

HISTÓRIA E IMAGEM: PERSONIFICAÇÕES DO FEMININO NA OBRA DE ARTEMISIA GENTILESCHI

Cristine Tedesco¹

Resumo: O presente texto faz parte de uma pesquisa cujo tema central é a trajetória de vida e a obra da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654). O artigo discute como a obra da artista contribui para pensar sua trajetória biográfica, sua cultura e seu tempo. Nosso objetivo é compreender as representações e construções do feminino na obra de Artemisia, para além das Judites, fortes e implacáveis; Artemisia também pintou retratos de senhoras cultas e ilustres que escrevem ou tocam um instrumento musical e alegorias da música, da paz, da retórica, da história, da fama e da pintura, que exaltam a intelectualidade, além de contribuir para tornar a pintura uma atividade nobre. Assim, o artigo discutirá algumas das perspectivas do feminino que coexistem na obra de Artemisia, contribuindo para não enxergar sua obra apenas através da lente da violência, considerada, muitas vezes, chave de leitura para explicar sua produção.

Palavras-Chave: História; Mulheres artistas; Artemisia Gentileschi.

HISTORY AND IMAGES: PERSONIFICATIONS OF THE FEMININE IN THE WORK OF ARTEMISIA GENTILESCHI

Abstract: This text integrates a research whose main theme is the life trajectory and work of the painter Artemisia Gentileschi (1593-1654). The paper discusses how the artist's work contribute to thinking her biographical trajectory, her culture and the time in which she live. Our goal is understanding the representations and constructions of the feminine in Artemisia's work beside the Judiths, which are strong and relentless; Artemisia also painted portraits of educated and notorious ladies who are either writing or playing an instrument and also allegories of music, peace, rhetoric, history, fame, and painting which praise intellectuality in addition to helping ennobling the act of painting. Considering what has been said, the paper debates some of the perspectives of the feminine that coexisted in Artemisia's work, contributing to not only seeing her through the optic of violence, which is many times, considered the key to explaining her production.

Keywords: History; Women artists; Artemisia Gentileschi.

* O presente texto faz parte das reflexões da tese de doutorado da autora, intitulada “Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)”.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com período de 12 meses de doutorado sanduíche na Università Ca' Foscari Venezia. Bolsista CAPES. E-mail: tedesco.cristi@gmail.com

Considerações biográficas iniciais

Artemisia Gentileschi nasceu em Roma, em 1593, filha primogênita do pintor *caravaggista* de primeira geração, Orazio Gentileschi, e de sua esposa, Pudenzia Montore. Órfã de mãe aos doze anos de idade, a jovem trabalhava no ateliê do pai, junto à residência da família, moendo pigmentos, misturando cores, fazendo pincéis, preparando superfícies ou ainda como modelo para as produções do pai. Tendo em vista o grande número de comissões recebidas por seu pai nesse período e considerando que Orazio era um pintor solitário e que não costumava manter aprendizes, é muito provável que Artemisia tenha colaborado de forma importante na maioria das obras produzidas pelo pai até 1613 (TEDESCO, 2013: 30).

No período entre os anos de 1613 e 1620, Artemisia viveu em Florença, depois de casar-se com Pietro Antônio Stiattesi, no dia 29 de novembro de 1612, em Roma. O casamento e a repentina saída do casal da Cidade Eterna se deu após o conturbado processo crime ‘Estupro e Libidinagem’², no qual o pintor maneirista Agostino Tassi foi julgado pelo desvirginamento forçado de Artemisia. O caso se estendeu ao longo de oito meses, e nele foram interrogados vizinhos, amigos, pintores e aprendizes. O processo significou uma grande exposição pública para a jovem pintora, que ainda foi vítima da tortura das Sibilas³ e sujeita a dois exames ginecológicos. Em 27 de novembro de 1612, Tassi foi condenado e deveria escolher entre cinco anos de trabalho forçado ou ser banido de Roma. Escolheu a segunda alternativa, mas nunca saiu da cidade e, em abril de 1613, conseguiu anular a sentença graças à influência de seus protetores (TEDESCO, 2013: 63).

Já em solo florentino, Artemisia atuou principalmente para a corte de Cosme II de Medici. Também estabeleceu contratos de trabalho com outros importantes nomes, como Michelangelo Buonarroti (1568-1646), ‘o Jovem’, o qual encomendou a obra ‘Alegoria da Inclinação’[Fig. 4]para a Casa Buonarroti, em 1615. No ano seguinte, em 19 de julho de 1616, Artemisia foi aceita na Academia de Desenho de Florença – criada por Giorgio

²ASR, Archivio del Tribunale Criminale del Governatore di Roma, 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.

³A tortura consiste em posicionar as mãos do(a) acusado(a) diante do peito, na posição de oração, envolver os dedos com uma espécie de barbante grosso ou fio de ferro e pressionar com o uso de um torniquete, até que se consiga a confissão.

Vasari – como testemunham os documentos que atestam sua matrícula na instituição. A pintora permaneceu durante sete anos na Cidade do Lírio, onde deu à luz a quatro filhos, dos quais três faleceram ainda na infância, e em 1620 retornou à Roma.

