. London: Royal Collection Trust, 2016, pp. 8-91.

RIDOLFI, Carlo. *Vita di Giacompo Robusti detto il Tintoretto*. Venice: Guglielmo Oddoni, 1642. Disponível em: <<https://archive.org/stream/vitadigiacoporob00rido#page/8/mode/2up/search/michel>> Acesso em 09 nov. 2017.

RIPA, Cesare. *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*. Roma: Gio. Gigliotti, 1593.

ROWORTH, Wendy. Academies of Art. Italy. In. W. GAZE, Delia. *Dictionary of women artists. London and Chicago*: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=6_0Y0PALzQMC&q=ROWORTH.+Wendy+W.+#v=onepage&q&f=false> Acesso em 15 ago. 2017.

RUFFO, Vincenzo. La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina. In. *Bollettino d'Arte*, X, 1916.

_____. La Galleria Ruffo. Cronaca delle belle arti. In. *Bollettino d'Arte*, XIII, 1919.

RUGGIERI, Maria Beatrice de. “Disegnando le attitudini con le pennellate e colori”. Appunti sulla tecnica pittorica di Artemisia Gentileschi. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Skira, 2016, p. 289-296.

RUMMEL, Erika. *Colloqui di Erasmo da Rotterdam*. Milano: Editoriale Jaca Book Spa, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizontes, 2006.

SANDRART, Joachim von. *Accademia nobilissima artis pictoriae*. Noribergae: Literis Christiani Sigismuni Frobergii, 1683. Disponível em: <https://archive.org/stream/gri_joachimidesa00sand#page/n7/mode/2up> Acesso em 8 out. 2017.

SANTUCCI, Francesca. *Virgo virago: Donne fra mito e storia, letteratura ed arte, dall'Antichità a Beatrice Cenci*. Catania: Akkuaria, 2008.

SCHLEIER, Mary Newcome. Orazio Gentileschi a Genova. In. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001, pp. 165-171.

SCHMIDT, Benito B. Construindo biografias – historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, pp. 3-21, 1997.

_____. Biografia e regime de historicidade. *Métis: história e cultura*, Caxias do Sul, v. 2, n. 3, pp. 57-72, jan./jun. 2003.

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

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

_____. Os usos e abusos do gênero. *Projeto História*. São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.

SERVADIO, Gaia. *La donna nel Rinascimento*. Milano: Garzanti Vallardi, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. *O renascimento*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1986.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

_____. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In. *Labrys, études féministes*. Jan/jun., 2007. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>> Acesso em 12 nov. 2016.

SKINNER, Quentin. A renascença florentina. In. SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

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

SOLINAS, Francesco. Ritorno a Roma: 1620-1627. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____. (Org). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

_____; CONTINI, Roberto. *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*. Pisa: De Luca Editori d'Arte, 2013.

SPEAR, Richard E. Un pou di viaggio... mi sono risoluta di fare in sino a Roma. In. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001, pp. 335-343.

SPINOSA, Nicola. Artemisia e Napoli. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Skira, 2016.

_____; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Skira, 2016.

TEDESCO, Cristine. “*E non dite che dipingeva come un uomo*”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 193f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1581> Acesso em 8 jan. 2016.

TERZAGHI, Cristina. Artemisia Gentileschi a Londra. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Skira, 2016, p. 69-78.

TESI, Riccardo. *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle fasi iniziali al Rinascimento*. Bologna: Zanichelli, 2007.

VANNUCCI, Marcello. *Le donne di casa Medici*. Da Contessina de' Bardi ad Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, tutte le protagoniste della storia della grande famiglia italiana. Roma: Newton & Compton, 2011.

_____. *Le grandi donne del Rinascimento italiano: da Simonetta Cattaneo a Isabella d'Este, da Lucrezia Borgia ad Artemisia Gentileschi: un'affascinante storia tutta al femminile*. Roma: Newton & Compton, 2004.

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

_____. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Prima edizione napoletana con note. Napoli: Francesco Rossi, 1859. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=K0P8yPPc_hUC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PR3> Acesso em 10 nov. 2016.

_____. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVII). *Revista do Instituto da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, 2005, pp. 205-242. Disponível em: <<http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Filipa%20Vicente%20-%20Publica%C3%A7%C3%B5es%202005%20n%C2%BA1.pdf>> Acesso em 6 set. 2016.

VICINI, Maria Lucrezia. *Orazio e Artemisia Gentileschi alla Galleria Spada*. Padre e figlia a confronto. Roma: Galleria Spada, 2000.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Alegorias contemporâneas: (auto)retratos por Anna Banti, Susan Vreeland e Artemisia Gentileschi. *Revista Scripta Uniandrade*, v. 10, n. 2, jul.- dez. 2012.

VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. Preceduto dalla “Vita di Leonardo da Vinci” di Giorgio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

VISCONTI, Ferdinando. *Del sistema metrico della città di Napoli e della uniformità de' pesi e delle misure che meglio si conviene a' reali domini di qua dal faro*. Napoli: Stamperia Reale, 1838.

VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHÃES, Fábio. (Org). *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WINTER, Susanne. *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*. Roma-Venezia: Edizioni di storia e letteratura - Centro tedesco di studi veneziani, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

_____. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZACCHI, Alessandro. Lavinia Fontana. In. ZENNARO, Tiziana. *La pittura eloquente*. Maison d'Art – Monaco (Monte Carlo) 16 giugno - 16 luglio, 2010, pp. 23-27.

APÊNDICE A – Quadro Cronológico

Acontecimentos históricos e artísticos	Ano	Trajetória de Artemisia Lomi Gentileschi
<p>Henrique IV, rei da França, abjura o calvinismo pelo catolicismo (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Michelangelo Merisi, o Caravaggio, pinta A cigana que lê cartas (1593-1595) (Fig. 55).</p> <p>Cesare Ripa publica a primeira edição de seu texto “Iconologia” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22).</p>	1593	<p>Nasce em Roma, no dia 8 de julho, filha de Prudenza Montone, romana, e Orazio Gentileschi, de Pisa (ASR, TNC, <i>Ufficio 37</i>, vol. 17).</p> <p>Foi batizada no dia 10 de julho. No mesmo documento consta seu padrinho de batismo Offredo de Offredis, de Cremona, Núncio papal de Florença e Veneza, e a madrinha Artemisia Capizucchi, nobre senhora romana, esposa do florentino Giovan Battista Ubertini (ASVR, <i>San Lorenzo in Lucina, Liber baptizorum</i>, 1590-1603).</p>
<p>Annibale Carracci pinta “Susana e os velhos” (1590-1595) (Fig. 29).</p>	1597	<p>Orazio e Prudenza terão outros cinco filhos entre 1597 e 1605: Francesco (1597), Giulio (1599), Marco (1604) e outros dois de nome Giovanni Battista que morreram prematuramente (NICOLACI, 2011, p. 259).</p>
<p>Na França, o Edito de Nantes confere liberdade de culto aos Huguenotes. Morre Felipe II, rei da Espanha. Caravaggio pinta “Santa Catarina de Alexandria” (Fig. 57). Orazio Gentileschi começa o afresco Ester e Assuero (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	1598	
<p>Caravaggio pinta as “Histórias de São Mateus”, na igreja de São Luis dos Franceses, em Roma. Nasce Barromini (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Beatrice Cenci, a madrasta e os irmãos são condenados à morte em praça pública pelo assassinato do pai, Francesco Cenci, a golpes de martelo (LAPIERRE, 2000, p. 404).</p>	1599	<p>Nasce o irmão chamado Giulio, cinco dias depois da execução dos Cenci (ASVR, <i>Liber IV, baptizatorum</i>, 1595-1619, <i>parrocchia di Santa Maria del Popolo</i>).</p>

<p>Giordano Bruno é queimado, em Roma. Henrique IV, rei da França, casa-se com Maria de Medici. Rubens chega à Itália. Caravaggio pinta “A conversão de São Paulo”, para a igreja Santa Maria del Popolo, em Roma (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Contexto das comemorações do jubileu de 1600 que atraiu para Roma milhares de peregrinos para a Cidade Santa. O papado patrocinava a arte barroca em longa escala (JANSON, 2001, p. 716).</p>	<p>1600</p>	
	<p>1602</p>	<p>Quando a jovem artista tinha nove anos, as obras realizadas por Caravaggio na igreja de São Luís dos Franceses, em Roma, foram expostas ao público (MANN, 2011, p. 55).</p>
<p>Em Roma foi fundada a <i>Accademia dei Lincei</i> (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Lavínia Fontana chega a Roma (BALDINUCCI, 1728, p. 96).</p>	<p>1603</p>	<p>Com 10 anos viu o pai, Orazio, e o amigo, Caravaggio, serem acusados de difamação, por Giovanni Baglione (AGNATI, 2001, p. 12).</p>
<p>Paolo V (Cardeal Camilo Borghese) foi eleito Papa.</p>	<p>1605</p>	<p>Em 12 de julho é crismada na igreja <i>San Giovanni in Laterano</i>, em Roma (ASVR, <i>Cresime</i>, vol. 3, 1601-1608).</p> <p>Em 26 de dezembro morre sua mãe, com apenas 30 anos, alguns dias depois de dar a luz a um menino (ASVR, <i>parrocchia di Santa Maria del Popolo, Livro de’Morti, IV, fol, 140, 1595-1620</i>).</p>
<p>Acusado de homicídio, Caravaggio foge de Roma: ficará primeiro em Nápoles, em seguida Malta e depois Siracusa. Nasce Rembrandt (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	<p>1606</p>	

