UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

Dissertação

***"E non dite che dipingeva come un uomo"*:** história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença

Cristine Tedesco

Pelotas

2013

Cristine Tedesco

***"E non dite che dipingeva come un uomo"*:** história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História (Área do conhecimento: Fronteiras e Identidades).

Orientadora: Profª. Drª. Rejane Barreto Jardim

Pelotas

2013

Dados Internacionais de Publicação (CIP)

T256e Tedesco, Cristine
E non dite che dipingeva come un uomo: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença / Cristine Tedesco; Rejane Barreto Jardim, orientador. - Pelotas, 2013.
193 f.; il.

Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.

1. Artemísia Lomi Gentileschi. 2. Imagens. 3. Gênero. 4. Barroco. 5. História. 6. Pintura. I. Jardim, Rejane Barreto, orient. II. Título.

CDD: 759

Catalogação na Fonte: Leda Cristina Peres Lopes CRB:10/2064
Universidade Federal de Pelotas

Banca Examinadora

Orientadora: Profª. Drª. Rejane Barreto Jardim
Universidade Federal de Pelotas

Profª Drª. Examinadora: Elisabete Leal
Universidade Federal de Pelotas

Profª Drª. Examinadora: Larissa Patron Chaves
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Examinador: Celso Bordignon
Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Certa ocasião me foi dito por um grande amigo: "*Na vida precisamos de vários pais e várias mães*". Quero agradecer aos meus pais Jovino e Ines e ao meu irmão Edivaldo, pelos incontáveis esforços que me mantiveram na graduação e no mestrado. O apoio de minha família e de meu namorado, Darlan Macedo, sempre foi meu principal alicerce. Agradeço também a ajuda que recebi de meus tios Roberto e Eliane Tedesco, a qual se mostrou fundamental durante o período em que residi na cidade de Pelotas.

Durante minha graduação no curso de História da Universidade de Caxias do Sul, tive a sorte de encontrar pessoas que me acompanhariam para além das fronteiras do mundo acadêmico. Muitas vezes atuaram como pais e mães em minha vida, e, de fato, elas sabem que eu as admiro não como discípula. Por essas *pessoas-gigantes* não apenas da UCS, mas também da UFPel e do MusCap, fui carregada nos ombros.

Ao longo do ano de 2010, depois de ter feito minha inscrição no curso de Restauração de Livros Antigos no Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, o Prof. Dr. Celso Bordignon me apresentou Artemísia Gentileschi, junto com outras pintoras do século XVII, como Lavínia Fontana e Sofonisba Anguissola. Ainda sem saber o que essas mulheres significariam, nos anos seguintes iniciei o projeto de pesquisa. Depois de quase um ano de trabalho percebi que meu objeto era Artemísia e sua obra.

Mapear, localizar e adquirir as fontes foi um trabalho exaustivo, mas que não fiz sozinha. Alguns materiais foram comprados durante a viagem do Dr. Celso Bordignon à Itália na segunda metade de 2011, outros materiais nos foram enviados da Itália por amigos e por admiradores da obra de Artemísia. Além disso, o trabalho voluntário de tradução da fonte escrita, o processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco,* realizado pelo Dr. Celso Bordignon e por Vicente Pasinatto, foi importantíssimo para a realização da pesquisa, foi, de fato, um grande presente.

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram com a realização deste trabalho, principalmente a equipe do MusCap, a Floreci, o Cláudio, a Mirella, o Cassiano, o frei Vicente, o frei Celso que foram grandes amigos e parceiros, pessoas que apoiaram meu trabalho em todos os momentos. No momento em que

tive dificuldades encontrei entre essas pessoas palavras que diziam para não desistir e quando a pesquisa avançava essas pessoas vibravam comigo. Um obrigado também à Luiza Teresa Pontalti Giongo. Nossas discussões sobre processos crime foram extremamente significativas e esclarecedoras!

As inúmeras contribuições da Profa. Dra. Elisabete Leal e da Profa. Dra. Larissa Patron Chaves durante as disciplinas oferecidas no PPGH-UFPel e em todo o período de realização da pesquisa, que resultaram em importantes avanços na investigação.

Um agradecimento especial à orientadora da pesquisa Profa. Dra. Rejane Barreto Jardim pela sua amizade, solidariedade e pelo carinho, elementos que foram indispensáveis para a realização da pesquisa e que fizeram a diferença não só para o trabalho, mas também para a vida.

Obrigada aos colegas do *GT de Estudos de Gênero* e do *GT de Estudos Medievais* que conheci em Pelotas, foram grandes amigos e amigas que fizeram com que tudo valesse a pena. Agradeço também ao grande amigo Paulo Afonso Lovera Marmentini pelas críticas, contribuições e traduções que foram de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa.

Expresso aqui um grande lamento por não ter lido as cartas escritas por Artemísia as quais foram ampliadas e exibidas junto com as Judites, Madalenas, Cleópatras, Betsabéias, Susanas e Damas; As alegorias, os Autorretratos; A samaritana, a Jael, a Corisca, a Ester, o Cristo, os Holofernes, os velhos, enfim..., lamento por não ter olhado a própria Artemísia em suas palavras e imagens, na exposição que reuniu cinquenta obras da artista, em Milão, exatamente no período de realização desta pesquisa.

Depois do lamento de não estar pessoalmente diante de Artemísia tive a oportunidade de segurar nas mãos o catálogo da exposição intitulada: "*Artemisia Gentileschi. Storia di una passione"* realizada no *Palazzo Reale* (2011-2012), em Milão. A aquisição do catálogo trouxe novas possibilidades para a pesquisa, permitindo uma conexão maior e mais direta com nosso tema. O catálogo publicado pela editora *24 ore Cultura* com o apoio do *Palazzo Reale* foi organizado por Roberto Contini e Francesco Solinas. Agradeço ao Dr. Celso Bordignon por disponibilizar esse material especialmente importante, o conhecimento mais recente produzido por historiadores e curadores da arte sobre Artemísia [Lomi] Gentileschi.

- Título: “E não diga que pintava como um homem”.

Sandro Barbagallo, 2011.

[...] farò vedere a V. S. Ill.mo quello che sa fare una donna”.
“[...] mostrarei para Vossa Senhoria Ilustríssima aquilo que uma mulher sabe fazer”.
Artemísia Lomi Gentileschi, 1649.

“*Ritroverà un animo di Cesare nell’anima d’una donna*”.
“Encontrará uma força de César na alma de uma mulher”.
Artemísia Lomi Gentileschi, 1649.

RESUMO

TEDESCO, Cristine. ***"E non dite che dipingeva come un uomo"*:** história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 192f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

A presente pesquisa tem como objetivo principal entender a complexa relação entre a vida e a obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi (1593-1654). O estudo privilegia os primeiros tempos de atuação da jovem pintora, principalmente em Roma e Florença. Selecionamos dois principais tipos de fontes para fazer este trabalho, escritas e imagéticas. A análise das imagens foi realizada ao mesmo tempo em que estudamos os interrogatórios do processo crime *Stupri et lenocinij Pro Curia et Fisco,* em que Agostino Tassi é acusado de desvirginar forçadamente Artemísia, durante o ano de 1611. Realizamos uma investigação atrelada às discussões de *gênero,* pois entendemos que o feminino e o masculino são construídos pela cultura e que as identidades subjetivas de homens e mulheres possuem origens sociais, as quais se relacionam de forma complexa e tensa. (SCOTT, 1990). Destacamos que a presente pesquisa é norteada pelo método de redução de escala na análise historiográfica, empregada por Michel Foucault (1991) e também muito trabalhada nos estudos de Carlo Ginzburg (2006). Sobre a análise das imagens, nos filiamos à metodologia de Luigi Pareyson (1997). Segundo o autor, "[...] a obra reimerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história [...]". (PAREYSON, 1997, p. 133). Mesmo silenciada por uma historiografia androcêntrica, Artemísia pintou figuras humanas que superam não só o pai, mas muitos outros artistas de seu tempo. O desvirginamento forçado, os exames ginecológicos, a tortura, o casamento arranjado entre um homem endividado e seu pai, os percalços de uma mulher que anseia a inserção no mundo masculinizado das artes são questões importantes da vida de Artemísia e da conjuntura analisada pela pesquisa. Artemísia construiu uma linguagem anticonformista do ponto figurativo e estilístico, pintou na maioria de suas obras a intensidade de uma rede de poder patriarcal que a artista percebia em seu cotidiano.

Palavras-chave: Artemísia Lomi Gentileschi. Gênero. História. Imagens.

ABSTRACT

TEDESCO, Cristine. ***"E non dite che dipingeva come un uomo"*: history and pictorial language of Artemisia Lomi Gentileschi between the decades of 1610 and 1620 in Rome and Florence.** 2013. 192f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This research has as main objective understand the complex relation between the life and the work of Artemisia [Lomi] Gentileschi (1593-1654). The study privileges the firsts years of the young painter's career, mainly in Rome and Florence. We selected two mainly types of sources for this work: written and imagetic. The analysis of the pictures was made at the same time we studied the interrogations in the criminal proceeding *Stupri et lenocinij Pro Curia et Fisco*, where Agostino Tassi is accused for forced desvirgination of Artemisia, during the year of 1611. We made an investigation connected to the discussions of *gender*, since we understand that the feminine and the masculine are built by the culture and the subjective identities of men and women have social origins, which relate with each other in a complex and tense way (SCOTT, 1990). We point that this research is guided by the method of reduction of scales in the historiography analysis, used by Michel Foucault (1991) and Carlo Ginzburg (2006) as well. About the analysis of images we joined the methodology of Luigi Pareyson (1997). According to the author, "[…] the work reemerge in the history: far from the reduction to a simple moment of temporal flow, it is capable, by its own, to produce history […]". (PAREYSON, 1997, p. 133). Even silenced by an androcentric historiography, Artemisia had painted human figures that overcame not just her father, but many others artist of her time. The forced desvirgination, the gynecologist exams, the torture, the arranged marriage between and indebted man and her father, the obstacles of a woman who longs for insertion in a masculinized world of art are important issues of Artemisia's life and of the circumstances analyzed by this research. Artemisia built a figurative and stylistic anti-conformist language, painted in the majority of her works the intensity of a patriarchal network power that the artist noticed in her everyday life.

Key-words: Artemisia Lomi Gentileschi. Gender. History. Images.

RIASSUNTO

TEDESCO, Cristine. **“*E non dite che dipingeva come un uomo*”:** storia e linguaggio pittorico di Artemisia Lomi Gentileschi tra i decenni di 1610 e 1620 in Roma e Firenze. 2013. 192f. Dissertazione (Master) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

La presente ricerca ha come l’obiettivo principale capire la complessa relazione tra la vita e l’opera di Artemisia [Lomi] Gentileschi (1593-1654). Lo studio privilegia i primi tempi di attuazione della giovane pittrice, principalmente in Roma e Firenze. Abbiamo selezionato due principale tipi di fonti per fare questo lavoro, scritte ed immagetiche. L’analisi dell’immagini è stato realizatta allo stesso tempo in che studiavamo l’interrogatorio del processo criminale *Stupri et lenocinij Pro Curia et Fisco* dove Agostino Tassi fu accusato di disvirginare forzosamente Artemisia durante l’anno di 1611. Abbiamo realizzato una investigazione congiunta alle discussione di *genere*, dunque capisciamo che il femminile e il maschile sono costruiti per la cultura e che gli identità soggettive di uomini e donne hanno origini sociali, agli quali si relazionano di una forma complessa e tesa. (SCOTT, 1990). Distaccamo che la presente ricerca è guidata per il metodo di riduzione di scala nella analisi storiografica, impiegata per Michel Foucault (1991) ed anche molto utilizzata negli studi di Carlo Ginzburg (2006). Sull’analisi dell’immagine facciamo uso della metodologia di Luigi Pareyson (1997). Secondo l’autore, “[...] l’opera reimmerge nella storia: lontano da redurcersi a un semplice momento di flusso temporale, è capace di, lei stessa, produrre storia [...]”. (PAREYSON, 1997, p. 133). Contuttoché silenciata por una storiografia androcentrica, Artemisia ha dipinto figure umane che superano non soltanto il padre ma molti altri artisti del suo tempo. Il svirginamento forzato, gli esami ginecologici, la tortura, il matrimonio arrangiato tra un uomo indebitato e suo padre, le turbazione di una donna che desidera l’inserzione nel mondo mascolinizzato delle arte sono questioni importanti della vita di Artemisia e della congiuntura analisata per la ricerca. Artemisia costruì un linguaggio anticonformista del punto figurativo e stilistico, dipinse nella maggioranza delle sue opere l’intensità di una rete di potere patriarcale che l’artista percepiva nel suo quotidiano.

Parole-chiave: Artemisia Lomi Gentileschi. Genere. Storia. Immagine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *La conversione di San Paolo* (A conversão de São Paulo, 1600) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 230 x 175 cm. *Chiesa di Santa Maria del Popolo*, Roma..... 22

Figura 2 – *Alegoria della pittura* (Alegoria da pintura, 1608-1609) de Artemísia Gentileschi. Localização desconhecida.....67

Figura 3 – *La Vergine che allatta il Bambino* (A Virgem amamentando o Menino, 1608-1609) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 116 x 89,3 cm. Coleção privada.....69

Figura 4 – *Susanna e i vecchioni* (Suzana e os velhos, 1610) de Artemísia Gentileschi. *Firmata e datata: "*Arte [Misia] Gentileschi F/1610". Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Castelo Weissenstein, Pommersfelden.....73

Figura 5 – Detalhe da obra *Susanna e i vecchioni* (Suzana e os velhos, 1610) de Artemísia Gentileschi. *Firmata e datata: "*Arte [Misia] Gentileschi F/1610". Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Castelo Weissenstein, Pommersfelden.....75

Figura 6 – *David che contempla la testa di Golia,* (Davi contemplando a cabeça de Golias, 1610) de Orazio Gentileschi. Óleo sobre cobre, 37 x 29 cm. Acervo *Staatliche Museen*, Berlim.....76

Figura 7 – *Vergine che allatta il Bambino* (Virgem amamentando o Menino, 1609) de Orazio Gentileschi. Óleo sobre tela, 98,5 x 75 cm. Acervo do *Muzeul National de Arta al României*, Bucareste, Romênia.....78

Figura 8 – *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes, 1612-1613) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Acervo *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Nápoles.....83

Figura 9 – Detalhe da obra *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes, 1612-1613) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Acervo *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Nápoles.....84

Figura 10 – *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes, 1598-1599) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm. *Palazzo Barberini*. *Galleria Nazionale di Arte Antica*, Roma.....86

Figura 11 – *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada, 1613-1614) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. *Palazzo Pitti*, Florença.....89

Figura 12 – Detalhe da obra *Concerto con Apollo e le Muse* (Concerto com Apolo e as Musas, 1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. *Casino dele Muse, Palazzo Pallavicini,* Roma.....90

Figura 13 – Detalhe da obra *Concerto con Apollo e le Muse – Dama con ventaglio* (Concerto com Apolo e as Musas, 1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. *Casino dele Muse, Palazzo Pallavicini,* Roma.....91

Figura 14 – Detalhe da obra *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada, 1613-1614) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. *Palazzo Pitti*, Florença.....92

Figura 15 – *Vocazione di San Matteo* (Vocação de São Mateus, 1599-1600) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 322 x 340 cm. Acervo da Capela *Contarelli*, São Luis dos Franceses, Roma.....94

Figura 16 – Detalhe da obra *Vocazione di San Matteo* (Vocação de São Mateus, 1599-1600) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 322 x 340 cm. Acervo da Capela *Contarelli*, São Luis dos Franceses, Roma.....95

Figura 17 – *Allegoria dell'inclinazione* (Alegoria da Inclinação, 1615) de Artemísia Gentileschi. Acervo da *Casa Buonarroti*, Florença.....96

FIGURA 18 – *La battaglia dei Centauri* (A batalha dos Centauros, 1492) de Michelangelo Buonarroti, o Jovem. Relevo em mármore, 84,5 x 90,5 cm. Acervo da *Casa Buonarroti*, Florença.....97

Figura 19 – *Maddalena* (1617-1618) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm Acervo da *Galleria Palatina (Palazzo Pitti),* Florença.....102

Figura 20 – Detalhe da obra *Maddalena* (1617-1618) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm Acervo da *Galleria Palatina (Palazzo Pitti),* Florença.....103

Figura 21 – *La morte di Lucrezia* (A morte de Lucrécia, 1513), de Sodoma II. Óleo sobre madeira, 71 x 61 cm. *Szépmûvészeti Múzeum*, Budapeste.....107

Figura 22 – Detalhe da obra *Lucrezia* (Lucrécia, 1621) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 100 x 77 cm [*con ingrandimenti posteriori* (com ampliação posterior): 137 x 130 cm]. *Palazzo Cattaneo-Adorno*, Gênova.....109

Figura 23 – *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada, 1625) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 372 x 221 cm. Acervo do *Institute of Arts*, Detroit.....111

Figura 24 – *Melanconia* (Melancolia, 1616-1620) de Domenico Fetti. Óleo sobre tela, 168 x 128 cm. Acervo do *Musée du Louvre*, Paris.....112

Figura 25 – *Cristo e la samaritana al pozzo* (Cristo e a samaritana ao poço, 1637) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 267,5 x 206 cm. Coleção privada....115

LISTA DE SIGLAS

AF	Ano Florentino
AOD	*Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze*
ASBN, BP	*Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dei Poveri*
ASBN, BPi	*Archivio Storico del Banco di Napoli, Bando della Pietà*
ASBN, BSG	*Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo*
ASF	*Archivio di Stado di Firenze*
ASL	*Archivio di Stato di Livorno*
ASM, ASE	*Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense*
ASR	*Archivio di Stato di Roma*
ASR, TCG	*Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore*
ASR, TCiG	*Archivio di Stato di Roma, Tribunale Civile del Governatore*
ASR, TNC	*Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini*
ASV	*Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano*
ASVR	*Archivio Storico del Vicariato di Roma*
PRO	*Public Record Office, Londres*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO I

1. O CRIME, O PROCESSO, O EXAME GINECOLÓGICO E A TORTURA: TESTEMUNHOS.....28

1.1 A súplica de Orazio.....30

1.2 O interrogatório de Artemísia.....31

1.3 Depoimentos de Diambra e Caterina.....36

1.4 Interrogatório de Túzia.....38

1.5 Interrogatório de Giovan Battista Stiattesi.....41

1.6 Interrogatórios de Agostino Tassi.....44

1.7 Acareação entre Tassi e Artemísia.....51

1.8 Interrogatórios de Tassi e Giovan Battista Stiattesi.....55

1.9 Acareação entre Tassi e Giovan Battista Stiattesi.....56

1.10 Interrogatórios de Porzia Stiattesi.....57

1.11 Interrogatórios de Nicolò Bedino.....58

1.12 Despacho saneador.....61

CAPÍTULO II

2. O FEMININO E O MASCULINO NAS IMAGENS DE ARTEMÍSIA LOMI GENTILESCHI.....64

2.1 A *tavoletta*: o díptico que inaugura a produção pictórica conhecida de Artemísia.....65

2.2 *Susanna e i vecchioni*: a resistência feminina.....70

2.3 *Giuditta che decapita Oloferne*: golpeou por duas vezes o pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça.....79

2.4 *Giuditta e la fantesca*: a agressividade viril das figuras femininas.....88

2.5 *Maddalena* (1617-1618): o jogo de luzes e sombras da pintura *caravaggesca*.....99

2.6 Lucrezia (1621), *Giuditta* (1625) e *La samaritana* (1637): rebeldia e inovação na pintura barroca.....105

2.7 Artemísia Lomi Gentileschi em perspectiva cronológica: o contexto, a família e a obra.....118

CONSIDERAÇÕES FINAIS 136
LISTA DE FONTES 142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 142
APÊNDICE.....152
APÊNDICE A – Quadro Cronológico.....152
APÊNDICE B – Lista de obras de Artemísia Lomi Gentileschi.....189

INTRODUÇÃO

Mulher, pintora, pertencente a uma família de artistas estabelecidos em Roma. Ainda que nosso trabalho seja investigar a trajetória de vida de Artemísia [Lomi] Gentileschi[1], não realizamos, nesse momento, um estudo biográfico. Quando situamos a personagem no contexto seiscentista, não queremos dizer que sua trajetória de vida foi determinada por ele. Acreditamos que entender uma trajetória de vida seja relevante para compreender o tempo em que o personagem viveu, sem, no entanto, pressupor que uma vida se constitua num conjunto coerente[2] e organizado, em que tudo faz sentido para o pesquisador.

É bom lembrar que muitos disseram que as fontes seriam escassas. Escasso foi o tempo que não permitiu que analisássemos todas as fontes que foram mapeadas, adquiridas, traduzidas, arquivadas e em breve, quem sabe, publicadas. A pergunta sempre presente foi "são possíveis mulheres artistas nos anos de 1600"? Nossa resposta sempre foi: "o primeiro passo é perguntar sobre elas". Dentre as principais fontes da pesquisa estão, o processo crime intitulado *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*[3] e as obras pictóricas produzidas por Artemísia nos primeiros tempos de sua vida de pintora.

A frase do título "*E non dite che dipingeva come un uomo"* (E não diga que pintava como um homem) intitula o texto do historiador da arte Sandro Barbagallo (2011) elaborado em vista da primeira exposição de Artemísia Gentileschi no *Pallazzo Reale,* em 2011-2012 na cidade de Milão. A produção artística barroca seria marcada de forma importante também por uma artista mulher. Mesmo silenciada por uma historiografia androcêntrica, Artemísia deixou rastros de sua

---

[1] Entre 1617 e 1618 a pintora suprimiu o último sobrenome "Gentileschi" e passou a assinar Artemísia Lomi – sobrenome do irmão de seu pai, o qual era um pintor importante da Corte da família Medici de Florença, Aurelio Lomi. Encontramos nos estudos mais recentes variações do mesmo "Gentileschi alias Lomi" e "Lomi de Gentileschis". (CIARDI, 2011, p. 23). A questão é explicada no subtítulo "**Artemísia Lomi Gentileschi em perspectiva cronológica: o contexto, a família e a obra"** no final do segundo capítulo da dissertação. Ao longo do texto utilizamos o [Lomi] nesse formato e nos títulos suprimimos os colchetes por uma questão estética.

[2] Parafraseando o estudo de Bourdieu, (1996) em que o autor questiona alguns trabalhos biográficos. 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.

[3] "*Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]"*. In. MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004. (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

técnica, de suas composições, de sua grandeza artística que superou não só o pai, mas muitos outros artistas de seu tempo.

Para compreendermos as artes pictóricas do estilo Barroco é necessário incluir na análise algumas questões sobre o Renascimento. É importante diferenciar as variações estilísticas, sem, no entanto, criar um simples rótulo. A elaboração das obras artísticas foi, durante o século XV, marcada de forma importante pelo conceito de Beleza – entendida no Renascimento como imitação da natureza a partir de regras estabelecidas pela ciência.

Nesse sentido, o artista é, ao mesmo tempo, criador da novidade e imitador da natureza. Para Leonardo da Vinci (1989),

> *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).
> 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 de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, delas ele é senhor e criador. (Tradução de minha autoria).

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). Para o mesmo autor, ao longo do século XVI, durante a reabilitação da concepção da Beleza como imitação da natureza, já condenada por Platão, o conceito adquire um valor simbólico, contrapondo-se à Beleza como harmonia.

Assim, 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.

No que diz respeito à representação dos personagens, as mulheres das obras renascentistas, usam a arte da cosmética, "[...] 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". (ECO, 2010, p. 196). O homem

renascentista, 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).

Leonardo da Vinci (1989), descreve como as mulheres devem ser representadas na pintura: "*Le donne si debbono figurare con atti vergognosi, le gambe insieme strette, le braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traverso*[4]". (DA VINCI, 1989, p. 61). Cavalos, cães, falcões, leões, são dominados pelos homens nas representações do Renascimento. Já os animais, que acompanham as mulheres, o coelho, o arminho, aludem:

> [...] à sua docilidade e outras vezes à sua impenetrável ambiguidade. Todavia, quando a pintura se liberta do respeito pelo traço e pela iconografia clássicos, o homem pode ser derrubado do cavalo, assumindo ares realistas ou mesmo francamente popularescos, como no São Paulo de Caravaggio. (ECO, 2010, p. 205).

A Beleza clássica se dissolve nas formas do Maneirismo e do Barroco e observamos "[...] outras formas de expressão da Beleza: o sonho, o estupor, a inquietude". (ECO, 2010, p. 212). A perfeição do Renascimento é afetada pelo movimento dinâmico da cultura o qual atinge as artes, a religião e a sociedade. O desenvolvimento da ciência e os progressos do saber deslocam o homem do centro do universo para a periferia. O artista não está imune a essas questões, ele agora pensa sobre a representação da Beleza de forma mais complexa, está inquieto e emotivo.

Umberto Eco (2007) define o Maneirismo como "[...] a época em que o artista, dominado pela inquietação e pela melancolia, não se volta mais para o belo como imitação, mas para o expressivo". (ECO, 2007, p. 169). Para Eco, a partir do século XVI, há uma reviravolta na forma de pensar a arte.

> O maneirista tende à subjetivação da visão: enquanto a perspectiva monocular dos renascentistas visava à reconstrução de uma cena como se fosse vista por um olho matematicamente objetivo, o artista maneirista dissolve a estrutura do espaço clássico nas visões saturadas e desprovidas de um centro. [...] Com maior propriedade, o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha aprofunda-se no Barroco e neste

[4] "As mulheres se devem representar em atitudes envergonhadas, as pernas apertadas juntas, com os braços recolhidos juntos, cabeça baixa e curvada para o lado". (DA VINCI, 1989, p. 61). (Tradução de minha autoria).

> ambiente cultural são explorados os mundos da violência, da morte, do horror, como acontece na obra de Shakespeare [...] Dessa maneira, Maneirismo e Barroco não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular. (ECO, 2007, p. 169).

Ernst Gombrich (2009), afirma que a expressão *Barroco* "[...] foi empregada pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo. "Barroco", realmente, significa absurdo ou grotesco". (GOMBRICH, 2009, p. 387).

Ainda segundo Gombrich (2009), a perfeição pode não ser sempre interessante na arte. "Uma vez familiarizado com ela, deixa de causar qualquer excitação estética. Assim, visava-se agora ao surpreendente, ao inesperado, ao insólito". (GOMBRICH, 2009, p. 362). Nas palavras de Leonardo da Vinci antecipava-se o movimento dos discípulos [jovens alunos de pintura] que superariam seus mestres:

> *Dico ai pittori che mai nessuno deve imitar e la maniera dell'altro, perchè, sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perchè, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato*. (DA VINCI, 1989, p. 45).
> Digo aos pintores que nunca ninguém deve imitar a maneira de outro, porque será chamado neto e não filho da natureza; porque, existindo as coisas naturais em tão grande abundância, deve-se recorrer muito mais a essa que aos mestres, que dela aprenderam. (Tradução de minha autoria).

Dentre os artistas, do final do século XVI, que superaram seus mestres e criaram novas e inesperadas imagens, está Jacopo Robusti, apelidado de Tintoretto. Para Gombrichi (2009), as obras de Tintoretto tinham o objetivo de "[...] fazer com que o espectador sentisse a emoção e a dramaticidade intensa dos eventos que pintava". (GOMBRICH, 2009, p. 368). O estilo Barroco, para o mesmo autor, não é apenas um prolongamento do Maneirismo.

O Barroco é a dramatização da vida e, segundo Eco (2010), uma busca por novas expressões da Beleza. "O século Barroco exprime uma Beleza, por assim dizer, além do bem e do mal. Ela pode dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte. Esse tema da morte está, aliás, obsessivamente presente na mente barroca". (ECO, 2010, p. 233). No século XVII, "[...] à Beleza imóvel e inanimada do modelo clássico substitui-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).

Além disso, a estética do Barroco possui, segundo Eco (1971, p. 44), uma "forma aberta". Para ele, a forma barroca em seu jogo de cheios e vazios, os ângulos nas inclinações mais diversas, a procura do movimento e da ilusão induzem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sobaspectos sempre novos.

No contexto da Contrarreforma os artistas do Barroco, não diferente da maioria das pessoas comuns, vivenciaram os dramas daquele tempo. O extermínio de uma das famílias mais ilustres de Roma, os Cenci, foi um dos episódios mais dramáticos assistidos pelos homens e mulheres que cruzaram a Praça do Castelo *Sant'Angelo* naquele 11 de setembro do ano de 1599. Beatrice Cenci[5], 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 à decapitação em praça pública, sob acusação de parricídio.

Alguns meses depois, em 16 de fevereiro de 1600 era condenado à fogueira o filósofo, astrônomo e matemático, Filippo Bruno, mais conhecido como Giordano Bruno[6] – nome que lhe foi dado quando ingressou no convento de São Domingos. Roma era novamente palco de espetáculo para alguns e drama para outros. O frade dominicano que havia viajado por boa parte da Europa e defendia a tese do astrônomo alemão Johannes Kepler de que a Terra girava em torno do Sol, era queimado vivo pela Inquisição Católica.

Tais eventos também se inscrevem no contexto das comemorações do jubileu de 1600 que deveria atrair centenas de milhares de peregrinos para a Cidade Santa. O Papa Clemente VIII desejava que Roma fosse um modelo político e religioso para o mundo Ocidental. Segundo 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 irá investir significativamente nas 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

---

[5] 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.

[6] Para maiores detalhes consultar: YATES, Frances. **Giordano Bruno e a tradição hermética.** São Paulo: CULTRIX, 1964.

através das imagens. Nesse sentido, as imagens terão uma função importante. Para Paulo Knauss (2006), elas 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).

A decapitação dos irmãos e madrasta Cenci, a fogueira de Giordano Bruno e eventos como as condenações de mulheres infanticidas[7], violadas por homens do clero, do campo e da cidade, afetaram alguns artistas, como Michelangelo Merisi (1571-1610), o Caravaggio. Estes episódios não passaram despercebidos pela sua produção. O artista desenvolveu novas e diferentes formas de representação pictórica. Para Caravaggio, não interessava a Roma do Renascimento e da perfeição, preferia os temas do cotidiano, a humanidade grotesca das tavernas, dos vendedores de frutas, dos ambulantes e prostitutas.

> Não lhe agradavam os modelos clássicos nem tinha o menor respeito pela “beleza ideal”. Queria desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte. [...] Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados com os próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem reais e tangíveis. (GOMBRICH, 2009, pp. 392-93).

Ao introduzir o tratamento da luz e da sombra nas imagens, desafiou as representações tradicionais católicas. Os santos de Caravaggio não são heróis da fé, seus modelos serão as prostitutas, mendigos e ciganos. Sua produção desafia os cânones da pintura, pois retira os santos do céu e das nuvens e os coloca num plano de fundo escuro com jogo de luzes nas figuras. O pintor testemunha as lutas de seu tempo e atreve-se a colocar o personagem central do afresco no chão (Conversão de São Paulo). Representando a Virgem como uma mulher da plebe (Deposição de Cristo), Caravaggio foi acusado de heresia e imoralidade, pela poética sensível e humana de suas obras.

---

[7] Sobre processos crime envolvendo infanticidas consultar: PROSPERI, Adriano. **Dar a alma**: história de um infanticídio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

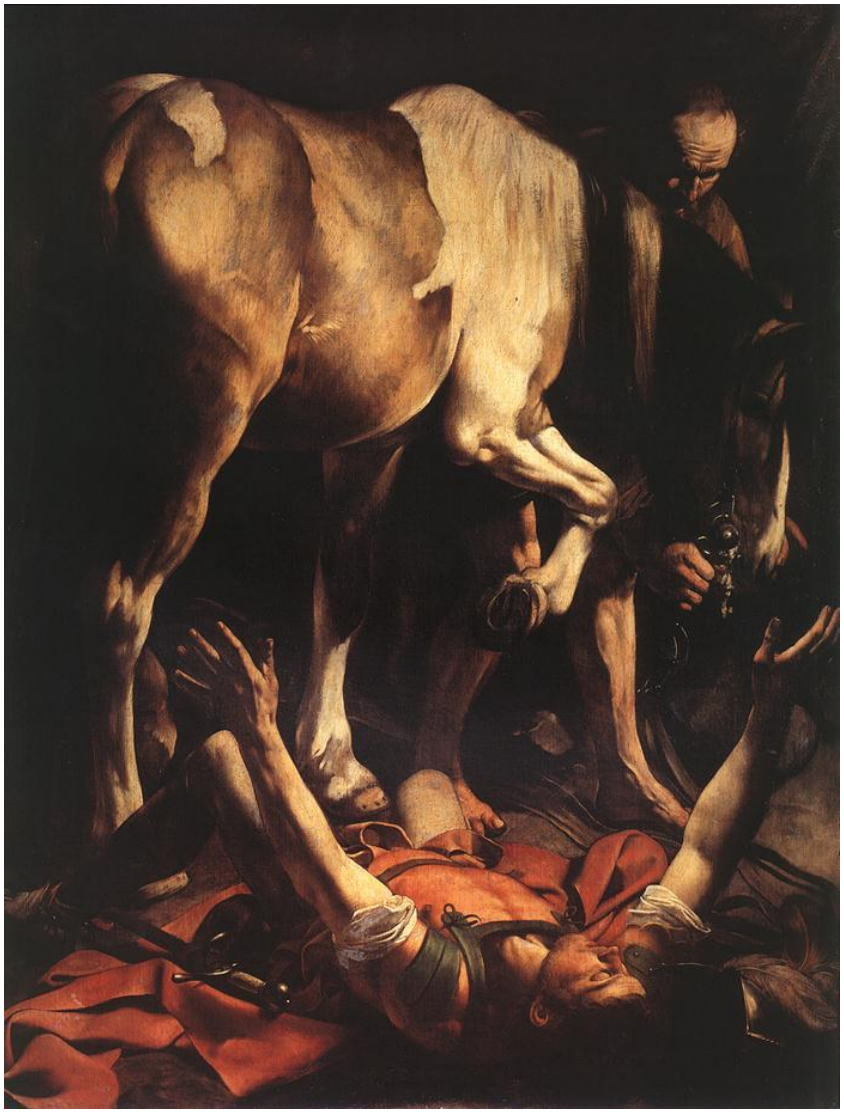

FIGURA 1 – *La conversione di San Paolo*, de Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1600). Óleo sobre tela, 230 x 175 cm. FONTE – *Chiesa di Santa Maria del Popolo*, Roma . (ECO, 2010, p. 205).

Segundo Tiziana Agnati (2001) é muito provável que durante sua infância Artemísia Gentileschi tenha conhecido Caravaggio pessoalmente, pois o pintor frequentava o atelier de Orazio Gentileschi. De acordo com Alfred Moir (2001), Orazio Gentileschi fazia parte do grupo de *caravaggistas* da primeira geração e Artemísia do grupo da segunda geração de *caravaggistas*, o que posteriormente foi nomeado pelos críticos da arte "*caravaggismo* romano[8]". Moir (2001) afirma ainda que, a partir de 1630, Artemísia Gentileschi contribuiu de forma importante e decisiva para o desenvolvimento do *caravaggismo* napolitano.

[8] 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.

As inquietações de Artemísia encontraram na técnica da perspectiva e na exploração das luzes e das sombras, uma forma de serem representadas. Um entusiasmo criador advindo do cotidiano, do sensível e do humano. Assim como as obras de Caravaggio[9] desafiaram seu tempo pela originalidade, as obras de Artemísia recriaram as narrativas bíblicas e conferiram espaços diferentes para o feminino, atribuindo um sentido novo aos personagens. A originalidade é atribuída à produção pictórica de ambos, essencialmente porque nasceu de seus dramas particulares, de suas tragédias pessoais, de suas inquietações e do inconformismo com a realidade.

Nos últimos tempos a área dos estudos visuais tem superado abordagens tradicionais e as mudanças nas formas de tratar as fontes imagéticas, de certa maneira, revolucionaram a ciência da arte, conforme Roberta Genova (2003). Para a autora,

> *La radice di tali transformazioni consiste nell'ipotizzare che ogni prodotto artistico prima di ogni possibile classificazione storica, stilistica o sociologica, possa essere considerato como testo, quindi como un micro-universo chiuso in se stesso e significante.* (GENOVA, 2003, p. 1)
> A raiz de tais transformações consiste em hipotetizar que todo produto artístico, antes de qualquer possível classificação histórica, estilística ou sociológica, pode ser considerado como texto, portanto como microuniverso fechado em si mesmo e significante. (Tradução de minha autoria).

O microuniverso da obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi carrega uma linguagem estética e figurativa anticonformista. A própria adesão ao estilo de Caravaggio, já evidenciava o abandono das teorias clássicas da Beleza e o direcionamento colorido dos pincéis para criação de imagens inovadoras e dramáticas, com apelo significativo às emoções. Além disso, acreditamos como já afirmou Ulpiano B. T. de Meneses (2005) que: “[...] a imagem, também age, executa o papel de ator social, produz efeito”. (MENESES, 2005, p. 11).

Uma das hipóteses levantadas pelo presente estudo, diz respeito à possibilidade de Artemísia ter elaborado maneiras de representar sua própria história utilizando-se dos traços e cores da pintura, conferindo às mulheres de suas telas um caráter heroico e intensamente expressivo. Assim, através do olhar sobre o *discurso* pictórico enunciado em sua obra, a pesquisa se propõe a entender o

---

[9] Para saber mais sobre o caravaggismo na Itália, França, Espanha e Países Baixos, consultar: MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-35, febbraio, 2001.

intenso cruzamento entre a arte e a vida de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Além do estudo das imagens, vamos também investigar as fontes escritas das quais destacamos o processo crime ocorrido em 1612 no Tribunal da *Tor di Nona,* em Roma. O processo é composto por uma súplica de abertura, interrogatórios, depoimentos, cartas, declarações e um despacho saneador.

Acreditamos que os *discursos* presentes nos espaços que a pesquisa se dedica – sejam eles: a) os proferidos pelos juízes do Tribunal da *Tor di Nona* durante aqueles cinco meses de julgamento, b) por Orazio Gentileschi, c) por Agostino Tassi, d) pelas obstetras [parteiras], e) pelas testemunhas interrogadas, f) pela sociedade romana, g) pela Academia de Artes e h) pelas próprias obras de Artemísia – são acontecimentos históricos diferentes. “Um remete ao outro, mas um não é o espelho do outro”. (RAGO, 1993, p. 137).