Em seu segundo período romano, Artemisia estabeleceu contatos com importantes colecionadores e membros da corte papal, que lhe permitiram conhecer algumas das mais notáveis coleções pictóricas existentes em Roma e interagir com a comunidade de artistas que ali residiam e com aqueles que a visitavam em seu ateliê (MANN, 2016: 35). Nesse período, Artemisia produziu muitos retratos, mas também temas religiosos e mitológicos, como apontam suas correspondências e as datações de suas obras.

Existem indícios de sua presença em Veneza, entre 1627 e 1630, onde permaneceu por alguns anos (LOCKER, 2016: 43). É bastante provável que tenha produzido algumas obras na cidade, tendo em vista os valores que recebeu por meio do *Banco del Girro*. Poetas venezianos produziram pelo menos 20 poemas dedicados à Artemisia, o que é mais que qualquer outro artista de seu tempo possa ter recebido, além de haver cartas que documentam sua passagem pelo norte da península italiana. Trata-se em grande parte de elogios convencionais à artista, acompanhados de algumas missivas de admiração.

Fugindo de uma epidemia de peste que matou centenas de milhares de pessoas em Veneza e após um breve retorno à Cidade Eterna, Artemisia partiu para Nápoles, capital do vice-reino espanhol na península italiana (NICOLACI, 2016: 258). A pintora tinha recebido um convite de Dom Fernando Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá (1583-1637), novo vice-rei e seu antigo admirador. Provavelmente também apoiada por seu amigo Massimo Stanzione (1585-1656), conhecido em Roma e estimado pelo rei da Espanha. Artemisia foi favorecida e protegida tanto pelo Duque de Alcalá como também por seus sucessores (SOLINAS, 2013).

Durante o primeiro período de Artemisia em Nápoles, a pintora recebeu diversos convites para colaborar com uma obra iniciada pelo pai na corte inglesa, como aponta sua correspondência desse período⁴. As tentativas de fazê-la chegar a Londres foram longas e complicadas. Entre a documentação escrita, existem pelo menos cinco cartas escritas pela artista entre 25 de janeiro de 1635 e 24 de novembro de 1637, nas quais mencionou uma

⁴ As cartas de Artemisia Gentileschi estão arquivadas em diversas instituições italianas nas quais tive a oportunidade de pesquisar, a exemplo dos Arquivos Históricos de Roma, Florença, Veneza e Nápoles. Parte da correspondência foi publicada no obra de: (SOLINAS, 2011).

futura viagem à Inglaterra. Nesse período, Artemisia estava recebendo importantes encomendas de mecenas e ilustres, entre eles o rei Felipe IV da Espanha. Além disso, estava empenhada em acumular valores para o dote da filha Prudenzia, que deveria casar no inverno de 1637, conforme também apontam suas cartas.

Carlos I Stuart havia diversas vezes solicitado a presença da pintora em Londres e nos primeiros seis meses de 1634 o irmão Francesco havia organizado por duas vezes a viagem da irmã de Nápoles a Londres, mas sem convencê-la. As missivas de Artemisia desse período mostram sua vontade de retornar à Roma. Em correspondências escritas a Ferdinando II de Medici e a Cassiano dal Pozzo, Artemisia comenta a possibilidade de ir a Londres como forma de promover-se, por isso é difícil saber se sua intenção era mesmo partir para Inglaterra. É bastante provável que para Artemisia fossem mais atraentes e promissoras cidades como Florença e Roma.

Conforme sugerem as fontes escritas, sem novas encomendas importantes que a impedissem de partir, Artemisia optou por aceitar o convite do rei Carlos I e viajou para Londres, em 1638. A pintora colaborou de forma importante com a obra iniciada pelo pai na residência real de Greenwich. Orazio Gentileschi havia sido contratado para produzir uma série de nove telas (TERZAGHI, 2016). As imagens faziam parte de um projeto iconográfico ambicioso para celebrar o bom governo de Carlos I Stuart como patrono das artes, em estreito diálogo com as representações teatrais de fundo político e propagandístico que naquele mesmo período eram produzidas na corte dos Stuart.

Depois de um curto período, Artemisia retornou a Nápoles e empenhou-se em cumprir uma quantidade considerável de encomendas precedentes e novas para colecionadores de grande prestígio, a exemplo do príncipe Antonio Ruffodi Messina. Na década de 1640, Artemisia tentou trabalhar sozinha, entretanto, principalmente para a realização de figuras de grandes dimensões, foi forçada a valer-se de colaboradores napolitanos, como Onofrio Palumbo (SPINOSA, 2016: 55).

Com tais considerações biográficas, procuramos evidenciar que Artemisia construiu uma rede de relações da qual faziam parte indivíduos de diferentes regiões da península italiana e da Europa. Artemisia atuou em algumas das cidades mais importantes de seu tempo, a exemplo de Roma, Florença, Nápoles, Veneza e Londres. Produziu tanto para as cortes do século XVII, bem como para colecionadores particulares que apreciavam sua

obra. Além disso, Artemisia também foi contratada para pintar temas voltados ao culto religioso, a exemplo das três grandes telas destinadas à Basílica de Pozzuoli e recebeu inúmeros pagamentos registrados nos bancos de Nápoles até seu falecimento, provavelmente ocorrido em 1654.