<p>Orazio Gentileschi pinta “A Virgem amamentando o Menino” (Fig. 38).</p>	<p>1608</p>	<p>Começa a “A Pintura e a Poesia”, para o colecionador Alessandro Biffi - primeira pintura conhecida de Artemisia Gentileschi. Localização desconhecida. A pintura é considerada um autorretrato da pintora (Fig. 60).</p>
<p>Cosme II sucede o pai Ferdinando I de Medici e torna-se duque da Toscana. (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Agostino Tassi é acusado de incesto (<i>ASL, Tribunale del Governatore e Auditore, 1609</i> In. LAPIERRE, 2000, p. 404).</p>	<p>1609</p>	<p>Retrata a inquilina da família Gentileschi, Túzia, que posa para ela com o filho, compondo a tela “Madona amamentando o Menino” (Fig. 25), hoje na <i>Galleria Spada</i>, em Roma.</p> <p>Pinta “A Virgem amamentando o Menino”. Coleção particular (CONTINI, 2011, p. 152).</p>
<p>Henrique IV foi assassinado; Regência de Maria de Medici no trono da França. Carlo Borromeo é declarado santo. Caravaggio morre em Porto Ercole. Chega a Roma uma onda de pintores, italianos e europeus, influenciados por Caravaggio, entre eles: Gerrit van Honthorst, Simon Vouet, Giovan Battista Caracciolo e Jusepe de Ribera. (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Orazio Gentileschi pinta “São Jerônimo” (Fig. 39).</p> <p>Agostino Tassi chega a Roma, como revelam os arquivos <i>Relazioni dei Birri</i> (espécie de relatórios oficiais de justiça) investigados por Lapierre (2000, p. 404).</p>	<p>1610</p>	<p>Pinta Susana e os velhos (Fig. 34), primeira obra assinada pela jovem artista “ARTEMITIA. / Gentileschi. F / 1610”, no canto inferior esquerdo da tela, atualmente em <i>Pommersfelden</i>, na Alemanha (CONTINI, 1991, p. 109).</p>
<p>Agostino Tassi foi acusado pela irmã, Olimpia, de adultério e incesto com a cunhada, Costanza, irmã da esposa de Tassi, casada com Filippo Francini, de Florença (BERTOLOTTI, 1876, p. 194 In. MENZIO, 2004, p. 109).</p>	<p>1611</p>	<p>Em maio, antes de completar 18 anos, Artemisia foi desvirginada forçadamente pelo pintor amigo de seu pai, Agostino Tassi. Ambos trabalhavam juntos na decoração do antigo <i>Casino delle Muse</i> de Scipione Borghese, concluída em 1612, hoje Palácio <i>Rospigliosi</i>. Depois da violência, Tassi promete casamento à jovem convencendo-a a manter um relacionamento por nove sucessivos meses.</p>

<p>Felice Antonio Casone produz a medalha de Lavínia Fontana (Fig. 61).</p>		
<p>Domenichino pinta “Comunhão de São Januário” Orazio Gentileschi conclui “Judite e a criada” (AGNATI, 2001, p. 48).</p> <p>Em 8 de abril morre Cosmo Quorli, que tinha sido acusado de roubar uma tela de Artemisia no processo crime de 1611 (MENZIO, 2004, p. 109).</p>	<p>1612</p>	<p>Por aparentes razões de ordem moral, mas também, por interesses particulares, Orazio decide denunciar Agostino Tassi e torna pública a violência cometida contra sua filha.</p> <p>Em março é iniciado o processo contra Agostino Tassi pelo desvirginamento forçado de Artemisia (<i>ASR, TNG, Processi, sec., XVII</i>). Exponentes da comunidade artística romana foram chamados para testemunhar.</p> <p>Em 3 de julho Orazio envia uma carta a grã-duquesa Cristina di Lorena, na qual refere-se ao processo e à profissão de Artemisia.</p> <p>Em 27 de novembro é declarada a sentença de Agostino Tassi, esse é condenado a cinco anos de exílio de Roma. Agostino nunca cumprirá a pena (<i>ASR, TCG, Registrazioni di Atti, b. 166, f. 101r</i>).</p> <p>Em 29 de novembro Artemisia se casa com Pietro Antonio Stiattesi, nascido em Florença, em 1584. O casamento foi realizado na igreja <i>Santo Spirito in Sassia</i> (<i>ASVR, Libro dei Matrimoni II: 1607-1630, Sto. Spirito in Sassia, XVII, f. 17</i>).</p> <p>Pinta Danae (Fig. 42) e Cleópatra (Fig. 40).</p>
<p>Em 9 de abril, uma sentença revoga a condenação de Agostino Tassi, proferida em novembro de 1612. (<i>ASR, TCG, Registrazioni di Atti, b. 167, ff. 165v, 183r, 192r, 222v</i>).</p> <p>Cristofano Allori pinta “Judite com a cabeça e Holofernes”, em Florença (Fig. 50).</p>	<p>1613</p>	<p>Nos primeiros meses do ano transfere-se para Florença, renega o sobrenome do pai e adota o do tio Aurelio Lomi, passando a assinar “Artemisia Lomi” (TEDESCO, 2013).</p> <p>Batiza, em setembro, o primeiro filho, Giovan Battista, na Igreja de <i>Santa Maria Novella</i>, em Florença. No documento, a pintora é chamada <i>Artemisia d’Oratio Gentileschi</i>. Todos os filhos nasceram nos sete primeiros anos do casal em Florença (<i>AOD, Registro di Battesimo, Maschi 1612-1613, f. 108v</i>).</p>
<p>Guido Reni termina “Aurora”, no <i>Palazzo Rospigliosi</i>, em Roma. (AGNATI, 2001, p. 48)</p>	<p>1614</p>	<p>Entre 1613 e 1614 pinta “Judite degolando Holofernes”, hoje no Museu de Capodimonte (Fig. 58).</p>

<p>Morre Lavínia Fontana, em Roma (MALVASIA, 1678, p. 220).</p>		<p>Artemisia assume o crédito de um número de instrumentos para montar seu ateliê em Florença. O não pagamento desses objetos é denunciado na Academia de Desenho de Florença; na denúncia também são fornecidas as medidas dos quadros da pintora, bem como a notícia da existência de um estúdio caro com variedade de mobílias. Os eventos dessa dívida se prolongaram até 1618 (ASFI, AD, <i>Atti e sentenze</i>, LXV, f. 877).</p>
<p>Vincenzo Scamozzi publica <i>Idea dell'architettura universale</i> (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	<p>1615</p>	<p>Em agosto, Michelangelo Buonarroti, o jovem, encomenda “Alegoria da Inclinação” (Fig. 47).</p> <p>Trabalhou com artistas como Cristofano Allori e conheceu intelectuais que atuavam em Florença, a exemplo de Galilei Galilei.</p> <p>Batiza, em 9 de novembro, o segundo filho, Cristofano, na igreja de <i>Sant’Ambrogio</i>. (AOD, <i>Registro di battesimo, Maschi, 1641-1615, f. 74</i>).</p>
<p>Galileu recebe uma advertência do Santo Ofício. Orazio Gentileschi e Giovanni Antonio Galli (Spadarino) produzem afrescos na sala regia do <i>Palazzo del Quirinale</i>, em Roma.</p> <p>Em Londres, Inigo Jones inicia a <i>Queen’s House</i>, para rainha Ana da Dinamarca. Em Anversa, van Dyck abre um ateliê próprio e inicia trabalhos em colobação com Rubens (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	<p>1616</p>	<p>Em 19 de julho Artemisia torna-se membro da <i>Accademia del Disegno</i> de Florença, criada por Giorgio Vasari, como é testemunhado por dois documentos que também fazem referência a Orazio (ASFI, AD, <i>Debitori e credori delle Matricole: 1596-1627, f. 152</i>) e (ASFI, AD, <i>Entrata et Uscita: Entrata e dal 1602 al 1624, CIII, f. 54</i>).</p> <p>É, provavelmente, ao longo dos anos seguintes que, graças a Buonarroti e a Matteo Frescobaldi, a pintora se torna amiga de Galileu Galilei, um membro da <i>Accademia del Disegno</i> desde 1613 e com quem viria a trocar correspondência futuramente.</p>
<p>Em Bolonha, Guercino realiza “Lot e as filhas” e “Susana e os velhos”. Domenichino (Domenico Zampieri) pinta “Caça de Diana” (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	<p>1617</p>	<p>Em agosto batiza a filha, Prudenzia, na igreja de <i>San Salvatore al Monte</i>, em Florença. O padrinho é o senhor Silvio Piccolomini (AOD, <i>Registro di battesimo, Femmine, 1616-1617, f. 59v</i>). A filha, que recebeu o nome da mãe de Artemisia é a única a sobreviver à infância. Prudenzia esteve com a mãe em Roma e Nápoles e casou-se em 1636.</p> <p>Em algum momento, entre 1617-1619 em Florença, Artemisia conhece seu futuro amante, o nobre italiano Francesco Maria Maringhi. Ele era amigo de Michelangelo Buonarroti, o</p>