Na obra de Michel Foucault sobre Pierre Rivière, que matou a família, o crime cometido e o memorial produzido pelo acusado são analisados como dois acontecimentos diferentes. O *discurso* médico elabora um Rivière louco, o *discurso* jurídico o transforma em cruel e o *discurso* do próprio Rivière se autoapresenta como justiceiro. Para Margareth Rago (1993), “[...] existem múltiplos “Rivières” e Foucault traz à tona essa multiplicidade de sujeitos produzidos por discursos diferentes a partir do memorial do próprio”. (RAGO, 1993, p. 138). Segundo a autora, o crime é secundário, o que está em discussão entre os médicos e juristas é definir quem está com a *verdade*.

Portanto, a inquietação da História produzida nessa perspectiva formula um questionamento em torno “[...] das forças que estiveram em conflito no momento em que se produz a emergência de um acontecimento”. (RAGO, 1993, p. 140). Os interrogatórios do processo crime analisado pela presente pesquisa também produzem diferentes *discursos*. Do ponto de vista de Orazio Gentileschi é necessário recompor a honra e os prejuízos da família, para Artemísia foi mais que uma desonra, significou vergonha, traição, humilhação e exposição pública. Para Agostino Tassi, tudo não passa de uma mentira para difamá-lo, além de acusar a jovem pintora de ser “mulher de má vida, prostituta”. A inquilina Túzia nega ter favorecido as entradas de Tassi nos espaços da casa, e, que o fazia por medo. Túzia nos apresenta uma Artemísia desobediente.

Destacamos que a presente pesquisa é norteada pelo método de redução de escala na análise historiográfica, empregada por Michel Foucault[10] e também muito trabalhada nos estudos de Carlo Ginzburg[11]. Nesse sentido, a investigação de Durval M. de Albuquerque Jr. (1991) intitulada "Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio[12]" nos ajuda a compreender que referenciais teóricos distintos podem se utilizar de uma mesma metodologia, nos dois casos citados a micro-história. O autor também discute como os trabalhos de Ginzburg e Foucault levaram a diferentes caminhos, ainda que os dois autores estivessem trabalhando com camponeses que foram silenciados.

Albuquerque (1991) compara a obra "O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição" (1987) de Ginzburg com "Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão" (1977) de Foucault.

> Durval mostra como Ginzburg acaba enquadrando o discurso de Menocchio ao torná-lo representante de sua classe. Ele vê esse trabalho de discurso de Menocchio para finalmente mostrar como ele era representante da cultura camponesa de um determinado período histórico. Já Foucault não se preocupa em enquadrar Rivière num sistema conceitual que o explique. Ele não se preocupa em explicar atos e palavras de Rivière, mas em entender como essas palavras e atos foram silenciados. (RAGO, 1993, p. 138).

Assim, nossa abordagem metodológica é uma experiência de micro-história que se aproxima das reflexões pensadas por Michel Foucault. Parafraseando Nietzsche, o autor recusa a procura pela essência exata das coisas. "Procurar tal origem é tentar reencontrar "o que era imediatamente", o "aquilo mesmo" de uma imagem exatamente adequada a si [...]; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira". (FOUCAULT, 2007, p. 17). As aproximações entre história e genealogia de Nietzsche, permitem dizer, segundo o mesmo autor: "Que atrás das coisas há "algo inteiramente diferente": não seu segredo essencial e sem data". (FOUCAULT, 2007, p. 18).

Isso significa dizer, de acordo com Rago (1995) que: "O discurso, portanto, não é aqui pensado como signo, elemento significante que remeteria a conteúdos ou

---

[10] FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**: um caso de parricídio do século XIX. 5.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

[11] GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[12] ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Mennocchio e Rivière: Criminosos da Palavra, Poetas do Silêncio. **Revista Resgate,** Campinas, Papirus/Centro de Memória, n. 2, 1992, pp. 48-55.

a representações, como se fosse *expressão do real*". (RAGO, 1995, p. 74). Sujeitos e objetos emergem como efeitos das construções discursivas e conforme Rago (1995) a questão que se coloca é,

> [...] perceber de que maneira as *práticas* discursivas e as não discursivas, as redes de poder constituem determinadas configurações culturais e históricas que resultam na produção de determinados objetos e de determinadas figuras sociais. O acontecimento, então, não está dado como fato, mas emerge num campo de forças, assumindo determinadas configurações. É preciso, pois, desnaturalizar o evento. [...] Trabalhar então os documentos enquanto *monumentos* significará recusar a crença na transparência da linguagem e a antiga certeza de encontrar através dos textos o passado tal e qual. (RAGO, 1995, pp. 75-78).

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 (1990) a elaboração do vocábulo *gênero* significa a constituição de um campo real de investigação. Assim, entendemos o *gênero* como um saber sobre a diferença sexual social e culturalmente construída. Segundo sua definição, "o gênero é uma categoria social imposta a um corpo sexuado". (SCOTT, 1990, p. 7). A autora ainda nos esclarece:

> 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).

É indispensável pensar que as estruturas de *poder* estão baseadas em generalizações discursivas que tendem a naturalizar diferenças entre o masculino e o feminino. O *poder* age de forma sutil, mas permanente e conforme Foucault,

> O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma de saber, produz discurso. [...] atravessa o corpo social muito mais que uma instancia negativa que tem por fim reprimir. (FOUCAULT, 2007, p. 8).

Na presente investigação o olhar *generificado*[13] que analisa a obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi, o faz a partir do cruzamento das múltiplas formas de manifestação das relações de *poder* e dos *discursos* que a atravessaram em diferentes momentos de sua vida social. Acreditamos ainda, que o *poder* foi ora exercido sobre o corpo de Artemísia Gentileschi, ora exercido por ela em suas obras. Pensamos que o feminino se situa no mesmo campo de *poder,* em que diferentes atores sociais produzem efeitos de poder sutis e novos. Nossa Artemísia não é uma mulher fora do social, fora da cultura, ela é produto e produtora de sentidos.

Sobre a análise das imagens, 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).

A experiência estética possível através da produção pictórica de Artemísia, ou seja, a relação entre o historiador (a) que olha e o objeto imagético (que acaba se transformando num sujeito, pois comunica algo, interage com aquele que olha e interfere nas formas de ver), faz das imagens não apenas suportes para uma investigação. As relações que se estabelecem, entre o olhar *generificado* e a pintura, nos forçam a conversar com as imagens ou ainda nos obrigam a perguntar a elas sobre sua própria história. Nesse sentido, nos parece importante a afirmação de Pareyson: "[...] a obra reimerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história. (PAREYSON, 1997, p. 133).

---

[13] "O vocábulo gendrado, oriundo de *gender* (palavra inglesa para gênero), tem sido utilizado por feministas, na falta de um adjetivo correspondente ao substantivo gênero. Trata-se de um neologismo, incorporado do inglês (*gendered*) e ainda não dicionarizado". SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 77.

CAPÍTULO 1. O CRIME, O PROCESSO[14], O EXAME GINECOLÓGICO E A TORTURA: TESTEMUNHOS

O processo crime[15] *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*[16] é composto por uma súplica de Orazio Gentileschi requerendo ao Papa Paulo V a abertura do

---

[14] Alguns esclarecimentos feitos pela organizadora dos interrogatórios do processo na publicação: "Aos atos do processo é anteposta uma carta de súplica de Orazio Gentileschi ao Papa [Paolo V] afim de que venha instruído [instaurado] o processo contra Agostino Tassi. Segue uma narrativa que retoma antecipadamente o processo e da qual resulta implícita a condenação de Agostino. Não conseguimos consultar de fato a sentença verdadeira e própria que, segundo o costume do tribunal, vinha depositada, separada dos atos, nos Arquivos do Vaticano. Reportamos aqui somente a primeira parte dos atos do processo, que consiste nos interrogatórios e nos depoimentos do acusador, do imputado e dos vários textos sobre o específico tema do estupro. Concluímos, portanto com o primeiro interrogatório de Nicolò Bedino. Deixamos aquela parte do processo que compreende exclusivamente os interrogatórios e as testemunhas necessárias aos juízes somente para estabelecer a boa fé de algumas testemunhas. As outras testemunhas que compareceram diante dos juízes são: Giuliano Formicino companheiro de cárcere de Agostino, Aloísio Penti alfaiate, dona Fausta lavadeira, Mario Trotta pintor principiante, Marco Antonio Coppino cujo trabalho é fazer o azul ultramar, o frade Pietro Giordano, Orazio Gentileschi mesmo, Pietro Molli modelo para um são Jerônimo pintado por Orazio, dona Margherita lavadeira, Bernardino barbeiro de Orazio e algumas vezes também modelo, Pietro Hernandes vizinho de casa de Orazio, Caterina de Jacopo Beccarini vizinha de casa de Orazio, Carlo Saraceni pintor veneziano, Marta de Rubertis vizinha de casa de Orazio, Antinoro Bertucci vendedor de tintas no Corso [*via Del Corso*], Olímpia irmã de Agostino, Nicolò Luca Finicoli taverneiro, Valério Orsino pintor. O processo termina com um interrogatório de Nicolò Bedino que continua a negar de ter sido corrompido por Agostino. Nicolò foi torturado para que se decida a dizer a verdade. A transcrição dos atos foi realizada em colaboração com Stefano Marconi. Para uma mais fácil leitura do texto acrescentamos a pontuação, inexistente no manuscrito original e, aonde necessário, unificamos as diferentes grafias de uma mesma palavra, diferenças devidas sejam ao uso aproximativo da língua, seja às diversas penas [mãos] que se sucederam na redação dos verbais [depoimentos, relatórios]. Por outro [lado] subdividimos os diversos depoimentos em capítulos e os fizemos preceder por notas sintetizadas". (MENZIO, 2004, p. 10). (Tradução Dr. Celso Bordignon).

[15] Os autos do processo crime foram publicados por Eva Menzio (2004) em Roma. Os questionamentos feitos pelos juízes estão publicados em língua latina e as respostas na língua italiana do século XVII. A tradução dos textos em língua italiana foi desempenhada pelo Doutor (2000) em Arqueologia Paleo Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma, Celso Bordignon. Os textos em língua latina foram traduzidos por Vicente Pasinatto. A tradução, ainda inédita em língua portuguesa, conta com o apoio do Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Caxias do Sul. Foram traduzidos do latim para o italiano os nomes próprios, por exemplo: Tutia [Túzia]; Artemitia [Artemisia]; Horatio [Orazio]. Os nomes próprios, na sua maioria, permanecem em italiano, exceto o nome Artemisia, que foi traduzido para o português e recebeu acento agudo [Artemísia]. Os trabalhos de tradução da fonte foram finalizados na primeira metade do ano de 2012. Quando citamos diretamente os interrogatórios do processo utilizamos o formato (ARTEMÍSIA, 2004, p. x) ou (TASSI, 2004, p. x), por exemplo, pois a fonte foi publicada em 2004. Quando citamos os textos que introduzem os interrogatórios ou quando as falas são do juiz, utilizamos o formato (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. x), por exemplo. O processo está no acervo do *Archivio di Stato, Roma: 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.* (MENZIO, 2004, p.138).

[16] "*Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]".* In.: MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004, p. 9. (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

processo, interrogatórios, declarações, acareações, depoimentos e um despacho saneador.

A súplica de abertura do processo denunciava o pintor Agostino Tassi pelo desvirginamento forçado de Artemísia, no ano anterior (1611) e Cosmo Quorli, armeiro do Papa, por ter tomado das mãos da mesma jovem um quadro, uma Judite *de ampla grandeza*[17]. Há ainda um exame ginecológico e uma sessão de tortura aplicada em Artemísia durante o processo. Também foram publicadas algumas cartas trocadas entre Agostino Tassi e Giovan Battista Stiattesi no período anterior à instauração do processo.

Além disso, foram anexadas aos autos do processo, vinte e seis cartas[18] escritas por Artemísia Gentileschi endereçadas a cinco negociantes de suas obras, entre eles mercadores, diplomatas, duques, membros de academias de arte e de famílias renomadas da Península Itálica: Granduca Cosimo II de' Medici, Commendatore Cassiano del Pozzo, Duca Francesco I d'Este, Andrea Cioli e Don Antonio Ruffo.

Os estudos de Adriano Prosperi (2010) acerca de um processo crime ocorrido em Bolonha, durante o ano de 1709, em que Lucia Cremonini é acusada de infanticídio, foram muito importantes para a presente pesquisa. Para o historiador, "[...] o que interessa não é a tipologia do crime, e sim a história do que fez, pensou e sentiu aquela pessoa naquele momento de sua vida. A distância temporal torna o acontecimento irremediável: é inútil tentar tocá-lo e modificá-lo [...]". (PROSPERI, 2010, p. 26). Entretanto, o mesmo autor afirma ainda que isso não impede nossa tentativa de compreender as perguntas e respostas das fontes, mesmo sendo as palavras do processo crime parciais e a nossa condição limitada e imperfeita.

Para Prosperi: "[...] o que eles escreveram nos autos é apenas uma parte daquilo que sabiam e pensavam [...]. Será necessário tentar entender também o que ficou oculto nas entrelinhas dos autos, o que se sabia naquela época e que hoje não se sabe mais". (PROSPERI, 2010, p. 27). Foi considerando essa perspectiva que

---

[17] Fragmento da Súplica de Orazio Gentileschi. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

[18] Devido ao potencial das fontes, essas cartas publicadas em língua italiana do século XVII (que também estão sendo traduzidas pelo Dr. Celso Bordignon), serão arquivadas e utilizadas em pesquisas posteriores à dissertação de mestrado. As cartas foram escritas num período posterior ao recorte temporal estabelecido na presente pesquisa. Espero que outros pesquisadores também possam se utilizar dessas traduções. Utilizamos as cartas para a realização do último subtítulo do segundo capítulo "Artemísia Lomi Gentileschi em perspectiva cronológica: o contexto, a família e a obra" e na organização do "Quadro Cronológico", apêndice A da dissertação.

realizamos a análise de nossa principal fonte escrita, o processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco.*

1.1 A súplica de Orazio Gentileschi

Falando em nome da honra da família, Orazio Gentileschi[19] escreve ao Papa[20] relatando que sua filha:

> [...] forçadamente desvirginada e carnalmente conhecida muitas e muitas vezes por Agostino Tassi[21], pintor e íntimo amigo e companheiro do orador, tendo-se também envolvido neste negócio obsceno Cosmo Quorli[22] seu armeiro. [...] este é um acontecimento feio e cometido em assim enorme lesão e perda do pobre orador[23]. (ORAZIO, 2004, p. 11).

Orazio salienta que o fato poderá colocar em ruína os outros seus *pobres* filhos. O pintor referia-se à Artemísia[24], a quem Tassi havia desvirginado no ano anterior, em 1611.

Um dos pontos de referência da *honra*, no tempo de Artemísia, era a opinião da comunidade sobre seus membros, segundo 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 afirma também:

---

[19] Nasceu em Pisa em 1563, sua família é florentina. No início da vida profissional, trabalha com o irmão Aurelio Lomi na Toscana. Transferiu-se para Roma, provavelmente, em 1585. Entre 1621 e 1623 trabalha em Gênova, depois na França, onde permanece por dois anos. Em 1626 vai para a Inglaterra onde se torna pintor da corte. Morre em Londres em 1639. É lembrado pelos biógrafos como um homem solitário e ranzinza. (MENZIO, 2004, pp. 109-110). (Tradução de minha autoria).

[20] Pontífice Paulo V – Camilo Borghese – Papa entre 1605 e 1621.

[21] Nascido 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 Artemísia passa um ano detido na prisão *Corte Savella.* Apreciado pintor paisagista, Tassi continua trabalhando em Roma até sua morte em 1644. Note-se que Tassi morrerá na pobreza extrema. (MENZIO, 2004, pp. 109-110). (Tradução de minha autoria).

[22] Armeiro do Papa – faleceu antes da realização do processo.

[23] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

[24] Nasce em Roma no dia 8 de julho de 1593, filha de Prudenza Montone, romana, e Orazio Gentileschi, mesmo dia do nascimento do pai, em Pisa no ano de 1563. (ASR, TNC, *Ufficio* 37, vol. 17, c. 712 r-v apud NICOLACI, 2011, p. 258). Foi batizada no dia 10 de julho. (ASVR, *San Lorenzo in Lucina*, *Liber baptizorum*, 1590-1603 apud NICOLACI, 2011, p. 258). 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 nobre senhor florentino Giovan Battista Ubertini. (NICOLACI, 2011, pp. 258-259). (Tradução de minha autoria).

“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 masculinos que conferiam aos homens a tutela do feminino, os quais deveriam zelar pela honra das mulheres, Orazio Gentileschi havia falhado. Agora desonrada, Artemísia maculava a honra dos homens da família, significando perda e ruína ao *pobre* pai e aos *pobres* irmãos.

1.2 O interrogatório de Artemísia

Aos vinte e oito dias do mês de março de 1612, na casa[25] de seu pai, cidade de Roma, Artemísia Gentileschi é interrogada sobre as circunstâncias em que o desvirginamento forçado teria ocorrido. Quando questionada por Francesco Bulgarello, que falava em nome da Cúria e do Fisco romanos, se sabia os motivos pelos quais estava sendo inquirida, Artemísia, sobjuramento de *verdade*, afirma que sim. E interrogada para que declarasse o motivo pelo qual supunha o estar sendo, Artemísia Gentileschi, explica aquilo que para ela constitui a *verdade*.

A jovem pintora diz que imagina porque a autoridade lhe está inquirindo. A primeira acusação feita é contra Túzia, uma inquilina da casa dos Gentileschi, “[...] que combinou contra mim uma traição tendo como objetivo fazer-me envergonhar[26]”. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 16).

Interrogada sobre como Túzia arquitetara manchar sua honra, Artemísia respondeu que Tassi começou frequentar a casa do pai e logo fez amizade estreita com Túzia que “[...] passou a convencer-me que o tal Agostino era um jovem distinto galante e que estaríamos bem juntos”. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 17). Ao conversar com Tassi, Artemísia soube por ele que “[...] um tal Francesco andava gabando-se que eu lhe havia dado tudo aquilo que ele tinha desejado. Eu lhe respondi que pouco me importava daquilo que o Francesco andasse dizendo porque eu sabia que era moça virgem[27]”. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 17).

---

[25] Na casa localizada próximo ao hospital de *Santo Spirito* em Roma, residência de Orazio Gentileschi na época do processo.
[26] (Tradução Dr. Celso Bordignon).
[27] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Artemísia indica que Agostino Tassi esteve em sua casa pelo menos duas vezes na companhia de Cosmo[28], o qual tentou persuadi-la para tratar bem Tassi, pois este seria uma *boa figura*. Diante disso:

> [...] 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 [Agostino**]". 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 às costas**[29]. (ARTEMÍSIA, 2004, pp. 17-18). Grifo nosso.

Em outra ocasião Agostino mandou dizer por um rapaz [filho de Túzia] que gostaria de falar com Artemísia, à noite. Junto com a mensagem mandou à Túzia um tecido para fazer uma *cimarretta* [veste da época]. Ao ouvir a mensagem Artemísia disse: "Diga-lhe que à noite não se fala com moças solteiras[30]". (ARTEMÍSIA, 2004, p. 18).

Conforme o depoimento de Artemísia, na mesma ocasião Túzia disse a Orazio que a filha estava passando muito tempo em casa e que devia caminhar mais. Na manhã seguinte o pai, mandou que a criada a levasse a Igreja de São João e no caminho encontraram Agostino e Cosmo. Refletindo sobre o ocorrido durante o interrogatório, Artemísia suspeitou que Túzia tivesse avisado os dois homens sobre o passeio que ambas fariam. Ao ouvir os três planejando levá-la a uma vinha: "[...] eu ouvindo aquilo me alterei e disse que não queria ir à vinha [lugar afastado] que de outro modo, porém saíssem de perto de mim e eles foram com Deus [Agostino e Cosmo] e nós fomos a São João aonde me vieram atrás Cosmo e Agostino[31]". (ARTEMÍSIA, 2004, p. 18). Na saída da Igreja os dois ainda observavam, e seguiram Artemísia e Túzia, até que ambas chegaram à casa da família Gentileschi.

> E no mesmo dia depois de comer que era tempo chuvoso, estando eu pintando um retrato[32] de um menino de Túzia por meu gosto, chegou Agostino que precisava entrar porque se faziam muros em casa e estavam ali pedreiros que haviam deixado a porta aberta, e encontrando-me a pintar me disse: "Não pintar demais, não pintar demais" e me tomou a palheta e os pincéis da mão e os jogou em volta e disse a Túzia: "Vá embora daqui" e dizendo eu a Túzia que não fosse e não me deixasse que eu lhe havia acenado, no entanto ela disse: "Não quero estar a discutir aqui quero ir com Deus" e antes que partisse Agostino me colocou a cabeça no seio e partida

---

[28] Segundo o que consta no interrogatório: "Cosmo, porta-voz de Nosso Senhor". (ARTEMÍSIA, 2004, p. 17).
[29] (Tradução Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[30] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[31] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[32] *La Vergine che allatta il Bambino* (A Virgem amamentando o Menino) (1608-1609). Coleção privada.

> foi Túzia me tomou pela mão e me disse: "Passeamos um pouco juntos que o estar sentado provoca raiva" [...] e depois de ter dado duas ou três passeadas, porque no passear nos viemos avizinhar-nos da porta do quarto ele me empurrou e fechou o quarto à chave e depois de fechada 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 e com uma mão como antes me retinha e com a outra mão me deixou, tendo esse antes colocado todos os dois joelhos entre as minhas pernas e apontando-me o membro à natureza [vagina] 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 [eu] gritar, também tentava gritar o melhor que podia chamando por Túzia. 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 [vagina] 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 uma faca [cutelo] e caminhei na direção de Agostino dizendo: "Te quero matar com esta faca que tu me desonraste. E esse [ele] pegando o gippone [casaca] disse: "Eis-me aqui", e eu o encurralei com a faca da qual ele se protegeu senão lhe teria feito mal e facilmente o matado; com tudo isto, o feri 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 gippone [casaca] e eu estava chorando e sofrendo da ofensa que me havia feito e esse [ele] para me acalmar disse: **"Dá-me a mão te prometo de esposar-te [...] e ainda me disse: Lembro-te que te tomando [como esposa] não quero vaidade". "E com esta promessa me aquietei e com esta promessa me induziu a consentir depois amorosamente muitas vezes às suas vontades que esta promessa ainda me foi muitas vezes reconfirmada"**[33]. (ARTEMÍSIA, 2004, pp. 18-19). Grifos nossos.

Além disso, a jovem pintora afirma que tempos depois soube que Agostino era casado. E quando interrogada se ela havia perdido sangue na parte pudica quando violentada, disse:

> 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 [vagina] sangrou, porque eu não sabia muito de como acontecessem estas coisas; é bem verdade que percebi que o sangue era mais avermelhado que normalmente[34]. (ARTEMÍSIA, 2004, pp. 20-21).

Acrescentou ainda que: "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 vinha [sangrava] porque eu era de fraca

[33] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[34] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

constituição física[35]". (ARTEMÍSIA, 2004, p. 21). Também salientou que todas as vezes que Agostino esteve com ela, na maior parte das vezes, entrou pela casa de Túzia, por uma porta que dava acesso de uma casa para outra.

Quando interrogada se tivera relações carnais com outras pessoas além de Agostino, respondeu:

> [...] eu não tive jamais contato carnal com alguma pessoa outra que com o dito Agostino. É bem verdade que Cosmo usou todas as suas forças para ter-me antes e depois que Agostino me teve, mas jamais eu quis consentir, e uma vez em particular veio à minha casa depois que eu tinha feito com Agostino e usou todos os seus esforços para violentar-me mas não conseguiu e porque eu não quis lhe consentir ele disse que do mesmo modo contaria vantagens[36]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 21-22).

Quando interrogada se o dito Agostino deu ou pagou algum donativo à examinada afirmou:

> Dito Agostino não me deu jamais coisa alguma porque eu não o quis porque aquilo que eu fazia consigo o fazia somente que me esposasse vendo-me por ele ultrajada, exceto que neste Natal me deu um par de brincos como gorjeta [esmola] e eu dei a ele doze lenços. Logo ela responde: Eu quero lembrar outra coisa que na noite anterior que Agostino foi aprisionado veio com Cosmo e Túzia e os três juntos combinaram e instruíram-se daquilo que diriam se fossem presos, pois assim me disse o meu compadre chamado Pietro Rinaldi pintor[37]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 22).

O interrogatório de Artemísia narra um episódio que marcaria sua vida pública e privada. A promessa de casamento constituía uma das únicas alternativas para a jovem pintora desvirginada. Foi possivelmente este, o motivo pelo qual manteve o relacionamento com Tassi.

O olhar do *gênero,* norteador para esta investigação, nos permite encontrar uma Artemísia Gentileschi que foge às normas de comportamento feminino elaborados pelos discursos do período. Ainda que não se importasse com opiniões de *patifes* a sociedade moralista da Roma seiscentista as considerava. O depoimento de Artemísia conduz o processo para um segundo momento, em que os exames ginecológicos serão necessários para confirmar o desvirginamento.

A pesquisa de Adriano Prosperi (2010) sobre Lucia Cremonini, uma infanticida de Bolonha que nasceu praticamente um século depois de Artemísia, revela

---

[35] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[36] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[37] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

questões importantes para nosso estudo. Lucia foi deflorada por um padre, engravidou e matou a criança, um menino. “[...] tirou minha honra e me deflorou e depois da primeira vez me conheceu carnalmente duas ou três outras vezes”. (CREMONINI, 1709, apud PROSPERI, 2010, p. 128). A única coisa que recebera do padre fora uma refeição da qual lembrava claramente: mortadela, talharim, pão e vinho.

Prosperi (2010, p. 129) afirma que no mesmo período a lei definia como estupro “[...] qualquer relação sexual com mulher não casada. Mas basta ler alguns autos dos processos por estupro para inverter a definição, ou seja, as relações eram estupros no sentido atual do termo, isto é, uma subjuração rápida, violenta, sem palavras.” Depois de trabalhar com diversos processos crimes de Bolonha do início do século XVIII, o autor declara 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:

> Ele me pegou de repende 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 Artemísia 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). É o que percebemos claramente também nos interrogatórios do processo crime intitulado: Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano], trabalhado nesta pesquisa.

1.3 Depoimentos de Diambra e Caterina

Sob ordem do juiz e diante dele, as parteiras Diambra[38] e Caterina[39] realizam o exame ginecológico na ré Artemísia.

> Então o Senhor [juiz], para efeito da Verdade [...] manda as ditas obstetras inspecionarem a parte do pudor [púbis] da examinada [a ré] Artemísia; depois, na dita sala, separadamente, perante o Senhor Juiz e eu, Notário [escrivão], fizemos a inspeção e em seguida, a senhora Diambra, **como de costume, depôs como segue: "[...] tendo introduzido o dedo na natureza encontrei rompido o véu e tecido virginal [...]"**. (DIAMBRA, 2004, p. 23). Em seguida a supracitada Senhora Caterina disse a mim, "**[...] toquei na natureza, antes introduzi dentro um dedo e encontro que ela é desvirginada porque o véu e tecido virginal estão rompidos, e isto foi já faz tempo** até hoje e não de recente, porque quando fosse de recente, se perceberia e isto digo e indico pela experiência que eu tenho exercendo como parteira em torno de quinze anos e assim é a verdade.[40]. (CATERINA, 2004, p. 23). Grifos nossos.

Tendo em vista os estudos realizados por Adriano Prosperi (2010), podemos fazer algumas considerações sobre a questão dos exames ginecológicos. Conforme Prosperi, o começo da modernidade é marcado por uma intensa vigilância na vida sexual das mulheres. Além disso, há no período entre os séculos XVI e XVII, "[...] uma progressiva transferência da disciplina dos comportamentos amorosos, da família para a Igreja e o Estado". (PROSPERI, 2010, p. 71). O mesmo autor afirma ainda que nos inícios do mundo moderno há uma passagem da história do infanticídio como prática social e culposa perseguida pela Igreja à história do crime submetido a leis. "Quando o crime ingressou no campo da prática judiciária, foi no papel de uma protagonista única e isolada: a mulher como mãe sem marido". (PROSPERI, 2010, p. 71).

Estas questões nos interessam, já que Artemísia era solteira e encontrava-se desvirginada. Havia uma grande suspeita contra as mulheres sem marido, elas poderiam estar grávidas e eventuais infanticídios poderiam ser planejados, o que a partir do século XVI passou a ser motivo de investigação. De acordo com a pesquisa de Prosperi (2010, p. 73), "[...] o corpo feminino tornou-se o campo dessa investigação e frequentemente o acusador mais temível [...] a inspeção do corpo

---

[38] Diambra vive no pé do monte do Brás, na Praça São Pedro, no Vaticano. (MENZIO, 2004, p. 23).
[39] Caterina vive num pequeno castelo. (MENZIO, 2004, p. 23).
[40] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

feminino tornou-se um procedimento ordinário para comprovar o eventual crime (ou, até, para preveni-lo)".

Gravidez e parto tornaram-se matéria de crescente importância política, a partir da segunda metade do século XVI, afirma Prosperi (2010). Criou-se um sistema de "[...] controle preventivo, e todas as mulheres grávidas sem marido tornaram-se pessoas a serem vigiadas pelos poderes públicos como **assassinas em potencial**". (PROSPERI, 2010, p. 73). Grifo nosso.

Além de confirmar o desvirginamento, acreditamos que o exame ginecológico realizado por Diambra e Caterina no corpo de Artemísia, também teve a função de dizer se a jovem estava grávida ou se já havia cometido infanticídio. "[...] as grávidas e sem marido, que tendo ocultado a gravidez e o parto, deixam morrer crianças sem que esta tenha recebido o batismo seriam condenadas à pena capital". (PROSPERI, 2010, pp. 73-74).

O historiador Adriano Prosperi (2010) salienta que a prática de vigiar os corpos das mulheres foi comum em toda Europa. Inglaterra, Suécia e Dinamarca basearam-se nos precedentes criados por Henrique III da França, em 1586. Em 1624 Jaime I Stuart promulgou na Inglaterra uma legislação sobre o infanticídio que reforçou sua firme vontade moralizadora, conforme Prosperi (2010). Uma questão interessante é que foi introduzida uma distinção entre infanticídio dentro da família e infanticídios praticados por mulheres não casadas. "Se para as casadas valia o princípio da presunção de inocência, para as outras o nascimento e a posterior morte de um filho após uma gravidez não previamente declarada implicavam presunção de culpa". (PROSPERI, 2010, p. 74).

Assim, defender a vida das crianças era pretexto para, acima de tudo, controlar os comportamentos sexuais, colocando sob vigilância mulheres do povo sem marido ou com maridos ausentes. Nesse contexto nasceu "[...] a figura do *fiador da segurança do parto* como foi definida a figura masculina que as mulheres grávidas sem marido deveriam indicar". (PROSPERI, 2010, p. 74). O homem tinha a função de dar a fiança para a mulher e garantir que o parto ocorresse regularmente, pagando o que fosse exigido.

> É uma figura que encontramos presente em diversos sistemas políticos, e nela encarna-se **a ideia da mulher como pessoa imperfeita, desprovida de personalidade jurídica e incapacitada de agir publicamente por si**

> **própria.** [...] Em torno das mulheres estende-se uma rede de vigilância de malhas serradíssimas. (PROSPERI, 2010, p. 74). Grifo nosso.

Nesse cenário, Artemísia poderia ter ocultado uma gravidez, porque depois do desvirginamento forçado, seu relacionamento com Agostino Tassi perdurou durante alguns meses. Acreditamos que o exame ginecológico teve outra função além de confirmar o desvirginamento: constatar uma gravidez ou um infanticídio mantido em segredo.

Pensando nessa perspectiva, outro fato fica evidente. Foi o pai de Artemísia quem requereu ao papa Paulo V a abertura do processo. O que contribui para pensar na colocação do historiador Adriano Prosperi (2010) acima citado. Sendo consideradas incapazes de agir publicamente por si próprias e desprovidas de personalidade jurídica, as mulheres não teriam plenas condições para fazer a denúncia de um crime? Artemísia teria cogitado a possibilidade de fazê-lo? Orazio Gentileschi solicitou o processo atendendo a um pedido de Artemísia? A hipótese mais provável é que o processo tenha significado a recuperação da honra e da moral da família Gentileschi.

O exame ginecológico feito em Artemísia confirmou apenas o desvirginamento, não há menções específicas sobre gravidez ou infanticídio. É dada sequência ao processo crime. A primeira testemunha interrogada foi Túzia, a criada e inquilina da casa dos Gentileschi.

1.4 Interrogatório de Túzia

Túzia[41] será interrogada duas vezes, nos dias 02 e 23 de março de 1612, no cárcere da *Tor di Nona* (Torre Nona)[42], por Francesco Bulgarello e Pórzio Camerario, sobre as relações entre Agostino e Artemísia. A inquilina dos Gentileschi confirma, em partes, o depoimento de Artemísia e sustenta que Agostino Tassi era o único homem com quem Artemísia ficava a sós. Sob juramento de dizer a *verdade*

[41] Esposa de Stefano Medaglia Romana. (MENZIO, 2004, p. 24).
[42] Torre que hoje não existe mais. Foi utilizada como prisão desde 1410, localizada na rua até hoje chamada *Tor di Nona*. (MENZIO, 2004, p. 110).

ou calar sobre o que aconteceu no primeiro interrogatório Túzia diz não saber o porquê de sua prisão.

Sua moradia é o andar inferior da casa de Orazio Gentileschi, a quem conhece há um ano, aproximadamente. Seu relacionamento com a família começou quando Orazio pediu que a filha de Túzia frequentasse a casa para fazer companhia à Artemísia, que passava muito tempo sozinha em função dos trabalhos do pai. Algum tempo depois Orazio propôs à Túzia que morasse na mesma casa e lhe pagasse aluguel. Por 12 escudos absolutos fecharam o trato e Túzia, o marido e os filhos passaram a morar na casa dos Gentileschi.

A inquilina declara serem Cosmo e Agostino os amigos que mais frequentavam a casa da família e aos quais Orazio queria muito bem. Declara ainda que os dois homens visitaram a casa muitas vezes quando Orazio não estava. Túzia declara que Agostino demonstrava querer muito bem à Artemísia e sempre lhe perguntava se outros homens frequentavam a casa além dele.

Quando Orazio saía, sempre lhe recomendava que não falasse com Artemísia sobre maridos e que a convencesse de ser monja, "[...] e eu tentei muitas vezes, mas ela sempre me dizia que não ocorria que seu pai perdesse tempo porque cada vez que lhe falava de tornar-se monja tornava-se seu inimigo[43]". (TÚZIA, 2004, p.27).

No dia 23 de março de 1612, durante o segundo interrogatório, Túzia declara que todas as vezes que Artemísia saiu de casa, o fez em sua companhia. Frequentavam missas e às vezes saíam para caminhar ao amanhecer, pois o pai tinha muito ciúmes de Artemísia e não queria que fosse vista.

Túzia também confirma o depoimento de Artemísia quando diz que Agostino e Cosmo as seguiam quando saíam de casa.

> Resumindo, Senhor, **não se podia dar um passo em companhia de Artemísia que Agostino não estivesse perto**, sim quando se ia à missa como também quando se ia a outros lugares; e Agostino por assim dizer perturbava Artemísia e me incomodava quando não tinha facilidade de entrar e falar com Artemísia e batia à minha porta que algumas vezes [eu] me recusava de abrir-lhe e dito Agostino dizia que eu havia introduzido qualquer um [outro] com Artemísia e se enraivecia de fazer e dizer e **eu por medo depois lhe abria e também para que se esclarecesse a verdade de que ali não tinha ninguém**[44]. (TÚZIA, 2004, p.31). Grifos nossos.

[43] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[44] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Quando interrogada se Agostino esteve na casa de Orazio, este ausente, enquanto Artemísia pintava, respondeu:

> Senhor, sim que Agostino esforçou-se às vezes para vir na casa enquanto não estava o Senhor Orazio, e uma vez em particular nos vem quando Artemísia pintava um retrato do meu filho; que imediatamente que chegou Artemísia parou de pintar e eu saí e andei-me para cima nas minhas salas [meus aposentos][45]. (TÚZIA, 2004, p.32).

Interrogada se viu o dito Agostino com alguns arranhões ou desfiguração na fase e quando, disse: "[...] sim que o vi, não lembro quando, o Senhor Agostino com a face arranhada e às vezes com marcas, com equimoses, e não me recordo em que época tenha acontecido". (TÚZIA, 2004, p.32).

As últimas declarações de Túzia não confirmam a história descrita por Artemísia, a inquilina afirma:

> Muitas vezes vi o dito Agostino sozinho no quarto com a dita Artemísia que ela estava na cama com pouca roupa e ele estava vestido; [...] E eu a repreendi muitas vezes na presença também do mesmo Agostino e ela me dizia: "Que queres! Cuida-te de ti e não te intrometas naquilo que não te diz respeito[46]". (TÚZIA, 2004, p.32).

Interrogada para dizer se sabia sobre cópula carnal [relações sexuais] entre Tassi e Artemísia, Túzia declarou que não sabia. Também questionada sobre que outros homens procuravam Artemísia e a seguiam, diz: "Eu jamais vi nem jamais me dei conta de que alguma pessoa tenha seguido Artemísia enquanto saía de casa exceto o dito Agostino[47]". (TÚZIA, 2004, p.33). Conclui o interrogatório dizendo, "[...] eu falei com Artemísia que não me agradava esta excessiva vigilância que lhe fazia Agostino, e a dita Artemísia me respondeu que isto [ele] fazia porque lhe havia prometido de tomá-la por esposa[48]". (TÚZIA, 2004, p.33).

Para entender a trama histórica constituída pelos interrogatórios, como diria Foucault (2007) é necessário perceber que: "A "verdade" está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem". (FOUCAULT, 2007, p. 14). O poder produtor de discursos, como afirma o mesmo autor, deve ser considerado ainda "[...] como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social [...]". (FOUCAULT, 2007, p. 8).

---

[45] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[46] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[47] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[48] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Essas reflexões implicaram em outras questões, se entendeu, por exemplo, que as relações amorosas também se constituíam enquanto relações de poder e que a existência de discursos políticos, religiosos, comportamentais, médicos, destinados às mulheres ao longo dos séculos, não implicava necessariamente que elas consentissem diante deles. Dessa forma, a relação entre homens e mulheres passou a ser pensada como tensa e complexa, não mais de domínio masculino sobre o feminino.