História, gênero e representações de Artemisia

O contato com a bibliografia sobre Artemisia Gentileschi nos permite pontuar algumas questões que contribuíram para construir determinadas visões sobre sua obra. A pintora foi apresentada como seguidora do pai, discípula de Caravaggio (1571-1610) 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”.

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 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”⁵, pela primeira vez exposta ao

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

público na *Mostra Artemisia* de 2011-2012, conforme Luciano Arcangeli (2011). É provável que o contexto das últimas décadas do século XX 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 x⁶, 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 Tassi (1580-1644), 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. 3] teria sido em grande parte, se não no seu todo, produzida por Orazio e assinada por Artemisia. Atualmente Artemisia é considerada autora da obra não apenas pela assinatura que a imagem revela, mas também pela representação da figura feminina, sobre a qual falaremos oportunamente. A artista foi 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*. Conforme Solinas (2011: 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 e pouco se disse sobre sua trajetória como pintora.

⁶Ver: (GARRARD, 1989), (GARRARD, 2001) e (CHRISTIANSEN, 2004)

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 e seguidora de outros artistas de seu tempo.

Os estudos mais significativos sobre Artemisia Gentileschi foram publicados no catálogo resultante da exposição realizada no *Palazzo Reale*, em Milão, entre 2011 e 2012, organizada por Roberto Contini e Francesco Solinas. Na análise de Sandro Barbagallo (2011) sobre a exposição, o pesquisador afirmou: “Digamos que Artemisia representa a versão feminina de Caravaggio”⁷(BARGABALLO, 2011: 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”⁸ (BARBAGALLO, 2011: 1).

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, foi idealizada pelos italianos Nicola Spinosa e Francesca Baldassari e pela norte-americana Judith Mann. A exposição tem contribuído para um interesse cada vez maior do público em relação ao percurso biográfico e à obra da pintora. 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 (1563-1639), Simon Vouet (1590-1649), Cristofano Allori (1577-1621), Bernardo Cavallino (1616-1656), Massimo Stanzione (1585-1656), Onofrio Palumbo (1606-após 1650), Andrea Vaccaro (1604-1670), entre outros.

Os autores do catálogo 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 superar reducionismos e anacronismos que associaram a obra de

⁷“*Diciamo che Artemisia rappresenta la versione femminile di Caravaggio*” (BARBAGALLO, 2011: 1). Tradução da autora.

⁸“*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.

Artemisia a uma espécie de vingança da artista contra Agostino Tassi, pintor paisagista que a estuprou, em 1611.

Além do estupro ter sido considerado chave de leitura para explicar a obra de Artemisia, também recaiu sobre ela e outras artistas de seu tempo os silenciamentos da história da arte. Tal problemática originou importantes questionamentos, como o que intitula o artigo da historiadora norte-americana Linda Nochlin (1971) “Por que é que não existiram grandes mulheres artistas?” 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. Nesse sentido, 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: 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: 110).

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 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: 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: 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. 3] e Judite degolando Holofernes [Fig. 7], 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: 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”⁹, produzido pelo pintor francês Simon Vouet para integrar a coleção de artistas apreciados pelo prestigiado colecionador Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Em Roma, Artemisia também foi admirada por outros artistas de seu tempo, como Pierre Dumonstier, que desenhou a “Mão direita de Artemisia

⁹*Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi (1623-26). Simon Vouet. Collezione privata.*

Gentileschi segurando o pincel”¹⁰, em 1625. Artemisia ainda teve seu rosto gravado num medalhão, entre 1625 e 1630, intitulado “Medalha com o retrato de Artemisia Gentileschi”¹¹.

Para Filipa Lowndes Vicente (2005), o gênero é determinante no 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: 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: 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).

É relevante visualizar o silêncio sobre as trajetórias das mulheres artistas principalmente na produção bibliográfica do século XIX. Citadas nas obras de seu tempo, o

¹⁰*Right hand of Artemisia Gentileschi holding a brush* (1625). Pierre Dumonstier. *The British Museum*, Londres.

¹¹*Medaglia con Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1625-1630). Autor desconhecido. *Staatliche Museen*. Berlim.

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).

Uma pintora de seu tempo, Artemisia Gentileschi não deixou de viver em lugares desafiadores, assim como outras artistas que atuaram em períodos próximos: Properzia de Rossi, Plautilla Nelli, 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.

Nesse sentido, o conceito de gênero é um importante instrumento para discutir os embates travados entre Artemisia Gentileschi e a cultura de seu tempo. 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: 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: 345). Assim, 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 Joan Scott.

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: 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: 133).

Cientes dos limites da análise formal da arte, vimos nas contribuições do filósofo Georges Didi-Huberman (2012) 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: 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: 214)¹².

Construções e representações do feminino na obra de Artemisia Gentileschi

A partir desta parte do texto, analisaremos algumas imagens pictóricas de Artemisia Gentileschi no sentido de discutir diferentes perspectivas do feminino que coexistem na sua

¹² 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: 214).

produção, contribuindo para não enxergar sua obra apenas através da lente da violência, considerada, muitas vezes, chave de leitura para explicar sua produção.