		jovem, e membro de um círculo fortemente unido de intelectuais e artistas que tinham sido reunidos pelo grão-duque Cosme II de Medici.
Inicia a guerra dos Trinta Anos com a defenestração de Praga. Defenestrar significa “Atirar alguém ou algo janela afora violentamente” (HOUAISS, 2009, p. 605). A defenestração de Praga ocorreu quando alguns integrantes da nobreza tcheca lançaram os representantes do imperador Fernando II pela janela, a guerra dos Trinta Anos logo se disseminou pelo resto da Europa (AGNATI, 2001, p. 48).	1618	<p>Em outubro batiza Lisabella, na igreja de Santa Lucia, em Prato (<i>AOD, Registro di battesimo, Femmine 1618-1619, f. 29v</i>).</p> <p>Termina “Judite e a criada”, hoje na <i>Galleria Palatina</i>, em Florença (SOLINAS, 2011, p. 161).</p> <p>Termina “A Virgem amamentando o Menino”, hoje na <i>Galleria Palatina</i>, em Florença (SOLINAS, 2011, p. 162).</p> <p>Termina o “Autorretrato como tocadora de alaúde” (Fig. 54), hoje na <i>Curtis Galleries</i>, Minneapolis (SOLINAS, 2011, p. 165).</p> <p>Termina “Retrato de freira” de coleção privada (CONTINI, 2011, p. 170).</p> <p>Termina “Madalena” (Fig. 51), hoje na <i>Galleria Palatina</i>, em Florença (SOLINAS, 2011, p. 156).</p> <p>Termina “Madalena” (composição mutilada) de coleção privada (CONTINI, 2011, p. 158).</p>
Ferdinando II torna-se imperador. Nos países mediterrâneos inicia um longo período de crise econômica. Morre em Bolonha Ludívico Carracci (AGNATI, 2001, p. 48).	1619	<p>Em 9 de junho é sepultada Lisabella, a filha mais nova em <i>San Pier Maggiore</i>, em Florença (<i>ASFI, Grascia</i>, 194, f. 265r apud LAPIERRE, 2000, p. 444).</p> <p>Em 4 de julho participa do batismo da filha de Filippo de Antonio Stinelli e Lisabetta de Alessandro Sapiti, na igreja de Santa Lucia, em Prato (<i>AOD, Registro di battesimo, Femmine 1618-1619, f. 3</i>).</p>
O veleiro Mayflower parte para a América. Giulio Mancini escreve “Considerações sobre a pintura” (AGNATI, 2001, p. 48).	1620	<p>Termina “Santa Catarina de Alexandria” (Fig. 56), hoje na <i>Galleria degli Uffizi</i>, em Florença (SOLINAS, 2011, p. 166).</p> <p>Em 10 de fevereiro, Artemisia escreve a Cosme II de Medici, anunciando a sua intenção de passar alguns meses em Roma "entre amigos". Nessa ocasião, promete ao mesmo Cosme II</p>

		<p>que dentro de dois meses concluirá e enviará à Florença a tela “Hércules” para a qual havia sido contratada (ASFI, <i>Mediceo</i>, 998, f. 204).</p> <p>Em 12 de fevereiro, Artemisia e o marido repentinamente fogem de Florença para Prato, talvez por causa das dívidas substanciais que o casal acumulou e também uma acusação infundada de furto. Seus filhos (Cristofano e Prudenzia) ficam para trás, sob os cuidados de Francesco Maria Maringhi.</p> <p>Em 2 de março, Artemisia e Pietro Antonio Stiattesi chegam em Roma e fixaram residência atrás da <i>Nuova Chiesa</i>. Depois de algumas semanas, o casal se muda para um alojamento vizinho que pertence a um florentino nobre, Luigi Vettori, futuro embaixador do grão-duque de Viena e amigo de Matteo Frescobaldi.</p>
	1620-1627	<p>Pinta “Autorretrato no espelho com o perfil de um cavalheiro” (Fig. 63), hoje na <i>Galleria Barberini</i>, em Roma (SOLINAS, 2011, p. 91).</p> <p>Pinta “Retrato de nobre senhora”, hoje na coleção particular de Barbara Piasecka Johnson, em Londres (SOLINAS, 2011, p. 83).</p> <p>Pinta “Lucrecia”, hoje na coleção particular Pagano, em Gênova (SOLINAS, 2011, p. 88).</p> <p>Pinta “Judite degolando Holofernes” (Fig. 59), hoje na <i>Galleria degli Uffizi</i>, em Florença.</p>
<p>Morre Sofonisba Anguissola, em Palermo (PIZZAGALLI, 2003).</p> <p>Morre Cosme II de Medici. Gregorio XV torna-se papa. Guercino se muda para Roma e decora as salas do Casino Ludovisi com “Aurora” e “Noite”. Orazio Gentileschi pinta “Danae” (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	1621	<p>Em novembro, aluga um apartamento na <i>via della Croce</i> (ASR, TNC, <i>Ufficio 19</i>, vol.121, ff. 385r-v, 396r).</p>
<p>Gian Lorenzo Bernini inicia “Apolo e Dafne”. Orazio Gentileschi deixa a Itália e parte para a França (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	1622	<p>Pinta o “Retrato de <i>gonfaloniere</i>”, hoje na coleção comunal de arte de Bolonha (BERNARDINI, 2011, p. 182). No verso da imagem há a inscrição: <i>ARTEMISIA GENTILESCA. FA - /CIEBAT ROMAE 1622</i> (NICOLACI, 2011, p. 263).</p>

<p>Agostino Tassi será novamente denunciado por agredir, ferir e insultar a cortesã Cecilia Durantis. (ASR, <i>Processi</i>, sec. XVII, ff. 407-413). Sua condenação se dará em 29 de junho e a sentença foi a privação do direito de andar pelas ruas de Roma sem a autorização do cardeal Ludovisi (ASR, <i>Registrazioni di Atti</i>, b. 195, ff. 1r-v).</p>		<p>Mora com a família e os irmãos mais jovens Giulio e Francesco Gentileschi e dois criados, Dianora e Giambattista (ASVR, <i>Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649</i>, S. Maria del Popolo, LXV, 1622, f. 20).</p> <p>Em junho, Pietro Antonio Stiattesi é acusado de ferir no rosto um espanhol encontrado sob a casa, provavelmente durante uma serenata para Artemisia (ASR, TCG, processo n. 181, ano 1612, ff. 52-55 In. NICOLACI, 2011, p. 263).</p> <p>Pinta “Susana e os velhos” (Fig. 43), produzida para o cardeal e importante colecionador Ludovico Ludovisi (1595-1632), sobrinho do papa Gregorio XV (1621-1623).</p>
<p>Urbano VIII (Cardeal Maffeo Barberini) foi eleito Papa. Para proteger os interesses dos artistas holandeses e flamengos ativos em Roma é criada a <i>Schildersbent</i> (espécie de associação de artistas) uma instituição, que se torna competitiva com a <i>Accademia di San Luca</i> (AGNATI, 2001, p. 48).</p>	<p>1623</p>	<p>A partir da quaresma Pietro Antonio não mais reside com Artemisia. Junto com a “senhora Artemisia Lomi romana pintora” moram os dois irmãos, a filha e os dois criados (ASVR, <i>Status animarum ab anno 1622 usque ab 1649</i>, S. Maria del Popolo, LXV, 1623, f. II).</p> <p>Simon Vouet pinta o “Retrato de Artemisia Lomi Gentileschi” (Fig. 46).</p> <p>Em 15 de setembro é denunciada pela criada, Dianora Turca, que recebeu apenas 20 escudos em vez de 30. O pedido é rejeitado pelo <i>Tribunale Civile del Governatore</i> por mais de um mês depois (ASR, TCiG, <i>Sentenze</i>, busta 309, 1621-1623).</p>
<p>Ascensão política de Richelieu. Carlos I da Inglaterra casa com Henriqueta da França. Bernini inicia o dossel de bronze para a Basílica de São Pedro, no Vaticano, encomendado pelo papa. Simon Vouet é colocado à frente da Academia de São Lucas, em Roma (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1624</p>	<p>Reforça o contato com caravaggistas italianos e estrangeiros, em Roma.</p>
<p>Ano do jubileu de Urbano VIII (Cardeal Maffeo Barberini) atraía peregrinações para a cidade papal, onde eram concedidas indulgências aos fiéis. Van Dyck pinta “Susana e os velhos”. Orazio Gentileschi</p>	<p>1625</p>	<p>Em 29 de setembro é madrinha de batismo da filha de Luca de Siena e Domenica de Zagarolo, a menina recebeu o nome Artemisia (ASVR, <i>Liber V Baptizatorum: 1620-1639</i>, S. Maria del Popolo, f. 47 apud NICOLACI, 2011, p. 263).</p>

<p>produz uma versão de “Madalena penitente” (AGNATI, 2001, p. 49).</p>		<p>É admirada por muitos pintores italianos e estrangeiros que trabalhavam em Roma. O pintor francês Pierre Dumonstier desenhou a Mão direita de Artemisia Gentileschi segurando o pincel (Fig. 45), hoje no <i>British Museum</i>, em Londres.</p> <p>É produzida uma “Medalha com o retrato de Artemisia Gentileschi” (Fig. 62), de autor desconhecido. Não localizada no acervo do <i>Staatliche Museen</i>, em Berlim.</p> <p>Pinta “Judite e a criada”, hoje no <i>Institute of Arts</i>, em Detroit (CONTINI; PAPI, 1991, p. 52).</p> <p>Termina “Cleópatra”, hoje na <i>Fondazione Cavallini Sgarbi</i>, em Ro Ferrarese (PRIMAROSA, 2011, p. 174).</p> <p>Termina o “Retrato de dama com o leque”, hoje em coleção privada (BOCCARDO, 2011, p. 184).</p> <p>Pinta Aurora. Coleção particular Alessandra Masu (BALDASSARI, 2016, p. 160).</p>
<p>Orazio Gentileschi se estabelece na corte da Inglaterra (FINALDI; WOOD, 2001, p. 223).</p>	<p>1626</p>	<p>O censo efetuado durante a quaresma é o último testemunho da presença de Artemisia em Roma, na casa <i>al Corso</i>, com a filha e a criada Domenica (ASVR, <i>Status Animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1626, f. 6</i>).</p> <p>A partir dessa época sua presença é documentada em Veneza.</p> <p>Pinta “Ester na presença de Assuero” (Fig. 12), hoje no <i>Metropolitan Museum of Art</i>, em Nova York (LOCKER, 2011, p. 192).</p> <p>Pinta “Medeia”, de coleção privada (BALDASSARI, 2016, p. 156).</p>
	<p>1627</p>	<p>Numerosas são as testemunhas documentadas que indicam a presença de Artemisia em Veneza, entre 1627 e 1630, poemas, cartas, um recibo bancário e a tela “Ester e Assuero”, acima citada.</p> <p>Uma gravura do artista parisiense Jerome David, datada de 1627, retrata a imagem de Artemisia, atuante em Veneza (Fig. 10).</p>