O cruzamento dos interrogatórios de Artemísia e Túzia é fundamental para entender o universo em que viviam e como encararam o processo crime requerido por Orazio Gentileschi em 1612. Segundo consta na súplica de abertura, Orazio sofreu grande lesão e perda com o acontecimento. Artemísia, ao perder sua honra, arruinava também a família. Marcada pela cultura de seu tempo, a família Gentileschi literalmente livrou-se da filha pródiga que pintava com uma intensidade sem precedentes. Artemísia encarou o próprio drama pintando.

1.5 Interrogatório de Giovan Battista Stiattesi

> Em 24 de março nos ofícios [escritórios] da Cúria é interrogado Giovan Battista Stiattesi testemunha para a Cúria. Testemunha que o Tassi admitiu muitas vezes em sua presença de ter tido relações carnais com Artemísia e de lhe haver prometido desposar[49]. (INTERROGATÓRIO DE STIATTESI, 2004, p. 34).

Segundo o depoimento de Stiattesi, foi por intermédio de Cosmo que Agostino conheceu Artemísia. Numa ocasião, Cosmo teria ordenado à sua esposa que convidasse Artemísia para passear. O armeiro, sua mulher e filhos juntamente com Agostino dirigiram-se de carruagem até a casa da família Gentileschi e convidaram a jovem pintora para o passeio. Artemísia aceitou, contudo não antes de avisar a seu pai em *Monte Cavallo*. O próprio depoente teria entregado a mensagem a Orazio, o qual também quis integrar-se ao grupo. Assim passaram no *Monte Cavallo*, foram passear todos juntos a São Pedro e depois almoçaram todos na casa de Cosmo.

O fato pode indicar duas questões. Primeiro que Orazio controlava os passos da filha. Em segundo lugar, o passeio do grupo formado pelas famílias de Cosmo e

[49] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Orazio e a presença de Agostino Tassi entre os dois, sinalizam os laços já consolidados de amizade entre os três.

Tendo conhecido Artemísia no passeio mencionado, conforme Stiattesi, Tassi passa a frequentar a casa dos Gentileschi.

> [...] havendo dito Agostino com dita ocasião começado a conhecer dita Artemísia, mediante a ação de Cosmo, dali em diante dito Agostino começou a ir à casa da dita Artemísia a qualquer hora que quisesse e via a comodidade que o pai não estivesse em casa, e com este procedimento Agostino teve o que fazer carnalmente com dita Artemísia e a desvirginou sim, como muitas vezes me disse Agostino em segredo. E também do mesmo Cosmo muitas e muitas vezes ouvi que era verdade que o dito Agostino a desvirginou [...][50]. (STIATTESI, 2004, pp. 35-36).

O interrogado detalhou ainda uma conversa sua com Tassi:

> [...] dito Agostino começou a falar dizendo: "Saibas Stiattesi que o Senhor Cosmo foi ele origem e inventor de fazer-me conhecer Artemísia, e por meio seu entrei neste grande labirinto, e totalmente estou envolvido sabendo ele o quanto eu amo Artemísia e aquilo que aconteceu entre eu e ela e a promessa que eu fiz a Deus e a dita, Artemísia, ele não deveria ousar de querer-se insinuar com Artemísia por desejá-la conhecer carnalmente como fez. Que além de havê-la forçada duas vezes, uma na via da Cruz, e outra na casa na via de Santo Espírito, lhe tenha ainda falado de mim aquilo que lhe agradou; **Senhor Cosmo me disse em seu resto que eu me deveria incomodar-me porque é mulher [Artemísia] de grande vadiagem e me dará preocupações enquanto eu viva**; e resumindo pela consideração que eu tenho ao Senhor Cosmo, tendo eu a vida para ele como sabeis, não posso fazer nada sem o seu beneplácito [consentimento][51]. (STIATTESI, 2004, pp. 35-36). Grifo nosso.

Giovan Battista Stiattesi diz que as conversas sobre a relação entre Agostino Tassi e Artemísia Gentileschi permearam tabernas e igrejas nos últimos oito ou dez meses. Ao questionar Cosmo procurando entender porque este depreciava a jovem pintora e porque afirmava que Tassi não deveria tomá-la como esposa, o armeiro teria dito:

> [...] Stiattesi, não se meta mais nesta história porque Agostino finalmente é jovem virtuosíssimo que quando quiser uma esposa não lhe faltarão outras diferentes desta, que **esta [Artemísia] é uma indolente [égua] descarada sem cérebro e seria uma mulher de fazê-lo estar ma**l; e dizendo-lhe eu que falava para humilhar, Cosmo me respondeu: "Não é mais o tempo que era uma vez, que um dia a quis tomá-la [forçá-la] e me fez o esforço de Hércules [resistiu fortemente] e não me quis jamais dar um pedacinho [nada cedeu]; deixe-a ir se enfocar e tu queres servir-me [trabalhar comigo] saia

[50] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[51] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> daquela casa e deixe-os brigarem entre eles[52]". (STIATTESI, 2004, p. 36). Grifo nosso.

Interrogado se sabia se Agostino tinha esposa, Stiattesi afirmou:

> Eu sei que Agostino tinha esposa e se chamava Maria e conheci ela e ele em Livorno a muitos anos enquanto eu morava em Livorno; e sei que ela foi-se com Deus com um seu enamorado [...]. Depois soube [eu] do próprio Agostino que esse mandou matar a sua mulher e vi as cartas respondidas por comerciantes lucheses, pisanos e livorneses nas quais toquei com as mãos que a mulher foi morta [...]. Eu não sei quem matou a dita Maria, mas foi morta pelo que me disse Agostino em Mântua ou no estado de Mântua que serão em torno de três meses e ainda me disse que aqueles que tinham feito o serviço tinham vindo a Roma para o pagamento[53]. (STIATTESI, 2004, pp. 36-37).

Interrogado se sabia sobre algum interessado em casar com Artemísia e por que não teria sido realizado, disse:

> Eu tenho muitas vezes ouvido dizer por Agostino e por Cosmo que tratava o Senhor Orazio de casar Artemísia e particularmente com um jovem chamado o Modena [...]. **Agostino afastou todos os pretendentes porque não queria que Artemísia pudesse ter oportunidade com outros a não ser com ele**[54]. (STIATTESI, 2004, p. 39). Grifo nosso.

Questionado se ouviu Cosmo assegurando que Artemísia era sua filha, respondeu que muitas e muitas vezes Cosmo lhe perguntou em confidência se Artemísia se assemelhava em alguma coisa com ele. Ao questionar o porquê da pergunta, Cosmo sempre respondeu que Artemísia era sua filha e que outras pessoas lhe haviam confirmado que se assemelhavam em algumas partes do rosto e particularmente nos olhos e nas pestanas. Stiattesi disse ainda, "[...] parecendo-me fato estranho que ele se avantajasse de uma coisa assim feita, lhe respondi: "É possível que vós vos avantajais de que ela seja vossa filha e a quisestes possuir", e ele me respondeu: "Fique calado escroto [tolo] que assim crescem os pretendentes[55]". (STIATTESI, 2004, pp. 39-40).

O interrogado acrescentou ainda:

> Eu sei que Artemísia tinha um quadro de uma Judite não terminado, o qual a poucos dias atrás ela o enviou para a casa de Agostino, e sei que Cosmo com as suas fantasias nos últimos dias de Carnaval, enquanto Artemísia foi a sua casa, lhe fez uma apólice falsa para conseguir este quadro das mãos

---

[52] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[53] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[54] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[55] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> de Agostino por autorização dela; e isto eu presenciei que Cosmo a escreveu com sua mão [de sua autoria] em nome de Artemísia e sobre este particular **eu fiz uma repreensão para Cosmo dizendo-lhe que não deveria obter da mão de uma moça [jovem solteira] um quadro daquela sorte [daquele tipo]**[56]. (STIATTESI, 2004, p. 40). Grifo nosso.

O depoimento de Stiattesi confirma as declarações feitas por Artemísia. A jovem pintora teria sido forçada ao ato sexual. E mais, Tassi lhe havia prometido casamento. Mas que interesse tinha Cosmo Quorli em difamar a jovem? E porque afirmava aos seus amigos que Artemísia se assemelhava a ele e que, por isso, seria sua filha? São questões que surgem na medida em que nos colocamos frente à trama que envolve os personagens. O que mais nos interessa agora é compreender este momento da vida da pintora, considerando suas palavras e cores, além dos depoimentos dos homens que testemunharam um dos períodos mais conturbados de sua trajetória.

1.6 Interrogatórios de Agostino Tassi

Agostino Tassi foi interrogado no cárcere de *Corte Savella*[57] nos dias 26 de março, 6, 8, 12, 14 de abril e 11 de maio de 1612. Na ocasião narrou sua história de vida, sua relação com Giovan Battista Stiattesi, com Orazio e Artemísia Gentileschi e nega a acusação.

Tassi tinha experiências com acusações, não era o que hoje entendemos por "réu primário". Em 1609 foi denunciado por incesto[58], em 1612 pelo desvirginamento de Artemísia Gentileschi e em 1622 Agostino Tassi foi novamente processado por agredir, ferir e insultar a cortesã Cecilia Durantis[59]. Sua condenação, desta última acusação, se deu em 29 de junho do mesmo ano de 1622 e através da sentença foi proibido de andar pelas ruas de Roma sem a autorização do cardeal Ludovisi. Se isso acontecesse seria condenado a cinco anos de prisão[60].

---

[56] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[57] Edifício localizado na Rua *Monserrato,* foi usado como prisão desde 1430. (MENZIO, 2004, p. 110).
[58] ASL, *Tribunale del Governatore e Auditore*, 1609 apud LAPIERRE, 2000, p. 404. (Tradução de minha autoria).
[59] ASR, *Processi, sec. XVII, 1622, ff. 407-413* apud LAPIERRE, 2000, p. 405. (Tradução de minha autoria).
[60] ASR, *Registrazioni di Atti, 1612, b. 195, ff. 1r-v* apud LAPIERRE, 2000, p. 438. (Tradução de minha autoria).

No primeiro interrogatório, de 26 de março de 1612, ao declarar que sua mulher teria morrido, Tassi é interrogado sobre as circunstâncias da morte. Declara o fim do casamento de oito anos em função de que sua esposa teria lhe roubado dinheiro, objetos em ouro e prata e depois desaparecido. Depois de sua chegada em Roma teria recebido a notícia da morte da mulher de nome Maria, através de cartas de amigos. Disse ainda não ter sido informado sobre o motivo de sua morte.

O juiz desconfiando de suas declarações recomenda que fale a verdade "[...] previna-se da mentira; parece ser inverossímil de ele não indagar como sua esposa foi morta e se deixou bens, senão para outras finalidades, para ao menos recuperar aquilo que ela deixou para ele [herança]"[61]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 46). Em resposta Tassi afirma: "[...] se ela deixou qualquer outra coisa de seu não me ocupei de havê-lo, porque eu não sou escravo do dinheiro e ganhei muito dinheiro que não levo em conta, não me importo se perder um trocadinho"[62]. (TASSI, 2004, p. 46).

Agostino também salienta que partiu da Toscana, sozinho, e se estabeleceu na cidade de Roma juntamente com o cunhado e a esposa Costanza. Declara Cosmo Quorli como seu principal benfeitor e Orazio Gentileschi e Giovan Battista Stiattesi seus inimigos. Justifica suas inimizades argumentando que teria emprestado dinheiro e "[...] quando procurei fazê-los restituir, eles revelaram-se inimigos capitais dizendo que encontraram [um] modo de não me pagar, e isto fazem em torno de quinze dias antes que eu viesse preso"[63]. (TASSI, 2004, p. 48).

No segundo interrogatório, no dia 6 de abril de 1612, Tassi foi questionando se tinha algo a acrescentar ao que dissera no interrogatório anterior e o que. "A mim não me ocorre dizer algo além daquilo que eu disse nos meus outros exames [interrogatórios]"[64]. (TASSI, 2004, p. 49). Assim o juiz passa a fazer as mesmas perguntas do primeiro interrogatório, testando o interrogado, procurando fazê-lo cair em contradição.

Ao ser perguntado se mantinha correspondência com Giovan Battista Stiattesi quando eram amigos, disse "Pode até ser, Senhor, que entre Giovan Battista e eu nos trocamos de um para o outro, cartas missivas, mas eu não me recordo"[65].

---

[61] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[62] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[63] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[64] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[65] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

(TASSI, 2004, p. 50). Mais uma vez o juiz o adverte de que “[...] deve responder com precisão, não com palavras ambíguas [...]”[66]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 50).

Quando questionado sobre o conteúdo das cartas, afirmou,

> Raciocinávamos o dito Giovan Battista e eu como seria a dizer como ele dizia, que andaria mendigando com aqueles filhos e que estaria se espalhando [fazendo filho em volta]; me disse também que era enamorado da filha do Gentileschi, e ela dele, e que copulavam juntos, e ainda me contava de outras coisas de amor, que por todo o lugar por onde passou trabalhando [na sua profissão] desvirginou moças solteiras e engravidou mulheres, que engravidou também uma mulher de quase 50 anos, e dela tem um filho[67]. (TASSI, 2004, p. 51).

Ao longo do depoimento Tassi confirma que frequentava a casa dos Gentileschi para tratar de pintura e o fazia inclusive quando Orazio não estava, pois ensinava a técnica de perspectiva à Artemísia, mas salienta que nunca esteve sozinho com ela. Nas suas palavras “[...] quando eu estive na casa de Orazio quando ele não estava, eu falei com a filha, estavam presentes os seus garotos, irmãos da dita Artemísia, e totalmente sozinho eu jamais lhe falei”[68]. (TASSI, 2004, p. 52).

No terceiro interrogatório, datado de 8 de abril de 1612, é novamente indagado ao pintor se tinha algo a dizer, acrescentar ou retirar ao que depusera anteriormente. Ele nega ter questões a acrescentar ou retirar. Quando é perguntado quem estava com Artemísia nos dias que frequentava a casa dos Gentileschi, respondeu: “Eu não a tenho na memória Senhor esta coisa”[69]. (TASSI, 2004, p. 53). Tassi contradiz seu interrogatório anterior. O juiz declara “Deve responder ao Senhor com precisão de palavra e não com palavras ambíguas!”[70] (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 53). Como foi repreendido pelo juiz muitas vezes no decorrer de seus interrogatórios, sempre dizia: “Eu não me recordo, não tenho lembrança, pois tenho outros pensamentos e não estes”![71] (TASSI, 2004, p. 53).

Quando interrogado se sabia sobre outras pessoas que moravam na casa dos Gentileschi disse,

---

[66] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[67] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[68] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[69] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[70] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[71] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> O dito Orazio me disse que colocou para morar a dita Túzia na sua companhia na mesma casa aonde esse habitava com ânimo e intenção certa de poder reparar a muitos desgostos, que a dita sua filha lhe dava em ser desenfreada e levar uma má vida, que por isto ele era desesperado e que por isto colocou a dita mulher na casa para poder reparar tudo [...]. Orazio desabafava comigo estes seus sofrimentos e me declarou que este seu dizer **que a sua filha fazia má vida queria concluir que era uma puta [prostituta] e que não sabia como fazer para mudar esta situação da filha**"[72]. (TASSI, 2004, pp. 54-55). Grifo nosso.

Agostino Tassi também afirmou que Orazio teria lhe pedido ajuda, enquanto trabalhavam na pintura do *Monte Cavallo*, para expulsar um homem chamado Geronimo Modenese pintor, que teria entrado na casa da família para ver Artemísia e a teria *possuído*[73].

> Aquela noite Artemísia filha de Orazio, acreditando que Orazio andasse a ceia com Cosmo Quorli e se demorasse até as quatro ou cinco até retornar para casa, introduziu na sua casa este Geronimo, mas porque Orazio demorou-se ali perto da casa a conversar com não sei quem, viu quando este Geronimo entrou na sua casa e, porém vem rapidamente a encontrar-me na loja daquele os pigmentos ali ao Corso [Rua do Corso], onde eu o estava esperando e me relatou tudo isto, e junto me pediu, que eu fosse rápido, e fomos juntos e eu fui de boa vontade para que isto não resultasse em nenhum mal[74]. (TASSI, 2004, p. 55).

Mais uma vez o interrogado entra em contradição, pois antes afirmou que Orazio o tinha encontrado e pedido ajuda no *Monte Cavallo*, onde pintavam juntos. O juiz percebe os indícios de que Tassi não quer responder com precisão e ele tem o direito de abster-se em dar ou não a resposta precisa, e então o juiz prossegue fazendo outras perguntas.

Durante o interrogatório, Tassi fala de outros homens que teriam frequentado a casa de Orazio, para relacionarem-se com Artemísia, porém não sabia quem eram nem seus nomes. Descreve que dentre os homens que viu saindo da casa um era jovem e se vestia como o clero, "[...] com vestes de seda, e tinha um pouco de barbinha ruiva. Os outros homens estavam vestidos de secular [roupa civil, comum, para diferenciar do clero], mas não observei mais que tanto [com atenção] às características dessas pessoas"[75]. (TASSI, 2004, p. 59). Sobre o motivo pelo qual homens frequentavam a casa dos Gentileschi, Agostino Tassi disse:

---

[72] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[73] Mantido relações sexuais com Artemísia.
[74] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[75] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> Eu sustento que andavam por Artemísia e para comê-la [copular com ela, a palavra em italiano "*chiavarla*" é de baixo calão] porque uma vez quando que eu passava por ali levantando os olhos para a janela vi que Artemísia tinha um braço apoiado sobre o ombro daquele vestido de longo [com veste talar] e quando me viram se retiraram [da janela], e ela me chamou de noite, quando eu passava por ali na janela e me disse que, por favor, não falasse nada disto [do que vi] ao seu pai[76]. (TASSI, 2004, p. 60).

Se Tassi vigiava com tanta frequência a casa de Orazio em nome da amizade com o pintor e percebia que muitos homens procuravam Artemísia, porque não relatava ao amigo pintor esses episódios? Tassi também afirma que Orazio lhe pedia para vigiar a casa e investigar se, por intermédio de Túzia algum homem visitava Artemísia. Disse também que, por ordem do amigo Orazio, se apresentava "[...] fingindo de ter atração pela pessoa de Artemísia, e ainda fingindo às vezes de ir perguntando pela pessoa de Artemísia, e ainda fingindo às vezes de ir para perguntar de mestre Stefano [marido de Túzia], e para saber quando retornava"[77]. (TASSI, 2004, p. 60). Que tipo de investigação fazia se nem ao menos sabia quem eram os tais homens que encontravam Artemísia?

A pesquisa realizada por Adriano Prosperi (2010) com base em processos de infanticídio e estupros do início do século XVIII em Bolonha nos ajuda entender a estratégia utilizada por Agostino Tassi. "Os homens acusados de estupro se defendiam quase sempre fazendo o papel de vítimas das provocações femininas, acusando as mulheres de terem tido parte ativa, de sedutoras experientes". (PROSPERI, 2010, p. 131).

O pintor maneirista não fugiu desse esquema de defesa. Além de negar o desvirginamento forçado, ainda tentou de toda forma desmoralizar a jovem pintora. "Mas a luta era desigual: para o homem havia o perigo de um matrimônio ou de um dote indenizatório; para a mulher, a desonra e o inevitável recurso à profissão infamante de prostituta". (PROSPERI, 2010, p. 131). A prostituição não se tornou uma realidade na vida de Artemísia, provavelmente, porque já exercia sua profissão de pintora e porque seu pai lhe arranjou um casamento.

Interrogado pela quarta vez, do dia 12 de abril de 1612, Agostino Tassi afirma não ter nada de novo a dizer, diz não ter nada a acrescentar ou retirar sobre o caso.

---

[76] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[77] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Quando o juiz perguntou se sabia quando Artemísia saía para missas e se Túzia a acompanhava disse que às vezes a criada a acompanhava e outras vezes não. Também disse, “A mim não me recordo, que jamais me tenha encontrado na igreja com a dita Túzia e Artemísia”[78]. (TASSI, 2004, p. 61). Tassi é repreendido pelo juiz para que pense e diga a verdade. Instantes depois, é interrogado se ele se lembra de alguma vez que Artemísia, acompanhada por Tuzia, tenha ido à igreja *di San Giovanni*. “Respondeu: Sim Senhor, que sei que Artemísia foi uma vez a *San Giovanni* que deve ser este ano, mas não me recordo precisamente da época”[79]. (TASSI, 2004, p. 62).

Tassi também disse que, a pedido de Orazio, seguiu Túzia e Artemísia até a igreja de *San Giovanni* e que no caminho alguns homens se aproximaram e queriam levar Artemísia a uma vinha [lugar afastado]. Mas, como de costume, não soube dizer quem eram esses homens. Quando perguntado se esteve em algum outro lugar onde tenha visto Túzia e Artemísia, disse que as acompanhou de carruagem, também a pedido de Orazio, a *San Paolo*. No caminho teriam parado a carruagem para caminhar um pouco. Durante o percurso num diálogo com Artemísia:

> Caminhávamos refletindo a dita Artemísia e eu enquanto andávamos pela estrada, que eu dizia que pensasse ser boa filha, e não fizesse vergonha para seu pai, porque se deu em presa no modo como havia feito e se era contaminada de mal francês [doenças venéreas] e ela disse: “Que coisa queres que ali faça, me conduziu até aqui meu pai assim, a primeira coisa porque ele esteve uma vez vinte dias prisioneiro e me deixou necessitada de um pedaço de pão e a outra porque ele quer usar-me a ponto como se lhe fosse mulher”, e eu a repreendi, e disse, que não dissesse estas coisas, porque eu não lhe acreditava, e tinha Orazio por homem de bem e não tivemos outras reflexões que estes juntos no dito tempo[80]. (TASSI, 2004, p. 65).

Interrogado se alguma vez teve, “[...] coisa [relação] sexual ou teve a tentação de ter a predita Artemísia, quantas vezes, em que tempo e em que lugar. Respondeu: Jamais eu tive o que fazer carnalmente, nem tentei de ter com [a] dita Artemísia”. (TASSI, 2004, pp. 65-66).

No dia 14 de abril de 1612 Agostino Tassi será interrogado pela quinta vez. No primeiro questionamento é sobre o casamento de Artemísia. Tassi é interrogado se alguma vez foi tratado o casamento e com quem. Declarou:

---

[78] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[79] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[80] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> Foi combinado de querer casar a dita Artemísia àquele Modenese, que a possuía [que mantinha relações sexuais], e eu fui o intermediário para combinar, que o combinei com uma e com outra parte. [...] Eu tratei do dito casamento com o Modenese porque fui procurado pelo Gentileschi, e **a causa porque não aconteceu foi porque o dito jovem disse a mim que foi muito bem informado que Artemísia era uma puta [prostituta].** (TASSI, 2004, p. 68). Grifo nosso.

Interrogado para explicar melhor porque o pretendente desistiu do casamento Tassi afirmou que Modenense colocou alguns amigos para vigiar a casa do Gentileschi e lhe disseram que "[...] viram entrar e sair várias e diversas pessoas da sua casa, e também a dita Artemísia na janela brincar [fazer gracejos] com vários tipos de pessoas"[81]. (TASSI, 2004, p. 68). Ao ser questionado se sabia de algum outro pretendente que quisesse casar com Artemísia, disse que não. "Então o Juiz suspendeu o exame [interrogatório] e mandou o réu que fosse remetido para o seu lugar e anexou [ao depoimento] a assinatura de Agostino Tassi"[82]. (TASSI, 2004, p. 69).

No dia 11 de maio de 1612 ocorre o sexto interrogatório de Agostino Tassi, nos cárceres da *Tor di Nona.* O réu declara não ter nada a acrescentar ou retirar do que foi dito anteriormente. Interrogado se pensou e se dispunha a dizer a verdade sobre sua relação sexual com Artemísia, nega.

> Ao Juiz que indaga, ter a ousadia de sustentar tal mentira, pois na Cúria [tribunal] consta que ele [o réu] **não teve só uma coisa carnal, mas muitas com a dita Artemísia, também é verdade, Deus sabe, que ela foi violentamente estuprada** e violentada conforme o depoimento da mesma Artemísia e claro aparece nos outros e perante Deus [ela] disse a verdade[83]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 75). Grifo nosso.

O juiz acrescenta que, segundo o testemunho de Artemísia Gentileschi, "[...] ele [o réu] aparece como culpado do delito, defloração [desvirginamento] e comércio [relação sexual] havido com a dita Artemísia por muitas e reiteradas vezes acontecido"[84]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 76). O juiz menciona os fatores que contribuíram para o crime, como o livre acesso de Tassi à casa dos Gentileschi, os acompanhamentos a diferentes lugares com Artemísia e os diálogos familiares. O juiz declara, além disso,

---

[81] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[82] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[83] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[84] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> [...] muitas confissões extrajudiciais feitas sobre coisa carnal teve com ela, além de ter sido visto por muitos outros e muitas vezes, estando numa cama, só com ela só, na própria casa da dita Artemísia, ela estando na mesma cama, desnuda, como resulta no processo não só a respeito do dito estupro cometido na pessoa da dita Artemísia, assim fica indiciado e desse modo fica convencido de que de nenhum modo possa tergiversar e evitar a predita verdade e a ela, portanto, livremente se disponha [se sujeite] em nem espere nunca mais envolver-se em mentiras, nem espere ser convencido por testemunhas de mentiras[85]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 75).

Tendo em vista que Agostino Tassi continua negando, o juiz "[...] suspendeu o exame [interrogatório] e mandou o indiciado [o réu] para a sua cela"[86]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 75).

As declarações acima citadas nos fazem acreditar que para o juiz, Agostino Tassi era culpado pelo desvirginamento forçado de Artemísia Gentileschi. Mas como entender o que viria em seguida: a tortura das sibilas aplicada nos dedos das mãos da jovem pintora? O que isto pode ter significado para Artemísia? Era mesmo necessário lhe machucar os dedos até sangrarem para recuperar a honra de seu *pobre* pai e de seus *pobres* irmãos? Para a sociedade patriarcal do período, sim. A tortura constituía uma das provas para ratificar os interrogatórios. Acreditamos que o processo é também um testemunho do contexto barroco, marcado pela dramatização da vida, em que elementos como a violência e o horror estão intensamente presentes tanto nos ambientes artísticos como na produção da literatura, nos espaços sociais e na própria cultura do período.

1.7 Acareação entre Tassi e Artemísia

> Dia 14 de Maio de 1612.
> Novamente, o julgado [réu] diante do Excelentíssimo Senhor Geronimo Felicio etc. e do Ilustre Excelente Senhor Francesco Bulgarello etc. eu Notório [escrivão] etc. assistente [do] Magnífico e Excelente Senhor Pórcio Camerario etc. Agostino Tassi, assim como de outras vezes, com o declarado juramento de dizer a verdade, como de costume, foi pelo juiz [interrogado][87]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI, 2004, p. 77).

---

[85] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[86] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[87] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Agostino Tassi continua negando sua culpa e por isso o juiz manda trazerem Artemísia. Ao ser interrogada a jovem afirma que são verdadeiras as suas declarações anteriores sobre Tassi. Solicitada a fazer um relato sobre o fato, Artemísia reafirma seu interrogatório.

> [...] eu como disse confiava nele [Agostino], e não teria jamais acreditado que haveria ousado fazer-me violência e fazer mal e para mim e pela amizade que tem com o dito meu Pai, e não me dei conta senão quando me pegou pela cintura, me jogou sobre a cama, fechou a porta do quarto e rodeou-me [me encurralou] para violentar-me e tirar-me a virgindade e se mesmo eu resisti por um tempo que veio a casa depois de comer, durou o combate [minha resistência] até às 23 horas e como eu disse no meu outro depoimento ao qual eu me refiro, e a coluna da cama foi aquela que me defendeu até àquela hora por eu manter-me agarrada e voltar-me para esta [permanecer abraçada e voltada à coluna da cama][88]. (ARTEMÍSIA, 2004, pp. 78-79).

O juiz pede que o escrivão registre tudo o que Artemísia disse e evidencie o que acrescentou (a resistência que durou até às 23 horas). Depois foram lidos os interrogatórios anteriores de Tassi e Artemísia. Ao ser interrogada se tudo o que disse era verdade, Artemísia afirma que sim. Enquanto isso Tassi esbravejava: "[...] tudo aquilo que disse a Senhora Artemísia e colocado no papel é mentira e não é ponto de verdade e que a tenha desvirginado não é verdadeiro [...]"[89]. (TASSI, 2004, p. 79).

Artemísia é interrogada se está preparada para ratificar seu depoimento também nos suplícios. "Respondeu: Sim Senhor que estou pronta também a confirmar nos tormentos [nas torturas] o meu depoimento e onde for necessário"[90]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 80). Assim, o juiz,

> [...] para evitar toda a mancha de infâmia e qualquer dúvida que possa surgir contra ela ou daquilo que ela disse, já que parece ter culpabilidade no crime, e para melhor colaborar e fortalecer o que disse, para toda outra boa finalidade e efeito mais eficiente, **decretou e ordenou, perante a cabeça e a cara [rosto] do incriminado [Agostino] sujeitar-se aos tormentos das sibilas levando-se em consideração que ela é mulher e que, pela aparência, tem 17 anos**[91]. (ACAREAÇÃO ENTRE TASSI E ARTEMÍSIA, 2004, p. 80). Grifo nosso.

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

---

[88] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[89] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[90] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[91] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

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).

Antes do guarda do cárcere aplicar a tortura das sibilas, Artemísia foi advertida para que não culpasse injustamente Agostino Tassi e que para provar o que dizia deveria se submeter à tortura, "[...] o fato narrado por ela, mesmo que seja verdade, tudo deve ser confirmado mesmo nos tormentos das sibilas"[92]. (ACAREAÇÃO ENTRE TASSI E ARTEMÍSIA, 2004, p. 80).

As Sibilas – profetizas da mitologia greco-romana, estão relacionadas aos oráculos da antiguidade – eram conhecidas por serem fiéis à *verdade.* A tortura consiste em posicionar as mãos do acusado (a) ou do indivíduo do qual se quer obter a *verdade,* diante do peito na posição de oração, enrolar uma espécie de barbante grosso ou fio de ferro entre cada um dos dedos e aos pouco ir apertando com um torniquete, até que se consiga a *verdade*. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado (a).

Artemísia aceita provar suas palavras através da tortura. O juiz manda o guarda do cárcere,

> [...] acomodar as sibilas e mãos juntas ante o peito e entre cada um dos dedos, ajustadas as sibilas como de costume, segundo o uso, diante da cabeça e da face dele [Agostino], comprimia [apertava] com os fios da corda [espécies de barbantes muito grossos], ela começou a dizer: **É verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, muitas e muitas vezes repetindo estas [preditas] palavras e depois disse: Este é o anel que tu me dás e estas são as promessas? [referindo-se às sibilas]**[93]. (ARTEMÍSIA, 2004, pp. 80-81). Grifo nosso.

A jovem foi sendo interrogada mais vezes e o torniquete sendo apertado. Repetia sempre "*È vero è vero è vero è vero, tutto quello che ho detto.* É verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro, é verdadeiro tudo aquilo que [eu] disse"[94]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 81). Tassi, por sua vez repetia: "Não é verdadeiro, tu o mente pela goela [boca]"[95]. (TASSI, 2004, p. 81). E o torniquete continuava sendo apertado pelo guarda. Artemísia replicava as declarações de Tassi reafirmando que seu depoimento era verdadeiro.

---

[92] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[93] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[94] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[95] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Considerando as declarações dos dois, o juiz mandou parar a tortura. “Como estivesse sentada num exíguo lugar, foi libertada”[96]. (ACAREAÇÃO ENTRE TASSI E ARTEMÍSIA, 2004, p. 81). No mesmo instante Tassi disse: “Não a deixai ir que lhe quero fazer certos interrogatórios [perguntas]”[97]. (TASSI, 2004, p. 81). O juiz autorizou que perguntasse o que quisesse.

> Interrogai-a se jamais fez retrato algum ao dito Artigenio [procurador do Cardeal Tonti o qual era compadre de Túzia]. (TASSI, 2004, p. 81). E ela respondeu: Sim Senhor, que fui procurada para fazer um retrato para uma mulher que dizia ser sua apaixonada e eu o fiz e que queirais vós dizer por isto e foi Túzia que me procurou para fazer este retrato[98]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 81).

Tassi a interroga com objetivo de fazê-la contradizer-se, mas não consegue. Dentre as declarações de Artemísia quando questionada por Tassi “O interrogatório o fiz com a esperança que vós seríeis castigado pelo erro cometido”[99]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 82). Artemísia falou ainda “Eu o disse ao Stiattesi e para a mulher que você me desvirginou e você ainda o diz que foi o Stiattesi”[100]. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 83). Terminados os questionamentos de Tassi, a jovem é liberada, ele encaminhado para a cela.

Agostino Tassi queria provar ao tribunal que Artemísia recebia homens em casa, por isso perguntou sobre o retrato de Artigenio. Isso indica que a jovem pintora aos 16 anos de idade já recebia encomendas de obras, era reconhecida como pintora pela comunidade. Sobre esse retrato especificamente, não sabemos se Artemísia o produziu, porém sabemos do interesse do sujeito em ser retratado pela jovem. Também fica evidenciado durante os interrogatórios, que a relação entre Tassi e Artemísia se tornou popular em Roma. Mais popular ainda se tornou o processo envolvendo artistas importantes do barroco.

Depois do desvirginamento forçado cometido pelo então amigo da família Gentileschi, Agostino Tassi, e início do processo crime aberto em maio de 1612, sua história repercutiu em toda Roma. Artistas, vizinhos, amigos, inimigos, muitas foram as testemunhas interrogadas durante o processo. Se Artemísia era reconhecida pela comunidade como pintora, não teve o mesmo prestígio no tribunal que determinou a

---

[96] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[97] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[98] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[99] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[100] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

tortura das sibilas e arriscou um procedimento em que os dedos das mãos poderiam ficar deformados, quebrados, arruinados para uma profissão na qual são fundamentais: a pintura. Nesse sentido, a tortura foi uma violência física e simbólica, fruto de uma sociedade em que a vida nos parece teatral, na qual o real está dissolvido na atuação de indivíduos e que às vezes nos parecem personagens de um drama shakespereano.

1.8 Interrogatórios de Agostino Tassi e Giovan Battista Stiattesi

No dia 15 de maio de 1612, nos cárceres da *Tor di Nona*, os juízes tentam convencer o acusado, Agostino Tassi, a dizer a *verdade*, colocando-o frente a frente com a testemunha Giovan Battista Stiattesi. Tassi é interrogado e se dispõe a dizer a verdade sobre o desvirginamento forçado que se acredita ter cometido contra Artemísia – do qual o juiz está convencido pelos depoimentos da jovem pintora. Mais uma vez Agostino Tassi nega a acusação.

> Então o Senhor [juiz] para convencer o depoente [réu] da mentira sobre as premissas [depoimentos anteriores] e para dispô-lo mais para [dizer] a verdade e para qualquer outro fim e bom efeito, mandou-o ser conduzido na presença dele [do réu] Giovan Battista Stiattesi[101]. (INTERROGATÓRIO DE TASSI E STIATTESI, 2004, p. 84).

Interrogado, ele se dispõe a confirmar seu depoimento diante de Agostino Tassi, Stiattesi respondeu afirmativamente e ratificou suas palavras anteriores. Conclui o interrogatório dizendo:

> Eu compreendi muito bem o quanto Vossa Senhoria me fez ler e reconheço ser aquilo mesmo que eu disse e depus nos dias passados diante de Vossa Senhoria pela verdade e tudo foi dito e deposto por mim pela verdade e agora no modo e forma que está escrito e agora pela verdade o ratifico (confirmo) diante (no rosto) de Agostino aqui presente sendo tudo verdadeiro e digno de crédito[102]. (STIATTESI, 2004, p. 86).

Considerando as ratificadas declarações da testemunha e indicando acreditar que Agostino Tassi mente repetidamente ao longo dos seus interrogatórios, os

[101] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[102] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

juízes colocam os dois frente a frente, em confronto, é o que hoje entendemos como acareação.

1.9 Acareação entre Agostino Tassi e Giovan Battista Stiattesi

As primeiras palavras proferidas por Tassi no confronto acusam Stiattesi de estar mentindo. Stiattesi replica dizendo que tudo o que Tassi disse não é *verdade*. Tassi é autorizado pelo juiz a interrogar a testemunha, pergunta-lhe: Onde moras atualmente: Stiattesi diz residir na mesma casa dos Gentileschi. Tassi o questiona perguntando quem o induziu e forçou aos interrogatórios, a testemunha responde que a verdade e a justiça o levaram aos depoimentos.

Giovan Batista Stiattesi parece estar irritado com a situação, pede a palavra aos juízes e acrescenta que quando Tassi estava preso em *Corte Savella* pediu-lhe insistentemente para ver Artemísia. Segundo o próprio depoimento, Stiattesi desejava um bom final para a história e assim, convenceu Artemísia de ir à prisão vê-lo. Durante a conversa presenciada pelo Stiattesi e sua esposa, Tassi disse à Artemísia que a desposaria se ela desmentisse seu depoimento. Segundo Stiattesi, Artemísia teria dito: “Não o quero fazer”. A jovem não teria aceitado a proposta de Tassi para voltar atrás em seu depoimento. Nesse instante Agostino Tassi declara:

> Tu mentes pela garganta [voz] e és um corno fudido. O Senhor [juiz] ao ouvir isto, que o réu, sem nenhum respeito ao Senhor [juiz] teve a ousadia de proferir palavras tão ignominiosas, atingindo o introduzido [Giovan Battista Stiattesi], mandou repreender sua audácia e impertinência e mandou colocar cadeias férreas [um tipo de algemas] em suas mãos[103]. (ACAREAÇÃO ENTRE TASSI E STIATTESI, 2004, p. 90).

Stiattesi declarou ainda que Agostino Tassi: “[...] depois que ele ouviu o que Artemísia disse, que não queria, entretanto desdizer-se, o dito Agostino lhe replicou: dizei que qualquer outro a desvirginou. Artemísia ainda respondeu: “Nem isto tão pouco eu farei”[104]. (ACAREAÇÃO ENTRE TASSI E STIATTESI, 2004, p. 90).

---

[103] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[104] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

Agostino Tassi e Stiattesi ainda discutiram sobre as declarações de Stiattesi, porém o juiz, já satisfeito com o resultado do confronto entre os dois, mandou encerrar o interrogatório.