Uma das mais importantes entre as primeiras telas de Artemisia é ‘Susana e os velhos’[Fig. 3]. É provável que Artemisia conhecesse algumas obras específicas quando a produziu (GARRARD, 1989: 196-197). A pose de Susana¹³ pode ter sido inspirada na posição dos braços e mão da figura localizada no canto superior esquerdo do sarcófago de Orestes¹⁴ ou na figura de Adão da Capela Sistina, já que o gesto de repulsa da personagem frente a aproximação dos dois velhos está presente nas duas fontes.

Fig. 1.



Michelangelo. A Expulsão de Adão e Eva do Paraíso. 1508-12. Afresco. Capela Sistina, Vaticano.

Fig. 2.



Anibale Carracci. Susana e os velhos. 1590-95. Gravura em papel. 31.8 × 31.1 cm. National Gallery of Art, Washington.

É bem possível que a pintora tenha tido acesso a reproduções dos afrescos sistinos, dada a facilidade dos artistas da época de encontrar gravuras de obras de Michelangelo. Artemisia pode ter consultado outras gravuras como a Susana de Anibale Carracci [Fig. 2],

¹³ A narrativa da história de Susana e os velhos é o terceiro apêndice do livro de Daniel (Dn 13: 1-64). O capítulo ‘A fiel Susana’ (Dn 13: 20-21), exalta a beleza, delicadeza e religiosidade de Susana, esposa de Joaquim e filha de Helcias. O esposo 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. 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, 2002).

¹⁴ Sarcófago de La Orestíada. Mediados século II d.C. (entre 126 y 175) Dimensões: 2,04 m. comprimento; 0,57 m. altura; 0,66 m. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

que parece ter sido fonte para criar a posição da personagem sentada adotada por Artemisia (MANN, 2016: 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, acima citado e Tintoretto. Na composição maneirista de Tintoretto, produzida em 1555, Susana ainda não tinha sido surpreendida pelos sujeitos que se aproximavam caminhando entre as folhagens do jardim. Susana estava sendo vigiada enquanto despia-se de sua indumentária e contemplava a si mesma diante de um espelho, já com a perna esquerda dentro das águas cristalinas da *fontana*.

Para nós, também 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 1599¹⁵.

Assim, as referências de Artemisia ao produzir Susana [Fig. 3] revelam nuances que dialogam com os artistas de seu tempo, ao mesmo tempo em que a figura bíblica 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: 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. 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 (MANN, 2016: 16).

¹⁵ Acreditamos que Artemisia tenha visto diversas obras realizadas por Caravaggio, a exemplo das telas das capelas Contarelli e Cesari, das igrejas de São Luís dos Franceses e Santa Maria del Popolo, em Roma, expostas ao público quando Artemisia tinha nove anos. Além disso, existem fontes que revelam uma certa proximidade de Caravaggio e Orazio Gentileschi, a exemplo que quando ambos foram acusados de difamação por Giovanni Baglione. Provavelmente nessa época, aos 10 anos, Artemisia tenha conhecido Caravaggio, antes da partida do pintor da Cidade Eterna, em 1606 (AGNATI, 2001: 48).

Fig. 3.



Artemisia Gentileschi. Susana e os velhos. 1610. Óleo sobre tela. 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.

O surpreendente no feminino assume 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. Em 1612, o pintor foi criticado pelo embaixador da Toscana em Roma, Piero Guicciardini (1569–1626), que, ao responder um questionamento sobre as capacidades pictóricas de Orazio feito por Andrea Cioli (1573–1641), 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’, produzida em 1609, revela não somente uma grosseira imprecisão na posição do seio de Madona, mas também no alongamento de sua coxa esquerda, impossível de encontrar em modelos humanos (MANN, 2016: 17).

Se considerarmos outras representações de Susana dessa época, como as composições de Cavalier d’Arpino ou Guido Reni, nenhuma delas exhibe uma tão acurada imagem da anatomia feminina como a produzida por Artemisia. A figura humana em movimento não é erotizada, nem idealizada, em vez disso, apresenta uma heroína de abdômen arredondado, seios ligeiramente caídos e coxas volumosas. Na biografia de Artemisia, escrita por Filippo Baldinucci, ela é lembrada como especialista em representações de nus femininos, a partir da análise da ‘Alegoria da Inclinação’ [fig.

4](BALDINUCCI, 1728: 293-294). As obras que inauguraram a produção de Artemisia significaram uma espécie de afirmação da pintora no mundo das artes e criaram entre seus contemporâneos a impressão de que era especialista em figuras femininas. 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 (MANN, 2016: 19).

Ao ser aceita como membro da Academia de Desenho de Florença, 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 (ROWORTH, 1997: 43). Partes do corpo, membros e rostos eram praticados primeiro, seguido de figuras inteiras. Somente após 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 matemática, perspectiva, anatomia, desenho e filosofia. 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. 4), 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 dos proprietários da obra, a figura foi vestida pelo pintor Baldassare Franceschini, o Volterrano (BALDINUCCI, 1728: 293). O artista jogou uma roupagem moralista na figura humana pintada por Artemisia. 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 de Michelangelo e antes de ser modificada, a figura de Artemisia dialogava com o conceito poético do artista. Entretanto, por ter sido destinada a um espaço utilizado pelos filhos pequenos e pela esposa de Michelangelo, 'o Jovem', Ginevra d' Efa Martellini, a nudez da Alegoria foi coberta (BALDINUCCI, 1728: 294). A alegoria toca o espectador com o seu olhar sereno, ela segura uma bússola, mas parece que o seu guia é uma estrela que brilha no

céu azul ultramarino. Artemisia recebeu um pagamento de mais do triplo dos valores pagos a jovens pintores da época, como indicam os documentos do arquivo histórico Casa Buonarroti, em Florença.