<p>Bernini produz o túmulo de Urbano VIII, em São Pedro, no Vaticano (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1628</p>	<p>A presença de Artemisia em Veneza também está documentada nas cartas de Girolamo Gualdo. O autor evidencia que a pintora era empenhada em representações naturalísticas.</p>
<p>Os britânicos conquistaram o Quebec. Richelieu torna-se primeiro ministro. Diego Velázquez chega pela primeira vez à Itália (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1629</p>	<p>O duque de Alcalá, Dom Fernando Enríquez Afán de Ribera, vice-rei de Nápoles (de julho de 1629 a maio de 1631), admirador e colecionador de pinturas de Artemisia, adquire três pinturas. Hoje, as três obras estão perdidas ou não foram identificadas: um “São João Batista” e dois “Retratos de (por) Artemisia”, que são provavelmente do duque e sua esposa, mas podem ser dois autorretratos de Artemisia. As obras estão listadas em um inventário da <i>Casa de Pilatos</i>, em Madri (NICOLACI, 2011, p. 264).</p>
<p>Em Veneza a peste se alastra e mata cerca de 46 mil pessoas (COSTA, 2000, p. 33).</p> <p>A Guerra dos Trinta Anos vê sucessos repetidos de Gustavus Adolphus, rei da Suécia, sobre as tropas imperiais. Diego Velázquez pinta <i>La fucina di Vulcano</i> (AGNATI, 2001, p. 49).</p> <p>Judith Leyster produziu seu “Autorretrato” (Fig. 65).</p> <p>O vulcão Vesúvio produz a erupção de lava mais destrutiva de sua história recente (LATTUADA 2001, p. 379). A catástrofe natural suscitou imponentes episódios de devoção popular na cidade, que já era a maior da península italiana e uma das maiores metrópoles europeias, com o dobro da população de Roma, ou seja, cerca de 220 mil pessoas (SPEAR, 2001, p. 335).</p>	<p>1630-1635</p>	<p>Passa a residir em Nápoles para fugir de uma epidemia de peste.</p> <p>A primeira documentação relativa à presença de Artemisia em Nápoles é uma carta a Cassiano dal Pozzo, no dia 24 de agosto de 1630. A pintora diz estar na cidade a serviço do vice-rei de Nápoles, o duque de Alcalá.</p> <p>Em 2 de outubro, um recibo do <i>Banco dei Poveri</i>, em Nápoles, registra um pagamento para Artemisia referente a “um quadro de Santa Isabel, pintado pela já mencionada, para uma capela ordenada na vontade de Oratio di Paula, a ser construído em terra de <i>Pisticcio</i>” (ASBN, BP, <i>Giornale copia polizze matr. 122, Partita di 4 ducati del 2 ottobre 1630</i>).</p> <p>Pinta “Anunciação” (Fig. 18), um de seus trabalhos com destino público, hoje no Museu de Capodimonte (CONTINI, 2011, p. 104).</p> <p>Pinta “Madalena”, hoje na coleção privada de Marco Voena, Londres-Milão (CONTINI, 2011, p. 208).</p> <p>Pinta “Madalena”, hoje na coleção privada de Rita e Marc A. Seidner, em Los Angeles (CONTINI, 2011, p. 198).</p> <p>Pinta “Madalena”, hoje no Museu Correale di Terranova, em Sorrento (CONTINI, 2011, p. 196).</p>

		<p>Pinta “Menino Jesus dormindo sobre um prado florido”, hoje em coleção privada (CONTINI, 2011, p. 99).</p> <p>Pinta “Alegoria da Fama”, hoje em coleção privada Robilant-Voena, em Londres (CONTINI, 2011, p. 200).</p> <p>Pinta “Davi com a cabeça de Golias” (Fig. 17), hoje em coleção privada (SOLINAS, 2013, p. 46) .</p>
Nasce o pintor holandês Jan Vermeer. Rembrandt pinta “A lição de anatomia”. É publicado, anonimamente, o <i>Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo</i> , de Galileu Galilei (AGNATI, 2001, p. 49).	1632	Pinta “Clio, musa da história” (Fig. 20), hoje no <i>Blu Palazzo d’Arte e Cultura</i> , em Pisa (MORESCHINI, 2011, p. 202). O patrocinador da obra não foi identificado, mas poderia ser Carlos I da Lorena, o quarto duque de Guise, ou um membro da sua comitiva. Artemisia provavelmente referiu-se a esta particular pintura em uma carta a Galileu Galilei, de 09 de outubro de 1635.
Morre o cardeal Scipione Borghese. Galileu abjura suas teorias (AGNATI, 2001, p. 49).	1633	
Numa contagem de quadros e molduras do <i>Public Record Office (PRO)</i> , em Londres, são mencionadas uma série de pinturas atribuídas a Orazio Gentileschi.	1634	Em março recebe a visita do viajante inglês, Reymes Bullen, representante do duque de Buckingham. Ele chega com cartas de recomendação assinadas por Orazio Gentileschi. Prudenzia é apresentado ao visitante como pintora.
Fundação da Academia Francesa, em Paris, para o desenvolvimento das artes e da ciência. Morre Giovan Battista Caracciolo (AGNATI, 2001, p. 49). Poussin trabalha no ciclo “ <i>Sete sacramentos</i> ”, encomendado por Cassiano dal Pozzo. Morre Theodor Rombouts. René Descartes publica <i>Discorso sul metodo</i> (AGNATI, 2001, p. 49).	1635-1640	<p>21 de janeiro - escreve para Cassiano dal Pozzo.</p> <p>25 de janeiro - escreve a Francesco I d’Este, duque de Modena.</p> <p>7 de março - o duque de Modena escreve para Artemisia, agradecendo-lhe pelos “presentes”.</p> <p>20 de julho – volta a escrever para o duque de Modena.</p> <p>20 de julho - escreve para o grão-duque da Toscana, Ferdinando II de Medici;</p>

		<p>9 de outubro - escreve a Galileu Galilei, que já está no exílio na localidade de Arcetri, nos arredores de Florença.</p> <p>20 de novembro - escreve pela terceira vez a Andrea Cioli, secretário do grão-duque da Toscana.</p> <p>Pinta o “Nascimento de São João Batista”, hoje no Museu Nacional do Prado, em Madri.</p> <p>Pinta “Minerva” (Fig. 73), hoje na <i>Galleria degli Uffizi</i>, em Florença.</p> <p>Pinta “Abraço entre a Justiça e a Paz” de coleção privada (CONTINI, 2011, p. 216).</p> <p>Pinta “Dalila e Sansão”, hoje na coleção particular <i>Intesa Sanpaolo</i>, Banco de Nápoles (CONTINI, 2011, p. 214).</p> <p>Pinta “A ninfa Corisca e o sátiro”, hoje em coleção privada (SPINOSA, 2011, p. 224).</p> <p>Recebeu diversos pagamentos registrados no <i>Banco dello Santo Spirito</i> de Nápoles.</p> <p>Realizou um ciclo de pinturas para a catedral de Pozzuoli, que inclui: “Procolo e Nicéia”, “Martírio de São Januário” e “Adoração dos Magos”.</p> <p>Pinta “Betsabea no banho”, em colaboração com o pintor Bernardo Cavallino, hoje em coleção privada (NICOLACI, 2011, p. 228).</p> <p>Pinta “Cristo e a samaritana ao poço”, hoje em coleção privada (ARCANGELI, 2011, p. 210).</p>
<p>Ribera pinta a <i>Certosa di San Martino</i>, em Nápoles (AGNATI, 2001, p. 49).</p> <p>Nasce Elisabetta Sirani, em Bolonha (MALVASIA, 1678, p. 454)</p> <p>Peter Paul Rubens pinta “Saturno devorando os filhos” (Fig. 49).</p>	<p>1638-1639</p>	<p>Em Nápoles saiu a segunda edição da <i>Ode</i>, coleção poética de Girolamo Fontanella, acadêmico do <i>Oziosi</i> (Ociosos), no qual há poemas dedicados a Artemisia.</p> <p>Há uma lacuna nas cartas de Artemisia, entre sua última carta a Dal Pozzo em outubro de 1637 e dezembro de 1639, data de sua primeira carta escrita em Londres. Acredita-se que no início do ano de 1638, depois de casar sua filha e fazer uma série de tentativas frustradas para estabelecer-se em Modena, Florença e Roma, Artemisia viajou para Londres.</p>