1.10 Interrogatório de Porzia Stiattesi

No dia 16 de maio de 1612 a esposa de Giovan Batistta Stiattesi, Porzia Stiattesi foi interrogada na casa de *Santo Spirito in Sassia*. Porzia reafirma as palavras do marido dizendo que Artemísia foi persuadida a visitar Tassi na prisão. Sem que Orazio Gentileschi soubesse, partiram Artemísia e o irmão Giulio, juntamente com Giovan Battista, a esposa e o filho Aloísio, rumo a *Corte Savella*.

De acordo com o depoimento de Porzia, Agostino teria se dirigido à Artemísia com as seguintes palavras:

> "Se eu não vos tomo como mulher me podem entrar tantos diabos por cima quantos cabelos tenho na cabeça, na barba e por toda a vida", dizendo: "Entreguemo-nos as alianças", e estendeu a mão como fez também Artemísia, e tomaram-se pela mão todos os dois, e Artemísia disse estas ou semelhantes palavras: "Assim como vós me a dais [a aliança], assim a recebo e creio que vós me a mantereis"[105]. (PORZIA, 2004, p. 94).

Com o compromisso simbólico firmado com Artemísia, Tassi pretendia fazê-la desdizer seu depoimento. Segundo Porzia Stiattesi, Tassi teria dito a Artemísia: "Diga que não fui eu que a desvirginou, diga que foi qualquer um que morreu" e se bem me recordo disse; "Diga que foi Pietro Néri", e Artemísia lhe respondeu que isto ela não faria, dizendo-lhe: "Sabei bem que fostes vós, e não foi outro"[106]. (PORZIA, 2004, pp. 94-95).

Porzia ainda foi interrogada a dizer se antes da prisão de Tassi sabia sobre o desvirginamento forçado de Artemísia cometido por ele. Sua resposta foi sim, já sabia que Artemísia havia sido desvirginada, antes mesmo de Tassi ser preso.

> [...] conversando como se faz entre mulheres com a dita Artemísia, ela me confirmou que este Agostino era seu amigo e que ele a tinha desvirginado e se bem me recordo me parece que disse que a desvirginou em maio,

[105] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[106] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> dizendo-me que a tinha forçado (tomada à força) na sua casa [...] e que esta Artemísia no mesmo momento que a desvirginou lhe disse: "Vós me tirastes aquilo que vós não podeis me restituir", e o dito Agostino lhe respondeu: "Não duvidai senhora Artemísia que eu vos quero tomar como mulher e desposar", por tudo o que me relatou essa Artemísia e isto é o que posso dizer-lhe sobre o que Vossa Senhoria me perguntou. Ciente, dou fé na causa[107]. (PORZIA, 2004, p. 95).

Acreditamos que os instantes narrados por Giovan Battista Stiattesi e suas esposa Porzia, são os únicos momentos em que Tassi admite o desvirginamento. Somente Artemísia poderia livrá-lo da sentença, porém ela não o fez.

No dia 22 de maio,

> O ilustre e excelso Senhor Francesco Bulgarello etc. deu por terminado [determinou o fim] do caso sobre Agostino Tassi e estabeleceu o prazo de três dias para fazer as suas próprias defesas, segundo o julgamento [arbítrio] do juiz. Mandou trazer as cópias do processo, feitas antes, porém, as declarações das testemunhas para analisar corretamente o processo etc[108]. (DECLARAÇÃO DE FRANCESCO BULGARELLO, 2004, p. 96).

1.11 Interrogatório de Nicolò Bedino

Aos oito dias do mês de junho Nicolò Bedino, filho de Félix de Pisa, testemunhou a favor de Agostino Tassi no escritório da Cúria Romana. Bedino identifica-se como pintor e antigo aprendiz de Orazio Gentileschi. "[...] sou amigo de ambos, tanto de um como do outro [referindo-se a Agostino e Orazio]"[109]. (BEDINO, 2004, p. 103). Declara também que morou na casa de Orazio quando foi seu aprendiz. "[...] morava com o senhor Orazio, a senhora Artemísia sua filha e os filhos que eram três e nestas outras casas [outros pavimentos da casa] moravam além dos acima nomeados uma mulher chamada Túzia com suas filhas pequenas e um menino"[110]. (BEDINO, 2004, p. 103).

Sobre os aposentos da casa dos Gentileschi, Bedino afirma:

> [...] estive na dita casa do senhor Orazio na via Margutta porque eu estava com esse como aprendiz, e esta casa tem um quarto [sala] em baixo [térreo] do lado esquerdo de entrada da porta e tem o pátio e os reservatórios

[107] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[108] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[109] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[110] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> [tanques] e o poço e encima estão duas salas que numa se pintava na outra se fazia de cozinha e acima tinha outros dois quartos em que dormiam e todos têm janelas que dão para a rua. E a senhora Artemísia dormia em um quarto no alto que é o primeiro no final da escada[111]. (BEDINO, 2004, p. 105).

No segundo momento do interrogatório, o juiz faz questionamentos específicos sobre a pessoa de Agostino Tassi e Artemísia Gentileschi.

Bedino declara que Artemísia recebia cartas e também as enviava, que sabia ler, porém não escrevia. Mas quem escrevia as cartas em nome dela? Interrogado a dizer a quem entregava tais cartas, Bedino responde: "Eu levei as cartas para Geronimo Modenese pintor e Artigenio que é um homem vestido de longo que mora no *Monte d'Oro* em frente ao palácio *Signori* e levei três ou quatro para um e ainda lhe levava os irmãos de Artemísia"[112]. (BEDINO, 2004, p 106). Em seguida salienta que as cartas "[...] eram sigiladas que eu não sei aquilo que elas continham"[113]. (BEDINO, 2004, p. 106).

Sobre Agostino Tassi, Nicolò Bedino afirma que frequentava a casa dos Gentileschi "[...] porque ensinava a perspectiva à dita senhora Artemísia, que tanto na casa da Cruz [rua] quanto naquela de Santo Espírito lhe deu aulas"[114]. (BEDINO, 2004, p. 107).

Quando interrogado se sabia das condições [morais] e da fama, de Artemísia, respondeu:

> A dita Artemísia eu não a tinha por uma mulher de bem porque vinham na casa homens, isto é Geronimo Modenese e Artigenio, que vieram sempre os dois tanto na casa de via Margutta quanto na via da Cruz, quanto ainda em Santo Espírito; que vieram todos dois em todas três casas, e beijavam e tocavam dita Artemísia na minha presença. [...] Quando os ditos Artigenio e Geronimo Modenese beijavam e tocavam a dita Artemísia estavam [presentes] os irmãos algumas vezes, e eles vinham um de cada vez [um depois do outro]. [...] os ditos Artigenio e Geronimo estiveram muitas vezes na casa com dita Artemísia, que Artigenio esteve por trinta vezes e dito Geronimo em torno de oito vezes[115]. (BEDINO, 2004, pp. 107-108).

Ao ser interrogado se sabia sobre o defloramento de Artemísia, quando teria ocorrido e por quem teria sido praticado a testemunha disse "Eu ouvi dizer por diversas pessoas que agora não me recordo que dita Artemísia não é moça [virgem],

---

[111] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[112] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[113] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[114] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[115] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

e isso, comecei a ouvir dizer em torno de um mês antes que eu deixasse a casa do senhor Orazio, e eu não sei por quem foi desvirginada nem menos o ouvi dizer”[116]. (BEDINO, 2004, p. 108).

Nicolò Bedino foi questionado também se sabia o motivo pelo qual Agostino Tassi estava preso. Respondeu dizendo “O dito Agostino está na prisão porque o senhor Orazio lhe envolveu na querela [questão] que desvirginou a dita Artemísia que eu ouvi dizer por todos”[117]. (BEDINO, 2004, p. 108). Antes de encerrar seu interrogatório, Bedino ainda declarou “Eu vi na via Margutta que os ditos Artigenio e Geronimo beijavam dita Artemísia e a vi ainda beijar na mesma casa a Francesco Scarpellino pintor que vinha seguidamente e se pegavam e andavam para cima no quarto, mas eu não sei o que andavam a fazer”[118]. (BEDINO, 2004, p. 108). E assim foi encerrado o depoimento e a testemunha foi liberada.

Durante seu depoimento ao juiz da Cúria Romana, Nicolò Bedino revela algumas questões importantes sobre a vida profissional de Artemísia. As cartas trocadas por ela com pintores do período, possivelmente não tratavam de romantismo, mas sim de pintura. Em diferentes momentos do interrogatório, o antigo aprendiz de Orazio que figuras importantes frequentavam a casa dos Gentileschi. Se, nesse período Orazio pintava em *Monte Cavallo* e junto com Tassi decorava os salões de *Scipione Borghese*, possivelmente as ilustres visitas à casa não eram por causa da Artemísia *mulher de má fama*, mas sim da *Artemísia pintora* – que já se destacava no cenário da produção pictórica do período, como podemos observar em *Alegoria della pittura* (1608-1609), *Madonna col bambino* (1609) e *Susana e i vecchioni* (1610).

As declarações da testemunha de Agostino Tassi se constituem num importante testemunho da vida da jovem pintora Artemísia. Sabemos agora que Artemísia pode ter criado uma rede de relações com pintores já consolidados do período.

---

[116] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[117] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[118] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

1.12 Despacho saneador

O relatório final do processo é o que hoje entendemos por “despacho saneador”. Pode-se dizer que se trata de um “saneador criminal”. O juiz examina todo o processo e faz um relatório destacando suas impressões e examina se o processo está pronto para anunciar a sentença.

O despacho saneador trata do acontecido entre Agostino Tassi, Artemísia Gentileschi e Cosmo Quorli. O juiz enfatiza que Agostino Tassi foi introduzido na casa dos Gentileschi por intermédio de Túzia, destaca também que Tassi tentava persuadir Artemísia a convencer seu pai de mandar embora seu ajudante e serviçal Francesco Scarpellino. Sobre o desvirginamento de Artemísia, o juiz declara:

> [...] Agostino tendo encontrado a porta da casa de Artemísia aberta sem anunciar-se entrou na casa e foi até Artemísia, e a encontrou que pintava e com ela fazia companhia Túzia com seu o filho entre as pernas sentado, e chegando que foi até Artemísia ordenou a Túzia que subisse para o andar de cima, porque queria falar a sós com Artemísia, e Túzia rapidamente levantou dos pés e foi-se para cima, e naquele exato dia **Agostino desvirginou Artemísia e foi-se embora, e na mesma noite retornou para casa de Artemísia com o Senhor Orazio, e o Senhor Orazio encontrou Artemísia na cama doente**[119]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 12). Grifo nosso.

O juiz salienta ainda que depois disto “[...] Cosmo armeiro vem também ele de manhã sozinho na casa de Artemísia e assim que chegou procurou-a para falar da honra e estando presente Túzia a forçou e a queria conhecer carnalmente, mas não pôde porque Artemísia não quis”[120]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 12).

O despacho saneador indica que a sentença seria favorável à jovem pintora, pois o juiz afirma que após o desvirginamento: “Agostino depois sempre seguiu [perseguiu] Artemísia e **a usou como se fosse coisa sua tendo-lhe dado no ato de desvirginamento a promessa de desposá-la**, mesmo tendo esposa e depois lhe afirmou duas outras vezes”[121]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 13). Grifo nosso.

Para o juiz,

---

[119] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[120] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[121] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> [...] **Que Agostino tenha feito matar a primeira mulher é coisa clara** porque disto se encontrará as cartas[122] do aviso, e o Stiattesi sabe o todo e ainda do fato sabem os mesmos Giovanni Lucca seu aprendiz e Salvatore Moro seu servidor. **Que Agostino usou nestes negócios, e para alcançar o seu intento e submeter Artemísia ao seu gosto** o declarou sua cunhada Costanza. [...] Que Agostino se tenha [possua sexualmente] a cunhada disto é publica voz e fama[123], [...] **sendo também ela sido desvirginada a força por Agostino**. **Que Agostino arruinou todos os próximos [conhecidos] que encontravam com Artemísia isto é público e notório,** e Túzia disto o sabe cada minúcia[124]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, pp. 13-14). Grifos nossos.

De acordo com as considerações do juiz, Cosmo Quorli "[...] por ciúmes e inveja convenceu Agostino secretamente e sob pressão que não a esposasse [Artemísia], como deporá sobre tudo o Stiattesi"[125]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 14). Sobre o desaparecimento de uma tela da personagem bíblica Judite, que é denunciado por Orazio Gentileschi na súplica de abertura do processo, o juiz declara:

> Que Cosmo tenha tomado [arrancado] das mãos de Artemísia um quadro de uma Judite, isto se verá por meio de uma apólice escrita pelo próprio punho de Cosmo pelo qual se ordena para Agostino que lhe entregue**, mas a apólice é falsa e não é escrita ou subscrita por Artemísia é escrita em casa de Cosmo** sobre a mesinha de mármore nos dias de carnaval[126]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, pp. 14-15). Grifo nosso.

Ainda referindo-se ao armeiro, o juiz salienta:

> Cosmo sempre andou propagando por Roma que Artemísia seja sua filha, perguntando às pessoas se Artemísia não lhe era parecida, em especial a Dianora sua serva, Matteo seu carroceiro, ao Stiattesi, à mulher do Stiattesi e a muitos outros; e depois contou vantagem de tê-la tido debaixo [possuído carnalmente][127]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 15).

O despacho saneador do processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco* é finalizado com palavras que reforçam uma sentença desfavorável a Tassi:

> **Agostino não pode dizer que Artemísia tenha feito mal com outros [homens] porque por si mesmo mentirá pela garganta** [voz] porque do dia que ele a desvirginou [até] hoje sempre teve os guardas ao redor da

---

[122] As cartas estão publicadas junto aos interrogatórios do processo, ver MENZIO, 2004, p. 42 e pp. 97-101.
[123] Agostino Tassi foi acusado pela irmã Olimpia de adultério e incesto com a cunhada Costanza (irmã da mulher de Tassi), mulher de Filippo Francini de Florença. (BERTOLOTTI, *Giornale di Erudizione Artistica, 1876, fasc. VII-VIII, p. 194* apud MENZIO, 2004, p. 109). (Tradução de minha autoria).
[124] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[125] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[126] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[127] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).

> casa de Artemísia para ver quem entrava e quem saia de dia e de noite e mediante os relatos que lhe fizeram estes seus guardas soube que **foi moça honradíssima e que não fez união de si com outros que a ele próprio** e disto teve reflexões infinitas com o Stiattesi e o confessou livremente que é obrigado a esposar Artemísia a qualquer custo, mas que não a esposa porque Cosmo armeiro sobre isto o desaconselhou ao final, e que por ser muito agradecido a Cosmo por tê-lo liberado da forca[128] não se pode decidir sem o consentimento de Cosmo, e esta é a verdade de todo o acontecido[129]. (DESPACHO SANEADOR, 2004, p. 15). Grifos nossos.

Quando o juiz faz tal declaração, está ao mesmo tempo negando a versão de Agostino Tassi quando o pintor afirmou, durante seus interrogatórios, que Artemísia recebia muitos homens na casa de seu pai e com ele mantinha relações "carnais".

No dia 27 de novembro de 1612 – oito meses depois de o processo ser requerido por Orazio Gentileschi – é declarada a sentença de Agostino Tassi, esse é condenado a cinco anos de exílio de Roma. Agostino nunca cumprirá a pena[130]. Podemos dizer que as inúmeras tentativas das testemunhas do processo em "denegrir" a imagem de Artemísia dizendo que "tinha muitos homens com os quais mantinha relações carnais", pareceram infundadas aos juízes.

Não encontramos em Artemísia nenhum sentimento de culpa diante do *estupro*. Em diferentes momentos de seus depoimentos a jovem declara que Agostino Tassi foi violento e forçou a penetração vaginal. Também declara que houve um período de luta corporal entre os dois, ela tentava fugir do homem, que ao final da disputa desvirginou-a forçadamente. As palavras de Artemísia não nos remetem ao sentimento de culpa que, de acordo com Heleieth Saffioti, muitas vezes as vítimas deste tipo de violência manifestam. (SAFFIOTI, 2004, p. 23).

Uma questão interessante foi o retorno da antiga amizade entre Orazio Gentileschi e Agostino Tassi, logo depois do final do processo. (MENZIO, 2004, p. 140). Esse fato é mais um testemunho do contexto do século barroco em que observamos a teatralização da vida e dos eventos cotidianos, os quais se apresentam de forma importante nos autos do processo crime realizado entre os meses de março e novembro de 1612.

Ao final do processo todos retornam para suas casas nas ruas e vielas da Roma seiscentista. Todos satisfeitos com a sentença: a família Gentileschi recuperava sua honra e os artistas voltavam para a produção pictórica. Para

---

[128] Não se sabe a qual evento se refere.
[129] (Tradução Dr. Celso Bordignon e Vicente Pasinatto).
[130] (ASR, TCG, *Registrazioni di Atti*, b. 166, f. 101r apud LAPIERRE, 2000, p. 438). (Tradução de minha autoria).

Artemísia foi diferente, pois que além da exposição pública do processo, seu pai lhe arranjou um casamento de conveniência com Pietro Antônio Stiattesi: um homem endividado. O casal se estabeleceu em Florença, provavelmente fugindo da situação que se criou em torno da pintora.

Em Florença Artemísia ainda produzia uma pintura marcada pela influência do pai, porém logo desenvolveu uma individualidade específica. Artemísia pintou na maioria de suas obras a violência, o drama, o sangue, a intensidade de uma violência que representa não o desvirginamento forçado, mas toda uma rede de poder patriarcal que a artista percebia em seu cotidiano, do qual o desvirginamento e o processo são testemunhos. Além disso, as obras ainda são marcadas pelo espírito inusitado e surpreendente do barroco.

CAPÍTULO 2. O FEMININO E O MASCULINO NAS IMAGENS DE ARTEMÍSIA LOMI GENTILESCHI

A marca autoral do legado imagético de Artemísia Lomi Gentileschi está inscrita em diferentes experiências vivenciadas pela pintora. Ser mulher, ser filha de um reconhecido pintor, ser artista. Uma órfã de mãe[131], aos 12 anos, carnalmente conhecida aos 18 anos, forçadamente desvirginada, inquirida e torturada pelos homens do Tribunal da *Tor di Nona* em Roma, desonrada aos olhos da sociedade. As marcas de uma vida se revelam aos olhos do pesquisador, as imagens por ela produzidas, são, para nós, textos a serem interpretados à luz do contexto no qual foram produzidos.

Definir quem foi Artemísia Gentileschi é um objetivo demasiado pretensioso para uma História consciente de seus limites e imperfeições. Entretanto, o tempo que nos separa dos acontecimentos não nos impede de buscar compreender o que significaram para os sujeitos envolvidos na trama. O objetivo de entender o que teria sustentado o temperamento ousado da artista diante da moral que vigorava na Roma seiscentista, é um dos principais questionamentos dirigidos às fontes. O que é

[131] Na data de 26 de dezembro morre sua mãe, com apenas 30 anos, alguns dias depois de dar a luz a um menino. (ASVR*, parrocchia di Santa Maria del Popolo, Livro de'Morti,* IV, fol, 140, 1595-1620 apud, NICOLACI, 2011, p. 259). (Tradução de minha autoria).

possível dizer sobre Artemísia ao analisarmos sua obra? As formas como encarou sua realidade poderia torná-la *feminista* aos olhos do presente?

Ao iniciar a seleção das obras pictóricas de Artemísia Gentileschi utilizo um recorte que privilegia o período entre os anos de 1610 e 1621. O estudo das imagens será aliado, ao longo dos outros capítulos, ao estudo dos autos do processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco.* Assim, o recorte destaca os anos que envolvem os dois crimes (desvirginamento forçado e roubo dos quadros em 1611), desdobramentos do processo crime (1612) e as obras produzidas por Artemísia Gentileschi nesse espaço de tempo e nos primeiros anos que se seguiram. Esse período crucial na vida privada da artista foi também decisivo para alimentar aquele caráter desafiador que sua obra começava a adquirir. O desvirginamento forçado, os exames ginecológicos, os suplícios da tortura, o casamento arranjado entre um homem endividado e seu pai, os percalços de uma mulher que anseia a inserção no mundo masculinizado das artes são questões importantes da vida de Artemísia e da conjuntura analisada pela pesquisa.

2.1 A *tavoletta*: o díptico que inaugura a produção pictórica conhecida de Artemísia

Depois da morte da mãe, Prudenzia Montore em 1605, Artemísia, enquanto filha primogênita e única mulher passou a carregar nos ombros todo trabalho doméstico da família Gentileschi. Isso tornava muito improvável que ela fosse progredir na carreira artística, como indica Agnati (2001, p. 7). Além disso, numa época em que não existiam materiais prontos para o uso, quase tudo o que servia para produzir uma pintura era preparado no ateliê. Isso nos faz pensar que a vida de Artemísia, nesse período, era dedicada aos afazeres tanto da casa como do ateliê do pai.

Judith W. Mann (2011, p. 57), afirma que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se ausentasse de casa todos os dias, entretanto, no decorrer desses anos eram entregues

suprimentos para pintura na casa dos Gentileschi, o que sugere que Artemísia estava ativamente envolvida com a produção pictórica. Para Mann,

> *Quantunque, all'inizio, il suo contributo si limitasse presumibilmente a macinare colori, fabbricare pennelli, mescolare tinte e preparare superfici, nel 1608-09, data del suo primo quadro conosciuto, Artemisia doveva aver già cominciato a studiare la propria faccia e con ogni probalità anche il proprio corpo.* (MANN, 2011, p. 57).
> Embora, no início, sua contribuição se limitasse provavelmente a moer pigmentos, fazer pincéis, misturar cores e preparar superfícies, em 1608-09, data de seu primeiro quadro conhecido, Artemísia havia já começado a estudar o próprio rosto e com toda probabilidade também o próprio corpo. (Tradução de minha autoria).

Numa carta enviada por Orazio Gentileschi à Grã-Duquesa mãe da Toscana, o pintor escreve sobre a filha Artemísia:

> *[...] questa femina, come è piaciuto a Dio, avendola drizzata nella professione della pittura in tre anni si è talmente appraticata che posso ardir de dire che hoggi non ci sia pare a lei, avendo 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.[...].* (ORAZIO GENTILESCHI, 1612 apud LAPIERRE, 2001, 435-437).
> [...] esta mulher, conforme Deus quis, tendo-a direcionada na profissão da pintura, em três anos se aperfeiçoou de tal maneira que posso ousar dizer que hoje não existe alguém como ela, tendo por fim agora feito obras que talvez importantes mestres desta profissão não cheguem ao seu conhecimento, como no momento oportuno farei ver a vossa alteza sereníssima [...]. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

Embora admitindo um ligeiro exagero da parte de seu pai orgulhoso e pragmático, ansioso para ver sua filha começar a vida de artista, a maioria dos estudiosos aceita a datação de 1608-1609 para a primeira pintura conhecida de Artemísia Gentileschi, de acordo com Mann (2011). É uma *tavoletta*[132] que era parte de um díptico que representa *A Pintura e a Poesia*, de propriedade do colecionador romano Alessandro Biffi. Em um inventário de 1637, quando Biffi teve que vender sua coleção para pagar uma dívida, é descrito entre os outros quadros, dois pequenos quadros de formato ovalados que representam *A Pintura e a Poesia*, produzidas pela mão de Artemísia (que na época tinha 15 anos de idade), de acordo com Maria Lucrezia Vicini (2000).

[132] Pequena placa de madeira, sua atual localização é desconhecida para nós.

FIGURA 2 – *Alegoria della pittura* (1608-1609) de Artemísia Gentileschi. Localização desconhecida. FONTE – (MANN, 2011, p. 56).

Ainda que a imagem da *Poesia* não tenha sido encontrada, temos uma descrição dela, publicada no Inventário da *Fondazione Memofonte Onlus* (1779-1782-1783):

> *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*[133]. (*Fondazione Memofonte onlus,* 1779-1782-1783, p. 110). Uma imagem na qual escreveu [assinou] Artemísia retrata duas mulheres, que uma sentada com roupas de rainha, a qual segura uma taça na qual a outra personagem despeja o conteúdo. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

[133] *Inventario generale delle stampe staccate e libri ornati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783. Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche.* Disponível em:<http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_GENERALE_DELLE_STAMPE_STACCATE1779_1783.pdf> Acesso em 22 de junho de 2012.

A *Alegoria da Pintura* corresponde à descrição da alegoria que Cesare Ripa faz em seu texto sobre *Iconologia,* publicado pela primeira vez em 1593 (ano de nascimento de Artemísia). O texto que a jovem pintora conheceu foi, provavelmente, a edição publicada em 1603. 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 ressalta 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). No texto *Iconologia* (1603), Cesare Ripa afirma,

> [...] para pintar a melancolia, o pensamento, a penitência e coisas semelhantes, deve-se fazer um rosto seco, emaciado, os cabelos emaranhados, a barba eriça, a carnação não muito jovem; em contrapartida, bela, lasciva, fresca, rubicunda e risonha deve ser a imagem do prazer, da volúpia, da alegria ou de coisas semelhantes. [...] As vestes correspondem à composição dos corpos das imagens por meio das cores, bem proporcionadas e variadas, com belas atitudes e refinada delicadeza e arte; e não há ninguém que, ao vê-las, não se sinta no mesmo instante movido por um certo desejo de saber para que fim elas foram representadas em tal ordem e disposição. (RIPA, 1603 apud LICHTENSTEIN, 2005, pp. 31-32).

Artemísia já pintava de forma independente no ateliê do pai, em 1609. A obra *La Vergine che allatta il Bambino* (A Virgem Amamentando o Menino), de coleção privada produzida nesse período, pode ter sido um retrato da criada Túzia e seu o filho – Artemísia faz essa declaração durante seu depoimento no processo. Ela estaria pintando uma Virgem amamentando o Menino quando Agostino Tassi entrou na casa da família Gentileschi e a desvirginou à força.

Existem pelo menos três versões desta obra produzidas por Artemísia antes de 1612. Não podemos afirmar para qual delas Túzia e o filho foram modelos, mas o mais importante são as pinturas. Selecionamos uma das versões da Virgem de Artemísia, uma das produções mais precoces da jovem artista romana, na época com idade entre 15 anos e 16 anos.

O drapeado das vestes da Virgem é muito bem trabalhado na imagem e as expressões dos personagens parecem aprisionar o real no instante capturado pela pintura. A exploração dos drapeados é uma das especialidades estéticas de

Artemísia, o que percebemos de forma importante em toda a sua produção. Além disso, a Virgem Maria é representada como protagonista do que parece ser um diálogo com o Menino Jesus, conforme destaca Roberto Contini (2011).

FIGURA 3 – *La Vergine che allatta il Bambino* (1608-1609) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 116 x 89,3 cm. Coleção privada. FONTE – (CONTINI, 2011, p. 153).

Este Menino Jesus é diferente dos pintados por outros artistas, diferencia-se inclusive do Menino de Orazio Gentileschi. A alta definição do perfil, da bochecha e o queixo duplo concebem um menino gordo. A imagem consegue simular de forma

autêntica e mais uma vez, quase real, o dinamismo do ato de nutrir de si uma criatura. O real, na imagem, é ainda mais intensificado pela nitidez do olhar com o qual o Menino encara sua mãe. Além disso, a luz e a discreta sombra começam a aparecer nas imagens e se intensificam ao longo da produção pictórica de Artemísia. Uma questão interessante sobre esse período é que o tema da Virgem amamentando era quase proibido em representações imagéticas, o que demonstra a singularidade da obra de Artemísia desde seus primeiros trabalhos.

Iniciamos o trabalho com as imagens de Artemísia acreditando que sua obra não foi apenas o resultado dos aprendizados tidos com o pai, nem foi uma simples resposta à violência do desvirginamento. Sabemos de nossa incapacidade de restituir a força da linguagem estética extraordinariamente dinâmica da pintora. Contudo, entendemos que estamos mais próximos de Artemísia quando olhamos sua obra.

2.2 *Susanna e i vecchioni*: a resistência feminina

Susana e os velhos antecipava o caráter das obras de Artemísia. Precoce aos olhos do presente, aos 17 anos a artista ousou atribuir poderes para aquela Susana, já representada em obras pictóricas de diferentes artistas como, por exemplo, Jacob Tintoretto (1555-1556).

Os temas bíblicos foram amplamente utilizados pela arte do Barroco para a elaboração das pinturas. Uma das explicações para isso é o caráter catequético atribuído às imagens. A narrativa da história de Susana e os velhos é o terceiro apêndice do livro de Daniel[134]. (Dn 13, 1-64). O capítulo *A fiel Susana,* 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.

[134] 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.

Cotidianamente, por volta do meio-dia, Susana passeava pelo jardim de seu marido e os juízes passaram a cobiçá-la. Os dois juízes combinaram procurar uma oportunidade de pegá-la sozinha. Numa dessas ocasiões Susana teve vontade de tomar um banho, aparentemente não havia mais ninguém no interior do jardim. Ela disse às empregadas: “Tragam óleo e perfume e fechem as portas do jardim [...]”. (Dn 13, 17-18). Fazendo o que lhe era solicitado, as empregadas fecharam os portões sem perceberem que os dois velhos estavam escondidos. Eles disseram à Susana: “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).

Sem alternativa, Susana disse: “Eu prefiro dizer ‘Não!’ e cair nas mãos de vocês; é melhor do que cometer um pecado contra Deus”. (Dn 13, 23-24). Seus gritos não foram mais altos do que os gritos dos velhos, os quais contaram sua versão da história. A assembleia reunida acreditou neles e Susana seria punida pela mentira de um adultério forjado pelos dois velhos, seria apedrejada até a morte pela corrupção dos juízes. Assim, atendendo ao clamor de Susana:

> Deus despertou o Espírito Santo de um jovem de nome Daniel [...]. De pé no meio deles, Daniel disse: Voltem para o tribunal porque foi falso o testemunho desses homens contra ela [...]. Afastem longe um do outro que eu vou interrogá-los [...]. Depois de separá-los Daniel disse a um deles: se você viu mesmo, diga-me: debaixo de que árvore viu os dois abraçados? Ele respondeu: Debaixo de um lentisco. [...] Daniel pediu para trazer o outro que, ao ser perguntado, respondeu: Debaixo de um carvalho. [...] E foi assim que, nesse dia, eles condenaram os dois à morte e salvaram uma pessoa inocente. (Dn 13, 45-62).

Sentada nos degraus e com metade do pé esquerdo mergulhado na água, Susana está no limite entre dois espaços: o privado, no jardim de sua casa onde costumava passear e tomar banho; e o espaço público do tribunal que a julgou como uma mulher adúltera. A imagem enfatiza ainda os homens que a chantagearam no jardim e que a condenaram injustamente à morte em praça pública. Quando exerceram suas funções de juízes[135], os velhos também estão no limite entre os dois espaços. Tribunal e jardim envolvem a réu. Foi montada a emboscada da qual Susana não pode fugir: “A coisa está complicada para mim de todos os lados: se eu

[135] Segundo o texto bíblico, os juízes eram: “[...] chefes de família conselheiros do povo, aqueles de quem falou o Senhor: A injustiça brotou na Babilônia, vinda dos velhos juízes que passam por guias do povo”. (Dn 13, 5-6).

fizer isso [manter relações com os velhos], estou condenada à morte; se não fizer, sei que não conseguirei escapar das mãos de vocês". (Dn 13, 22-23).

No texto bíblico Susana clama pela ajuda divina, sua fé a salva através de Daniel [apresentado como sábio precoce, com o dom do discernimento]. O homem sábio, que recebe o Espírito Santo, se fortalece e intercede pela mulher, frágil, bela e crente no poder de Deus. No entanto, não é essa Susana criada pelas cores, linhas e pincéis de Artemísia Gentileschi. A representação pictórica de Susana na obra de Artemísia indica uma mulher diferente, ela se impõe na imagem, não pela suposta expressão da delicadeza e fragilidade feminina, mas sim denunciando aqueles homens de duplo caráter: no tribunal comportam-se como juízes de justos julgamentos e na privacidade do jardim "[...] procuraram, desviar o próprio pensamento para não olhar o céu nem se lembrarem de seus justos julgamentos". (Dn 13, 9-10).

Os velhos, que no primeiro momento contavam com o medo de Susana, falando no ouvido um do outro, foram surpreendidos pela sua atitude. Susana possui longos cabelos encaracolados, levemente dourados, pele clara, maçãs da face rosadas, braços e mãos que repudiam os velhos e a testa ligeiramente enrugada indicando seu desconforto no momento em que foi surpreendida pelos dois. O homem mais jovem faz algum comentário ao mais velho, o que juntamente com a proximidade dos corpos dos dois delata a cumplicidade do ato entre ambos. Ao que tudo indica, o instante capturado pela pintura é o imediato momento após a atitude *imoral* dos homens.

Susana, "[...] esposa de Joaquim e filha de Helcias, que era muito bonita e muito religiosa [...]". (Dn 13, 2-3). Mas, era antes de tudo uma mulher. O que mais chama a atenção na personagem bíblica criada por Artemísia "[...] *filia Domini Horatii Gentileschi pictoris*[136]", é que sua função na imagem não é a de ser contemplada pelos olhares masculinos. Aqueles olhares já bastantes conhecidos, os mesmos olhares dos homens que vigiavam Artemísia e dos velhos que espionavam Susana no jardim.

---

[136] "[...] filha do Sr. Orazio Gentileschi, pintor". (MENZIO, 2004, p. 16). (Tradução Dr. Celso Bordignon).

FIGURA 4 – *Susanna e i vecchioni* (1610). *Firmata e datata: "Arte [Misia] Gentileschi F/1610*". Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. FONTE – Acervo do Castelo Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 111).

A perspectiva de autorretrato nas obras de Artemísia Gentileschi é evidenciada em toda sua obra, especialmente nas pinturas que representam mulheres bíblicas, em sua maioria heroínas aos olhos da artista. No caso de Susana, notamos que sua presença na tela não é decorativa, tampouco um objeto sexual do espectador. Ela não se submete aos desejos masculinos, desafia os discursos daqueles homens que a alcovitaram. Uma atitude similar àquela adotada por Artemísia diante do Tribunal da *Tor di Nona*. Artemísia enfrentou dois anos

depois da criação de sua primeira Susana, em 1612, momentos de tensão, medo, sofrimento e dor, viveria ela mesma um drama *caravaggesco*.

O colorido das vestes dos velhos, apenas com suas cabeças e mãos descobertas contrastam com a nudez de Susana. Os tons de roxo e vermelho, branco, azul e a tonalidade marrom dos degraus indicam a continuidade da imagem para além dos limites da tela. A luminosidade que atinge o corpo de Susana e as sombras dele e do manto, que cobre parte de sua coxa esquerda, nos degraus, são elementos que serão ainda mais trabalhados por Artemísia nas obras seguintes.

Para Tiziana Agnati (2001), a *Susana e os velhos* de Artemísia possui uma conexão evidente com o *caravaggismo*:

> *[...] la mano aperta del vecchione sulla sinistra, che disegna una traccia ovoidale sulla spalla dell'altro uomo, e che è presente nella Giuditta che decapita Oloferne (1598,1599) di Caravaggio.* (AGNATI, 2001, p. 13).
> [...] a mão aberta do velho à esquerda, que desenha uma forma ovalada sobre o ombro do outro homem, e que está presente na Judite degolando Holofernes (1598-1599) de Caravaggio. (Tradução de minha autoria).

O estilo *caravaggista* caracterizado pelo jogo de luzes e sombras será uma marca importante das criações artísticas de Artemísia Gentileschi, principalmente as produzidas a partir de 1612.

A única mulher que "seguiu" Caravaggio, Artemísia Lomi Gentileschi, aos 17 anos já demonstrava grandes habilidades na pintura da figura humana. Tradicionalmente os artistas consideram o corpo humano em movimento seu maior desafio. O movimento criado por Artemísia para sua personagem Susana de 1610 provém, sobretudo, da intenção de revelar a qualidade de seu trabalho. (MANN, 2011, p. 51). Para Judith W. Mann (2011), provavelmente Artemísia observou sua própria imagem refletida no espelho e o excelente resultado obtido em Susana indica que era muito dedicada ao estudo da figura humana. Susana também pode ter sido produzida para ser exposta ao público. Na Roma seiscentista os artistas eram convidados frequentemente a exibir os seus trabalhos em exposições realizadas em diferentes locais. Judith W. Mann (2011) afirma que o pai de Artemísia, Orazio Gentileschi, participou de uma mostra no Pantheon em 1610, é provável que tenha sido para essa ocasião a produção de *Susanna e i vecchioni*[137]

[137] Susana e os velhos, acervo do *Castelo Weissenstein, Pommersfelden*, Alemanha.

da jovem artista. Artemísia dava uma brilhante demonstração de seu trabalho numa exposição atribuída ao pai, como sugere Mann (2011, p. 51).

FIGURA 5 – Detalhe da obra *Susanna e i vecchioni* (1610). *Firmata e datata: "Arte [Misia] Gentileschi F/1610*". Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. FONTE – Acervo do *Castelo Weissenstein, Pommersfelden*, Alemanha. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 111).

Mary Garrad (1989, pp. 196-197) foi a primeira a notar que a pose das mãos de Susana é inspirada numa figura feminina do relevo de um sarcófago romano do século II, em que é representada a história de Orestes. É mais provável que Artemísia tenha observado a pintura de *Adão* de Michelangelo na Capela Sistina (também inspirado na imagem do sarcófago). Artemísia não esteve necessariamente na Capela Sistina, mas é possível que tenha conhecido sua iconografia. De acordo com Mann (2011, p. 53) os artistas da época podiam facilmente encontrar reproduções dos trabalhos de Michelangelo.

A Susana de Artemísia revela ainda uma estreita afinidade estética com as obras do pai, é o que fica evidente quando analisamos o naturalismo dos detalhes

de *David che contempla la testa di Golia*[138] produzida por Orazio no mesmo período em que Artemísia pintou sua primeira Susana.

FIGURA 6 – *David che contempla la testa di Golia,* (1610), de Orazio Gentileschi. Óleo sobre cobre, 37 x 29 cm. FONTE – Acervo *Staatliche Museen*, Berlim. Disponível em: <http://www.wga.hu/index1.html> Acesso em 19 de junho de 2012.

É interessante notar que quando Orazio chegou a Roma, no final da década de 1570, possuía um estilo impregnado dos princípios maneiristas da sua região, a Toscana. Judith W. Mann (2011) salienta que as figuras representadas em espaços pouco profundos, as poses artificiais e um desenho nem sempre preciso, são

[138] Davi contemplando a cabeça de Golias, *Staatliche Museen,* Berlim.

marcas da produção de Orazio. As pinturas de Caravaggio nas capelas Contarelli[139] e Cerasi[140] de Roma impressionaram profundamente Orazio e o induziram a repensar profundamente seu estilo, conforme Mann (2011, p. 55).