Elementos como a bússola e a estrela aludem ao período da invenção da luneta astronômica por Galilei e à 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. Uma figura bela, nua, semelhante à própria pintora, se comparada aos autorretratos de Artemisia produzidos no mesmo período, com os lábios entreabertos e olhar sonhador. Com grande atenção aos detalhes, Artemisia pintou a extremidade da bússola e sua inclinação de forma que possa identificar e seguir a estrela guia.

Fig. 4.



Artemisia Gentileschi. Alegoria da Inclinação. 1615. Óleo sobre tela. 152 x 61 cm. Casa Buonarroti, Florença.

Fig. 5.



Michelangelo Buonarroti. A batalha dos Centauros. 1492. Relevô em mármore, 84,5 x 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florença. Grifo nosso.

Podemos notar que a configuração dos braços da ‘Allegoria dell’inclinazione’ de Artemisia lembra um personagem Lápida da margem esquerda da obra de Michelangelo Buonarroti, intitulada ‘A batalha dos Centauros’ [Fig. 5]. 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 (BERTI, 1991). A ‘Alegoria da Inclinação’[Fig. 4] de Artemisia pode, de fato, ser notada com a definição dos braços muito similar ao posicionamento do Lápida, 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 em 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.

Nessa época, Florença era a vanguarda do novo gênero teatral do drama e do famoso ‘recitar cantando’(BALDASSARI,2016). O pintor Cristofano Allori (1577-1621), amigo e padrinho de batismo de um dos filhos de Artemisia¹⁶, foi muito atuante na cidade florentina, não apenas na arte da pintura, mas também como brilhante poeta, músico, cantor, ator e autêntico intérprete. Allori desenvolveu um papel fundamental na evolução do estilo 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. É provável, por exemplo, que a ‘Judite’de Allori tenha sido uma referência para a ‘Madalena’[fig. 6] de Artemisia (BALDASSARI, 2016: 25).

Por outro lado, Artemisia também influenciou os pintores de seu tempo que atuavam em Florença com a produção da Inclinação [fig. 4]. Seu nu fez escola a artistas como o próprio Cristofano Allori em suas diferentes versões de ‘Madalena’; Francesco Furini, como se pode notar em obras como ‘As três Graças’¹⁷ e ‘Judite com a cabeça de Holofernes’¹⁸; e Lorenzo Lippi, cuja ‘Judite’¹⁹ foi por muito tempo atribuída a Artemisia, conforme indica Baldassari (2016).

A tela ‘Madalena’[fig. 6], 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,

¹⁶ 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 (1577-1621) foi seu padrinho, como consta na documentação do Arquivo Histórico florentino Opera di Santa Maria del Fiore.

¹⁷ Francesco Furini, *Le Tre Grazie*, 1633. The State Hermitage Museum, San Pietroburgo.

¹⁸ Francesco Furini, *Giuditta taglia la testa di Oloferne*, 1633. Palazzo Barberini, Roma.

¹⁹ Lorenzo Lippi. *Giuditta*, 1635-1640. Coleção privada.

adornado com tons dourados e estilo sofisticado. Artemisia vestiu sua Madalena com a roupagem do século XVII, assim como o fez com outras personagens bíblicas, como Judite, Jael e Ester.

Fig. 6.



Artemisia Gentileschi. Madalena. 1617-18. Óleo sobre tela. 146 x 109 cm.
Palazzo Pitti, Florença.

A imagem foi provavelmente elaborada para o Grão-Duque Cosme II, uma vez que pode tê-la encomendado em honra de sua esposa Maria Madalena da Áustria – devota da santa que carregava seu nome, conforme apontou nosso estudo de mestrado. 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 (SOLINAS, 2011: 156).

Uma vez que Artemisia se afastou do pai e transferiu-se para Florença, desenvolveu um estilo próprio e autônomo, em contínuo desenvolvimento. Quando avaliamos as obras Alegoria da Inclinação [fig. 4] e Madalena [fig. 6], as duas produzidas por Artemisia entre 1615 e 1619, notamos que os rostos e olhares possuem uma capacidade introspectiva e penetrante, que se traduz em mudanças surpreendentes de expressão: do êxtase da inclinação à tragédia de Maria Madalena.

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 salienta a importância das últimas pesquisas sobre Artemisia realizadas por Donatella Pegazzano (2015), as quais revelaram que a obra ‘Judite degolando Holofernes’ [Fig. 7], durante muito tempo 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), ‘gentiluomo’ que financiou o nascimento da ópera na cidade florentina. Há um recibo que documenta o pagamento de 140 liras à Artemisia, em 31 de julho de 1617, por uma Judite, hoje no Museu de Capodimonte, em Nápoles (BALDASSARI, 2016: 27).