		<p>Morre, em Londres, Orazio Gentileschi “para a grande tristeza de Sua Majestade e de todos os seguidores de sua virtude” (<i>ASFI, Mediceo del Principado, 4199</i>). O seu testamento é registrado em 2 de julho de 1639 pelo filho, Francesco Gentileschi. Artemisia não está entre os beneficiários do testamento, apenas os seus irmãos Francesco, Giulio e Marco são nomeados, sua exclusão foi devido ao pagamento de seu dote de casamento (<i>PRO, Porb 11/180, f. 473r</i>).</p> <p>A tela “Tarquínio e Lucrecia” é registrada como obra de Artemisia em um inventário das coleções reais inglesas, entre 1637 e 1639 (NICOLACI, 2011, p. 265).</p> <p>Pinta o “Autorretrato de Artemisia como Alegoria da Pintura” (Fig. 68), hoje na <i>Queen's Gallery</i>, em Londres.</p> <p>Colabora com o pai na obra “Alegoria da Paz e das Artes” (Fig. 71 e 72), hoje na <i>Marlborough House</i>, em Londres.</p>
<p>Inicia o período de ouro para a economia holandesa. Morrem Rubens, Richelieu, Guido Reni e Galileu Galilei. Ocorrem revoltas em Londres contra Carlo Stuart I. Baglione publica a obra “Vidas de artistas” (AGNATI, 2001, p. 49).</p> <p>Rembrandt van Rijn termina “A ronda noturna” e pinta o “Autorretrato” (Fig. 66).</p>	<p>1640-1645</p>	<p>Retorna a Nápoles.</p> <p>Chega a Nápoles a segunda coleção de poemas de Girolamo Fontanella, intitulado <i>Nove Cieli</i>, com sete poemas dedicados a obras da pintora, algumas encomendados pelo próprio autor, atualmente não identificadas (NICOLACI, 2011, p. 267).</p> <p>Francesco I d’Este responde a Artemisia, agradecendo-lhe as pinturas e expressando sentimentos (<i>ASM, ASE, Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2</i>).</p> <p>Pinta “Betsabea no banho”, hoje na <i>Galleria Palatina</i>, em Florença (NICOLACI, 2011, p. 234).</p> <p>Pinta “Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes”, hoje no <i>Musée de la Castre</i>, em Cannes (MANN, 2011, p. 244).</p> <p>Pinta “Cleópatra” (Fig. 74), hoje na <i>Gallerie G. Sarti</i>, Paris.</p>

<p>Morre o rei da França Luiz XIII. Inicia a regência de Anna da Áustria (Luiz XIV tem apenas cinco anos). Inocêncio X (Cardeal Battista Pamphili) torna-se papa (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1643-1644</p>	<p>Chega a Nápoles a obra <i>Poesie lireche</i> de Francesco Antonio Cappone, acadêmico da <i>Oziosi</i> (Ociosos), com poesias dedicadas a Artemisia e suas obras.</p>
<p>Revolta popular contra a nobreza napolitana e o poder espanhol ensanguenta primeiramente Nápoles e depois toda a região meridional da península italiana (LATTUADA, 2001).</p>	<p>1645-1650</p>	<p>Pinta “Betsabea no banho” (Fig. 24), hoje em coleção privada. Pinta Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes. Museu de Capodimonte, Nápoles.</p>
<p>A Paz de Westfália põe fim à Guerra dos Trinta Anos. Com a “Paz de Haia” a Espanha reconhece a República das Sete Províncias Unidas (Países Baixos) (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1648</p>	<p>Em 5 de setembro, recebe 30 ducados de Fabrizio Ruffo (Prior Bagnara) por uma pintura (ASBN, BPI, gior. 359, f. 406, 5 settembre 1648).</p>
<p>Na Inglaterra, Carlos I é executado. Segunda viagem de Diego Velázquez à Itália. Morre Simon Vouet (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	<p>1649</p>	<p>Em 15 de janeiro, recebe 160 ducados pela pintura Triunfo de Galatea (Fig. 22) encomendada por Antonio Ruffo e realizada com a colaboração de Onofrio Palumbo. Em 13 de março, o aristocrata siciliano envia à pintora um pagamento de 100 ducados para uma nova grande pintura, provavelmente de “Diana no banho”. Em 5 de junho, justifica o atraso na produção de um novo trabalho encomendado por Antonio Ruffo. Em 12 de junho, solicita a Antonio Ruffo um adiantamento de 50 ducados para cobrir os custos substanciais com os modelos. Em 24 de julho, escreve a Ruffo agradecendo o adiantamento e anuncia outro atraso com a pintura “Diana no banho”. Em 7 de agosto, agradece a Ruffo pelo pagamento mais recente e promete terminar a “Diana no banho” logo.</p>

		<p>Em 12 de outubro, Ruffo reage a este último adiamento com uma carta (posteriormente perdida) em que ele ameaça reduzir a soma combinada para a “Diana no banho” em um terço.</p> <p>Em 23 do mesmo mês, Artemisia faz uma pronta resposta: ela estava irritada com a carta de Ruffo e manteve o preço já anteriormente combinado.</p> <p>Em 13 de novembro, Ruffo responde com duas novas encomendas, uma para si e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um “Julgamento de Paris” e uma “Galatea”.</p> <p>Pinta Susana e os velhos. Moravská <i>Galerie v Brně, Brno</i> (CONTINI, 2011, p. 236).</p>
<p>Ano Jubilar.</p> <p>Velázquez pinta o “Retrato de Inocência X” (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	1650	<p>Em 13 de agosto, agradece a Ruffo pelos pagamentos recebidos.</p> <p>Pinta “Alegoria da Retórica”, hoje em coleção particular, em Londres (NICOLACI, 2011, p. 248).</p> <p>Pinta “Susana e os velhos”, hoje no Museu, Biblioteca e Arquivo de Bassano del Grappa (CONTINI, 2011, p. 238).</p>
<p>Guercino pinta “Lot e as filhas”. Thomas Hobbes publica “Leviatã” (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	1651	<p>Em 1º de janeiro, escreve a Ruffo a última correspondência mapeada no decorrer da tese. Nela, Artemisia menciona a doença e “inúmeros inconvenientes”, que a mantiveram na cama durante as festividades de Natal. Pede 100 ducados como um adiantamento para um par de pinturas das mesmas dimensões de “Galatea”, “Andromeda” e “osé com a mulher de Potifar”, ambas perdidas.</p> <p>Em 26 de abril, Fabio Gentile pagou 48 ducados para liquidar os 150 ducados combinados por três grandes pinturas destinadas a Fernando II de Habsburgo ou sua esposa, Marie.</p>
<p>Guerra anglo-holandesa. Pietro da Cortona e padre Ottonelli publicam o <i>Trattato della pittura e della scultura</i>. Francesco Borromini recebe a insígnia de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Morre Georges de La Tour (AGNATI, 2001, p. 49).</p>	1652	<p>Pinta “Susana e os Velhos”, hoje na coleção de Averardo de Medici, em Florença, recentemente redescoberta (NICOLACI, 2011, p. 268).</p>

	1653	É datada deste ano a obra de Gian Francesco Loredan e Pietro Michiele intitulada: <i>Cimiterio: epitaaffij giocosi</i> (Cemitério: epitáfios jocosos) que contém dois epitáfios que zombam de Artemisia, depois traduzidos para o latim, espanhol e francês.
	1653	Nos últimos anos de sua vida, parece que Artemisia colaborou significativamente com o pintor napolitano Onofrio Palumbo, como testemunham dois recibos encontrados nos arquivos de Nápoles. Em 13 de maio, recebe 4 ducados e 50 grana de Vittoria Correnti em nome de um nobre, Ettore Capecelatro, por uma “Madona”.
Na segunda metade da década de 1650, uma epidemia de peste mata cerca de dois terços da população napolitana, que antes do contágio tinha atingido o número de meio milhão de habitantes, o mais numeroso aglomerado urbano na Europa, junto com Paris (LATTUADA, 2001).	1654	A última fonte que documenta a trajetória de Artemisia em Nápoles é um pagamento realizado em janeiro de 1654 e não foram localizadas fontes que confirmem a data de sua morte, que provavelmente ocorreu nesse mesmo ano, tendo em vista que não existem outros estipêndios pagos diretamente a Artemisia nos bancos napolitanos, após 1654. Entre 1657 e 1663 foram registrados dois pagamentos referentes à vendas de obras de Artemisia, uma “Madona com Cristo nu”, um “Davi” e uma “Madalena”. De acordo com fontes do século XVII e XIX, Artemisia foi sepultada na igreja de <i>San Giovanni dei Fiorentini</i> , em Nápoles. O local exato do túmulo permanece incerto, pois a lápide com a inscrição simples “ <i>HEIC ARTIMISIA</i> ” (Aqui Artemisia) já havia desaparecido quando o trabalho de restauração da igreja foi realizado, em 1785. (MEDICI 1790-1792, p. 464; MORRONA, 1812, p. 491; LOCKER, 2010, pp. 33-34; NICOLACI, 2011, p. 269).

APÊNDICE B – Lista de obras de Artemisia Gentileschi⁴⁶⁶

1. Autorretrato de Artemisia Gentileschi (1609-1610). Díptico em madeira. Localização desconhecida.
2. Santa Cecília tocando alaúde (1609-1610). Óleo sobre tela, 108 x 79 cm. Roma, *Galleria Spada*.
3. Susana e os velhos (1610). Assinada e datada: “Arte [Misia] Gentileschi F/1610”. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Alemanha, Castelo Weissenstein, Pommersfelden.
4. Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes (1607-1610). Óleo sobre tela, 130 x 99 cm. Roma, coleção Fabrizio Lemme.
5. Madona com o Menino (1610-1611). Óleo sobre tela, 117 x 87 cm. Roma, *Galleria Spada*.
6. Cleópatra (1611-1612). Óleo sobre tela, 118 x 181 cm. Milão, Coleção Amedeo Morandotti.
7. Danae (1612). Óleo sobre cobre, 41,3 x 52,7 cm. Saint Louis, *The Saint Louis Art Museum*, inv. 93:1986
8. Autorretrato de Artemisia (1613). Lápis preto sobre papel, 265 x 189 mm. Londres, coleção privada.
9. Judite degolando Holofernes (1613-1614). Óleo sobre tela, 159 x 126 cm. Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte, inv. Q378.
10. Alegoria da Inclinação (1615). Óleo sobre tela, 152 x 161 cm. Florença, Casa Buonarroti.