As imagens perturbadoras realizadas por Caravaggio na igreja de São Luis dos Franceses foram expostas ao público quando Artemísia tinha nove anos de idade. (MANN, 2011, p. 55). Com 10 anos Artemísia viu o pai e o amigo, Caravaggio, serem acusados de difamação, por Giovanni Baglione. (AGNATI, 2001, p. 12).

A produção de Caravaggio com exploração profunda de luzes e sombras das quais emergem as formas, seus modelos não idealizados e sua atenção às tramas e aos detalhes de superfície ofereceram a Orazio novas pistas para sua evolução artística. Segundo Judith W. Mann (2011), na primeira metade de 1600, esses elementos eram predominantes na produção de Orazio, as técnicas do que posteriormente foi denominado *caravaggismo* romano. Foi por meio do pai que Artemísia conheceu, compreendeu e adotou o severo naturalismo *caravaggesco*. Mas foi longe do pai que conquistou seu espaço no mundo das artes. Os anos de aprendizado de Artemísia coincidem com o período em que Orazio concebe com maior atenção o mundo natural, como nos é evidenciado pela fisionomia individualizada da sua *Vergine che allatta il Bambino* (Virgem Amamentando o Menino de 1609).

[139] Na igreja de São Luis dos Franceses (Roma).
[140] Na igreja de *Santa Maria del Popolo* (Roma).

FIGURA 7 – *Vergine che allatta il Bambino* (1609) de Orazio Gentileschi.
Óleo sobre tela, 98,5 x 75 cm. FONTE – Acervo do *Muzeul National de Arta al Românie*i, Bucareste, Romênia. (CONTINI, 2011, p. 54).

Entretanto, a obra de Gentileschi acima citada, denuncia que ele não havia estudado o nu feminino. Tal habilidade foi amplamente desenvolvida pela filha Artemísia. Judith W. Mann (2011, p. 56) salienta que o fato de Orazio ter a filha trabalhando no interior do seu ateliê, elaborando obras para compradores privados e os bem sucedidos nus femininos da produção de Artemísia aumentaram consideravelmente o sucesso do pai. Como costumavam fazer os meninos que queriam se tornar artistas, Artemísia começou a ajudar no ateliê do pai quando tinha entre onze e doze anos, segundo revelam os estudos de Judith W. Mann (2011, pp. 56-57). Vale lembrar que uma menina que não fosse filha de um pintor dificilmente teria acesso ao mundo das artes, do qual Artemísia foi protagonista, sem deixar de pagar um alto preço por suas escolhas.

Para Roberto Contini (1991), a obra Susana e os velhos é um marco na constituição da obra de Artemísia. Quando Orazio Gentileschi afirmou durante o processo crime que Artemísia tinha 15 anos, queria destruir a autenticidade da Susana, pois se assim fosse, a filha teria apenas 14 anos em 1610. Também Roberto Longhi (1943), mesmo sabendo que na época Artemísia estava com 17 anos, escreveu lapidariamente que a *Susanna e i vecchioni* de 1610 teria sido em grande parte, se não no seu todo produzida por Orazio Gentileschi e só assinado por Artemísia. Segundo Contini, o que estava em jogo era uma questão sexual. Hoje afirmamos que estava em jogo uma questão de *gênero*.

Na análise da obra, Contini garante que Artemísia superou muitos colegas pintores de seu tempo, quando produziu a precoce Susana. (CONTINI, 1991, p. 110). À personagem é atribuída uma postura composta de embaraço e repulsa, distante das descrições comuns da mulher do período. Quem sabe a imagem *Susanna e i vecchioni* antecipa uma percepção do feminino já presente na artista, quem sabe ela provoca perguntas, que muitas mulheres já se fizeram. Perguntas estimuladas pelo mal estar do feminino diante da civilização patriarcal. Nós, hoje, nos perguntamos: Susana seria uma metáfora de Artemísia? Tão nua diante da sociedade patriarcal que a julgava?

A tela *Susanna e i vecchioni* (1610) dava início, em 1610, a uma experiência estética distinta. A partir de então, sua obra assumiria junto com sua vida pública e privada um caráter desafiador na Roma seiscentista da Contrarreforma. Um pano de fundo mobilizaria Artemísia: a resistência feminina diante da violência do poder patriarcal e suas engrenagens de poder.

2.3 *Giuditta che decapita Oloferne*: golpeou por duas vezes o pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça

Durante e depois do processo, Artemísia continuou desenvolvendo trabalhos como pintora e revelou seu interesse pela narrativa. Um dos primeiros trabalhos que realizou depois do desvirginamento foi *Giuditta che decapita Oloferne*[141] hoje no

[141] Judite degolando Holofernes.

acervo do *Museo di Capodimonte*, em Nápoles. De acordo com os estudos recentes de Judith W. Mann (2011, p. 58), a historiografia da arte associa a elaboração da tela com o período vivido pela artista. A sucessiva violência presente nas suas produções são formas de representação dos episódios dramáticos experimentados pela jovem pintora. Para a mesma autora, o que raramente foi notado na sua produção e que causa ainda mais impacto, é a notável abordagem realizada por Artemísia. A artista narra a história bíblica de Judite superando um dos maiores desafios para um artista: a criação de uma figura humana em movimento.

Mann (2011) destaca ainda que a maioria dos artistas que pintaram Judite e Holofernes se deteve nos momentos posteriores à decapitação, em que Judite e a criada se preparavam para fugir com a cabeça do líder do exército da Babilônia no cesto, como um verdadeiro troféu. O momento da fuga também é significativamente dramático, mas também menos complexo para ser elaborado, conforme salienta Mann (2011). Representar cenas em que os personagens executam ações e movimentos é seguramente mais difícil. É esse um dos motivos que nos indica a influência de Michelangelo Merisi, o Caravaggio, na produção de Artemísia. A crua ostentação do sangue na produção de ambos confere as suas telas uma das representações mais violentas da história de Judite. Artemísia cria sua própria interpretação do tema bíblico. A obra da artista mostra como duas mulheres podem, unindo suas forças, degolar um soldado forte, o que certamente a Judite de Caravaggio não o faria. Judith W. Mann (2011) também chama a atenção para o fato de que possivelmente Artemísia não conhecesse a Judite de Caravaggio. Além disso, é muito mais difícil saber sobre o impacto da produção de Artemísia Gentileschi em Roma, sendo ela uma mulher, do que se fosse um homem. (MANN, 2001, p. 58).

Em pleno decorrer do processo crime contra Agostino Tassi, Artemísia Gentileschi transforma a narrativa bíblica da história de Judite numa tela plenamente distinguida pelo drama, um drama que atravessava não apenas a personagem representada na obra, mas também a própria artista. Em março de 1612, no seu primeiro interrogatório, Artemísia denunciava Túzia, uma inquilina de sua família, que morava no andar de cima da casa dos Gentileschi. “*Tutia quale ha trattato contra di me un tradimento tenendo mano a farmi vittuperare*”. “Túzia combinou

[manejou] contra mim uma traição tendo como objetivo fazer-me envergonhar[142]". (TÚZIA, 2004, p. 16).

Artemísia traída por Túzia e desvirginada por Agostino Tassi, Susana acusada de adultério pelos velhos juízes e Judite perseguida pela saga de poder de Nabucodosor, rei da Babilônia que pelas mãos de Holofernes organiza uma caçada aos judeus. As três mulheres alcovitadas, afastadas pelo tempo e pela cultura, mas unidas pela resistência.

A história de Judite[143] é narrada por um dos textos que compõe o Antigo Testamento e representa "[...] a vitória do povo eleito contra seus inimigos, graças à intervenção de uma mulher"[144]. Nabucodonosor, rei da Babilônia (604-562 a.C.), é descrito como: "[...] soberano poderoso e ímpio, adversário do povo de Deus". (Jt 1,1)". Holofernes, servo do rei, "[...] é síntese das potências do mal. Judite, por sua vez, representa "[...] a causa de Deus, identificada com a de sua nação"[145]. Nação que nos parece, segundo o texto, "[...] votada ao extermínio, mas Deus promove o triunfo pelas fracas mãos de uma mulher"[146].

Em sua saga pelo poder, Nabucodonosor inicia uma perseguição contra todos os povos que o menosprezaram e não atenderam sua mensagem de a ele juntar-se. Para isso, convoca Holofernes. O exército chega às montanhas israelitas, explora as fontes de água e postos de soldados são organizados em torno delas. Os israelitas, dessa maneira, padeceram de sede e, ao se reunirem com todos os anciãos, o povo dizia: "Seremos, sim, escravos, mas viveremos e não veremos com nossos olhos a morte de nossas crianças e o desfalecimento de nossas mulheres". (Jt 7, 27). Ao ouvir tudo isso,

> Judite, viúva de Manassés – mulher muito respeitada entre o povo, pois era muito temente a Deus – reuniu novamente os anciãos e propôs: farei algo cuja lembrança se transmitirá aos filhos de nossa raça, de geração em geração. Esta noite ficareis à porta da cidade. Sairei com minha serva, e,

---

[142] Fragmento do Interrogatório de Artemísia (2004, pp. 16-22). (Tradução Dr. Celso Bordignon).

[143] 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).

[144] (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Introdução aos Livros de Tobias, de Judite e de Ester, 2002, p. 662).

[145] (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Introdução aos Livros de Tobias, de Judite e de Ester, 2002, p. 663).

[146] (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Introdução aos Livros de Tobias, de Judite e de Ester, 2002, p. 663).

> antes da data na qual dissestes que entregaríeis a cidade aos inimigos, o Senhor, por minha mão visitará Israel. (Jt 8, 32-34).

Judite, ao oferecer o incenso da tarde a Deus, versa uma oração peculiar pedindo ao Senhor que a auxilie em sua empreitada. Podemos enfatizar algumas passagens: “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”. (Jt 9, 13). Cessada a oração, Judite: “Despojou-se do manto de sua viuvez, ungiu-se com ótimo perfume, colocou na cabeça o turbante e vestiu a roupa de festa colocou todas as suas joias, embelezando-se a fim de seduzir os homens que a vissem”. (Jt 10, 3-4).

Entre os soldados de Holofernes, Judite causou consternação pela sua beleza. Ao intitular-se serva de Nabucodonosor, admiradora de sua sabedoria e sagacidade agradou muito Holofernes. Após quatro dias, vivendo numa tenda montada exclusivamente para ela e sua serva no acampamento de Holofernes, Judite é convidada para um banquete junto aos mais poderosos oficiais que serviam Nabucodonosor. Ordenou Holofernes à Bagoas, eunuco que cuidava de seus afazeres: “Vai e convence a mulher hebreia, que está junto de ti, a vir até nós, para comer e beber conosco. Seria uma vergonha para nós deixarmos essa mulher partir sem termos relações[147] com ela. Se não a seduzirmos, rirão de nós”. (Jt 12, 12). “Então Judite se levantou e se enfeitou com suas roupas e joias. [...] Ao vê-la, Holofernes ficou arrebatado, e a paixão o agitou com o desejo violento de se unir a ela”. (Jt 12, 15-16).

Após os oficiais se retirarem da tenda de Holofernes, Judite foi deixada sozinha com ele, o qual se encontrava “[...] caído em seu leito, afogado de vinho”. (Jt 13, 2). 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 [espada]; 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 mosquiteiro das colunas. Pouco depois, saiu e deu a cabeça de Holofernes a 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. (Jt 13, 6-10).

---

[147] “Eufemismo “sem termos comércio com ela”, (cf. Dn 13, 54-58)”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 695).

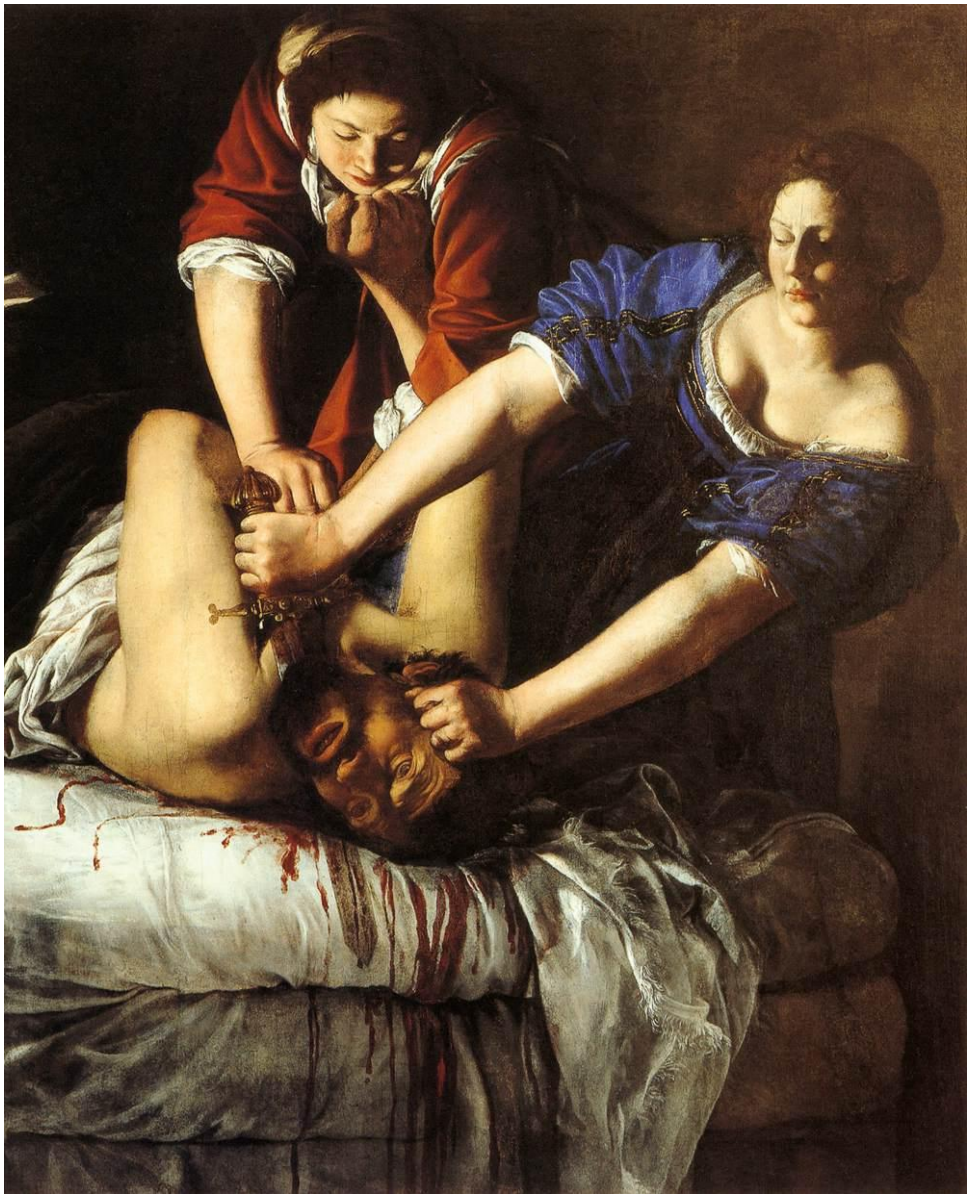

FIGURA 8 – *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. FONTE – Acervo *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Nápoles. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 117).

A Judite de Artemísia não é detentora de *fracas mãos* como descreve a narrativa bíblica. A obra é a consolidação dos parâmetros do *caravaggismo*, o drama e a intensidade da imagem superam até mesmo a Judite produzida por Michelangelo Merisi (Caravaggio). A elaboração de uma obra em que o sangue chama à atenção do espectador confere drama à imagem, o qual é também vivido pela artista. Sua interpretação da narrativa bíblica é aliada a uma história vivida fora das telas. O drama vivido por Artemísia era físico, era seu corpo que vivenciava o drama da violência.

A Judite de Artemísia não precisou clamar a Deus pedindo forças para a decapitação do líder do exército do rei da Babilônia. Ela já possuía coragem, um atributo masculino em oposição à fragilidade feminina. Judite não era frágil, nem covarde, assumiu papéis masculinos, converteu a beleza de sua pele perfumada, suas mãos delicadas, seu rosto jovial em um só objetivo: garantir a honra e a reputação do povo judeu, prestes a ser escravizado e desonrado pelos homens de Nabucodonosor.

FIGURA 9 – Detalhe da obra *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. FONTE – Acervo *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Nápoles. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 117).

A cumplicidade dos dois homens que observam Susana no jardim é, assim, substituída pela cumplicidade entre as duas mulheres. O sangue que se espalha na imagem não é menos dramático do que a expressão facial de Holofernes. Para Bissel (1968 apud MANN, 2011, p. 154), é difícil não ver em Holofernes um

substituto de Agostino Tassi. Os olhos saltados, a testa significativamente enrugada, a boca entreaberta e uma tentativa fracassada de sua avantajada mão direita de alcançar o pescoço da serva. Na pintura de Artemísia, existem apenas duas perspectivas para Holofernes: a aflição dos últimos suspiros (tormento semelhante daquele vivido por Susana, quando esperava pelo apedrejamento) e a morte agonizante.

Artemísia também já conhecia o mundo hegemonizado por uma determinada masculinidade, ela soube precocemente o que significava atuar nele. Todas aquelas emoções de quando tentava gritar – porém sem sucesso, pois Tassi havia lhe colocado um lenço na garganta, – de quando tentava se levantar do leito – mas sem sucesso, pois ele segurava o joelho entre suas coxas – ou ainda dos momentos em que ela lhe arrancava os cabelos ou lhe arranhava o pênis[148] [de Tassi] – são situações que fazem parte do enredo que circula entre as cores, as expressões, os olhares da obra de Artemísia Gentileschi.

Isso também significa dizer, como já afirmou Leonardo da Vinci (1989) no Tratado da Pintura:

> *[...] ciò che è nell' universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generarono una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.* (DA VINCI, 1989, p. 7).
> [...] aquilo que está no universo por essência, presença ou imaginação, esse [o pintor] o tem antes na mente, e depois nas mãos, e aquelas são tão excelentes, que no tempo justo geraram uma proporcionada harmonia em um só olhar como fazem as coisas. (Tradução de minha autoria).

A pintura é uma questão mental, ou seja, ocorre antes no interior do pintor, depois nas mãos. O artista, além disso, é fruto de um tempo, de um contexto. É o mesmo corpo, aquele que sangra, sofre, pensa e pinta.

As mangas do vestido de Judite arregaçadas, os músculos das duas mulheres obcecados para terem nas mãos a cabeça de Holofernes representam juntas, as inversões da situação vivida por Susana. Não são dois velhos que vigiam e chantageiam Susana, agora são duas mulheres que têm o destino nas mãos, o delas, o do povo judeu e o daquele homem, prestes a ser decapitado.

---

[148] Fragmentos do interrogatório de Artemísia. (ARTEMÍSIA, 2004, p. 16-22).

Na narrativa bíblica a serva aguarda Judite no lado de fora da tenda, na obra de Michelangelo Merisi (Caravaggio) a serva apenas observa a ação de Judite, aguarda passivamente a decapitação.

FIGURA 10 – *Giuditta che decapita Oloferne* (1598-1599) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm. FONTE – *Palazzo Barberini*. Acervo *Galleria Nazionale di Arte Antica*, Roma. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 116).

Na imagem pensada e pintada por Artemísia, ambas estão empenhadas no ato, Judite e a serva estão sobre o corpo de Holofernes. A cabeça pressionada contra o leito não permite nenhuma reação do homem, ao contrário da imagem de Caravaggio, em que Holofernes tenta se levantar quando percebe a atitude de Judite.

Conforme Judith Mann (2011), no Medievo tardio e no Renascimento, Judite era retratada como uma heroína virtuosa. Encarnava virtudes nobres como a coragem e a castidade e era associada à Virgem Maria. Mann (2011, p. 154) destaca que a imagem provavelmente foi pintada a partir de um desenho de Artemísia, 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. As duas mulheres da imagem transmitem a ideia de um poder feminino e preanunciam a dramaticidade intensa do alto barroco.

Judith Mann (2011) destaca que o refinamento da modelagem da carne, a perspectiva do espaço e a anatomia são elementos que corroboram com a datação da Judite de Artemísia (1612-1613), hoje comumente aceita. A pesquisadora afirma ainda que,

> *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 ufizzi, piú 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 Artemissia avesse inteso i due quadri come composizione diverse, con diverse sensibilitá.* (MANN, 2011, p. 154).
> 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 um tempo [no passado] fosse mais parecida com a versão do Uffizi, mais simétrica, mas sobre isto os estudiosos não concordam. Bissell (1999) resume todos os pontos relativos à tentativa de reconstruir a pintura. A Garrad é a favor de uma composição mais equilibrada, enquanto Papi (1991) assume que Artemísia pensou os dois quadros como composições diferentes, com diferentes sensibilidades. (Tradução de minha autoria).

A mesma autora destaca que 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. Além disso, o enquadramento apertado aumenta o poder da imagem. Para Mann (2011), o trabalho, muitas vezes incluídos nos livros de história da arte, tornou-se uma imagem que influenciou profundamente a leitura da arte de Artemísia e deu origem a uma variedade de interpretações. A presente pesquisa busca fazer uma interpretação, estudando, ao mesmo tempo, a obra de Artemísia e os elementos biográficos da vida da artista.

De acordo com Mann (2011, p. 154), alguns estudos psicanalíticos propuseram diversas associações para entender a forte violência da imagem, incluindo referências ao parto e à castração. Nosso estudo aproxima-se da interpretação de Christiansen (2002), pois sustentamos a ideia de que a obra, Judite degolando Holofernes pintada por Artemísia entre os anos de 1612 e 1613, 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.

Nossa interpretação propõe outra perspectiva sobre a luz presente nas imagens de Artemísia. Acreditamos que a luz não atinge as figuras humanas, mas

emana de seus corpos. Além disso, ao explorar os temas bíblicos Artemísia veste seus personagens com a roupagem do século XVII e desenvolve uma experiência estética inovadora, chegando aonde Caravaggio não chegou.

2.4 *Giuditta e la fantesca*: a agressividade viril das figuras femininas

No instante seguinte à decapitação de Holofernes, Judite deu a cabeça do homem à sua criada que a jogou no cesto de alimento. As duas preparam-se para sair da tenda, atravessar o acampamento, onde se encontrava o exército de Nabucodonosor, e retornar a Israel. Se, na pintura anterior podíamos assegurar a existência de uma profunda cumplicidade entre Judite e sua criada no ato de degolar a cabeça do inimigo, essa questão fica ainda mais evidente agora, na *Judite e a criada* (1613-1614).

O sangue da cabeça decapitada escorre pelo cesto. As duas mulheres se preparam para a fuga, seus olhares não expressam temor ou arrependimento pelo ato cometido em nome da honra do povo judeu. A imagem evidencia que Judite e a criada vivem um momento de tensão, olham para a mesma direção, talvez para a entrada da tenda e, certamente, ousariam utilizar a espada[149], posicionada sobre o ombro direito de Judite, novamente, caso alguém se aventurasse a impedi-las de fugir com a cabeça de Holofernes.

A mão esquerda de Judite posicionada no ombro direito da criada sugerem um movimento quase real das personagens. A exploração da perspectiva, o fundo escuro e o jogo de luzes no centro da imagem criam mulheres imponentes, robustas. Não nos parece aquela Judite descrita pela narrativa bíblica, nem Deus parece intimidar Judite. Os drapeados do turbante da criada, o avental que a envolve, o penteado de Judite, suas maçãs rosadas, a proximidade entre os corpos das duas e o cesto que carrega a cabeça do líder do exército do rei da Babilônia, constituem a trama e conferem um drama barroco à imagem representada.

[149] No texto bíblico é utilizada a expressão “alfanje” para designar a arma utilizada para degolar Holofernes.

FIGURA 11 – *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. FONTE – Acervo do *Palazzo Pitti*, Florença. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 121)

Quando analisamos a obra de Agostino Tassi e Orazio Gentileschi intitulada: *Concerto Musicale con Apollo e le Muse*[150] – produzida em 1611, ano do desvirginamento de Artemísia – encontramos numa das personagem muitas semelhanças com a figura de Judite representada na obra de Artemísia *Giuditta e la fantesca de* 1613-1614.

[150] *Pallavicini-Rospigliosi*, Roma.

FIGURA 12 – Detalhe da obra *Concerto con Apollo e le Muse* (1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. FONTE – *Casino dele Muse, Palazzo Pallavicini,* Roma. (CONTINI, SOLINAS, 2011, pp. 16-17).

Tassi e Orazio Gentileschi trabalharam toda primavera e todo o verão de 1611 nessa obra. De acordo com Annemarie Sauzeau Boetti (2004, p. 130), o projeto geral da galeria do palácio de Scipione Borghese é de Tassi: uma estrutura

ilusionista que irrompe através do teto abobadado com voltas crescentes e varandas rosadas como a aurora.

Conforme Boetti (2004), todos os dias depois do trabalho, Orazio e Agostino retornavam a casa dos Gentileschi. Durante esse período Agostino Tassi se ofereceu para dar lições de perspectiva à filha do amigo: Artemísia, uma mulher já belíssima, já brilhante pintora, na época com 18 anos. Quando finalizam o trabalho, um ano depois de o iniciarem, explode o escândalo do processo.

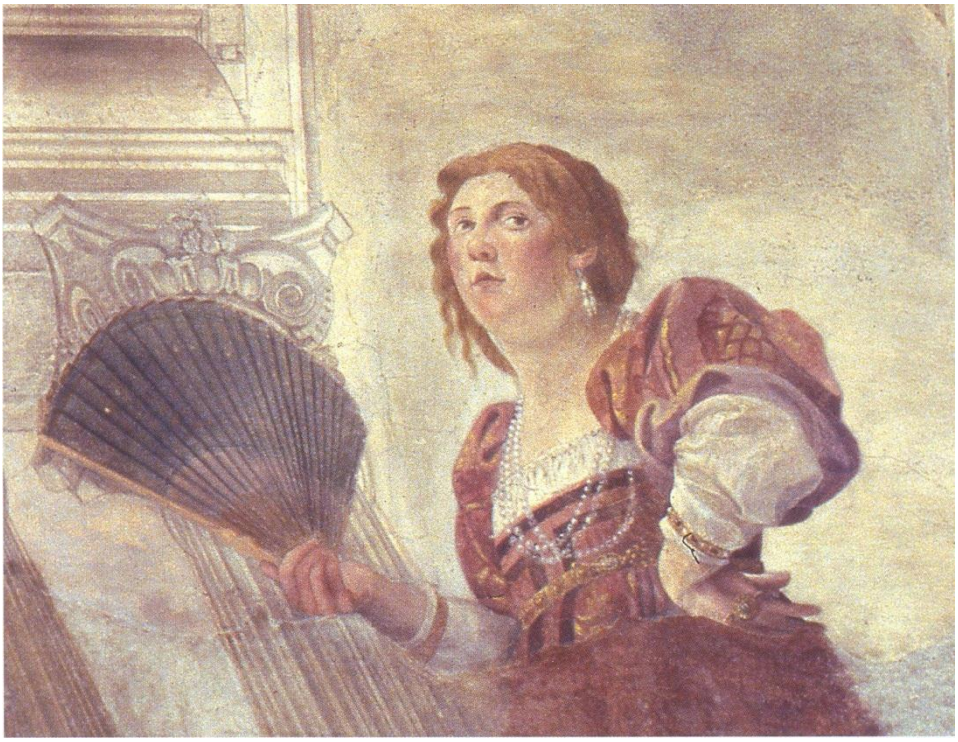

FIGURA 13 – *Dama con ventaglio, particolare dal Concerto con Apollo e le Muse* (1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. FONTE – *Casino dele Muse, Palazzo Pallavicini*, Roma. (CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 41).

Segundo Eva Menzio (2004) Artemísia teria sido modelo do pai na produção desse afresco. Isso explica algumas das características da musa de Apolo, presentes na Judite de Artemísia. Distante, sem um sorriso, Artemísia passa entre as musicistas adeptas de uma musa que não é a sua e fixa uma expressão de afastamento, enquanto com o leque aberto, inclina o corpo e percebe o homem negro que a segue.

O rosto e os olhos arredondados, bochechas e lábios carnudos, os contornos do pescoço, brincos de pérolas, cabelos ondulados e os detalhes da parte frontal do vestido de Judite são características de uma das musas da obra produzida por

Orazio Gentileschi e Agostino Tassi. Novamente encontramos o autorretrato de Artemísia Gentileschi em sua obra.

FIGURA 14 – Detalhe da obra *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. FONTE – Acervo do *Palazzo Pitti*, Florença. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 121)

A posição dominante de Judite fica evidente na tela. Na representação de Artemísia Gentileschi, Judite não é apenas um instrumento que age conforme a inspiração divina. Judite atua na pintura, ela carrega sua espada e está no domínio da situação.

A perspectiva do autorretrato, das mulheres em posição dominante, das mulheres que regem as armas, são questões que permeiam toda a obra de Artemísia Gentileschi. Para Tiziana Agnati (2001),

> *La complicità fra le donne è uno dei temi favoriti dell'opera pittorica di Artemisia. Forse perché serviva a compensare l'amarezza di un'amicizia tradita, quella per Tuzia. (*AGNATI, 2001, p. 9).
> A cumplicidade entre as mulheres é um dos temas favoritos da obra pictórica de Artemísia. Talvez, porque servira para compensar a amargura de uma amizade traída por Túzia. (Tradução de minha autoria).

Nos interrogatórios de Artemísia Gentileschi fica evidente sua decepção com Túzia, inquilina da família Gentileschi, acusada de favorecer as entradas de Agostino Tassi e Cosmo Quorli na casa, o que culminou na violência sexual contra Artemísia. Na produção pictórica de Artemísia é possível encontrar fragmentos de duas questões principais. As imagens Judite degolando Holofernes e Judite e a criada destacam a cumplicidade entre as duas mulheres, uma revanche feminina que coloca os homens em situação desfavorável.

Nas duas últimas décadas, alguns estudiosos da arte têm sustentado que se deve à Artemísia Gentileschi a introdução do *caravaggismo* em Florença. O principal indício é, principalmente, a produção de Judite degolando Holofernes, hoje no Museu *degli Uffizi*. Segundo Agnati (2001, p. 23), de fato, a obra contradiz o período florentino, caracterizado por uma abertura à pintura maneirista. Outro exemplo é a Judite e a criada do Palácio *Pitti*, - atribuída à Artemísia num inventário de 1637 (apud AGNATI, 2001, p. 23) – a obra foi produzida provavelmente em Florença, pouco depois da chegada de Artemísia na cidade dos Medici. Para Agnati (2001, p. 23),

> *La semplicità austera del disegno, la fredda modulazione dei colori, l'assertività del chiaroscuro e l'aggressività virile delle figure femminili conferiscono alla Giuditta di palazzo Pitti un'intensità prettamente caravaggesca.* (AGNATI, 2001, p. 23).
> A simplicidade austera do desenho, a fria modulação das cores, a assertividade do claro-escuro e a agressividade viril das figuras femininas conferem a Judite do Palácio *Pitti* uma intensidade puramente *caravaggesca*. (Tradução de minha autoria).

A autora também salienta que a posição especial das duas figuras (Judite e a criada) colocadas em frente uma da outra, mas com os rostos e os olhos voltados para a direção oposta, lembra um detalhe da obra de Caravaggio intitulada *Vocazione di San Matteo* (1599-1600), na igreja São Luís dos Franceses.

FIGURA 15 – *Vocazione di San Matteo* (1599-1600) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. Óleo sobre tela, 322 x 340 cm. FONTE – Acervo da Capela *Contarelli*, São Luis dos Franceses, Roma. Disponível em: <http://www.wga.hu/index1.html> Acesso em 18 de junho de 2012.

FIGURA 16 – Detalhe da obra *Vocazione di San Matteo* (1599-1600) de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. FONTE – Acervo da Capela *Contarelli*, São Luis dos Franceses, Roma. Disponível em: <http://www.wga.hu/index1.html> Acesso em 18 de junho de 2012.

A *Giuditta e la fantesca* do Palácio Pitti produzida por Artemísia Gentileschi também sinaliza uma abertura para o gosto florentino: pela primeira vez em suas pinturas, Artemísia veste suas heroínas elegantemente, com tecidos sofisticados e as adornada com joias. (AGNATI, 2001, p. 23). Acreditamos que o refinamento dos detalhes da obra acima citada e além dela, da pintura *Maddalena* produzida entre 1617 e 1618, também se deve à sofisticação e elegância da corte Medici e à nova posição social da qual Artemísia fazia parte em Florença.

De acordo com Tiziana Agnati (2001, p. 25), o primeiro trabalho florentino encomendado de Artemísia foi em 1615. A jovem artista foi convidada a pintar uma tela intitulada *Allegoria dell'inclinazione* (Alegoria da inclinação) encomendada por Michelangelo Buonarroti, o Jovem.

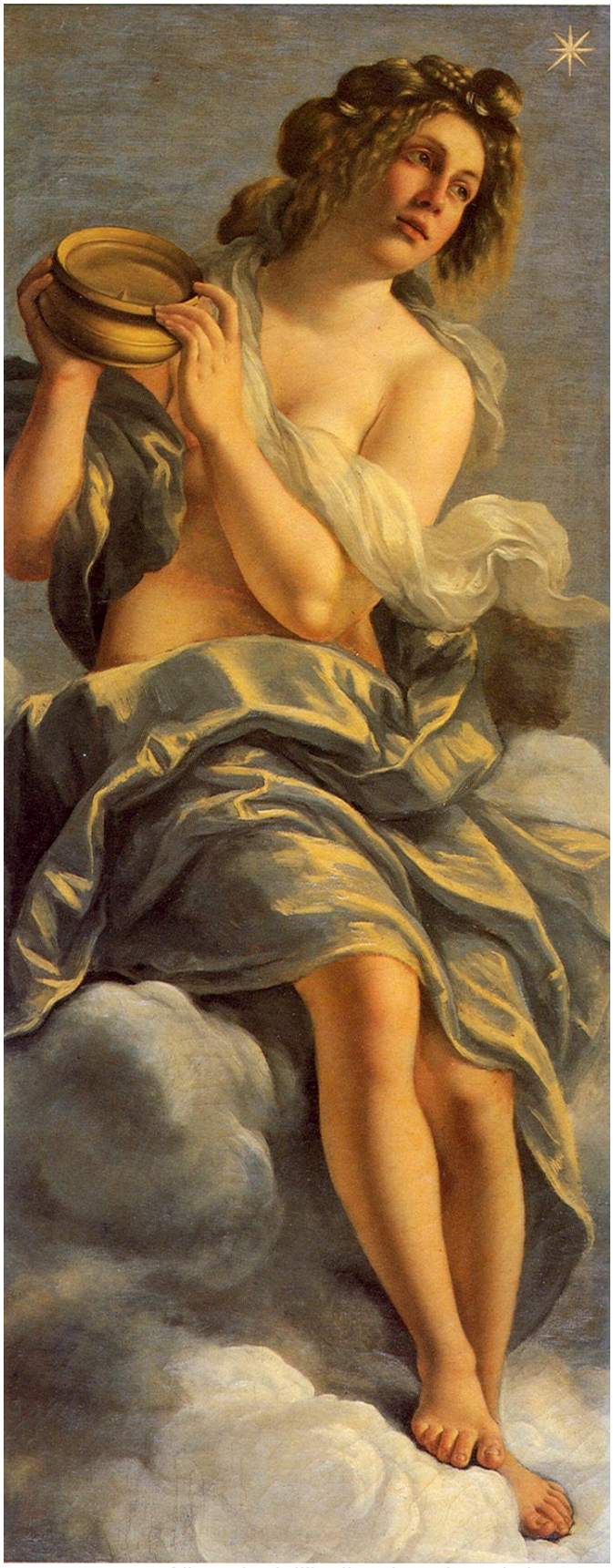

FIGURA 17 – *Allegoria dell'inclinazione* (1615) de Artemísia Gentileschi.
Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. FONTE – Acervo da *Casa Buonarroti*, Florença.
(CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 38).

A obra seria exposta na galeria da Casa Buonarroti. Artemísia pintou uma mulher completamente nua tão realista, tão feminina, que alguns anos depois, a pedido dos proprietários da pintura, a figura foi vestida pelo pintor Baldassare Franceschini, o Volterrano. (AGNATI, 2001, p. 23). O artista jogou uma roupagem moralista na figura humana pintada por Artemísia. A imagem é uma 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. Luciano Berti (1991, p. 13) destaca que Artemísia recebeu um pagamento de *34 fiorini* pela obra, o que significa mais do triplo dos valores pagos a jovens pintores da época.

Podemos notar, conforme destacou Luciano Berti (1991), que a configuração dos braços da *Allegoria dell'inclinazione* de Artemísia lembra um personagem Lápita da margem esquerda da obra de Michelangelo Buonarroti, o Jovem, intitulada *La battaglia dei Centauri* (A batalha dos Centauros).

FIGURA 18 – *La battaglia dei Centauri* (1492) de Michelangelo Buonarroti, o Jovem. Relevo em mármore, 84,5 x 90,5 cm. Grifo nosso. FONTE – Acervo da *Casa Buonarroti*, Florença. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 12).

A imagem representa uma história da mitologia grega. No dia do casamento de Pirito, rei dos Lápitas, os Centauros tentaram roubar a noiva, Hipodâmia. Centauros e Lápitas disputaram a donzela e travaram a batalha que inspirou diferentes artistas. 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 *Allegoria dell'inclinazione* de Artemísia 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 Artemísia certamente tinha visitado a *Casa Buonarroti*, onde a obra estava exposta. Por outro lado, talvez a jovem pintora quisesse mostrar a Buonarroti uma alegoria feminina tão nua quanto os mitológicos Centauros e Lápidas de sua obra.