Na tela, [Fig. 7], Artemisia se revela completamente livre do pai e usa um nível quase extremo de dramaticidade para representar o episódio do Antigo Testamento. Foi original a escolha da pintora em concentrar-se na expressividade e na atuação física da jovem Judite no ato de decapitar o general de Nabucodonosor. Além disso, escolha do azul ‘lapislazzuli’ na veste da heroína é uma chave de leitura que leva a justificar uma bem possível produção florentina (BALDASSARI, 2016: 27).

Fig. 7.



Artemisia Gentileschi. Judite degolando Holofernes. 1617. Óleo sobre tela. 159 x 126 cm. Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.

Fig. 8.



Artemisia Gentileschi. Judite degolando Holofernes. 1620-21. Óleo sobre tela. 199 x 162,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

A imagem [Fig. 7], 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. 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 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 da Galleria degli Uffizi [Fig. 8], em Florença (MANN, 2011: 154).

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 personagens – evidenciado também pelos lençóis desfeitos [Fig. 7 e 8]. Além disso, o enquadramento apertado aumenta a força da ação executada por Judite na imagem. Os dois trabalhos, muitas vezes incluídos nos livros de história da arte, influenciaram profundamente a leitura da arte de Artemisia, dando origem a uma variedade de interpretações.

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, principalmente, a produção de ‘Judite degolando Holofernes, hoje na Galleria degli Uffizi [Fig. 8]. A obra contradiz o período florentino, caracterizado por uma abertura à pintura maneirista. Também em Nápoles a produção de Artemisia revela as nuances do diálogo de sua obra com a matriz ‘caravaggesca’.

Todavia, Artemisia nos parece, mesmo com nossos limitados acertos, nada menos que a fundadora, em Nápoles, do ‘primitivismo caravaggesco’, isto é, o estudo de valores cromáticos delicados, de preciosos floridos seriados, do estudo de interiores quase domésticos atravessados por luzes íntimas [luz de vela] e brandas, aproximando-se dos métodos holandeses (LONGHI, 2011: 82-83)²⁰.

Nas duas imagens [Fig. 7 e 8], Artemisia vestiu Judite com uma roupagem sofisticada, revelando sua preocupação em representar imagens que estivessem em diálogo com seus mecenas. A segunda versão [Fig. 8] 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,

²⁰Artemisia ci è apparsa tuttavia, anche dai nostri limitati accertamenti, nulla di meno che la fondatrice in Napoli del ‘primitivismo caravaggesco’, cioè dello studio di valori delicati su cromatismi preziosi di floridezze seriche, dello studio d’interni quasi casalinghi traversati da lumi intimi e blandi, verso gli olandesi (LONGHI, 2011: 82-83). Tradução livre.

bem como o fato da pintura ter sido encomendada pela corte da família Medici, podem ter sido elementos decisivos para a criação de alguns elementos presentes na obra, a exemplo dos adornos da matrona Judite.

Quando a tela ‘Judite degolando Holofernes’[fig.8] foi transportada do Palazzo Pittipara a Galleria degli Uffizi, em 1774, a da obra ainda era atribuída a Michelangelo Merisi, o Caravaggio – a assinatura ‘ARTEMITIA LOMI FEC’ não havia sido notada (SOLINAS, 2011: 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, mas principalmente suas atitudes. A pintura [Fig.8] é mais suntuosa não só pela maior integridade da superfície da imagem e pelo maior 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 da arte 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 da Judite de 1621 [Fig. 8]. 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 artista também produziu imagens com outras perspectivas para o feminino, a exemplos das alegorias femininas que reforçam sua autoimagem enquanto pintora.

Alegorias femininas e autorretratos na obra de Artemisia

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 intelecto²¹. Nos textos introdutórios à publicação conhecida como *Vidas*, Vasari explicou o que era necessário a cada um dos três profissionais, o arquiteto, o escultor e o pintor. Também 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: 75).

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. A mais antiga obra de Artemisia é um autorretrato, que inaugura tanto a sua produção, como o tema da alegoria da pintura [Fig. 9], datada de 1608-09 por Judith W. Mann, em 2011.

O quadro [Fig. 9] é uma ‘*tavoletta*’²², óleo sobre madeira, que pertencia ao colecionador romano Alessandro Biffi. 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 (MANN, 2011: 57). Artemisia iniciava sua produção pictórica na perspectiva do autorretrato, o que se revelaria em boa parte de sua obra. A jovem pintora utilizou a própria imagem como figura alegórica da pintura, adornada com uma coroa de rubis e pérolas, brincos, vestido de cor açafraão e uma corrente de ouro com uma máscara. Artemisia se apresenta no ato de pintar, segurando a paleta de tintas, com a mão empunhando o pincel e o braço direcionado à tela.