⁴⁶⁶ Acreditamos que muitas obras de Artemisia ainda sejam desconhecidas dos pesquisadores, já que podem estar em posse de colecionadores particulares. Não são conhecidas as medidas de todas as obras, devido ao fato de terem sido citadas sem as referências completas nos catálogos. Os catálogos utilizados na presente listagem, em ordem cronológica de publicação, foram os seguintes:

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

CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith. (Org.). *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Roma: Skira, 2001.

CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. (Org.). *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

SOLINAS, Francesco; CONTINI, Roberto. (Org.). *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*. Pisa: De Luca Editori d'Arte, 2013.

SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Skira, 2016.

11. Retrato de freira (1613-1618). Óleo sobre tela, 70 x 52,5 cm. Coleção privada.
12. Madalena (1617-1618). Óleo sobre tela, 146,5 x 108 cm. Assinado “ARTIMISIA LOMI”. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1912 n. 142.
13. Madalena (obra mutilada) (1615-1618). Óleo sobre tela, 146,5 x 110 cm. Coleção privada.
14. Judite e a criada (1617-1618). Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1912 n. 398.
15. A Virgem amamentando o Menino (1616-1618). Óleo sobre tela, 118 x 86 cm. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1890 n. 2129.
16. Autorretrato como tocadora de alaúde (1617-1618). Óleo sobre tela, 65,5 x 50,2 cm. Minneapolis, Galeria Curtis, inv. 1998.07.091.
17. Santa Catarina de Alexandria (1618-1620). Óleo sobre tela, 77 x 62 cm. Florença, *Galleria degli Uffizi*, inv. 1890 n. 8032.
18. Jael e Sisara (1620). Óleo sobre tela, 86 x 125 cm. Assinada e datada no pilar de pedra: “ARTEMITIA. LOMI FACIBAT MCXX”. Budapeste, *Szépművészeti Múzeum*, inv. 75.11.
19. A morte de Cleópatra (1620). Óleo sobre tela, 113,5 x 74,6 cm. Coleção privada.
20. Lucrecia (1621). Óleo sobre tela, 137 x 130 cm. Gênova, *Palazzo Cattaneo-Adorno*.
21. A morte e Cleópatra (1625-1630). Óleo sobre tela, 80 x 172 cm. Coleção privada.
22. Retrato de cavalheiro (1622). Óleo sobre tela, 208,4 x 128,4 cm. Bolonha, *Collezioni Comunali d'Arte*, inv. P4.
23. Medeia (1620-1625). Óleo sobre tela, 90 x 120 cm. Assinada “ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA”. Coleção privada.
24. Cleópatra (1620-1625). Óleo sobre tela, 97 x 71,5 cm. Ro Ferrarese, *Fondazione Cavallini Sgarbi*, inv. D.A. 114.
25. Aurora (1625). Óleo sobre tela, 218 x 146 cm. Coleção privada Alessandra Massu.

26. Judite degolando Holofernes (1620-1621). Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Assinada no canto inferior direito: “EGO ARTEMITIA LOMI FEC”. Florença, *Galleria degli Uffizi*, inv. 1890 n. 1567.
27. Susana e os velhos (1622). Óleo sobre tela, 161,5 cm x 123 cm. Assinada “Artemitia Gentileschi Lomi facilibat A.D MDCXXII”. Coleção Exeter Stamford, Lincolnshire, *Burghley House*.
28. Retrato de dama com leque (1625). Óleo sobre tela, 127 x 95,3 cm. Coleção privada da Ordem de Malta.
29. Judite e a criada (1625). Óleo sobre tela, 372 x 221 cm. Detroit, *Institute of Arts*.
30. Retrato de cavalheiro (Antoine de Ville?) (1626-1627). Óleo sobre tela, 204,5 x 109,2 cm. Nova Iorque, *New Bryant Collection*.
31. Salomé com a cabeça de Batista (1627). Budapeste, *Szépművészete Múzeum*.
32. Retrato de dama (1620-1627). Londres, coleção particular de Barbara Piasecka Johnson.
33. Tocadora de alaúde (1628-1629). Óleo sobre tela, 64 x 78 cm. Coleção privada.
34. Ester e Assuero (1626-1629). Óleo sobre tela, 208,3 x 273,7 cm. Nova Iorque, *The Metropolitan Museum of Art*, inv. 69.281.
35. Madalena (1630). Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Sorrento, Museu Correale de Terranova, inv. 2925.
36. Madalena (1630). Óleo sobre tela, 65,7 x 50,8 cm. Los Angeles, coleção privada Rita R.R. e Marc A. Seidner.
37. Busto de Santa (1630). Óleo sobre tela, 45 x 35,5 cm. Coleção privada.
38. Madalena (1630). Óleo sobre tela, 100 x 96 cm. Londres-Milão, coleção privada, Marco Voena.
39. Anunciação (1630). Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte.
40. Deixai que venham a mim as criancinhas (1629-1630). Óleo sobre tela, 134 x 97,7 cm. Roma, *Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo*.

41. Davi com a cabeça de Golias (1630-1631). Óleo sobre tela, 212 x 155 cm. Coleção privada.
42. Cleópatra (1631-1632). Óleo sobre tela, 72,5 x 64,5. Coleção privada.
43. Alegoria da Fama (1630-1635). Óleo sobre tela, 57,5 x 51,5 cm. Londres-Milão, coleção privada Robilant e Voena.
44. Jesus menino adormecido sobre um prado florido (1630-1635). Coleção privada.
45. Clio, musa da História (1632). Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Assinada e datada no livro a esquerda: “[1]632 /ARTEMISIA / [F]ACIEBAT /ALL ILLU.TE M. / SME.RO FROSIER[S]”. Pisa, *Palazzo Blu d’Arte e Cultura*, inv. P 16.
46. Nascimento de São João Batista (1635). Óleo sobre tela, 184 x 258 cm. Assinada no pergaminho do canto inferior esquerdo: “ARTEMITIA GENTILES[CHI]”. Madri, Museu Nacional do Prado, inv. P00149.
47. Cleópatra (1635). Óleo sobre tela, 117 x 175,5 cm. Coleção privada.
48. Dalila e Sansão (1635). Óleo sobre tela, 90 x 109,5 cm. Coleção privada do Banco de Nápoles.
49. Abraço entre a Justiça e a Paz (1635). Óleo sobre madeira, diâmetro 25,3 cm. Coleção privada.
50. Milagre de São Januário no anfiteatro de Pozzuoli (1635-1637). Óleo sobre tela, 308 x 200 cm. Assinada na parte inferior direita: “ARTEMI... GENTILESC. / F.” Pozzuoli, Basílica de Pozzuoli.
51. Os santos Prócolo e Nicea (1636-1637). Óleo sobre tela, 300 x 180 cm. Assinada: “S. PROCVLVS LEVITA ET. NICEA MATER / MARTIRES ET CIVES PVTEOLANI”. Pozzuoli, Basílica de Pozzuoli.
52. Adoração dos Reis Magos (1636-1637). Óleo sobre tela, 311 x 206 cm. Nápoles, Pozzuoli, Basílica de Pozzuoli.
53. A ninfa Corisca e o sátiro (1635-1640). Óleo sobre tela, 155 x 210 cm. Assinada à direita em uma árvore: “ARTEMISIA / GENTILES / CHI”. Coleção privada.

54. Minerva (1635). Óleo sobre tela, 131 x 103 cm. Assinada: “ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT”. Florença, *Galleria degli Uffizi*, depósito, inv. 1980 n. 8557.
55. Autorretrato no espelho com a figura de um cavalheiro (1637). Óleo sobre tela, 98 x 74,5 cm. Roma, *Palazzo Barberini*.
56. Cristo e a samaritana no poço (1637). Óleo sobre tela, 267,5 x 206 cm. Coleção privada.
57. Tarquínio e Lucrecia (1637-1639). Potsdam, *Stiftung Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neues Palais*.
58. Alegoria da Paz e das Artes (em colaboração com Orazio Gentileschi, 1638-1639). Óleo sobre tela, 479 cm de diâmetro. Londres, *Marlborough House*.
59. Betsabea no banho (em colaboração com Bernardo Cavallino, 1636-1638). Óleo sobre tela, 185,2 x 145,4 cm. Londres, *Matthiesen Gallery*, inv. 1385.
60. Santa Lúcia (1636-1638). Óleo sobre tela, 63 x 53 cm. Coleção privada.
61. Autorretrato como Alegoria da Pintura (1638-1639). Óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm. Londres, *Royal Collection, The Queen's Gallery*.
62. Cleópatra (1639-1640). Óleo sobre tela, 223 x 156 cm. Paris, Galeria G. Sarti.
63. Cleópatra (1640-1645). Óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Coleção privada.
64. Madalena penitente (1640-1642). Óleo sobre tela, 125,2 x 179,8 cm. Coleção privada.
65. Betsabea no banho (1640). Óleo sobre tela, 286 x 214 cm. Florença, *Galleria Palatina*, inv. O.d.A Pitti 1803.
66. Betsabea no banho (1640). Potsdam, *Stiftung Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neues Palais*.
67. Lot e as filhas (em colaboração com Bernardo Cavallino 1635-1637). Óleo sobre tela, 230,5 x 183 cm. Toledo. Museu de arte.
68. Lucrecia (1642-1643). Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte.