Um ano depois, em 1616, Artemísia seria a primeira mulher, de que se tem conhecimento, a ser aceita como membro da Academia de Desenho de Florença, criada por Giorgio Vasari em 1563. (MAFFEIS, 2011, p. 64). A academia foi criada com o objetivo de transformar e consolidar a posição dos artistas na sociedade que, por herança do medievo, estavam relegados e restritos a um ambiente fechado. (AGNATI, 2001, p. 23). A família Medici esteve ativamente empenhada nessa lenta metamorfose, dando a possibilidade aos grandes artistas de fazer conhecer o próprio nome e desempenhando um papel importante no desenvolvimento e abertura da tão rigidamente estruturada, *pintura aristocrática*, como definiu a pesquisadora Tiziana Agnati (2001, p. 23). A mesma autora salienta que até a segunda metade do século XVII, só a intervenção direta do Grão-Duque permitiria a uma mulher - como de fato aconteceu com a Gentileschi - cruzar o limiar da Academia. O sucesso foi imediato, Artemísia passou a conseguir trabalho encomendado, montou seu próprio ateliê e passou a contratar modelos. (AGNATI, 2001, p. 23).

2.5 *Maddalena*: o jogo de luzes e sombras da pintura *caravaggesca*

Maria Madalena é citada no Evangelho de Lucas[151]. No pequeno texto intitulado *As mulheres servem Jesus,* os doze apóstolos seguiam Jesus Cristo e com eles seguiam algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos maus e doenças. Entre elas há "Maria, chamada Madalena, da qual haviam sido expulsos sete demônios". (Lc 8, 2). De acordo com a Wilma Steagall de Tommaso (2006, p. 80) "Madalena não é sobrenome, provinha de *el-Mejdel*, que era uma cidade a noroeste do lago da Galiléia, seis quilômetros ao norte de Tiberíades, lugar onde Madalena pode ter nascido". Para a mesma autora, o que mais inquieta no texto bíblico alusivo à Madalena "[...] é que ela não aparece como filha, esposa ou irmã de nenhum homem. Essa independência feminina em uma sociedade dominada por homens tem intrigado muitos pesquisadores". (TOMMASO, 2006, p. 81).

A cientista da religião Wilma S. de Tommaso afirma ainda que os sete demônios expulsos de Maria Madalena podem ser uma alusão aos, também sete, pecados capitais: gula, luxúria, ira, orgulho, vaidade, preguiça e inveja. Além disso, "sete é o número da salvação e do que é divino". (LURKER, 1993 apud TOMMASO, 2006, p. 82). Sendo assim, Madalena teria sido convertida religiosa e moralmente, significava uma salvação integral, não apenas uma conversão.

A comum associação de Maria Madalena como uma mulher pecadora se deve ao relato bíblico que antecede o texto sobre a expulsão dos demônios realizada por Cristo. No Evangelho de Lucas (Lc 7, 37-50) é mencionado que uma pecadora anônima teria ungido os pés de Jesus com as próprias lágrimas e os secado com seus longos cabelos, na casa de Simão, o fariseu, e sido perdoada por Ele. Para a pesquisadora Wilma S. Tommaso (2006), a proximidade entre as duas histórias bíblicas por ter favorecido a associação entre as duas mulheres, a pecadora anônima e Maria Madalena. Além disso, "Como há, no Evangelho de João, a unção de Betânia, e nele é Maria, irmã de Marta e de Lázaro, que unge Jesus, as três mulheres se tornaram apenas uma: Maria Madalena". (TOMMASO, 2006, p. 83).

Conforme o texto bíblico de São João (Jo 12, 1-11), seis dias antes da Páscoa Jesus foi para Betânia. Durante o jantar na casa de Lázaro, Maria – irmã de Marta e Lázaro – usou meio litro de perfume de nardo puro e muito caro na unção dos pés de Cristo, depois os secou com os

[151] Utilizamos a Bíblia de Jerusalém como referência.

próprios cabelos. Wilma S. Tommasso salienta que foi a interpretação dos evangelhos de Lucas e João que transformou as três mulheres numa só: Maria Madalena.

De acordo com Tommaso (2006), a confusão de identidade das três mulheres "[...] remonta ao século III, e foi no final do século VI que o Papa Gregório Magno (540-604) pôs fim à questão ao declarar que Maria Madalena, Maria de Betânia e a pecadora anônima eram a mesma pessoa". (TOMMASO, 2006, p. 83). Ao analisarmos os relatos bíblicos, não encontramos evidências de uma suposta imoralidade de Maria Madalena, o fato de estar possuída por sete demônios não era considerado pecado, conforme Tommaso (2006). A autora salienta que,

> Ao se fazer uma leitura atentados fatos, não se chega à conclusão de que Maria Madalena tenha sido uma mulher adúltera. O que acontece é que, ao ser identificada com a pecadora anônima de Lucas e com Maria de Betânia, Madalena incorpora a mulher de cabelos longos e soltos que serviram para secar os pés de Jesus. Essa imagem evoca a feminilidade e também a sexualidade, que induz a uma associação com o pecado. (TOMMASO, 2006, p. 83).

Sobre os milagres de Maria Madalena Duby indica que,

> Entre outras graças, a santa devolve a visão aos cegos, a fala aos mudos, o movimento aos paralíticos, a calma aos energúmenos – milagres que o próprio Cristo havia realizado. [...] Tudo está aí: as curas, o pecado, o amor, as lágrimas, a remissão. Elementos que explicam o estrondoso sucesso de uma peregrinação, então uma das maiores do Ocidente. Que explicam também a presença insistente no imaginário coletivo de uma figura de mulher, a da amante de Deus, da perdoada, cuja fama é mantida em toda parte por uma ativa publicidade combinada aos relatos dos peregrinos. (DUBY, 1995, p. 32).

Para Duby, Madalena representa o apóstolo dos apóstolos, pois foi a primeira testemunha da ressurreição de Cristo. Nas palavras de Duby, Madalena significou ainda a construção de uma mulher intermediária. A morte e o pecado introduzidos no mundo por Eva; a entrada no céu reaberta por Maria, mãe de Deus; e no meio do caminho há Madalena, pecadora como todos os seres humanos, que se tornou uma figura emblemática. A figura de Madalena é engendrada pela atitude da pecadora na casa do fariseu, que não abre a boca para falar, apenas ajoelha-se. Conforme Duby, a postura de humilhação, de entrega de si, "[...] tinha na época um lugar central nos ritos de passagem que manifestavam a conversão, a mutação de uma existência; a noiva ajoelhava-se diante de seu esposo, diante do homem a quem doravante chamaria seu senhor". (DUBY, 1995, p.38). Com esse gesto, Maria Madalena

convidava os homens a se colocarem “[...] à disposição do Senhor para servi-lo, e de forma magnífica, como ela o fez”. (DUBY, 1995, p.39).

Num dos sermões de Geoffroi, abade do grande mosteiro de Vendôme, elaborados no século XII, Madalena foi antes “pecadora famosa, depois gloriosa pregadora”. (DUBY, 1995, p.46). Porém, Madalena só foi plenamente redimida depois das penitências às quais se submeteu. “Geoffroi afirma que, após a Ascensão, ela se lançou com fúria sobre seu próprio corpo, castigando-o com jejuns, vigílias, preces ininterruptas”. (DUBY, 1995, p.46).

Duby ainda salienta que Maria Madalena, “[...] para tornar-se a esperança dos pecadores, para se postar junto à porta do céu e não mais do inferno, precisou destruir totalmente, consumida em penitências, a parte feminina de seu ser”. (DUBY, 1995, p.47). Assim, Madalena era a mulher perfeita, adorava seu senhor, o temia, o servia. A imagem de Madalena foi utilizada para “[...] provar que a alma, mesmo infectada de luxúria, pode ser inteiramente purificada por uma penitência corporal”. (DUBY, 1995, p.50). Conforme Dalarun, na segunda metade do século XII, com a consolidação do espaço do Purgatório como lugar do arrependimento, “Todo o pecador se deve resgatar da falta que o marca desde a concepção. Tem-se o sentimento de que as mulheres, sob os auspícios de Madalena, se devem resgatar duas vezes em vez de uma: de serem pecadoras e de serem mulheres”. (DALARUN, 1990, p. 53). Para Duby, é a partir do século XIII que a pintura e escultura estiveram mais empenhadas em criar imagens perturbadoras e ambíguas da figura de Maria Madalena.

Se o medievo constrói a figura de Maria Madalena como o símbolo da mulher redimida, no barroco encontraremos outras perspectivas nas representações pictóricas da mesma personagem.

A *Maddalena* (1617-18) de Artemísia é, para Agnati (2001, p.26), mais 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, o cabelo dourado, o peito iluminado, a costura da cadeira maciça com detalhes também dourados. Artemísia veste sua Madalena com a roupagem do século XVII, assim como o fez com outras personagens bíblicas como Judite, Jael e Ester.

Francesco Solinas (2011) destaca que a cadeira forrada de seda vermelha, galonada e ornamentada com franjas, ornada com esferas mediceias é assinada pela artista com

cinzelado arabesco *lomiano*. A obra *Maddalena* carrega a assinatura *Artimisia Lomi*, revelando que a jovem aderia a uma modalidade da “pintura reformada”, desenvolvida por seu tio, Aurelio Lomi.

FIGURA 19 – *Maddalena* (1617-1618) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. FONTE – Acervo da *Galleria Palatina (Palazzo Pitti),* Florença. (CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 157).

Os detalhes, o cenário requintado e fisicalidade do corpo feminino, por um lado sugerem um desejo de agradar ao gosto da corte, por outro lado a Madalena arrebata o olhar do espectador para um instante dramático: decidir entre resistência ou submissão aos ensinamentos de Cristo.

Para Agnati (2001, p. 26) Artemísia livremente reinterpreta modelos iconográficos anteriores, com foco não na retidão moral de conversão, mas na incerteza, meio agonizante que a precede.

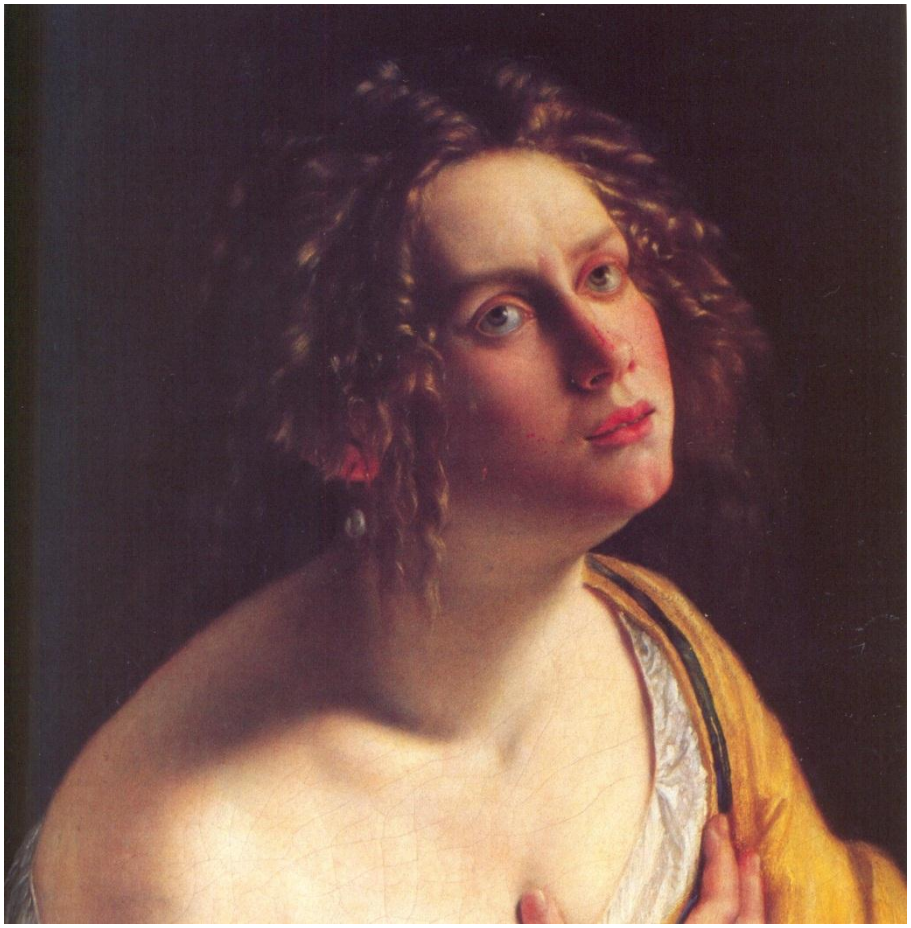

FIGURA 20 – Detalhe da obra *Maddalena* (1617-1618) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 146 x 109 cm. FONTE – Acervo da *Galleria Palatina (Palazzo Pitti),* Florença. (CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 157).

Quem foi Maria Madalena aos olhos da jovem pintora Artemísia Lomi Gentileschi? A artista não produz uma mulher imoral e pecadora em sua obra Madalena. A primeira testemunha da Ressurreição de Jesus Cristo é representada num momento de meditação, paralisada pela dúvida. Na imagem, Madalena não nos parece um símbolo da vida contemplativa, como é descrita pela parábola bíblica nem nos remete ao símbolo de devoção que Madalena significou no medievo.

Quando avaliamos as obras *Allegoria dell'inclinazione*[152] e *Maddalena*[153] as duas produzidas por Artemísia entre 1615 e 1619, notamos que os rostos de ambas são coloridos, com uma capacidade introspectiva e penetrante, que se traduz em mudanças surpreendentes de expressão: do êxtase da inclinação à tragédia de Maria Madalena. (AGNATI, 2001, p. 25). Segundo Francesco Solinas (2011, p. 156), a Madalena de Artemísia foi provavelmente elaborada para o Grão-Duque Cosme II, uma vez que pode tê-lo encomendado em honra de sua esposa Maria Madalena da Áustria – devota da santa que carregava seu nome.

Uma mulher artista dos anos de 1600 que viveu além da violência física de um desvirginamento forçado, perpetuado pelas falsas promessas de casamento, a exposição pública do processo crime, os exames ginecológicos, a tortura das sibilas, o matrimônio arranjado entre o pai e um homem endividado – são elementos significativos da vida de Artemísia. Entendemos que a obra é um autorretrato de uma mulher imponente e inquieta. Uma artista diante de seu tempo, seus pares, seus demônios.

Francesco Solinas destaca que:

> *[...] lo specchio d'ebano istoriato col motto latino Optimam partem elegit (quae non auferetur ab ae in Aeternum) esortazione del cristo nel Vangelo di Luca 10,42.* (SOLINAS, 2011, p. 156).
> [...] o espelho de ébano historiado com a frase latina *Elegeu a melhor parte (que nunca lhe será tirada)*, exortação de Cristo no Evangelho de Lucas 10, 42. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

A referência ao texto de Lucas (Lc 10, 38-42) no qual Maria, irmã de Marta e Lázaro, ouvia as palavras de Jesus Cristo sentada aos seus pés, indica que a artista criou sua própria interpretação do texto bíblico. A Madalena de Artemísia é antes de tudo a representação de um corpo humanizado.

As pesquisas mais recentes sobre a arte têm mostrado a relevância do tema da Madalena como referência à renúncia aos bens terrenos da arte do período da Reforma. A obra de Artemísia coloca em destaque a legendária vida de Madalena evidenciada pela centralidade ocupada pela figura na tela. Além disso, para Francesco Solinas (2011), Madalena é uma pintura clássica e naturalista, ao mesmo tempo. Uma síntese da Arte Internacional[154] presente em Roma, onde a artista nasceu e permaneceu até o início da vida adulta, e sua identificação com o jogo de luzes e sombras da pintura *caravaggesca*. A misteriosa figura pintada por Artemísia

---

[152] *Casa Buonarroti* (Florença).
[153] *Galleria Palatina* (Florença).
[154] Internacional porque as tendências estilísticas e técnicas desenvolvidas na Europa também surgiram em centros geograficamente distantes do continente europeu. (FARTHING, 2011, p. 128).

emana luz de seu corpo como o faz também a dramática *Lucrezia*[155], pintada pela artista na mesma década. A menina romana renovaria profundamente a pintura da corte Medici, afirma Francesco Solinas (2011).

2.6 *Lucrezia*, *Giuditta* e *La samaritana*: rebeldia e inovação na pintura barroca.

A história do estupro da romana Lucrécia e de seu heroico suicídio em defesa da própria honra durante a Antiguidade Clássica significou, para o período, um alto exemplo da *virtude* feminina. Segundo a versão do autor latino Tito Lívio[156] (1989), narrada em sua obra *Ab Urbe Condita Libri* [História de Roma], o drama de Lucrécia tem início numa noite do ano de 509 a. C., durante o cerco de Ardea. No interior de uma tenda, filhos e aliados de Tarquínio, o Soberbo, preparavam as atividades do dia seguinte quando começaram a discutir os supostos méritos de suas esposas. Collatinus Tarquínio, que reivindicou a lealdade excepcional e fidelidade de sua esposa Lucrécia, desafiou seus companheiros a voltarem a Roma para se assegurarem de tal comportamento da esposa.

Os Tarquínios retornaram à cidade e descobriram que, enquanto suas esposas se deleitavam em orgias e banquetes, Lucrécia tecia na companhia de suas servas. A beleza e a virtude de Lucrécia deslumbraram o ardor do filho do rei, Tarquínio Sexto, o qual durante a noite entrou no quarto da matrona romana e a ameaçando, caso não se entregasse aos seus desejos sexuais: ele mataria a ela e a um dos seus escravos e lançaria seus corpos nus na cama um ao lado do outro, de modo a encenar um assassinato por adultério. Conforme Agnati (2001),

> *Lucrezia si arrese alla volontà dell'uomo, ma il giorno successivo richiamò a sé il padre, il marito, i fratelli e altri testimoni, e dopo aver confessato la propria colpa si uccise conficcandosi un pugnale nel petto.* (AGNATI, 2001, p. 22).
> Lucrécia se rendeu à vontade do homem, mas no dia seguinte ela chamou o pai, marido, irmãos e outras testemunhas, e depois de confessar a própria culpa se matou cravando um punhal no peito. (Tradução de minha autoria).

---

[155] Coleção privada.
[156] O texto de Tito Lívio é marcado pelo cunho moralizante, e pelas concepções religiosas do período antigo. Ao que tudo indica, iniciou a escrita de sua História de Roma por volta do ano 27 ou 25 a.C.

A história de Lucrécia será amplamente representada na produção pictórica renascentista e barroca. Diferentes artistas construíram diferentes imagens de Lucrécia. Na versão de Guido Reni, *Lucrezia* (1640-1642) se mostra indefesa, acuada, fragilizada. O olhar elucida sua dor e sua culpa pelo adultério. A imagem de Reni também representa uma Lucrécia jovem, bela, com o corpo parcialmente despido. O *coltello* [punhal] apontado para o peito indica que a decisão sobre o suicídio pode já ter sido tomada.

Ao refletirmos sobre alguns suicídios da história, para as figuras masculinas – podemos pensar, por exemplo, em Sócrates, Judas, Marco Antônio, Brutus, Nero – são em grande parte "construídos" na arte e na literatura, de modo a possuir justificativas ideológicas, políticas e públicas. O suicídio masculino confere dignidade ao sacrifício final. Por outro lado, o suicídio feminino é quase sempre da mulher imortalizada, o suicídio é um gesto de desespero privado. Os suicídios de Lucrécia e Cleópatra funcionaram como exemplos para a sociedade, elas são protagonistas de um drama moral, afirma Agnati (2000).

As mulheres da literatura, da mitologia e da história simulam figuras femininas que têm suas imagens construídas como mulheres belíssimas, quase sempre nuas e que se suicidam. As numerosas versões que realizaram os artistas do Renascimento e Barroco carregam um denominador comum. As imagens de mulheres que apontam para o próprio peito um objeto fálico, uma espada ou uma serpente possuem uma inegável conotação sexual e o espectador desfruta de uma posição dominante. Entretando, o instante vivido pela personagem feminina, como indica Agnati (2000), é marcado por outras questões:

> *[...] in quanto la morte imminente priva la donna delle sue potenziali componenti castranti, e la rende inerme oggetto di piacere su cui l'astante proietta le proprie fantasie sadoerotiche.* (AGNATI, 2000, p. 22).
> [...] enquanto a morte iminente despoja [abstém, isenta] a mulher dos seus potenciais componentes castradores, e a torna indefeso objeto de prazer sobre o qual o observador [espectador] projeta suas próprias fantasias sado-eróticas. (Tradução de minha autoria).

Lucas Cranach produziu, a partir de 1532, trinta e cinco versões de Lucrécia, de acordo com Tiziana Agnati (2001, p. 23). A maioria das obras de Cranach coloca em evidência o corpo completamente nu de Lucrécia contrastando com fundos escuros. O olhar da personagem, mais que sedutor, é cúmplice. O lugar do corpo que é perfurado pelo objeto fálico varia, conforme o contexto de criação da obra.

Sodoma propôs uma interpretação da história de Lucrécia que representa a personagem cercada por dois homens – o pai e o marido –, empunhando o punhal contra o peito e com um olhar estático e sedutor. Agnati (2001) destaca da obra de Sodoma os elementos como o belo rosto de Lucrécia emoldurado, os cabelos encaracolados caindo sobre seus ombros e os seios fartos e brancos no centro da imagem. A interpretação do artista coloca em evidência o corpo feminino e sua fragilidade, com um apelo erótico importante.

FIGURA 21 – *La morte di Lucrezia* (1513), de Sodoma II. Oléo sobre madeira, 71 x 61 cm. FONTE – Acervo *Szépmûvészeti Múzeum*, *Budapest.*

Se a arte pictórica exaltou o caráter erótico da história de Lucrécia, a arte literária também o fez. A Lucrécia que se mostra objeto sexual masculino foi, segundo Tiziana Agnati (2000), uma personagem recorrente na literatura de autores como Matteo Bandello – autor amplamente lido nos séculos XVI e XVII. Em seus textos, o literato *"[...] metteva in dubbio la castità della donna e suggeriva che avesse goduto dello stupro".* (AGNATI, 2000, p. 23). "[...] colocava em dúvida a castidade da mulher e sugeria que havia gostado do estupro"[157].

[157] (Tradução de minha autoria).

Todavia, ao analisarmos a *Lucrezia* de Artemísia Gentileschi não encontramos na imagem uma mulher indefesa ou uma mulher que se torna apenas mais um objeto da contemplação do olhar masculino. Segundo Tiziana Agnati (2000), a Lucrécia de Artemísia Gentileschi, em seu diálogo desesperado entre a vida e a morte representa uma significativa inovação para o período, adverte sobre o reaparecimento de um imaginário heroico da história narrada por Tito Lívio, desprovida de conotação religiosa.

Na *Lucrezia* de Artemísia, a mulher se demonstra vigorosa e rege seu próprio punhal. Ao apontar o punhal para uma direção que não é a de seu corpo, *Lucrezia* também se mostra hesitante e ao mesmo tempo se prepara para um gesto trágico. Aqui *Lucrezia* parece interrogar-se sobre a possibilidade de cometer suicídio. Além de estar diante da dicotomia entre vida e morte, a representação feita pela pintora coloca a personagem como protagonista do drama de sua história. Um drama:

> *[...] non metafisico o religioso, ma fisico, privato, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro .*(AGNATI, 2000, p. 25).
> [...] não metafísico ou religioso, mas físico, particular, o qual pode ser aquele de qualquer mulher que tenha enfrentado o drama do estupro. (Tradução de minha autoria).

Artemísia Gentileschi, assim como pintores predecessores e contemporâneos, representa a heroína romana em seu quarto empunhando o objeto fálico, com o qual ela está prestes a suicidar-se. Estas são as únicas analogias entre as diferentes imagens de *Lucrezia* com a de Artemísia. No olhar da pintora, *Lucrezia* não possui os encantos de uma Deusa ou Musa e não se coloca em pose sedutora diante do observador. O corpo ocupa praticamente toda a tela, chama atenção pelos traços e músculos definidos, indicando ser ela uma mulher forte. Os olhos voltados para cima, a testa franzida, o cabelo em desordem sugerem um momento de tensão, um drama vivido pela protagonista.

FIGURA 22 – Detalhe da obra *Lucrezia* (1621) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 100 x 77 cm [ampliação posterior 137 x 130 cm]. FONTE – Acevo *Palazzo Cattaneo-Adorno*, Gênova. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 161).

Perguntamo-nos como entender esses *discursos* manifestados e, por vezes, implícitos das obras de Artemísia? Pode-se dizer que – a partir do olhar que explorou as obras: *Susanna e i vecchioni* (1610), *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613), *Giuditta e la fantesca* (1613-1614), *Lucrezia* (1621), entre outras, – as imagens são textos pictóricos, na expressão de Roberta Genova (2003). Da obra de Artemísia emerge um objetivo: construir imagens de mulheres de imponência física e

peso moral (evidenciado ainda mais pela centralidade sempre ocupada por elas nas pinturas).

As figuras femininas pertencentes às tradições bíblicas, históricas ou mitológicas, abandonam o apelo à sensualidade, à beleza e à nudez para ocuparem posições dominantes nas telas de Artemísia Gentileschi. Eu vejo que as imagens são gritos da artista, gritos que falam do feminino, do masculino, das questões que a inquietavam. Ou seja, os personagens e as personagens de Artemísia falam muito mais sobre ela do que sobre as histórias bíblicas que as imagens representam.

Nas pinturas de Artemísia as paisagens e ambientações naturais são substituídas pelo aumento da dimensão dos corpos aliado às sombras intensas com pequenas réstias de luz artificial, que segundo Genova (2003), se projetam de forma a conferir dinamismo às figuras e acompanham o olhar do espectador no seu percurso de leitura. *"Esso contiene in sé i propri principi di comunicazione".* (GENOVA, 2003, p. 7). "Contêm em si mesmo os próprios princípios de comunicação"[158]. Para a mesma autora, esses elementos trazem sobre a superfície bidimensional as inscrições de subjetividade e intersubjetividade. É uma linguagem comunicativa que contribui para sustentar a hipótese de uma complexa ligação entre a vida e a obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi.

Uma obra que não podemos deixar de mencionar é a segunda versão de *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada) produzida por Artemísia em 1625. A obra é amplamente reconhecida como um trabalho do barroco *caravaggesco*. A pintura, vigorosa em sua execução, demonstra, pela dramaticidade da narrativa e o sábio uso do claro-escuro, a plena maturidade estilística de Artemísia, conforme Agnati (2001, p. 33). Para Agnati (2001) é significativa, sobretudo, a escolha das imponentes figuras femininas. A Judite de 1625 é a mais velha e madura de todas as heroínas que a precedem na produção de Artemísia, mostrando nos traços faciais e postura corporal, determinação e força sem precedentes na pintura da artista. (AGNATI, 2001, p. 33).

[158] (Tradução de minha autoria).

FIGURA 23 – *Giuditta e la fantesca* (1625) de Artemísia Gentileschi. Óleo sobre tela, 372 x 221 cm. FONTE – Acervo do *Institute of Arts*, Detroit. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 52).

De acordo com Tiziana Agnati (2001), a personagem se diferencia das figuras femininas de Caravaggio, que, como a maior parte de seus colegas, propunha um modelo de mulher dicotômico, deveria ser ou jovem e sedutora ou em idade avançada e enrugada.

É possível que a *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada) (1625) da Lomi Gentileschi tenha sido inspirada pela obra *Melanconia* (1616-20) de Domenico Fetti, em que é representada uma mulher extraordinariamente similar a Judite de Detroit, poderosa, heroica, não idealizada, num momento de intensa reflexão. (AGNATI, 2001, p. 33). Conforme Agnati (2001), a obra de Artemísia foi encomendada pela

corte de Mantova, onde possivelmente a artista esteve em 1621, durante a transferência de Gênova para Veneza.

A *Giuditta e la fantesca* (1625) foi produzida com alguns detalhes como, por exemplo, o drapeado da tenda que cobre o ângulo superior direito da tela, os objetos sobre a mesa iluminados pela chama fraca da vela, que lembram a *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes) (1601-1603) de Adam Elsheimer. (AGNATI, 2001, p. 33).

FIGURA 24 – *Melanconia* (1616-1620) de Domenico Fetti. Óleo sobre tela, 168 x 128 cm. FONTE – Acervo do *Musée du Louvre*, Paris.

A obra Judite e a criada marca com plenitude o segundo período romano de Artemísia. Giani Papi (1991, p. 53), manifesta seu descontentamento com o fato de que o Instituto de Artes de Detroit não autorizou a exposição da obra na Casa Buonarroti, em 1991. O mesmo pesquisador afirma que seu pesar se torna ainda

mais agudo tendo em vista a perda de quase toda a produção de Artemísia referente ao período entre os anos de 1623 e 1626, que a julgar por esta bela pintura deve ter sido um momento importante e de intensa criatividade.

Foram necessários três séculos, segundo Sandro Barbagallo (2011), para a História da Arte reconhecer o *status* de artista e a importância de Artemísia Gentileschi para a pintura barroca. Sandro Barbagallo – comentando a primeira exposição[159] de Artemísia Gentileschi no *Palazzo Reale*, em Milão, que ocorreu entre 20 de setembro de 2011 e 29 de janeiro de 2012 – afirma: *"Diciamo che Artemisia rappresenta la versione femminile di Caravaggio*[160]*".* (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 (2011), *"La grandezza artistica di Artemisia Gentileschi va ben oltre le sue vicende personali e i luoghi comuni che da sempre l'accompagnano*[161]". (BARBAGALLO, 2011, p. 1). As cinquenta pinturas de Artemísia 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 e França.

---

[159] A aquisição do catálogo da exposição intitulada: "*Artemisia Gentileschi. Storia di una passione"* realizada no Palazzo Reale (2011-2012), em Milão, garantiu novas possibilidades para a pesquisa, permitindo uma conexão maior e mais direta com o tema. O catálogo publicado pela editora *24 ore Cultura* com o apoio do *Palazzo Reale* foi organizado por Roberto Contini e Francesco Solinas. Agradeço ao Dr. Celso Bordignon por disponibilizar esse material especialmente importante, o conhecimento mais recente produzido por historiadores e curadores da arte sobre Artemísia Lomi Gentileschi. Página eletrônica da exposição *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. A cura di Roberto Contini e Francesco Solinas* <http://www.mostrartemisia.it/lamostra.php> Acesso em 09 de novembro de 2012. Outras três exposições de Artemísia foram realizadas, a primeira da qual temos conhecimento foi na *Casa Buonarroti*, cidade de Florença em 1991. O catálogo dessa exposição foi localizado e adquirido durante a realização da presente pesquisa, foi publicado pela editora *Leonardo de Luca* com apoio da *Casa Buonarroti*, organizado por Roberto Contini e Gianni Papi. Em 2001 uma exposição dedicada aos "Gentileschi pai e filha" foi realizada nas cidades de Roma, Nova York e St. Louis – o catálogo dessa exposição não pôde ser adquirido. O *Musée Maillol* de Paris também organizou uma exposição dedicada à Artemísia entre 14 de março e 15 de julho de 2012. Conferir na publicação eletrônica: MUSÉE MAILLOL. **Artemisia**: Pouvoir, glorie et passions d'une femme peintre 1593-1654. Paris, 14 mars 15 jullet 2012. Disponível em: <http://www.museemaillol.com/wp-content/uploads/2011/07/DP_EN_05-03.pdf> Acesso em 28 de junho de 2012.

[160] "A versão feminina de Caravaggio". (BARBAGALLO, 2011, p. 1). (Tradução de minha autoria).

[161] "A grandeza artística de Artemísia Gentileschi vai além de sua vida privada e de estereótipos que sempre a acompanharam". (BARBAGALLO, 2011, p. 1). (Tradução de minha autoria).

Alberto Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012), – diretores científicos da *Rivista di Filosofia Vita Pensata*[162] – também escreveram sobre a importância da exposição das obras de Artemísia no *Palazzo Reale*. Os pesquisadores destacam a participação 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” foi pela primeira vez exposta ao público na *Mostra Artemisia* de 2011-2012, conforme Luciano Arcangeli (2011). A imagem é um dos *quadri grandi*[163] que Artemísia cita em duas cartas enviadas, durante o outono de 1637, de Nápoles a Roma, para Cassiano dal Pozzo. (ARCANGELI, 2011, p. 210). Para Luciano Arcangeli (2011), o quadro é um dos maiores trabalhos de Artemísia do primeiro período napolitano da artista, que termina com sua saída para a Inglaterra, em 1638 – aonde irá trabalhar junto com seu pai na realização de uma pintura no teto da Casa da Rainha (*Queen’s House de Inigo Jones*) em Greenwich.

Um aspecto particularmente importante dos anos trinta do século XVII, é que Artemísia estava pintando predominantemente para colecionadores particulares, contudo as imagens possuem uma linguagem voltada ao culto público, como nos retábulos, os personagens são vistos pelos olhares de quem está de frente para o altar, por exemplo, conforme afirma Arcangeli (2011, p. 210).

---

[162] BIUSO, Alberto Giovanni; RANDAZZO, Giuseppina. Artemisia. **Rivista di Filosofia Vita Pensata.** Ano 2, n. 14, março de 2012, Milão, pp. 50-51. Disponível em <http://www.vitapensata.eu/vitapensata/wp-content/uploads/2012/03/Rivista-Marzo_AGBGR_Artemisia.pdf> Acesso em 22 de junho de 2012.

[163] Grandes quadros.

FIGURA 25 – *Cristo e la samaritana al pozzo* (1637) de Artemísia [Lomi] Gentileschi. Óleo sobre tela, 267,5 x 206 cm. FONTE – Coleção privada (CONTINI; SOLINAS, 2011, p. 212).

Podemos ainda notar que na imagem em primeiro plano em que Cristo está sentado de frente para a samaritana, a pintora decide suprimir a espiritualidade da personagem. A samaritana representa uma figura humana inspiradora, humanizada e poderia ser irmã das heroínas pintadas por Artemísia. Personagens como Jesus Cristo, Holofernes, Assuero, Sisara, entre outros pintados pela artista, não possuem a força e o impacto das representações de mulheres como Judite, Jael, Susana, Cleópatra, Lucrécia e, é claro, a samaritana.

A imagem de Artemísia nos apresenta uma samaritana que está atenta às palavras de Jesus Cristo, mas também se posiciona de uma forma reflexiva. Talvez ela esteja se perguntando se há fundamento nas palavras daquele homem que lhe fala. A samaritana pode estar questionando aquele sujeito que se autoidentifica como “filho de Deus”. Ao questioná-lo, a samaritana se coloca numa posição de igualdade com Ele.

O cenário árido e seco descrito pelo Evangelho dá lugar a uma paisagem europeia com um grupo de pessoas caminhando, à direita da imagem, provavelmente eram os discípulos de Cristo que foram à cidadela em busca de comida. A narrativa de Cristo e a samaritana no poço é um fragmento do Evangelho segundo João (Jo 4,5-42).

No evangelho de João, Cristo diz que a samaritana teve cinco maridos e o atual companheiro não é oficialmente seu marido. Na sociedade contemporânea a Cristo, apenas as mulheres eram condenadas por adultério. Além disso, a samaritana pode ser entendida como pecadora, pois ao meio-dia não era um horário em que *mulheres de bem* buscavam água. Os samaritanos eram considerados bastardos, mais um estigma que a personagem carrega. Mulher, oficialmente sem marido, pecadora e pobre (ela mesma estava buscando água), esta é a samaritana da narrativa bíblica.

E a samaritana de Artemísia? Quem é? É a própria Artemísia enfrentando e discutindo com o poder masculino na imagem representado por Jesus Cristo? Sim, acreditamos que seja mais uma obra em que Artemísia explora o autorretrato. Se Jesus quebra um tabu ao pedir água a uma mulher, adúltera e pobre, a samaritana por sua vez, encara-o sem se acanhar, sem medo de ser cética, sem vergonha de ter tido cinco maridos, sem embaraço por ser mulher. A samaritana é uma mulher que pensa, manifesta aquilo que pensa, tem sua própria personalidade e não parece ter sido persuadida por Cristo, o qual se esforça em convertê-la. Artemísia pensa sua samaritana como pensa a sim mesma, se vê e se representa como protagonista num mundo com muitas desigualdades de *gênero.* Entendemos que Artemísia reconhece a situação desprivilegiada das mulheres e produz sua pintura mostrando seu posicionamento crítico diante dessa realidade, enfrentando questões que hoje ainda enfrentamos.

Mas por que os homens representados nas obras de Artemísia sofrem tanto? O que arruína estes homens? A inteligência? A mentira? O Eros? Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012, p. 50), afirmam que é, seguramente o corpo, que as obras de Artemísia transbordam com todo o seu esplendor e seu poder. Foi no próprio corpo que Artemísia viveu a humilhação do processo. Talvez os corpos das figuras masculinas sejam símbolos do poder patriarcal que a julgou. Nesse sentido, pode ser que o corpo seja visto pela pintora como o que de fato se é, a concretude possível. O corpo e seu sofrimento possuem uma dimensão importante na sua obra e marcam sua produção pictórica.

A exposição do *Palazzo Reale* conferiu uma visibilidade mais ampla às obras de Artemísia. As exposições de 1991 (em Florença), 2001 (em Roma, Nova York e St. Louis) e 2012 (em Paris) tiveram um caráter parcial e não conseguiram oferecer uma adequada compreensão da artista e de suas obras. A *Mostra Artemisia* (2011-2012) foi uma exposição que deu lugar não apenas para os seus quadros com representações da violência, mas destacou toda sua produção, revelando que Artemísia sabia trabalhar, com grande qualidade, uma variedade de gêneros pictóricos e temas muito amplos. Cinquenta pinturas da artista romana apresentadas nesta exposição, pela primeira vez juntas em um espaço, junto às de seu pai (Orazio Gentileschi), tio (Aurelio Lomi) e de alguns pintores que trabalharam com ela, Simon Vouet, por exemplo, e quem fazia parte de sua oficina como Bernardo Cavallino. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50).

A importância desta exposição é reconhecida não só pelo valor dos documentos inéditos mostrados – as cartas de Artemísia, seu marido Pietro Antônio Stiattesi e seu amante Francesco Maria Maringhi, entre outras, mas também pelas conquistas resultantes da colaboração entre especialistas de Artemísia. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 50). Segundo os pesquisadores, a repetição de muitas questões indica que Artemísia, possivelmente, tenha feito estudos e croquis, mudando os detalhes para manter a originalidade de cada trabalho. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, pp. 50-51).

Giovanni Biuso e Giuseppina Randazzo (2012), destacam que além do convite a não julgar a artista unicamente através da lente da violência, é preciso considerar a repetição figurativa e temática de certas obras. Isto está ligado a necessidades econômicas e comerciais. Até mesmo a escolha de conteúdos para as

pinturas era feita sem desconsiderar o comprador e às tendências do período. (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 51).