Acreditamos que tanto a ‘*Alegoria da Pintura*’ [Fig. 9] 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

²¹Vasari fez a descrição a qual nos referimos, na segunda edição de sua obra popularmente conhecida como “*Vidas dos Artistas*”. (VASARI, 2015)

²² Pequena placa de madeira. De acordo com Judith Mann (2016: 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.

primeira vez em 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: 153). A beleza da figura feminina dá a conhecer sua nobreza. Citando Homero, Ripa (1593) lembra que a beleza é corporal, remetendo aos sentidos, enquanto a nobreza está associada à dignidade e ao intelecto. Embora pondere que beleza e nobreza não são o mesmo, o autor salienta que muitos filósofos consideravam que, se as qualidades do corpo eram 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 de Cesare Ripa em seu texto *Iconologia*. “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: 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 apresenta 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. É interessante notar que a jovem pintora, aos 15 anos, tinha tido acesso aos textos de Cesare Ripa, publicados 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.

Artemisia produziu uma outra versão da ‘Alegoria da pintura’ [Fig. 10], nessa mesma perspectiva do autorretrato, em 1638. A obra explorou a representação da alegoria com a imagem da própria artista, reunindo três elementos na mesma composição: pintora, modelo e o conceito de pintura como atividade nobre. Explorando novamente símbolos como a corrente de ouro e a máscara, Artemisia se apresenta no ato de pintar, segurando a paleta de tintas, com a mão empunhando o pincel, e o braço direcionado à tela. 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 descreve a si mesma de forma tão

concentrada que pensa apenas sobre o que está fazendo. Artemisia encarna uma alegoria em sua própria forma humana, sugerindo que o artista – ela mesma – não necessariamente precisa de reconhecimento; em vez disso, a própria arte garante o mais alto reconhecimento à pintura como um exercício intelectual.

Fig. 9



Artemisia Gentileschi. Alegoria da pintura. 1608-09. Óleo sobre madeira. Localização desconhecida.

Fig. 10



Artemisia Gentileschi. Autorretrato como Alegoria da Pintura. 1638-39. Óleo sobre tela. 98.6 x 75.2 cm. Royal Collection, The Queen's Gallery, Londres.

As alegorias [Fig.9 e 10], assim como outras imagens nas quais a mesma temática é representada na obra de Artemisia, correspondem à descrição da alegoria da pintura de Cesare Ripa. O cabelo indisciplinado da alegoria, simboliza o frenesi divino do temperamento artístico e é um conceito também evocado em outras imagens, principalmente em seus autorretratos, nos quais Artemisia afirma uma identidade exaltada.

As radiografias da 'Alegoria da Pintura' de 1638 [Fig. 10] 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 (RUGGIERI, 2016). No autorretrato, Artemisia se retratou 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 de '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 como ela queria ser vista, e mostra o lugar social ao qual

ela estava inserida ou almejava se inserir. A partir do estudo das radiografias, se apresentam interessantes possibilidades de discussão da obra de Artemisia, dos caminhos das imagens, suas modificações e adaptações.

Além da perspectiva fortemente naturalista, a produção pictórica de Artemisia também revela que dominada outros gêneros, a exemplo da natureza morta, que se pode notar a partir de obras como o conjunto de nove telas nas quais colaborou em Londres, hoje no acervo da ‘Marlborough House’ e que dialogam com obras como Minerva [Fig. 11] e Cleópatra [Fig. 12].

Fig. 11



Artemisia Gentileschi. Minerva. 1635.
Óleo sobre tela. 131 x 103 cm. Assinado
ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT. Galleria
degli Uffizi, Florença.

Fig. 12



Artemisia Gentileschi. Cleópatra. 1639-
1640. Óleo sobre tela. 223 x 156 cm Galerie G. Sarti,
Paris.

Minerva [Fig. 11], deusa sábia, imune às paixões, é uma das primeiras obras do período napolitano de Artemisia (PRIMAROSA, 2011: 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 figuras do conjunto de telas de ‘Marlborough House’. A coroa de laurel 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 figuras como Clio, Paz e Música. O escudo em metal dourado em formato circular, com a imagem de Medusa esculpida entalhada [Fig. 11], 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’ e ‘Santa Catarina’ produzidas pela pintora em seu período florentino. Entretanto, 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. 12] também contribui com o debate proposto. Já atribuída a Guido Reni, o reconhecimento da autoria de Artemisia foi possível após a realização do processo de restauro nos primeiros anos da década de 2010 (TERZAGHI, 2016: 286). Após a intervenção de higienização da imagem [Fig. 12], 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. A imagem dialoga com o gosto que imperava na corte dos Stuart e pode não ter sido produzida em Londres, mas possivelmente foi concebida durante o período em que Artemisia atuou em solo inglês (TERZAGHI, 2016: 286).

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* do acervo da ‘Marlborough House’.

Tendo em vista a seleção de imagens que analisamos, podemos indicar 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.

Considerações finais

O trabalho com as fontes imagéticas têm mostrado que Artemisia desenvolveu, na primeira metade do século XVII, uma linguagem pictórica inovadora, reinterpretando modelos iconográficos e ressignificando a estética feminina em suas imagens. Entretanto, para além de suas Judites, fortes e implacáveis; suas Madalenas meditativas, de olhares introspectivos; suas musas imponentes, poderosas e temíveis, Artemisia também pintou mulheres maternas, como a Virgem amamentando o Menino, retratos de damas e senhores ilustres e alegorias da pintura, da música, da paz, da retórica, da história, da fama, etc. Procuramos superar anacronismos e chavões que muitas vezes simplificaram a importância de sua obra, principalmente porque episódios específicos de sua trajetória biográfica foram considerados chaves de leitura para explicar sua produção, a exemplo do estupro do qual foi vítima em Roma, em 1611. Artemisia teve sua obra associada a uma espécie de vingança contra o pintor Agostino Tassi. Entretanto, é preciso extrapolar reducionismos para compreender a dimensão da produção pictórica de Artemisia, sem, com isso, minimizar a importância de sua atuação como pintora em distintas regiões da Península italiana e da Europa na primeira metade do século XVII.