69. Judite e a criada com a cabeça de Holofernes (1640-1645). Óleo sobre tela, 235 x 172 cm. Cannes, *Musée de la Castre*, inv. 2006.O.751.
70. Betsabea no banho (1640-1645). Óleo sobre tela, 288 x 228 cm. Coleção privada.
71. Susana e os velhos (1649). Óleo sobre tela, 206 x 167,5 cm. Assinada e datada na base do corrimão: “ARTEMITIA /GENTILESCHI. F. / MDCIL”. Brno, *Moravská Galerie v Brne*, inv. M 246.
72. Betsabea no banho (1645-1650). Óleo sobre tela, 225 x 226 cm. Assinada: “ARTIMISIA GENTILESCA / FECIT”. Coleção privada.
73. Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes (1645-1650). Óleo sobre tela, 272 x 221 cm. Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte, inv. Q 377.
74. Triunfo de Anfrítite (em colaboração com Bernardo Cavalino, 1645-1650). Washington, Galeria Nacional de Arte.
75. Triunfo de Galatea (em colaboração com Onofrio Palumbo 1648-1649). Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Coleção privada.
76. Alegoria da Retórica (1650). Óleo sobre tela, 90 x 72 cm. Londres-Milão, coleção privada Robilant e Voena.
77. Susana e os velhos (1650). Óleo sobre tela, 168 x 112 cm. Bassano del Grappa, Museu Biblioteca e Arquivo, inv. 457.
78. A Virgem do Rosário (1651). Óleo sobre cobre, 59,5 x 38,5 cm. Madri, Patrimônio Nacional, inv. 10014628.

APÊNDICE C – Índice onomástico⁴⁶⁷

Aachen, Hans von (1552-1615), pintor.
Afflitto, Giovan Francesco d' (1590-1640), III conde de Loreto.
Agrani, Colomba, pintora da Academia de Desenho de Florença a partir de 1691.
Alberti, Leon Battista (1404-1472), arquiteto, teórico de arte e humanista.
Aldobrandini, Ippolito (1536-1605), foi papa entre 1592 e 1605.
Allori, Alessandro (1535-1607), pintor.
Allori, Cristofano (1577-1621), pintor.
Ana da Dinamarca (1574-1619) rainha consorte da Escócia.
Anguissola, Sofonisba (1532-1625), pintora.
Ariosto, Ludovico (1474-1533), poeta.
Aspertini, Amico (c.1474-1552), pintor.
Avalos, Andrea d' (1618-1709), marquês del Vasto príncipe de Montesarchio.
Baldinucci, Filippo (1625-1697), biógrafo.
Bandinelli, Baccio (1493-1560), desenhista e pintor.
Barbarelli, Giorgio, o Giorgione (1477-1510), pintor.
Barberini, Antonio (1607-1671), cardeal.
Barberini, Francesco (1597-1679), cardeal.
Barberini, Maffeo (1568-1644), foi papa entre 1623 e 1644.
Bardelli, Alessandro (1583-1633), pintor.
Bellotti, Pietro (1625-1700), pintor.
Beltrano, Agostino (1607-1656), pintor.

Benavides, Cristobal de Benavente y (?-1649), embaixador espanhol.
Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680), escultor e arquiteto.
Biffi, Alessandro, colecionador de arte ativo na década de 1600.
Borghese, Camillo (1552-1621), foi Papa entre 1605 e 1621.
Botticelli, Sandro (1445-1510), pintor.
Bourbon, Maria Cristina de (1606-1663), duquesa regente de Savoia.
Bricci, Plautilla (1616-1705), pintora e arquiteta.
Bruno, Giordano (1548-1600), filósofo e teólogo dominicano.
Bullart, Isaac (1599-1672), biógrafo.
Buonarroti, Michelangelo, o Jovem (1568-1646), escritor.
Buoncompagni, Ugo (1502-1585), foi papa entre 1572 e 1585.
Caliari, Paolo, o Veronese, (1528-1588), pintor.
Cambi, Francesco banqueiro ativo em Nápoles na primeira metade do século XVII.
Campi, Bernardino (1522-1591), pintor.
Canale, Giovanni, literato do século XVII atuante em Nápoles, com textos publicados em Veneza.
Cappone, Francesco Antonio (1620-?), literato.
Cappone, Francesco Antonio (1620-1675), poeta.
Cardi, Ludovico, o Cigoli, (1559-1613), pintor.
Carlos I (1600-1649), rei da Inglaterra Escócia e Irlanda de 1625 até sua execução.
Carlos II (1630-1685), rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda de 1660 até sua morte.

⁴⁶⁷ O presente índice foi realizado a partir de uma sugestão da banca de defesa e não inclui os autores utilizados na tese, apenas os nomes dos sujeitos que aparecem nas fontes ou que de algumas forma colaboraram com as discussões sobre a trajetória biográfica e a obra de Artemisia Gentilschi.

Caroselli, Angelo (1585-1653), pintor.
Carracci, Annibale (1560-1609), pintor.
Carriera, Rosalba (1675-1757), pintora.
Cassiano dal Pozzo (1588-1657), colecionador.
Castaldi, Bellerofonte (1587-1649), músico e intendente de arte.
Castellina, Alessandro dalla, solicitou abertura de um processo, em 1630, em Bolonha, citado por Ottavia Niccoli (2000, p. 117).
Castiglione, Baldassarre (1478-1529), humanista.
Castoldi, Bellerofonte (1580-1649), compositor para alaúde e teorba.
Cattaneo, Simonetta (1453-1476), modelo das obras “O Nascimento de Vênus” e “A Primavera”, de Sandro Botticelli.
Cavallino, Bernardo (1616-1656), pintor.
Celeste, Maria (1600-1634), freira, escreveu “cartas ao pai - Galileu Galilei”.
Cennini, Cennino (1370-1440), pintor.
Cerrini, Giovanni Domenico (1609-1681), pintor.
Cesare Ripa (1560-1622), escritor.
Cesari, Giuseppe, o Cavalier d’Arpino (c. 1568-1640), pintor.
Cimabue, Bencivieni di Pepo (1240/50-1302), pintor e criador de mosaicos.
Cioli, Andrea (1573-1641), ministro.
Clouet, François (1510-1572), pintor.
Colluraffi, Antonio (1585-1655), literato.
Correggio, Antonio Allegri (1489-1534), pintor.
Cortona, Pietro da (1596-1669), pintor e arquiteto.
Cresti, Domenico, o Passignano (1559-1638), pintor.
Croce, Giulio Cesare (1550-1609), escritor.
Dante Alighieri (1265-1321), escritor e poeta.
David, Jérôme (1605-1670), gravurista francês.
Dicky, Antonio van (1599-1641), pintor.

Dumonstier, Pierre (c.1545-1625), desenhista e retratista.
Dürer, Albrecht (1471-1528), pintor, ilustrador, gravador e teórico.
Dyck, Anthony van (1599-1641), pintor.
Empoli, Jacopo da (1551-1640), pintor.
Este, Alessandro d’ (1568-1624), cardeal.
Este, Francesco I d’ (1610-1658), duque de Modena e Reggio.
Exeter, Earl de (1725-1793), conde inglês.
Eyck, Jan van (1390-1441), pintor.
Farnese, Maria (1615-1646), filha de Ranuccio I (1569-1622), sexto duque de Parma.
Fedele, Cassandra (1465-1558), escritora.
Filipe II (1527-1598), rei da Espanha.
Filipe IV (1605-1665), rei da Espanha.
Filomarino, Ascanio (1583-1666), cardeal e futuro ascebispo de Nápoles.
Fontana, Lavínia (1552-1614), pintora.
Fontanella, Girolamo (1605-1644), literato.
Fontanella, Girolamo (1612-1643/4), literato.
Franceschini, Baldassare, o Volterrano (1611-1689), pintor.
Frescobaldi, Matteo, banqueiro, latifundiário e mercador de artigos de luxo, ativo em Florença na primeira metade do século XVII.
Furini, Francesco (1603-1646), pintor.
Galilei, Galileu (1564-1642), físico, matemático e astrônomo.
Gargiulo, Domenico (1609-1675), pintor.
Garzoni, Giovanna (1600-1670), pintora.
Gentileschi, Artemisia (1593-1654), pintora.
Gentileschi, Francesco (1597-?), irmão de Artemisia Gentileschi.
Gentileschi, Giulio (1599-?), irmão de Artemisia Gentileschi.

Gentileschi, Marco (1604-?), irmão de Artemisia Gentileschi.
Gentileschi, Orazio (1563-1639), pintor.
Ghisi, Diana (c. 1530-1590), escultora.
Ginori, Gino (1557-1631) general de Prato.
Giulio de Giulio, pintor desconhecido citado por Eduardo Nappi (2005, p. 77).
Gonsalvus, Antonietta (1565-?), retratada por Lavínia Fontana, em 1577.
Gonzaga, Eleonora (1598-1655), imperatriz.
Goya, Francisco de (1746-1828), pintor.
Gualdo, Girolamo, patrono de arte de Vicenza na primeira metade do século XVII.
Guerrieri, Giovanni Francesco (1589-1657), pintor.
Guicciardini, Piero (1569-1626), embaixador da Toscana em Roma.
Habsburgo, Maria Ana de (1606-1646), conhecida como rainha da Hungria.
Hemessen, Catharina van (1528-1588), pintora.
Henrique III (1551-1589), rei da França.
Henriqueta Maria (1609-1669), rainha consorte da Inglaterra, Escócia e Irlanda.
Honthorst, Gerrit van (1592-1656), pintor.
Jones, Inigo (1573-1652), arquiteto.
Kaufmann, Angelica (1741-1807), pintora.
Landi, Lorenzo (1567-1627), bispo de Fossombrone.
Lanfranco, Giovanni (1582-1647), pintor.
Larmessin, Niccolò de (1640-?), gravurista.
Leib, Glikl bas Judah (1646-1724), comerciante judia.
Leyster, Judith (1609-1660), pintora.
Liechtenstein, Carlos Eusébio de (1611-1684), príncipe de Liechtenstein.