Artemísia pinta com um realismo que provém da observação da *natureza* humana, pinta com uma força que é só sua. Eu vejo que os personagens de Artemísia emanam luz de seus corpos, o que aumenta a robustez dos detalhes e dá a história uma força como nenhum outro pintor o fez.

2.7 Artemísia Lomi Gentileschi em perspectiva cronológica: o contexto, a família e a obra.

A Roma dos inícios do século XVII era uma cidade vivaz, moldada pela Contrarreforma, pela visão urbanística do Papado e pela influência das famílias mais poderosas. Com uma população de quase 110.000 habitantes, a cidade estava transformando-se, passando da configuração medieval com estradas estreitas para uma forma mais estruturada do ambiente urbano, com grandes ruas principais intercaladas com praças cuidadosamente concebidas, igrejas e palácios suntuosos renovados. (MANN, 2011, p. 59).

De acordo com Judith W. Mann (2011, p. 59), a Roma dos anos de 1600 era um ímã para imigrantes, que muitas vezes se transferiam sem esposas. Por esta razão e por causa do grande número de clérigos, Roma tinha uma grande população masculina, que mantinha uma comunidade significativa de prostitutas. A população da cidade era também formada por um grande número de mendigos e ladrões, o que tornava algumas regiões infestadas pela violência e delinquência. Na área entre o *Castel Sant'Angelo* e a igreja de *Trinità dei Monti* viveram muitos artesãos imigrantes, incluindo uma grande comunidade de artistas estrangeiros (pintores, escultores, ourives) vindos de Flandres, Espanha, Alemanha ou vindos de Milão, Nápoles, Veneza, Bolonha, etc. (MANN, 2011, p. 59). Era nessa região que moravam os Gentileschi.

Além de Artemísia, que nasceu aos oito dias do mês de julho de 1593 o casal Prudenza Montone e Orazio Gentileschi teve 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).

Segundo Judith W. Mann (2011), as ruas de Roma representavam muitos perigos para uma mulher sozinha. A família Gentileschi fez amizade com uma vizinha, Túzia, a qual durante o processo contra Tassi descreve a vigilância em que vivia Artemísia. Seu testemunho indica que a jovem pintora não andava livremente pelas ruas de Roma, raramente saía de casa, quando o fazia dirigia-se à igreja ou para eventos litúrgicos. Artemísia foi crismada na igreja *San Giovanni in Laterano* (São João de Latrão)[164] em 12 de julho de 1605 e possivelmente tenha assistido celebrações nas igrejas *Santo Spirito*, *Sant'Onofrio* e *San Carlo ai Catinari*. (MANN, 2011, p. 60). Todas essas igrejas receberam doações de benfeitores poderosos, que haviam encomendado decorações pictóricas, muitas delas foram sendo pintadas durante a infância de Artemísia.

Os irmãos Aurélio, Baccio e Orazio Lomi Gentileschi, filhos de Giovan Battista Gentileschi alias Lomi, atuaram desde cedo no mundo das artes pictóricas. Mas por que Artemísia teria aderido ao sobrenome "Lomi" se o pai, Orazio, optou por carregar apenas o sobrenome "Gentileschi"? E por que Artemísia nunca utilizou o sobrenome do marido?

Segundo Alexandra Lapierre (2000) Artemísia parecia pertencer a uma categoria de personagens que ninguém ousava nomear. A pesquisadora relata uma interessante experiência vivenciada durante sua investigação sobre Artemísia Gentileschi. Ao visitar a igreja de São Luis dos Franceses, em Roma, para ver a obra de *Caravaggio* intitulada *Vocazione di San Matteo*[165], descobriu que a capela havia sido concebida e projetada por uma mulher: Plautilla Bricci[166]. Era possível? Uma mulher arquiteta que construía igrejas no tempo de *Caravaggio*? Era possível uma mulher pintora no tempo de Galileu Galilei? Sim, porém relegadas a um silêncio do qual tentamos hoje nos aproximar.

Quatro séculos conservaram atos de batismos, reconhecimentos de débitos, contratos matrimoniais, inventários *post mortem*, testamentos, cartas, processos, doações, suas vozes nos silêncios dos arquivos. Toda essa documentação está guardada nos seguintes acervos: Arquivo Secreto do Vaticano, Arquivo Histórico

---

[164] (ASVR, *Cresime*, vol. 3, 1601-1608 apud NICOLACI, 2011, p. 259). (Tradução de minha autoria).
[165] Vocação de São Mateus.
[166] Consultar LAPIERRE, Alexandra. **Artemisia**. Itália: Mondadori, 2000.

Capitolino, Arquivo Histórico do Vicariato de Roma, e Arquivo de Estado de Roma, de Florença, de Veneza, de Nápoles, de Madri, de Paris, de Londres, entre outros. Como salienta a pesquisadora Alexandra Lapierre (2000), que teve o cuidado de nos informar os acervos que guardam as fontes sobre a família Lomi Gentileschi, é preciso pensar nesses personagens atuando dentro de um contexto histórico, religioso e social, no universo em que viveram.

Acreditamos que a produção da jovem artista foi ofuscada, temporariamente, pelo fato que marcou sua vida pública e privada, o desvirginamento forçado por parte de Agostino Tassi em 1611 e os fatos que decorrem do processo crime em que Orazio Gentileschi denuncia Tassi pelo defloramento de sua filha e Cosmo Quorli pelo desaparecimento de uma tela, uma Judite.

Um mês depois do final do processo, que ocorreu entre março e outubro de 1612, Artemísia deixa Roma e se transfere para Florença, junto com o marido Pietro Antonio Stiattesi, cujo casamento foi arranjado por Orazio. O matrimônio realizou-se em novembro de 1612 na igreja *Santo Spirito in Sassia*, localizada próxima à Basílica de São Pedro, a poucos quarteirões de distância do domicílio familiar dos Gentileschi[167].

Agnati (2001, p. 8) declara que a ida de Artemísia para Florença foi significativa para sua vida profissional. A jovem artista se libertava da presença do pai, renegava seu sobrenome e adotava o do tio Aurelio Lomi, passando a assinar Artemísia Lomi. Em Florença o tio, Aurelio Lomi, apresentou-a à corte de Cosme II de' Medici, onde foi recebida. A vida na corte se revelou uma experiência fundamental para o seu futuro: conheceu representantes da nobreza e estabeleceu relações com pessoas artisticamente mais preparadas. (AGNATI, 2001, p. 8).

A partida de Artemísia Gentileschi de Roma para Florença no final de 1612 também pode ter significado a saída do anonimato e a busca por tornar-se alguém diferente do pai. Quem sabe o ato de rejeitar o sobrenome do pai tenha sido uma tentativa de assumir uma identidade própria, em que não seria apenas "filha do Gentileschi". Assinar "Gentileschi" poderia lembrar o pai, o desvirginamento e a exposição pública do processo. Assinar "Lomi" pode ter significado ainda um recomeço, longe de Tassi, do pai e da Roma que a julgou. Entretanto, a hipótese

[167] No dia 29 de novembro de 1612 Artemísia se casa com Pietro Antonio Stiattesi, nascido em Florença em 1584. (ASVR, *Libro dei Matrimoni II*: 1607-1630, *Sto. Spirito in Sassia*, XVII, f. 17 apud NICOLACI, 2011, p. 260). (Tradução de minha autoria).

que se apresenta com mais evidência é que foi um ato inteligente e estratégico para sua entrada na produção artística, já que o sobrenome do tio era conhecido na Corte dos Medici. Foi um sopro de sucesso na sua vida profissional em Florença.

Nesse sentido, é interessante pensar na perspectiva elaborada por Natalia Pietra Méndez (2008). A historiadora reflete sobre a dicotomia entre anonimato versus existência. “Deixar o anonimato e tornar-se alguém de quem as pessoas falam, seria esse o destino das mulheres? Subverter a norma para transformar-se em alguém?” (MÉNDEZ, 2008, p. 55). Artemísia Gentileschi seria uma “mulher impossível”?

Ao avaliarmos a obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi entendemos que sua linguagem foi muito além do limite de uma representação da violência do desvirginamento. Para Christiansen (2004),

> *Non dovremmo sottovalutare il ruolo della rabbia nell'opera di Artemisia - non semplecimente contro Tassi (la sua collera verso di lui implicava un senso di tradimento che si stese ben oltre lo stupro) ma anche contro suo padre e le circostanze della sua vida, sia professionale che privata.* (CHRISTIANSEN, 2004, p. 111).
> Não devemos subestimar o papel da raiva na obra de Artemísia - não contra Tassi simplesmente (sua raiva em relação a ele implicava um sentido de traição que se estendeu muito além do estupro), mas também contra seu pai e as circunstâncias de sua vida, tanto profissional como privada. (Tradução de minha autoria).

A vida de Artemísia antes do matrimônio e depois de sua ida para Florença foi muito difícil e, nesse contexto, o desvirginamento que sofreu foi como um testemunho do ambiente familiar degradado, coercitivo e promíscuo. (MAFFEIS, 2011, p. 67). A jovem órfã de mãe, sob tutela da inquilina Túzia (denunciada por ser cúmplice de Tassi), ainda convivia com as fofocas dos frequentadores da casa Gentileschi. Eles a chamavam: “[...] “*poltrona et putana”, sulle voci che il padre la facesse posare nuda per il piacere degli amici e tutto il resto.* (MAFFEIS, 2011, p. 67). “[...] égua e puta, sobre os rumores de que o pai a fizesse posar nua para o prazer dos amigos e tudo mais”[168].

Além da violência física do desvirginamento perpetuado e pelas falsas promessas de casamento, veio a grande humilhação pública do processo, o escândalo e o matrimônio arranjando. Nessas condições, Artemísia aprendeu a

[168] (Tradução Dr. Celso Bordignon).

pintar. Com raiva. E foi com raiva deu continuidade à sua produção pictórica sofrendo as consequências de ser uma mulher pintora em seu tempo.

Pouco mais de nove meses depois do casamento Artemísia batizou em setembro de 1613, junto com o marido, o primeiro filho, Giovan Battista, na Igreja de *Santa Maria Novella* em Florença. No documento a pintora é chamada "*Artemisia d'Oratio Gentileschi*". Todos os filhos nasceram nos sete primeiros anos do casal em Florença[169].

Em 1614 Artemísia assume o crédito de instrumentos para montar seu ateliê em Florença. O não pagamento dos objetos é denunciado na Academia de Desenho; 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[170]. É interessante notar que nesse período da denúncia a jovem ainda não era membro da Academia, o que sugere uma grande ousadia da pintora em montar seu próprio ateliê.

Em 9 de novembro de 1615 batizou o segundo filho, *Cristofano* na igreja de *Sant'Ambrogio*[171].

Em 19 de julho de 1616 Artemísia torna-se membro da *Accademia del Disegno* de Florença (criada por Giorgio Vasari), como é testemunhado por dois documentos que também fazem referência a Orazio. Um dos documentos se lê *"Artimisia donna di Pagolantonio Stiatesi e figliuila di Oratio Lomi Pittora di contro de havere addi 19 di luglio 1616 y quatro recho il Cavaliere Vasari p [er] principio di sua matricola [...] E riconobbe il padre"*[172]*.* No segundo se lê *"152 Da madonna Artimisia di Oratio Lomi Pittrice y [lire] 4 p sua matricola com il beneficio di Oratio suo Padre addi 19 di logo"*[173]*.* A presença de Orazio em Florença não é confirmada por documentos, mas pode ser explicada pela sua inscrição na Academia, que remonta a 1596. (NICOLACI, 2011, pp. 260-261).

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

---

[169] (ASF, *Cittadinario, Santa Maria Novella, filze*3 e 4 apud, NICOLACI, 2011, p. 260). (Tradução de minha autoria).
[170] (ASF, AD, *Atti e sentenze*, LXV, f. 877 apud NICOLACI, 2011, p. 260). (Tradução de minha autoria).
[171] (AOD, *Registro di battesimo, Maschi*, 1641-1615, f. 74 apud NICOLACI, 2011, p. 260). (Tradução de minha autoria).
[172] (ASF, AD, *Debitori e credori delle Matricole: 1596-1627, f. 152* apud NICOLACI, 2011, p. 260).
[173] (ASF, AD, *Entrata et Uscita: Entrata e dal 1602 al 1624, CIII, f. 54* apud NICOLACI, 2011, p. 260).

Accademia del Disegno desde 1613 e com quem viria a trocar correspondência futuramente. (NICOLACI, 2011, p. 261).

Em agosto de 1617 batiza *Prudenzia*, filha sua e de Pietro Antonio Stiattesi, na igreja de *San Salvatore al Monte*, em Florença. O padrinho é o cavaleiro Silvio Piccolomini[174]. A filha que recebeu o nome da mãe de Artemísia é a única a sobreviver à infância. Prudenzia esteve com a mãe em Roma e Nápoles, casou em 1636. (MAFFEIS, 2011, p. 64).

Em outubro de 1618 Artemísia batiza *Lisabella*, na igreja de Santa Lucia em Prato[175].

Em algum momento entre 1617-1619 em Florença, Artemísia conhece seu futuro amante, o nobre italiano Francesco Maria Maringhi. Maringhi era amigo de Michelangelo Buonarroti, *o Jovem,* e membro de um círculo fortemente unido de intelectuais e artistas brilhantes que tinham sido reunidos pelo Grão-duque Cosme II de' Medici, conforme indicado na correspondência com Buonarroti. A correspondência inédita entre a pintora e o nobre homem Francesco Maria Maringhi não são datadas, mas tudo indica terem sido escritas antes de 1620 quando Artemísia e o marido fogem de Florença para Prato[176].

No dia 9 de junho de 1619 é sepultada a *Lisabella*, a filha mais nova em *San Pier Maggiore*, Florença[177].

No dia 4 de julho de 1619 Artemísia participa do batismo da filha de Filippo d'Antonio Stinelli e Lisabetta de Alessandro Sapiti, na igreja de Santa Lucia em Prato[178]. A menina recebeu o nome de Artemísia.

Em 10 de fevereiro de 1620[179] Artemísia escreve a Cosme II de' Medici, anunciando a sua intenção de passar alguns meses em Roma "entre amigos"[180]. Dois dias depois Artemísia e o marido repentinamente fogem de Florença para Roma, talvez por causa das dívidas substanciais que o casal acumulou e também

---

[174] (AOD, *Registro di battesimo, Femmine*, 1616-1617, f. 59v apud NICOLACI, 2011, p. 261). (Tradução de minha autoria).
[175] (AOD, *Registro di battesimo*, *Femmine* 1618-1619, f. 29v apud LAPIERRE, 2000, p. 444). (Tradução de minha autoria).
[176] (*Lettere di Artemisia* apud NICOLACI, 2011, p. 261). (Tradução de minha autoria).
[177] (ASF, *Grascia*, 194, f. 265r apud LAPIERRE, 2000, p. 444). (Tradução de minha autoria).
[178] (AOD, Registro di battesimo, *Femmine* 1618-1619, f. 3 apud NICOLACI, 2011, p. 261). (Tradução de minha autoria).
[179] Ano florentino: 1619.
[180] ASF, *Medice*o, 998, f. 204 apud NICOLACI, 2011, p. 262. (Tradução de minha autoria).

uma acusação infundada de furto. Seus filhos (Cristofano, Giovan Battista e Prudenzia) ficam para trás, sob os cuidados de Francesco Maria Maringhi[181].

No dia 13 de fevereiro de 1620[182] de Prato (a caminho de Roma), Artemísia pede a Maringhi para enviar-lhe os filhos e também com urgência as pinturas deixadas para trás em Florença. Ela faz uma referência às circunstâncias infelizes em que ela fugiu e expressa seu desejo de não voltar para a cidade[183].

Em 2 de março de 1620 Artemísia e Pietro Antonio Stiattesi chegam em Roma e fixam residência atrás da *Nuova Chiesa*[184]. 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 um amigo de Matteo Frescobaldi. Depois de um período de oito anos de ausência, o espectro de Agostino Tassi retorna à vida de Artemísia: Pietro Antonio lhe fala sobre o temor de Tassi estar livre e não na prisão. (NICOLACI, 2011, p. 262).

No dia 27 de março de 1620 Pietro Antonio Stiattesi escreve para Francesco Maria Maringhi comunicando que o quadro encomendado pelo Grão-duque está sendo concluído. Em seguida fala sobre uma série de violentas disputas familiares. A relação entre os Stiattesi e Orazio Gentileschi parece estar definitivamente comprometida[185].

Em 11 de abril de 1620 Artemísia escreve uma carta contando a Francesco Maria Maringhi que seu filho Cristofano morreu[186]. No dia 13 de maio do mesmo ano Artemísia agradece Francesco Maria Maringhi por ter feito o pagamento do aluguel da casa, em Roma. Nessa mesma semana a família se muda para o *Palazzo del Vantaggio*, na rua *Ripetta*[187].

No dia 9 de julho de 1620 Artemísia espera a chegada do amante em Roma e o convida para visitar sua nova casa, *Palazzo del Vantaggio*, perto da *Piazza del Popolo*, na palavras da pintora "*degna di un galantuomo*"[188] (digna de um

---

[181] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 115).
[182] Ano florentino: 1619.
[183] *Lettere di Artemisia*, 2011, n.9 apud NICOLACI, 2011, p. 262. (Tradução de minha autoria).
[184] *Lettere di Artemisia* 2011, n.11 apud NICOLACI, 2011, p. 262. (Tradução de minha autoria).
[185] *Lettere di Artemisia*, 2011, n.18 apud NICOLACI, 2011, p. 262. (Tradução de minha autoria).
[186] *Lettere di Artemisia* 2011, n.20 apud NICOLACI, 2011, p. 262. (Tradução de minha autoria).
[187] NICOLACI, 2011, p. 262.(Tradução de minha autoria).
[188] *Lettere di Artemisia*, 2011, n.33 apud NICOLACI, 2011, p. 262.(Tradução de minha autoria).

cavalheiro). Também em 1620, Artemísia pinta *Giaele e Sisara* (Jael e Sisara), hoje no *Szépmüvészeti Müzeum*, Budapeste[189].

A partir da quaresma de 1623 Pietro Antonio não mora mais com Artemísia. Junto com a "senhora Artemísia Lomi romana pintora" moram os dois irmãos, a filha e os dois criados[190]. A artista seguiu pintando e sendo pintada por pintores italianos e estrangeiros que a admiravam. Simon Vouet pintou *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (Retrato de Artemísia Lomi Gentileschi) entre 1623 e 1626. O retrato é citado no inventário de Cassiano dal Pozzo (1588-1657)[191]. Em 1625 o pintor francês Pierre Dumonstier desenhou a *Mano di Artemisia* (Mão de Artemísia), no ato de pintar, hoje no *British Museum*, Londres[192].

O censo efetuado durante a quaresma de 1626 será o último testemunho da presença de Artemísia em Roma, na casa *al Corso*, com a filha e a criada Domenica[193].

Entre 1627 e 1628 a presença da pintora é documentada em Veneza e a partir de 1630 muda-se para Nápoles para fugir de uma epidemia de peste[194]. Nesse período Artemísia pinta: Madalena, Cleópatra, Clio, Betsabéia, Minerva, Santa Catarina, Jesus menino, Judite e a criada, Autorretrato como alegoria da pintura, entre muitas outras obras, quase todas encomendadas.

A primeira documentação relativa à presença de Artemísia em Nápoles é uma carta escrita 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, Dom Fernando Enríquez Afán de Ribera. A familiaridade demonstrada pela artista indica uma amizade já constituída com dal Pozzo. Artemísia lhe pede o envio de *"[...] sei paia di guanti delli più belli [...] da regalare alcune dame".* "[...] seis pares de luvas das mais belas [...] para presentear algumas damas"[195].

As cartas escritas por Artemísia a partir de 1630 sinalizam que sua produção pictórica não foi discreta. Recebe diversos pagamentos pelas obras registrados no

---

[189] SOLINAS, 2011, p. 168.
[190] ASVR, *Status animarum ab Anno 1622 usque ad 1649*, *S. Maria del Popolo*, LXV, 1623, f. II apud NICOLACI, 2011, p. 263. (Tradução de minha autoria).
[191] SOLINAS, 2011, p. 142.
[192] AGNATI, 2001, p. 49.
[193] ASVR, *Status animarum ab Anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo*, LXV, 1626, f. 6 apud NICOLACI, 2011, p. 263. (Tradução de minha autoria).
[194] NICOLACI, 2011, p. 264. (Tradução de minha autoria).
[195] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 115). (Tradução de minha autoria).

Banco dello Spirito Santo de Nápoles. Todas as negociações a respeito das encomendas, valores, modelos e prazos de conclusão das obras são feitas através das cartas, que se revestem de grande importância para nossa pesquisa.

Na carta de 2 de outubro de 1630, por exemplo, um recibo do *Banco dei Poveri* em Nápoles registra um pagamento para Artemísia de "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 *Pisticcio*"[196]. Conforme Contini (2011), no mesmo ano de 1630, Artemísia começa a produção da obra intitulada *Anunciazione* (Anunciação) um dos seus poucos trabalhos com destino público, hoje no *Museo Nazionale di Capodimonte*, Nápoles. (CONTINI, 2011, p. 104).

Em 1632, Artemísia pinta *Clio*, deusa da História, hoje no *Blu Palazzo d'Arte e Cultura*, Pisa. (MORESCHINI, 2011, p. 202). Há uma dedicatória escrita no livro aberto dentro da pintura *Clio*, no qual se lê: *"Artemisia / [F] aciebat / All [...] illustrmo sg [nore] tr [...] vimes".* O patrocinador do trabalho não foi identificado, mas poderia ser Carlos I da Lorena, o quarto Duque de Guise, ou um membro da sua comitiva. Artemísia provavelmente referiu-se a esta particular pintura em uma carta a Galileu Galilei, de 09 de outubro de 1635. (NICOLACI, 2011, p. 265).

Em março de 1634 Artemísia recebe a visita de um viajante inglês, Reymes Bullen, um representante do Duque de Buckingham. Ele chega com cartas de recomendação assinadas por Orazio Gentileschi. Prudenzia (filha de Artemísia) é apresentado ao visitante como uma pintora, e aparentemente é muito talentosa. (NICOLACI, 2011, p. 265).

No dia 21 de janeiro de 1635 Artemísia escreve uma carta para Cassiano dal Pozzo, informando-o da iminente chegada em Roma de seu irmão Francesco, que estará trazendo uma pintura a ser apresentada ao Cardeal Antonio Barberini[197]. Em 25 de janeiro do mesmo ano, Artemísia escreve a Francesco I d'Este, duque de Modena, anunciando a chegada de seu irmão. Depois de sua viagem a Roma, ele vai visitar Modena para oferecer diversas pinturas como presentes para o duque. Rei

---

[196] (ASBN, BP, *Giornale copia polizze matr. 122, Partita di 4 ducati del 2 ottobre 1630,* apud NICOLACI, 2011, pp. 264-265). (Tradução de minha autoria).

[197] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 117). (Tradução de minha autoria).

Charles I da Inglaterra, entretanto, instrui Francesco Gentileschi para levar Artemísia à Inglaterra[198].

Ainda em 1635, no dia 20 de julho, a artista escreve para o Grão-duque Ferdinando II de' Medici, então com 18 anos, informando-o que seu irmão Francesco chegará brevemente na cidade, levando duas telas que ela pintou com o consentimento do novo vice-rei de Nápoles, Manuel de Acevedo y Zúñiga, o Conde de Monterrey (1631-1637). Na mesma carta, ela fala ao Grão-duque sobre as instruções recebidas de seu pai Orazio, ordenando-lhe para acompanhá-lo na Inglaterra na corte de Charles I. Artemísia diz a Fernando II que, sem novas encomendas ela não terá escolha a não ser partir para Londres, acompanhada por seu irmão Francesco e levando um documento de viagem da duquesa de Sabóia que lhe permite passar pela França[199].

Em 9 de outubro de 1635 Artemísia escreve a Galileu Galilei, que já está no exílio na localidade de Arcetri**,** nos arredores de Florença, pedindo-lhe para intervir em seu nome com o Grão-duque Ferdinando II sobre os dois quadros que ela lhe enviou. Artemísia não recebeu nenhuma resposta do Grão-duque sobre as pinturas, e muito menos uma doação ou pagamento. Artemísia faz amistosa referência à ajuda que o cientista deu a ela no passado sobre o seu retrato de Judite, pintado para Cosme II. Ela faz a comparação entre o silêncio do Grão-duque e da generosidade de outros soberanos com ela. Também menciona as honras e recompensas que ela recebeu dos líderes mais poderosos da Europa e em particular, o "Duque de Guise [que] como recompensa por uma de minhas pinturas, que meu irmão tinha apresentado a ele, deu-lhe 200 piastras, que recebi por não ter feito outra coisa". Este trabalho tem sido identificado como a *Clio*, agora em Pisa. Em sua conclusão ao pé da carta, Artemísia pede a Galileu para enviar a sua resposta através do florentino Francesco Maria Maringhi, cavalheiro que estaria provavelmente em Nápoles[200]. 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).

---

[198] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp. 117-118). (Tradução de minha autoria).
[199] (ASF, *Mediceo*, 4157, f. 194 apud NICOLACI, 2011, p. 265). (Tradução de minha autoria).
[200] (*Lettere di Artemisia*, 2011, nº 44 apud NICOLACI, 2011, p. 265). (Tradução de minha autoria).

No mês de maio de 1636 recebe diversos pagamentos registados no *Banco dello Spirito Santo* de Nápoles. Recebe 250 ducados de Lorenzo Cambi e Simone Verzone em nome do príncipe Karl Eusebius von Liechtenstein, como saldo final de um pagamento de 600 ducados por três telas, uma Betsabéia, uma Susana e uma Lucrécia[201]. Recebe ainda, um pagamento de 20 ducados de um total de 60 ducados, de Bernardino Belprato referente a um quadro. Num inventário *post mortem* de 1667, Belprato é possuidor de dois quadros de Artemísia[202].

Entre 1636 e 1637 Artemísia realizou o último ciclo de pinturas para a catedral de Pozzuoli, que inclui o *Procolo e Nicéia*, o *Martírio di San Gennaro* e *Adorazione dei Magi* (Adoraçãodos Magos). Em 1640, um relatório feito pelo bispo Martino de León y Cárdenas lista essas três pinturas de Artemísia como obras que intregravam a catedral. (NICOLACI, 2011, p. 266). Entre 1636 e 1638 pintou também Santa Lucia, Betsabéia no banho e Cristo e a samaritana ao poço. (ARCANGELI, 2011, p. 210).

Em 24 de outubro de 1637 Artemísia escreve a Cassiano dal Pozzo residente em Roma dizendo que precisa uma soma de dinheiro para realizar o matrimônio de sua filha Prudenzia. Artemísia também diz possuir alguns quadros de grande formado (onze ou doze palmos – 242 cm x 264 cm) para presentear os cardeais Francesco e Antono Barberini, além de ter um quadro já pronto para o senhor Ascanio Filomarino. Termina a carta dizendo que no futuro deseja retornar a Roma e pedindo notícia de Pietro Antonio, do qual não tinha notícias há muito tempo: "*Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito". "*Seria útil saber uma notícia recente da vida ou morte do meu marido"[203].

Em 1638 foi publicada em Nápoles a segunda edição da *Ode*, coleção poética do acadêmico Girolamo Fontanella, acadêmico do *Oziosi* (Ociosos) que contém o primeiro poema dedicado a Artemísia, feito em algum momento entre 1633 e 1638. (NICOLACI, 2011, p. 266). Há uma lacuna nas cartas de Artemísia, 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

---

[201] (ASBN, BSG, *giornale del 1636, matri. 270, partita di ducati 250 estinta il 5 maggio* apud NICOLACI, 2011, p. 266). (Tradução de minha autoria).

[202] (ASBN, BSG, *giornale del 1636, matri. 198, partita di ducati 20 estinta il 19 dicembre* apud NICOLACI, 2011, p. 266). (Tradução de minha autoria).

[203] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 121). (Tradução Celso Bordignon).

sua filha e fazer uma série de tentativas frustradas para estabelecer-se em Modena, Florença e Roma, Artemísia junta-se ao seu pai em Londres. Embora não haja nenhuma evidência registrada de Artemísia estar em Londres antes da data da segunda carta, especialistas em arte reconheceram 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. (NICOLACI, 2011, pp. 266-267).

No dia 7 de fevereiro de 1639 morreu em Londres Orazio Gentileschi "[...] para a grande tristeza de Sua Majestade e de todos os seguidores de sua virtude"[204]. O seu testamento é registrado em 2 de julho, pelo filho Francesco Gentileschi. Artemísia não está entre os beneficiários (apenas os seus irmãos Francesco, Giulio e Marco são nomeados), sua exclusão foi devido ao pagamento de seu dote de casamento[205].

Em 16 de dezembro de 1639, na primeira carta de Londres para Francesco d'Este, Artemísia anuncia a iminente chegada de seu irmão em Modena que irá presenteá-lo. A pintora declara-se "[...] não muito satisfeita por estar ao serviço desta Coroa da Inglaterra", mesmo que ela recebesse "notáveis honras e graças" por seu trabalho. Mais uma vez, ela está claramente buscando a proteção de Francesco d'Este[206].

Em 1640 chega a Nápoles a segunda coleção de poemas de Jerome Fontanella, intitulado *Nove Cieli* (Nove Céus), que contém sete poemas dedicados às obras da pintora, alguns encomendados pelo autor. (NICOLACI, 2011, p. 267). No dia 16 de março do mesmo ano Francesco d'Este responde a Artemísia, agradecendo-lhe as pinturas e expressando sentimentos[207]. Nesse período a artista pinta Santa Catarina de Alexandria, Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes, duas versões de Betsabéia no banho, entre outras obras. Entre 1640 e 1641 Artemísia deixa a Inglaterra e retorna a Nápoles.

Em 1643 chega a Nápoles a obra *Poesie lireche* (Poesias líricas) de Francesco Antonio Cappone, segundo acadêmico do *Oziosi* (Ociosos) a dedicar as próprias composições à "*Sig. Artemisia Gentileschi Pittrice famosa*". "Sra. Artemísia

---

[204] (ASF, *Mediceo del Principado, 4199* apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).
[205] (PRO, *Porb 11/180, f. 473r* apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).
[206] (ASM, ASE, *Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2* apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).
[207] (ASM, ASE, *Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2* apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).

Gentileschi Pintora famosa". É provável que a artista conhecesse Fontanella, Cappone e também Giovanni Canale, um amigo de Fontanella, que lhe dedicou uma poesia na sua publicação póstuma em dois volumes em 1662 e em 1667. (NICOLACI, 2011, p. 267). Entre 1645 e 1650 pinta mais uma versão de Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes e Betsabéia no banho. (CONTINI, 2011, p. 240).

Em 5 de setembro de 1648 Artemísia recebeu 30 ducados de Fabrizio Ruffo (*Prior Bagnara*) por uma pintura "que ela está atualmente realizando para ele"[208]. Em 15 de janeiro de 1649 Artemísia recebe 160 ducados pela pintura *Trionfo di Galatea* (Triunfo de Galatéia) encomendado por Dom Antonio Ruffo. O pagamento foi registrado duas vezes nos livros de contas de Ruffo. Uma segunda menção do trabalho, durante o período de 1644-1655, dá detalhes das dimensões e iconografia: "uma imagem medindo oito por dez palmos (176 cm x 220 cm) - sobre a fábula de Galatéia, com cinco tritões, pintado pela mão de Artemísia e enviada de Nápoles pelo *Prior de Bagnara*, meu sobrinho"[209].

No dia 30 de janeiro de 1649 Artemísia escreve a Dom Antonio Ruffo, informando do envio da pintura e justificando o seu preço de 160 ducados, porque "[...] *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*". "[...] qualquer lugar em que estive me foi pago cem escudos por uma figura tanto em Florença quanto em Veneza e quanto a Roma ou Nápoles". Artemísia também se ofereceu para enviar o seu autorretrato para Messina, de modo que seu patrono poderia manter um quadro dela na sua galeria "como todos os outros príncipes fazem"[210].

No dia 13 de março de 1649 o aristocrata siciliano envia à pintora um pagamento de 100 ducados para uma nova grande pintura, provavelmente de Diana no banho, como sua correspondência posteriormente indicaria. Ruffo também informa que a *Galatea* foi danificada durante a viagem por mar. Respondendo-lhe, Artemísia afirma querer enviar "[...] *il mio ritratto insieme 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*". "[...] o meu retrato junto [com] alguma pequena obra de minha

---

[208] (ASBN, BPi, *gior. 359, f. 406, 5 settembre 1648* apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).
[209] (RUFFO, 1919, p. 48 apud NICOLACI, 2011, p. 267). (Tradução de minha autoria).
[210] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 123). (Tradução de minha autoria).

senhora filha a qual hoje a casei com um cavalheiro da ordem de São Tiago e me mudei de casa". Depois de trocar outras cartas com o aristocrata, lhe pede para enviar as próximas correspondências para o endereço de Tommaso Guaragna[211].

Em 5 de junho de 1649 Artemísia justifica o atraso na produção de um novo trabalho encomendado por Dom Antonio Ruffo "Devido à indisponibilidade da pessoa que é o modelo". Mais uma vez, Artemísia fala sobre seu autorretrato, que ela diz que vai terminar e enviar-lhe logo que ela terminar a Diana. Ela também menciona a encomenda de três outras pinturas por seu sobrinho, Fabrizio Ruffo, o *Prior do Bagnara*[212].

Em 12 de junho de 1649 a pintora solicita a Dom Antonio Ruffo um adiantamento de 50 ducados para cobrir os custos substanciais com os modelos. Ela explica que precisa mais do que apenas uma mulher jovem, dada a presença de oito figuras humanas na pintura que ele encomendou. Em 22 de junho Ruffo registra em seu livro de contas dois adiantamentos para Artemísia, o primeiro de 100 ducados e o segundo de 50: que especifica que estes montantes foram pagos a Artemísia em Nápoles pelos banqueiros Giovanni Battista Tasca e Maffetti Andrea[213].

Na data de 24 de julho de 1649, Artemísia escreve para Ruffo, agradecendo o adiantamento e anuncia outro atraso com a pintura *Diana*. Ela explica que "nesta pintura, há três vezes mais para fazer do que na *Galatea*". Artemísia, mais uma vez promete enviar-lhe o seu autorretrato e diz que vai ser "incluído junto com a pintura"[214]. Em 7 de agosto do mesmo ano Artemísia agradece a Ruffo pelo pagamento mais recente e promete terminar a Diana no banho antes do final do mês. Ela acrescenta que a pintura é composta de "[...] *otto figure, due cani che io stimo più delle figure, e farò vedere a V. S. Ill.mo quello che sa fare una donna*". "[...] oito figuras, dois cães que eu respeito mais que as figuras, e mostrarei para Vossa Senhoria Ilustríssima aquilo que uma mulher sabe fazer". Apesar da promessa,

---

[211] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 124). (Tradução de minha autoria).
[212] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp. 124-125). (Tradução de minha autoria).
[213]. (*Lettere di Artemisia*, 2011, nº 55 apud NICOLACI, 2011, pp. 267-268). (Tradução de minha autoria).
[214]. A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p.125). (Tradução de minha autoria).

exatamente um mês após, Artemísia tem que escrever e explicar outro atraso com a pintura.

> Vossa Senhoria Ilustríssima, o atraso com a pintura vai parecer estranho para você, mas para melhor atendê-lo, como estou no dever de fazer, tive que refazer duas das figuras, depois pintei a aldeia, que se estende ao ponto de fuga da perspectiva. Tenho certeza que eles irão agradar Vossa Senhoria Ilustríssima e lhe darão plena satisfação. Espero que você desculpe-me por isto, pois, **há calor excessivo e numerosas doenças aqui, eu tento me poupar e só estou trabalhando pouco a pouco.** Mas posso garantir-vos que o atraso será muito bom para a imagem[215].

Em 12 de outubro de 1649 Ruffo reage a este último adiamento da entrega da obra com uma carta (posteriormente perdida) em que ele ameaça reduzir a soma combinada para a *Diana* em um terço. No dia 23 do mesmo mês, Artemísia faz uma pronta resposta: ela está profundamente chateada por sua carta e insiste em que o preço já anteriormente combinado é de 115 ducados menos do que uma pintura para o marquês Del Vasto, que contou com duas figuras a menos[216].

Em 13 de novembro do mesmo ano Ruffo responde com duas novas encomendas, uma para si e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um *Giudizio di Paride* (Julgamento de Paris) e uma *Galatea* (Galatéia). A pintora expressa seu desapontamento com pedido explícito de Ruffo para mudar a composição da Galatéia, de modo a evitar demasiada semelhança com a de sua coleção.

> *Non occorreva di esortarmene in questo che per gratia di Dio et dela Gloriosissima Vergine vengono ad uma donna che è piena di questa merentia cio è di variar soggetti in della mia pittura; et mai si è trovato ne' quadri miei corrispondentia d'inventione etian in duna mano*.
> 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 mão**[217].

Artemísia também é contra a ideia de enviar-lhe um esboço da pintura, recordando um incidente anterior, quando um esboço dela para um quadro intitulado *Delle anime del purgatório* (Das almas do purgatório) de alguma forma acabou nas

---

[215] Grifos nossos. A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.125-126). (Tradução de minha autoria).
[216] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.126-127). (Tradução de minha autoria).
[217] Grifo nosso. A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.128-129). (Tradução de minha autoria).

mãos de outro pintor. Quanto ao pagamento, ela aponta com orgulho às suas origens romanas, dizendo:

> *Avverta V. S. Ill.mo che quando io domano um prezo non fo all'usanza di Napoli che domandano trenta e po'danno per quatro [...] io so' Romana e perciò voglio procedere sempre ala Romana*.
> Considere 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[218].

Na carta da mesma data diz: "*Ritroverà un animo di Cesare nell'anima d'una donna*". "Encontrará uma força de César na alma de uma mulher"[219]. Entre 1649 e 1651 Artemísia pinta Alegoria da Retórica e duas versões de Susana e os velhos.

No dia 1º de janeiro de 1651, Artemísia escreve para Ruffo, a última carta de que se têm conhecimento. Nela, Artemísia menciona a doença e "inúmeros inconvenientes", que a mantiveram na cama durante as festividades de Natal. Ela pede-lhe 100 ducados como um adiantamento para um par de pinturas "das mesmas dimensões de *Galatea* e Andromeda e José com a mulher de Potifar" (ambos os quadros foram perdidos), e que ela planeja vendê-los com um preço atrativo (90 ecus)[220]. No mesmo ano a artista pinta *La Vergine offre il rosario al Bambino* (A Virgem oferece o rosário ao Menino). Hoje em Madri, Patrimônio Nacional. (MANN, 2011, p. 252).