Acreditamos que diferentes perspectivas para o feminino coexistem na obra de Artemisia. Além de não julgar a artista através da lente da violência – uma leitura muito marcada pela análise das diferentes versões do tema ‘Judite degolando Holofernes’, por exemplo – procuramos evidenciar que Artemisia também se constrói enquanto pintora e estudiosa da figura humana, o que desenvolve exaltando sua própria atuação no mundo da criação. Nesse sentido, filiamo-nos às reflexões de Ulpiano B. T. de Meneses (2012). Pensar os efeitos da dimensão visual requer considerar que as imagens não apenas representam o passado, mas também ajudam a construí-lo. Assim, pensamos que se

Artemisia se constrói e se representa nas fontes escritas, as correspondências que produziu ao longo de sua trajetória, também pode fazê-lo em imagens.

Além de Artemisia, outras mulheres artistas se inseriram e atuaram no mundo da produção artística, ainda que a conjuntura histórica da época dificultasse a elas o acesso à cultura letrada, às técnicas e ao conhecimento em geral, a exemplo de Properzia de Rossi, Sofonisba Anguissola, Lavínia Fontana e Elisabeta Sirani. Entre as mulheres pintoras de seu tempo, Artemisia se destaca porque produziu ao longo de toda a sua vida, manteve a família com seu trabalho, foi reconhecida por seus pares e lembrada pelos biógrafos de seu tempo como especialista em representar figuras humanas femininas. Artemisia também contribuiu com o grupo de artistas empenhados em tornar a pintura uma atividade intelectual quando produziu suas diferentes versões do tema Alegoria da Pintura.

Artemisia possuía uma extraordinária capacidade de adaptar-se às exigências das cortes nas quais atuou em Roma, Florença, Veneza, Nápoles e Londres. Dialogou com os limites de sua época ao produzir temas pouco comuns ou considerados impróprios para as mulheres artistas. Não se limitou aos retratos, autorretratos e naturezas, também explorou temas históricos, bíblicos, mitológicos e nus. Sua 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.

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, a obra de Artemisia situa-se 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, usando espelhos, explorando jogos de luzes e sombras, profundidade, efeitos cromáticos e outras técnicas em voga no período.

Bibliografia

AGNATI, Tiziana. La fortuna di Artemisia. *Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 172, pp. 5-50, novembre, 2001.

HISTÓRIA E IMAGEM: PERSONIFICAÇÕES DO FEMININO
NA OBRA DE ARTEMISIA GENTILESCHI

ARCANGELI, Luciano. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Storia di una passione. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

BALDASSARI, Francesca. Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. 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. 293-294. 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 30 out. 2017.

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.

BERTI, Luciano. Artemisia da Roma tra i fiorentini. In.:CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (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.

BISSEL, Ward R. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. PennsylvaniaStateUniversity Press, 1999.

DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. In. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, nov. 2012, pp. 204-219.

FINALDI, Gabriele; WOOD, Jeremy. Orazoioallacorte di Carlo I. In. CHRISTIANSEN; Keith; MANN, Judith. *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginevra-Milano: Skira Editore, 2001, pp. 223-231.

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.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989, pp. 196-197.

_____. “Artemisia Gentileschi’s Self-Portrait as the Allegory of Painting.” *Art Bulletin* 62.1 (March 1980): 97-112.

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*. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 43-46.

LONGHI, Roberto. *Gentileschi padre e figlia*. Milano: Abscondita, 2011.

MANN, Judith. Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. 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*. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 35-42.

MENESES, Ulpiano B. T. de História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 243-262.

MENZIO, Eva. Autoritratto in veste di pittura. In: MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004.

NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654. In: CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 258-269.

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].

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PRIMAROSA, Yuri. Minerva. In: SOLINAS, Francesco. *Artemisia*. La Musa Clio e gli anni napoletani. Pisa: De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 52-54.

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, p. 156.

ROWORTH, Wendy. Academies of Art. Italy. In: W. GAZE, Delia. *Dictionary of women artists*. London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 43. 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.

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: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 289-296.

SCOTT, Joan. Os usos e abusos do gênero. *Projeto História*. São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.

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 ago. 2017.

SOLINAS, Francesco. (Org.). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

_____; CONTINI, Roberto (Org.). *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*. De Luca Editori d' Arte: Pisa, 2013.

SPINOSA, Nicola. Artemisia e Napoli. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 55-68.

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. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Orientação Rejane Barreto Jardim. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013, p. 30. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1581> Acesso em 8 out. 2017.

TERZAGHI, Cristina. Artemisia Gentileschi a Londra. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 69-78.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*. Edizione integrale. Newton Compton editori: Roma, 2015.

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 ago. 2017.

Recebido em: 07 de novembro de 2017

Aceito em: 20 de março de 2018