Lomi, Aurelio (1556-1624), pintor.
Lomi, Giovan Battista, joalheiro, avô paterno de Artemisia Gentileschi.
Loredan, Gian Francesco (1607-1661), escritor.
Lorena, Carlos de (1571-1640), IV duque de Guisa.
Lorena, Cristina di (1565-1637), gran-duquesa.
Ludovisi, Alessandro (1621-1623), foi para entre 1621 e 1623.
Malvasia, Carlo Cesare (1616-1693), biógrafo.
Manciulli, Ginevra, criada de Francesco Maria Maringhi (1593-1653).
Mantegna, Andrea (1431-1506), pintor.
Maria Madalena d'Áustria (1589-1631), grã-duquesa da Toscana.
Mariano, Agnolo di Cosimo di, o Bronzino (1503-1572), pintor.
Marie l'Incarnation (1599-1672), freira ursulina e escritora.
Marinelli, Lucrezia (1571-1653), escritora.
Maringhi, Francesco Maria (1593-1653), comerciante de artigos de luxo.
Martellini, Ginevra d'Efau, esposa de Michelangelo, o Jovem, citada por Filippo Baldinucci (1728, p. 293).
Martinelli, Giovanni (1600-1659), pintor.
Masini, Eliseo (c.1560-1627), teólogo e inquisidor.
Mazzola, Girolamo Francesco Maria, o Parmigianino (1503-1540), pintor.
Mazzoni, Sebastiano (1611-1678), pintor.
Medici, Cosme I de (1519-1574), grão-duque da Toscana.
Medici, Cosme II de (1590-1621), grão-duque da Toscana.
Medici, Ferdinando I de (1549-1609), cardeal.
Medici, Ferdinando II de (1610-1670) grão-duque da Toscana.
Medici, Giuliano de (1453-1478), mecenas e político.
Medici, Giulio de (1478-1534), foi papa para entre 1523 e 1534.

Medici, Leopoldo de (1617-1675), cardeal.
Medici, Maria de (1575-1642), rainha consorte da França.
Merian, Maria Sibylla (1647-1717), ilustradora e naturalista.
Merisi, Michelangelo, o Caravaggio (1571-1610), pintor.
Michiele, Pietro (1603-1651), poeta.
Michiele, Pietro, (1603-1651), poeta.
Migliorati, Bernardo, escreveu um soneto difamatório contra Artemisia, em 1620.
Mirandola, Giovanni Pico della (1463-1494), filósofo humanista.
Montalto, Alessandro Peretti (1571-1623), cardeal sobrinho do papa Sisto V.
Montone, Prudenza (1575-1605), mãe de Artemisia Gentileschi.
Moro, Antonio (1517-1577), pintor.
Mosto, Alvise da, discípulo do literato Antonio Colluraffi (1585-1655).
Muschio, Andrea (1565-1623), tipógrafo.
Nelli, Plautilla (1524-1588), freira dominicana e pintora.
Ovídio, Públio (43 a.C.-18 d.C.), poeta.
Paleotti, Gabriele (1522-1597), cardeal.
Palumbo, Onofrio, pintor ativo em Nápoles entre as décadas de 1630 e 1650.
Passi, Giuseppe (1569-1620), escreveu um tratado misógino de sobre os defeitos das mulheres.
Peretti, Felice (1521-1590), foi papa entre 1585 e 1590.
Petrarca, Francesco (1303-1374), poeta humanista.
Picchena, Curzio (1553-1626), secretário do grão-duque e ministro.
Pierozzi, Caterina Angiola Corsi, pintora da Academia de Desenho de Florença a partir de 1691.
Pino, Paolo (1534-1565), pintor e teórico de arte.

Plessis, Armand Jean du (1585-1642), cardeal e duque de Richelieu.
Plínio Gaio (23/24-79 d.C.), escritor e naturalista.
Poliziano, Angelo (1454-1494), humanista.
Poussin, Nicolas (1594-1665), pintor.
Quistelli, Lucrezia (1541-1594), pintora.
Quorli, Cosmo, armeiro citado no processo crime que julgou o desvirginamento forçado de Artemisia, em Roma.
Quorli, Margherita, amiga de Francesco Maria Maringhi (1593-1653).
Raimond, Alois Thomas, conde de Harrach (1707-1789), vice-rei de Nápoles.
Ranuccio I (1569-1622), sexto duque de Parma.
Régnier, Nicolas (1591-1667), pintor.
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn (1606-1669), pintor.
Reni, Guido (1575-1642), pintor.
Reymes, Bullen, viajante inglês e representante do duque de Buckingham.
Rinaldi, Pietro, pintor e compadre de Artemisia Gentileschi.
Robusti, Jacopo, o Tintoretto (1518-1594), pintor.
Robusti, Marietta (1554-1590), pintora.
Rondinelli, Francesco (1589-1665), erudito e bibliotecário.
Rosa, Pacecco de (1607-1656), pintor.
Rosière, François (1534-1607), conselheiro da família dos duques de Lorena.
Rossi, Properzia de (1490-1530), escultora.
Rovere, Vittoria della (1622-1694) esposa do grão-duque Ferdinando II de Medici.
Rubens, Peter Paul (1577-1640), pintor.
Rucellai, Luigi, abade e poeta florentino falecido em 1627.
Ruffo, Antonio (1610/11-1678), senador e colecionador de arte.

Ruffo, Fabrizio, Prior de Bagnara, sobrinho de Antonio Ruffo.
Ruffo, Vincenzo (1857-1918), príncipe descendente de Antonio Ruffo.
Ruschi, Francesco (1598-1661), pintor.
Sanchez, Coelho (1531-1588), pintor.
Sandrart, Joachim von (1606-1688), pintor.
Sanzio, Rafael (1483-1520), pintor.
Sauli, Gio Antonio, patrício genovês atuante na década de 1620.
Selvatico, Antonio, secretário oficial do cardeal Francesco Barberini, em Roma.
Setterni, Rosa Maria, pintora da Academia de Desenho de Florença a partir de 1662.
Sirani, Elisabetta (1638-1665), pintora.
Sirani, Giovanni Andrea (1610-1670), pintor.
Stanzione, Massimo (1585-1656), pintor.
Stiattesi, Giovan Battista, cunhado de Artemisia Gentileschi.
Stiattesi, Pietro Antonio, marido de Artemisia Gentileschi.
Strozzi, Barbara (1619-1677), compositora.
Strozzi, Bernardino (1581-1644), pintor.
Tarabotti, Arcangela (1604-1652), escritora.
Tassi, Agostino (1580-1644), pintor.
Tassis, Dom Íñigo Vélez de Guevara y (1566-1644), conde de Oñate.
Téllez-Girón, Fernando Afán Enríquez de Ribera y (1583-1637), duque de Alcalá.
Tonti, Michelangelo (1566-1622), cardeal.
Usimbardi, Lorenzo (1547-1636), secretário do grão-duque da Toscana Cosme II de Medici.
Vaccaro, Andrea (1604-1660), pintor.
Vaiana, Anna Maria (1604-1654), pintora e ilustradora.

Vaiani, Anna Maria, pintora ativa entre as décadas de 1620 e 1630.
Varotari, Alessandro Leone, o Padovanino (1588-1649), pintor.
Vasari, Giorgio (1511-1574), pintor, arquiteto e biógrafo.
Vecchia, Pietro della (1603-1678), pintor.
Vecellio, Tiziano (1488-1576), pintor.
Velázquez, Diego (1599-1660), pintor.
Veneziano, Agostino (c.1490-c.1540), gravurista.
Vespucci, Marco marido de Simonetta Cattaneo (1453-1476).
Vezzo, Virginia dal (1601-1638), pintora.
Vigée-Lebrun, Elisabeth (1755-1842), pintora.
Ville, Antoine de (1596-1657), engenheiro francês a serviço do conde de Savoia.
Villers, Jorge (1592-1628), duque de Buckingham.
Vinci, Leonardo da (1452-1519), pintor, desenhista, escultor e arquiteto.
Viviani, Vincenzo (1622-1703), matemático, físico e biógrafo de Galileu Galilei.
Vouet, Simon (1590-1649), pintor.
Zampieri, Domenico, o Domenchino (1581-1641), pintor.
Zuccari, Federico (1541/42-1609), pintor e arquiteto.
Zúñiga, Manuel de Acevedo y (1586-1653), conde de Monterrey e vice-rei de Nápoles.

ANEXO A – Mapas da península italiana



Mapa da península italiana vigente a partir de meados do século XVI. Fonte: Enciclopédia Treccani - Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/italia/#secondamet16secinizio17-1> Acesso em abril de 2018.



Mapa atual da península italiana com símbolos inseridos nas cidades mais relevantes da trajetória de Artemisia Gentileschi, Veneza, Prato, Florença, Roma e Nápoles. Fonte: Google Maps. Acesso em abril de 2018.