Em 26 de abril de 1651 Fabio Gentile pagou 48 ducados para liquidar os 150 ducados combinados por três grandes pinturas *Diana no banho*, medindo doze palmos (264 cm), outro de *Vênus e Adonis*, de dez palmos (220 cm), fiel à história, e um de nove palmos (198cm) com uma figura nua - tudo para ser entregue antes de 20 de julho. As três pinturas são destinados para *Maestà Cesarea*, ou Fernando II de Habsburgo ou sua esposa Marie[221].

É datada de 1652 uma *Susanna e i vecchioni* (Susana e os Velhos) na coleção pertencente à Averardo de Medici em Florença, e que foi recentemente redescoberta. (NICOLACI, 2011, p. 268).

---

[218] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.128-129). (Tradução de minha autoria).
[219] A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.127-128). (Tradução Dr. Celso Bordignon).
[220] (*Lettere di Artemisia*, 2011, nº 64 apud NICOLACI, 2011, p. 268). (Tradução de minha autoria).
[221] (ASBN, BPi, *Giornale copia polizze matr. 396. Partita di 48 ducati del 26 aprile 1651* apud NICOLACI, 2011, p. 268). (Tradução de minha autoria).

É datada de 1653 a obra de Gianfrancesco Loredan e Pietro Michiele intitulada: *Cimiterio: epitaffij giocosi* (Cemitério: epitáfios jocosos) que contém dois epitáfios que zombam de Artemísia, depois traduzidos para o latim, espanhol e francês. O primeiro alude aos supostos amores e infidelidade da pintora:

> *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*. (NICOLACI, 2011, p. 268).
> Em pintar o rosto para este, e para aquele / No mundo adquiri mérito infinito / No esculpir as guampas para o meu marido / Deixei o pincel e peguei o cinzel. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

O segundo refere-se à morte de Artemísia (notícia refutada pela recuperação de outros documentos de 1654):

> *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*. (NICOLACI, 2011, p. 269).
> Gentil isca de corações para quem ver-me / Podia sempre fugir no mundo céu / Agora, que entre estes mármores que me escondem / Fiz-me Gentil isca dos vermes. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

Nos últimos anos de sua vida, parece que Artemísia colaborou significativamente com o pintor napolitano Onofrio Palumbo, como testemunham dois recibos encontrados nos arquivos de Nápoles que datam de 3 de janeiro de 1653. (NICOLACI, 2011, p. 269). Na data de 13 de maio do mesmo ano Artemísia recebe 4 ducados e 50 grana de Vittoria Correnti em nome de um nobre, Ettore Capecelatro, o proprietário de uma *Madonna* - o que poderia ser a razão para o pagamento[222].

Quase um ano após o primeiro recibo, um documento fornece mais um indício da colaboração entre Artemísia e Palumbo. É o último documento encontrado, que diz respeito à Artemísia, seu principal uso foi para tentar datar a morte da pintora, que pode ter ocorrido neste mesmo ano. De acordo com fontes do século XVII e XIX, Artemísia foi sepultada na igreja de *San Giovanni dei Fiorentini*, em Nápoles. O local exato do túmulo permanece incerto, pois a lápide com a inscrição simples

[222] (ASBN, BP, *Giornale copia polizze, matr. 286, Partita di 4 ducati e 50 grana del 13 maggio 1653* apud NICOLACI, 2011, p. 269). (Tradução de minha autoria).

"*HEIC ARTIMISIA*" (Aqui Artemísia) já havia desaparecido quando o trabalho de restauração da igreja foi realizado em 1785[223].

As cartas de Artemísia indicam que a maior parte de sua produção pictórica foram encomendas particulares, vendidas antes mesmo de serem produzidas. Constatamos que a artista quase sempre recebia adiantamentos pelos trabalhos, mesmo quando atrasava as entregas. Acreditamos que muitas obras de Artemísia ainda sejam desconhecidas para os pesquisadores, já que podem estar em posse de colecionadores particulares.

Uma questão que nos chama à atenção é o fato de que as pinturas de Artemísia não foram expostas em igrejas e capelas. Mas por que razão? A pintora não recebia encomendas para igrejas, ou não quis pintar imagens para a devoção e o culto religioso? Essas são questões que ainda não conseguimos responder.

A cronologia de Artemísia [Lomi] Gentileschi foi um instrumento importante para refletirmos sobre sua inserção e atuação como pintora e se mostrou indispensável para entendermos a complexa relação entre sua vida e sua obra. Na perspectiva do historiador Carlo Ginzburg (1989), o nome do indivíduo a ser investigado revela-se uma preciosa bússola que pode dar acesso a uma complexa rede de relações sociais onde o personagem atua. 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).

Tivemos a preocupação de elaborar um quadro cronológico que considerasse alguns dos eventos históricos e artísticos que aconteceram simultaneamente aos episódios que marcaram a vida e a obra de Artemísia. A cronologia detalhada encontra-se no item "Apêndice A".

---

[223] (MEDICI, 1790-1792, p. 464; MORRONA, 1812, p. 491; LOCKER, 2010, pp. 33-34; NICOLACI, 2011, p. 269). (Tradução de minha autoria).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artemísia [Lomi] Gentileschi foi e é considerada por muitos pesquisadores como a única mulher que “seguiu” Michelangelo Merisi, o Caravaggio. O presente estudo nos mostra uma pintora inovadora, não foi apenas uma seguidora do mestre Caravaggio. Se Caravaggio foi brilhante ao explorar a luz e a sombra em sua obra, marcada pela ideia do real e do humano, Artemísia também o fez. Artemísia trabalhou em sua obra questões que para Caravaggio, talvez, passassem despercebidas ou que não tivessem a relevância que a obra da pintora destacou. Se os personagens de Caravaggio são atingidos por uma luz que vem do alto, nas obras de Artemísia são as figuras humanas que emanam luz de seus corpos.

As imagens que estudamos ao longo da pesquisa são, para nós, testemunhas de um tempo, de um contexto, são pedaços de história, mas são também produções pictóricas pensadas em sua estética, suas cores, formas, seus personagens e expressões com significados produzidos e construídos pela cultura do período barroco. Já dissemos que Artemísia não está fora da cultura do seu tempo. Agora podemos acrescentar que sua cultura e seu tempo são símbolos de sua obra, as imagens são a própria Artemísia no seu sentido mais subjetivo e *generificado*, as imagens são Artemísia no sentido autobiográfico da obra.

Estudos sobre o período renascentista organizados por Ottavia Niccoli (1991) na obra *Rinascimento al femminile*, contribuem para refletirmos sobre a presença das mulheres em diferentes espaços da sociedade. Viúvas, humanistas, prostitutas, curandeiras, bruxas e freiras da Contrarreforma. Através destas figuras, de diferentes particularidades, a historiadora pergunta-se na introdução da obra: “Um Renascimento para as mulheres?” Segundo Niccoli, a obra não pretende ser uma História das Mulheres no Renascimento, contudo é sim uma tentativa de refletir sobre as distintas faces do Renascimento, inclusive para as mulheres. A pesquisadora afirma que:

> *[...] le serie di biografie femminili non sono una novità: anzi sappiamo che si tratta di un genere storiografico antico, inaugurato da Plutarco con le sue Mulierum virtutes e poi proseguito com grande fortuna nel medioevo e soprattutto nel rinascimento.* (NICCOLI, 1991, p. 8).
> As biografias femininas não são novidades: na verdade sabemos que este é um antigo gênero da historiografia, inaugurada por Plutarco com sua

> *Mulierum virtutes*, continuando com grande sucesso na Idade Média e, especialmente durante o Renascimento. (Tradução de minha autoria).

Nesse sentido, é possível pensar também o período Barroco à luz das fontes sobre a vida pública e privada de Artemísia [Lomi] Gentileschi. A pintora, que era antes uma mulher, constitui um dos casos mais conhecidos de participação feminina na arte pictórica barroca do século XVII. Partindo da afirmação: "*Artemisia però rappresenta soltanto la punta dell'iceberg, il caso più conosciuto*". "Artemísia, porém representa somente a ponta do *iceberg*, o caso mais conhecido[224]". Perguntamo-nos se outras mulheres teriam lutado por um espaço entre as profissões artísticas no período Barroco, contrariando as normas dirigidas a elas pelos discursos. São alguns dos nossos questionamentos que nos permitem reafirmar a importância do olhar microscópico da sociedade aqui efetivado através do estudo sobre Artemísia e a rede de relações estabelecida por ela.

Artemísia construiu um legado pictórico anticonformista do ponto figurativo e estilístico. Artemísia tentou mostrar que as mulheres também eram capazes de gestos heroicos. A presença de algumas mulheres em lugares que lhes são oficialmente negados revela um intenso campo de tensão entre o feminino e o masculino nas sociedades humanas. Embora o *gênero* seja um conceito estruturado no tempo presente, é o resultado de uma reflexão antiga. Uma inquietação diante da naturalização das diferenças entre feminino e o masculino.

Uma conclusão inacabada permite dizer que as obras de Artemísia [Lomi] Gentileschi manifestam a resistência da artista frente ao mundo masculinizado que a julgava. Nas palavras de Foucault (1996) "[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar." (FOUCAULT, 1996, p. 10). Nessa perspectiva, não desconectamos a artista de seu tempo e encontramos em seu discurso pictórico uma afirmação: "[...] lá onde há poder há resistência". (FOUCAULT, 1999, p. 91).

Sua pintura, de uma maneira geral, representa não o espiritual – ainda que seja baseada em textos bíblicos, mas sim o carnal, o humano.

> *Tra fulgenti lapislazzuli, fiotti di sangue e caravaggesche lame di luce, è la carne che trionfa in Artemisia.* (BIUSO; RANDAZZO, 2012, p. 51).

---

[224] (PAGANI, 2003, p. 1). (Tradução de minha autoria).

> Por meio de brilhantes azuis de lápis-lazúli[225], esguichos de sangue e *caravaggescas* réstias de luz, é a carne [em sentido de corpo] que triunfa em Artemísia. (Tradução Dr. Celso Bordignon).

Queremos lembrar Artemísia, mulher e pintora, que está muito além da memória do desvirginamento. Vamos lembrar Artemísia por sua obra, por suas lutas, suas perdas, suas conquistas, suas histórias. Ainda que, para um leitor desavisado, possa parecer que a presente dissertação abrangeu duas metodologias de trabalho diferentes, uma dedicada ao estudo de fontes escritas e outra voltada à análise de imagens pictóricas, é importante lembrar que nosso objeto de estudo é Artemísia e sua atuação no mundo (dentro do recorte que definimos previamente, entre 1610-1620). Nosso interesse em seguir os vestígios deixados pela pintora nos primeiros tempos de sua vida nos guiou ao longo da pesquisa onde procuramos responder: quem é essa mulher? Nossa experiência ao longo dos dois últimos anos com a pesquisa nos mostrou que uma vida não é dividida num simples conjunto de fatos que podem ser separados e estudados de forma isolada pelo pesquisador. No caso de Artemísia, o desvirginamento forçado, o processo crime e os trabalhos pictóricos da artista, são questões que foram acontecendo ao mesmo tempo. Não podemos simplesmente dividir uma vida em tipos de fontes e estudá-las como se não existisse uma forte e complexa ligação entre elas. Ao mesmo tempo em que via seus filhos serem sepultados um após o outro, por exemplo, a artista trazia ao mundo pinturas cada vez mais expressivas. Ainda que estivesse consolidada na profissão de pintora, tivesse seu próprio ateliê, vivesse de seu próprio trabalho, Artemísia convivia com uma sociedade fortemente masculinizada, os epitáfios jocosos dedicados à pintora são produtos da mesma sociedade que encomendava suas obras.

Embora tenha convivido com excelentes colegas, primeiro o pai, Orazio, depois Rubens e Van Dick, entre outros, as obras de Artemísia constituem releituras

---

[225] Lapis-lazúli é uma rocha metamórfica de cor azul escura intensa. Ao ser moído e processado origina um tipo de pigmento azul para a têmpera a ovo (técnica de pintura) e tinta azul para pintura a óleo. Lapis-lazúli contém pequenas partículas de ouro, o que significa uma cor de luminosidade espetacular. Este pigmento já era conhecido no Antigo Egito, foi muito usado pelos pintores, gregos e romanos. No Medievo, Renascimento e Barroco era muito utilizado na produção de iluminuras, para pintar o manto azul da Virgem Maria e em afrescos. Era um pigmento de alto custo, o que contribuiu o declínio de sua utilização. Consultar: CLARK, Robin J. H; CURRI, M. Lucia; LAGANARA, Caterina. Raman microscopy: the identification of lapis lazuli on medieval pottery fragments from the south of Italy. **Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy.** V. 53, Edição 4, April, 1997, pp. 597–603. Disponível em:<http://his.library.nenu.edu.cn/upload/soft/haoli/116/575.pdf> Acesso em 12 de novembro de 2012.

próprias e particulares – o que nomeamos de estilo *artemisiano*. Pensamos no estilo como

> [...] um conjunto indefinido das figuras que constituem a forma típica em que se expressa um indivíduo, um grupo ou uma época. [...] o estilo é fruto da produção, de certas figuras discursivas suscetíveis de serem reconhecidas por um ator social diferente do ator produtor, como uma espécie de assinatura. (CALABRESE, 1993, pp. 21-22).

Assim, reconhecemos que o estilo de Artemísia expõe, de certa maneira, sua postura *rebelde* diante da sociedade patriarcal e funciona como uma marca da artista que consequentemente se reflete em sua produção pictórica, tanto através da representação dos temas bíblicos quanto dos históricos.

Sobre a presença das mulheres no mundo das artes, Rachel Soihet (2010) indica que "Essas seriam formas de criação do mundo. Como poderiam as mulheres, capazes apenas de copiar, traduzir e interpretar, terem condição para fazê-lo?" (SOIHET, 2010, p. 209). A mesma autora afirma ainda "A elas restaria a possibilidade de desenvolver o uso privado da arte, pintar para os seus e/ou tocar piano numa recepção". (SOIHET, 2010, p. 209).

Contudo, na produção pictórica de Artemísia Gentileschi não existem rastros do que Roberto Longhi[226] (1916) chamou de *peinture de femme* - representações clássicas de natureza morta e de paisagens que diferentes mulheres artistas produziram. A permanência de Artemísia no mundo da criação é uma questão que nos intriga tendo em vista que muitas afirmações consolidadas pela historiografia negavam o que encontramos nas fontes.

Nossa pesquisa também tem mostrado que assim como o *poder*, os espaços de resistência não são sempre explícitos, nem sempre ocorrem no confronto. Para Michelle Perrot (2005), o poder "[...] não se resume ao constrangimento ou a tomada de decisão; ele consiste mais ainda na produção de pensamentos, dos seres e das coisas por todo um conjunto de estratégias". (PERROT, 2005, p. 263). A mesma autora salienta que é necessário considerar os poderes multiplicados na sociedade, não esquecendo os contra poderes através dos quais as mulheres subvertem seus papéis aparentes.

---

[226] Roberto Longhi é um dos primeiros autores que falou sobre Artemísia e sua obra. Não conseguimos localizar o artigo completo citado pela maioria dos pesquisadores que estudam o trabalho da pintora: LONGHI, Roberto. *Gentileschi padre e figlia*. In.:**«L'Arte»** n.19, pp. 235-314, 1916.

No presente estudo, percebemos que a obra de Artemísia [Lomi] Gentileschi inverte a ordem da lógica que afirma a naturalização do feminino como pertencente a uma suposta fragilidade do corpo da mulher e a naturalização da masculinidade como estando inscrita no corpo forte do homem. (LAURETIS, 1994). Para Teresa de Lauretis (1994),

> O sistema sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade. [...] o gênero tem a função (que o define) de construir indivíduos concretos em homens e mulheres. (LAURETIS, 1994, pp. 212-213).

As tecnologias de gênero que normatizam condutas de homens e mulheres foram resignificadas na pintura de Artemísia, há uma reversão de *status* do masculino e do feminino em sua obra. A linguagem pictórica de Artemísia atribui outro sentido ao feminino, um sentido que não é voltado para a representação idealizada de mulheres, musas e deusas. As pinturas de Artemísia são manifestações de mulheres reais, de mulheres inspiradas na própria artista.

Finalizo o que considero a primeira parte da pesquisa sobre Artemísia [Lomi] Gentileschi, lembrando uma comunicação que apresentei no Simpósio Temático “Tempo, Memória e Virtude na Idade Média” no XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH na Universidade de São Paulo, em julho de 2011. Durante minha apresentação, as professoras coordenadoras do ST me alertaram para o fato de que eu deveria definir melhor meu objeto de pesquisa. Teria que optar entre Artemísia e sua obra, meu recorte não poderia privilegiar ambas. Naquele momento disse, ainda com a insegurança de quem inicia um trabalho, que até aquele instante eu não havia obtido sucesso na escolha, eu não conseguia pensar em Artemísia sem pensar em sua obra. Hoje, ao final da dissertação, porém não ao final da investigação, afirmo humildemente que não se pode entender um artista sem entender sua obra nem entender a complexidade de uma obra sem considerar a atuação do artista em seu tempo. A história de Artemísia é também a história das imagens que a pintora nos legou. Além disso, é como se cada pintura fosse um pedaço de Artemísia, uma ideia, uma expressão, um pensamento, uma face, um instante do real paralisado em cada imagem.

A produção imagética de Artemísia também denuncia o quanto a artista e seu tempo são reveladores de uma feminilidade rebelde que se debate sobre o lugar que ocupa no tecido social. Encontramos nas imagens de Artemísia manifestações de uma profunda inquietação diante do real, não apenas em suas pinturas, mas também em seus depoimentos durante o processo crime e nas cartas que escreveu ao longo de sua vida. E se questionássemos a ideia de que só a modernidade dos séculos XIX e XX tenha se levantado contra as condições reais de opressão que viveram?

Embora sua obra possua uma veia *caravaggesca*, da qual seu pai Orazio Gentileschi foi um dos grandes expoentes, Artemísia buscou aquilo que Eva Menzio (2004, p. 141) chamou de “pessoal”. Como a maioria dos pintores *caravaggescos*, escolheu suas heroínas entre os personagens bíblicos, mas entrou de uma forma intensa e pessoal em suas histórias e dramas: quase libertou suas Betsabéias, Judites, Susanas, Madalenas: explorou nas heroínas seus possíveis, mas ainda inexplorados modos de ser. (MENZIO, 2004, p. 141).

Uma das hipóteses levantadas no início da pesquisa era que Artemísia teria criado uma linguagem para falar de si mesma em suas obras. Hoje podemos dizer que essa hipótese se apresenta com mais clareza para nós. Acreditamos que a obra da artista é um importante legado autobiográfico e expressa a intensidade que nomeamos de *estilo artemisiano*. Um estilo filho de seu tempo, mas acima de tudo gerado a partir de reflexões que a própria Artemísia desenvolveu em seu tempo, um estilo em que o artístico também é político.

Finalizamos a pesquisa vislumbrando uma Artemísia que luta para se libertar das amarras de seu tempo em suas próprias telas. Contudo, existem algumas lacunas que ainda nos inquietam. A ruptura de Artemísia com o pai, sua vida e sua atuação como pintora em Florença são questões que queremos aprofundar e que nos motivam a dar continuidade à investigação.

LISTA DE FONTES

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991.

_____; SOLINAS, Francesco. (Org.). **Artemisia Gentileschi.** Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011- 30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Preceduto dalla "Vita di Leonardo da Vinci" di Gioggio Vasari. Roma: Club del libro Fratelli Melita, 1989.

STUPRI ET LENOCINIJ PRO CURIA ET FISCO, Roma, 1612. In.:MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.

VASARI, Giorgio (1511-1574). **Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti**. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

_____. **Vidas dos artistas.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. Sguardo di donna. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 153, pp. 19-26, febbraio, 2000.

ANTOCCIA, Lucca. Una passione estrema. **Art Dossier**. Firenze, Giunti, n. 153, pp. 27-31, febbraio, 2000.

ARCANGELI, Luciano. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

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.

BARTHES, Roland. Nota su "Giuditta e Oloferne". In.: MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: Pintura e experiência social na Itália da renascença. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BAZIN, Germain. **A História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**: Fatos e mitos. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O Segundo sexo**: A experiência vivida. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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.

BERNARDINI, Carla.Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 180-183.

BERTI, Luciano. Artemisia da Roma tra i fiorentini. In.:CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991, pp. 9-30.

BIUSO, Alberto Giovanni; RANDAZZO, Giuseppina. Artemisia.**Rivista di Filosofia Vita Pensata.** Ano 2, n. 14, março de 2012, Milão, pp. 50-51. Disponível em <http://www.vitapensata.eu/vitapensata/wp-content/uploads/2012/03/Rivista-Marzo_AGBGR_Artemisia.pdf> Acesso em 22 de junho de 2012.

BOCCARDO, Piero. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

BOETTI, Annemarie Sauzeau. Nota su um affresco. In.:MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro».** Roma: Abscondita, 2004.

BONAZZOLI, Francesca. **L'inganno dela scimmia**. Milano: Skira, 2006.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In.: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 203-233.

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.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1997.

CASTELLANETA, Carlo. **Il dizionario della pittura italiana**. Dai primitivi ai giorni nostri. Firenze: Le Lettere, 2002.

CASTRO, Eduardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. (Org.) **História da vida privada**: Da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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 mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

CLARK, Robin J. H; CURRI, M. Lucia; LAGANARA, Caterina. Raman microscopy: the identification of lapis lazuli on medieval pottery fragments from the south of Italy. **Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy.** V. 53, Edição 4, Abril, 1997, pp. 597–603. Disponível em:<http://his.library.nenu.edu.cn/upload/soft/haoli/116/575.pdf> Acesso em 12 de novembro de 2012.

COBOS, Andrés Úbeda de los. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

COLETTA, Luigi; PALMA, Claudio. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

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. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____; SOLINAS, Francesco. (Org.). **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

CHRISTIANSEN, Keith.Becoming Artemisia: Afterthoughts onthe Gentileschi Exhibition.In.:**Metropolitan Museum Journal 39:** © The Metropolitan Museum of Art, 2004 Disponível em: <http://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/40034603.pdf.bannered.pdf> Acesso em 30 de janeiro de 2013.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In. DUBBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

DASTOLI, Carlos Alberto et al. **Parola Chiave**: dizionario di italiano per brasilliani. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DAVIS, Natalie Zemon. **Nas margens**: três mulheres do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 21997.

_____. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DAVOLI, Zeno. **Il volto e la vita di Santa Maria Maddalena: nell'incisione europea**. La Maddalena: Italo Innocenti Editore, 2010.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: Escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUBY, Georges. **História artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. **Heloísa, Hisolda e outras damas no século XII**: uma investigação. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. (Org.). **História da Beleza.** Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. (Org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Aarqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Microfísica do Poder**. 24 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

_____**. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**: um caso de parricídio do século XIX. 5.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder.**24. ed.Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. **História da sexualidade I** – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GARRARD, Mary D. **Artemisia Gentileschi**: the image of the female hero in italian Baroque art. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

GENOVA, Roberta. Trace di enuciazione nella pittura di Artemisia Gentileschi.**Arco Journal**: Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 2003. Disponível em: <http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/genova_tracce_19_06_03.pdf> Acesso em 15 de junho de 2011.

GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GREGORI, Mina. Artemisia Gentileschi e le eroine. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda.**Women Artists**: 1550-1950. New York: Knopf, 1976.

_____. **Le grandi pittrici**: 1550-1950. Milano: Feltrinelli, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: COSAC NAIFY, 2010.

INVENTARIO GENERALE DELLE STAMPE STACCATE E LIBRI ORNATI CON ESSE DELLA R. GALLERIA COMPILATO NEL 1779-1782-1783. Fondazione Memofonte onlus.
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche. Disponível em: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_GENERALE_DELLE_STAMPE_STACCATE1779_1783.pdf>Acesso em 28 de junho de 2012.

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 Caloutes Gulbenkian, 2010.

JIMENEZ, Marc. **A autonomia da estética**. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, pp. 97-115, jan-jun, 2006.

LAPIERRE, Alexandra. **Artemisia**. Itália: Mondadori, 2000.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In.:HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In.: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene, PARANHOS, Adalberto. (Org.). **Histórias e Imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). A pintura: o mito da pintura. São Paulo: Ed 34, 2004.

LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana**: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LÍVIO, Tito. **História de Roma.** Vols. I e II. Ab urbe condicta libri. São Paulo: Paumape, 1989.

LOCKER, Jesse. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos feministas**, UFRGS, 2002. Ano 10, pp. 283-300. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf > Acesso em 13 de junho de 2011.

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. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, pp. 51-61. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. Com a palavra, o segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960. **Tese de doutorado** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16887/000706917.pdf?sequence=1> Acesso em 10 de junho de 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Rumo a uma "história visual".** São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/B9AJ09cB/meneses_ulpiano_-_rumo_histria.html> Acesso em 30 de janeiro de 2012.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Rev. Bras. Hist.** São Paulo, 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002> Acesso em 07 de novembro de 2012.

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 de fevereiro de 2012.

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

MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. A mulher artista na idade média: considerações e revelações acerca do seu lugar na história da arte. **R. cient./FAP**, Curitiba, v.1, p.1-17, jan./dez, 2006. Disponível em:<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA_LISBOA_DE_MIRANDA.PDF> Acesso em 15 de junho de 2012.

MOIR, Alfred. Caravaggisti: Italia. **Art Dossier.** Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-17, febbraio, 2001.

MORESCHINI, Benedetta. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** 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 jullet 2012. Disponível em: <http://www.museemaillol.com/wp-content/uploads/2011/07/DP_EN_05-03.pdf> Acesso em 28 de junho de 2012.

NICCOLI, Ottavia. (Org.). **Rinascimento al femminile**. Roma: Laterza, 1991.

NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

_____. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

O'BRIEN, Patrícia. A história cultural de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural.** São Paul: Martins Fontes, 1992.

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.

PAGANI, Ilaria. Cultura artistica al femminile tra XVI e XVII secolo. **Storiadelmoondo**, n. 4, 24 febbraio 2003. Disponível em: <http://www.storiadelmondo.com/4/pagani.artiste.pdf> Acesso em 1 de fevereiro de 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Editora Estampa, 1982.

_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

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

PERNISA, C. J.; FIORESE, F. F. ALVARENGA N. A. (Orgs.). **Walter Benjamin:** imagens. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

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.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. **Revista de Estudos Feministas.** Florianópolis, v 17, n. 1, pp. 159-189, janeiro-abril/2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11687/10988> Acesso 12 de janeiro de 2012.

PIZZAGALLI**,** Daniela. **La signora della pittura**. Vita di Sofonisba Anguissola gentildonna e artista nel Rinascimento. Milano: Rizzoli, 2003.

PRIMAROSA, Yuri. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

PROSPERI, Adriano. **Dar a alma**: história de um infanticídio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. **Resgate**, Campinas, nº 5, Centro de Memória da UNICAMP, 1993, pp. 121-143. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6120/3624> Acesso em 24 de janeiro de 2012.

_____. O efeito-Foucault na historiografia brasileira.**Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 7(1-2): 67-82, outubro de 1995. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0712/efeito.pdf>Acesso em 24 de janeiro de 2012.

RUOTOLO, Renato. Committenti e collezionisti napoletani di pittura ai tempi di Artemisia: 1630-1656, pp. 118-131. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

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

SARDI, Francesco Saba. **Artemisia Gentileschi**. Milano: SPIRALI/VEL, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Media. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

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.

SMITH, Bonnie G. **Gênero e história**: homens, mulheres e a prática histórica. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SNYDER, Jon. **L'estetica del barroco.** Bologna: Il Mulino, 2005.

SOIHET, Rachel. Michelle Perrot. In.: LOPOES, Marcos Antônio; MUNHOZ, Sidnei J. (Orgs.) **Historiadores de nosso tempo**. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 193-212.

SOLINAS, Francesco. Ritorno a Roma: 1620-1627, pp. 79-95. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.mostrartemisia.it/doc/04-Testo-Solinas.pdf > Acesso em 28 de junho de 2012.

_____. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo**

della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

SPINOSA, Nicola. Catalogo Artemisia Gentileschi. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012).** Milano: 24 ORE Cultura, 2011, pp. 130-258.

TOMMASO, Wilma Steagall de.Maria Madalena nos textos apócrifose nas seitas gnósticas. **Último Andar**,São Paulo, (14), 79-94, jun., 2006. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/485244/artigos-maria-madalena Acesso em 14 de junho de 2012.

VALIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. **Cadernos Pagu** (3) Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, São Paulo, 1994, pp 63-84.

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 1 de fevereiro de 2012.

VICINI, Maria Lucrezia. **Orazio e Artemisia Gentileschi alla Galleria Spada**. Padre e figlia a confronto. Roma: Galleria Spada, 2000.

YATES, Frances. **Giordano Bruno e a tradição hermética.** São Paulo: CULTRIX, 1964.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

WOLLHEIN, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

APÊNDICE A – Quadro Cronológico

Acontecimentos históricos e artísticos	Ano	Vida de Artemísia Lomi Gentileschi
Henrique IV rei da França abjura o calvinismo pelo catolicismo. (AGNATI, 2001, p. 48). Cesare Ripa publica seu texto *Iconologia*. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22).	**1593**	Nasce em Roma no dia 8 de julho, filha de Prudenza Montone, romana, e Orazio Gentileschi, mesmo dia do nascimento do pai, em Pisa no ano de 1563. (ASR, TNC, *Ufficio* 37, vol. 17, c. 712 r-v apud NICOLACI, 2011, p. 258). Foi batizada no dia 10 de julho. (ASVR, *San Lorenzo in Lucina*, *Liber baptizorum*, 1590-1603 apud NICOLACI, 2011, p. 258). 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 nobre senhor florentino Giovan Battista Ubertini. (NICOLACI, 2011, pp. 258-259).
Lavínia Fontana pinta o Retrato de Tognina, hoje no *Musée du Château, Blois*. (MANGUEL, 2000, p. 109)	**1595**	
	1597	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)
Na França o Edito de Nantes confere liberdade de culto aos Huguenotes. Morre Felipe II, rei da Espanha. Caravaggio pinta a *Conversione della Maddalena*	**1598**	

(Conversão da Madalena), atualmente em Detroit. Orazio Gentileschi começa o afresco *Ester al cospetto di Assuero* (Ester na presença de Assuero). (AGNATI, 2001, p. 48).		
Caravaggio pinta as *Storie di San Matteo* (Histórias de São Mateus) na igreja de São Luis dos Franceses, em Roma. Nasce Barromini. (AGNATI, 2001, p. 48). Beatrice Cenci, a madrasta e os irmãos são condenados à morte em praça pública pela morte do pai, a golpes de martelo, Francesco Cenci. (LAPIERRE, 2000, p. 404).	**1599**	Posa para o pai. (AGNATI, 2001, p. 48). Nasce o irmão chamado Giulio, cinco dias depois da execução dos Cenci. (ASVR, *Liber IV, baptizatorum*, 1595-1619, *parrocchia di Santa Maria del Popolo* apud LAPIERRE, 2000, p. 404).
Giordano Bruno é queimado em Roma. Henrique IV, rei da França casa-se com Maria de Medici. Rubens chega à Itália. (AGNATI, 2001, p. 48). Contexto das comemorações do jubileu de 1600 que deveria atrair centenas de milhares de peregrinos para a Cidade Santa. O Papa Clemente VIII desejava que Roma fosse um modelo político e religioso para o mundo Ocidental. Segundo Janson (2001), o papado patrocinava a arte barroca em longa escala, com objetivos de "[...] fazer de Roma a mais bela cidade do mundo	**1600**	

cristão: *para a maior Glória de Deus e da Igreja*". (JANSON, 2001, p. 716). Caravaggio pinta *La conversione di San Paolo* (A Conversão de São Paulo) para a igreja Santa Maria del Popolo, Roma. Tais eventos também se inscrevem no contexto das comemorações do jubileu de 1600 que deveria atrair centenas de milhares de peregrinos para a Cidade Santa. Também por esse motivo, a Contrarreforma irá investir significativamente nas 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 através das imagens.		
	1602	Quando a jovem artista tinha nove anos, as obras revolucionárias realizadas por Caravaggio na igreja de São Luís dos Franceses foram expostas ao público. (MANN, 2011, p. 55).
Em Roma foi fundada a *Academia dei Lincei*. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1603**	Com 10 anos viu o pai, Orazio, e o amigo, Caravaggio, serem acusados de difamação, por Giovanni Baglione. (AGNATI, 2001, p. 12).
Paolo V (Cardeal Camilo Borghese) foi eleito Papa. Caravaggio mora em Gênova por um mês. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1605**	No dia 12 de julho é crismada na igreja *San Giovanni in Laterano* (São João de Latrão). (ASVR, *Cresime*, vol. 3, 1601-1608 apud NICOLACI, 2011, p. 259).

		Na data de 26 de dezembro morre sua mãe, com apenas 30 anos, alguns dias depois de dar a luz a um menino (ASVR, *parrocchia di Santa Maria del Popolo*, *Livro de'Morti,* IV, fol, 140, 1595-1620 apud, NICOLACI, 2011, p. 259).
Acusado de homicídio Caravaggio foge de Roma: ficará primeiro em Nápoles, em seguida Malta e depois Siracusa. Nasce Rembrandt. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1606**	
	1608	Começa a *A Pintura e a Poesia*, para o colecionador Alessandro Biffi - primeira pintura conhecida de Artemísia Gentileschi. (Localização desconhecida). (MANN, 2011, p. 58).
Cosme II sucede ao pai Ferdinando I de' Medici e torna-se Duque da Toscana. Orazio Gentileschi pinta a *Madonna col Bambino* (Nossa Senhora com Menino) de Bucareste. (AGNATI, 2001, p. 48). Agostino Tassi é acusado de incesto (ASL, *Tribunale del Governatore e Auditore*, 1609 apud LAPIERRE, 2000, p. 404).	**1609**	Faz exercícios de pintura. Retrata a inquilina da família Gentileschi, Túzia, que posa para ela com o filho, e a transforma na tela *Madonna col Bambino* (Nossa Senhora com Menino). *Galleria Spada*, Roma. (PAPI, 1991, p. 114) *La vergine che allata il Bambino* (A virgem amamentando o Menino). Coleção particular. (CONTINI, 2011, p. 152)
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	**1610**	Pinta *Susanna e i vecchioni* (Susana e os velhos), primeira obra assinada pela jovem artista "ARTEMITIA. / Gentileschi. F / 1610", a qual aparece no canto inferior esquerdo da Susana e os Velhos, atualmente em *Pommersfelden* na Alemanha. (CONTINI, 1991, p. 109).

uma onda de pintores, italianos e europeus, altamente influenciados por Caravaggio; entre eles: Gerrit van Honthorst; Simon Vouet; Giovan Battista Caracciolo; e Jusepe de Ribera. Orazio Gentileschi realiza a *Sounatrice di liuto* (Tocadora de alaúde). (AGNATI, 2001, p. 48). Orazio pinta duas versões de *David che contempla la testa di Golia* (Davi contemplando a cabeça de Golias). (MANN, 2011, p. 53). Agostino Tassi chega a Roma, porém fizera incursões nos estados pontífices em 1599, são o que revelam os arquivos *Relazioni dei Birri* (espécie de relatórios oficiais de justiça) investigado por Lapierre. (2000, p. 404).		
Agostino Tassi foi acusado pela irmã Olimpia de adultério e incesto com a cunhada Costanza (irmã da mulher de Tassi), mulher de Filippo Francini de Florença. (BERTOLOTTI, Giornale di Erudizione Artistica, 1876, fasc. VII-VIII, p. 194 apud MENZIO, 2004, p. 109). Orazio Gentileschi e Agostino Tassi	**1611**	No dia 6 de maio, antes de completar 18 anos, Artemísia foi desvirginada forçadamente pelo pintor amigo de seu pai, Agostino Tassi. Ambos trabalhavam juntos na decoração do antigo *Casino delle Muse* de Scipione Borghese, concluída em 1612. Depois da violência, Tassi promete casamento à jovem convencendo-a a manter um relacionamento por nove sucessivos meses. (NICOLACI, 2011, p. 259). Pinta *Suonatrice di liuto (*Tocadora de alaúde). (PAPI, 1991, p. 133). A datação é incerta, pode ter sido produzida nos primeiros anos de Artemísia

colaboram com a realização dos afrescos da galeria da sala regia do *Casino delle Muse,* hoje, Palácio *Rospigliosi.* (AGNATI, 2001, p. 48).		em Florença, conforme Gianni Papi. (1991, p. 135).
Domenichino pinta a *Comunione di San Girolano* (Comunhão de São Jerônimo). Orazio Gentileschi conclui a *Giuditta e la fantesca com la testa di Oloferne* (Judite e a criada com a cabeça de Holofernes), hoje, em Hartford (EUA). (AGNATI, 2001, p. 48). Morre Cosmo Quorli, no dia 8 de abril (ASVR apud MENZIO, 2004, p. 109).	**1612**	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. Envia uma súplica ao Papa Paolo V onde afirma que Artemísia "[...] foi forçadamente desvirginada e carnalmente conhecida muitas e muitas vezes por Agostino Tassi pintor e intimo amigo e companheiro do orador [...]". (ORAZIO, 2004, p. 11). Orazio também denuncia Cosmo Quorli por ter tirado da mão da mesma jovem "[...] alguns quadros de pintura [...] especialmente uma Judite de ampla grandeza". (ORAZIO, 2004, p. 11). Em março se abre o processo contra Agostino Tassi pelo desvirginamento forçado de Artemísia. (ASR, TNG, *Processi*, sec., XVII). Expoentes da comunidade artística romana foram chamados para testemunhar. (NICOLACI, 2011, p. 259). No dia 3 de julho Orazio envia uma carta a Grã-Duquesa Cristina di Lorena. (apud LAPIERRE, 2000, 435-437). No dia 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. (ASR, TCG, *Registrazioni di Atti*, b. 166, f. 101r apud LAPIERRE, 2000, p. 438).

		No dia 29 de novembro Artemísia se casa com Pietro Antonio Stiattesi, nascido em Florença em 1584. O casamento foi realizado na igreja *Santo Spirito in Sassia*. (ASVR, *Libro dei Matrimoni II*: 1607-1630, *Sto. Spirito in Sassia*, XVII, f. 17 apud NICOLACI, 2011, p. 260). Pinta *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes) do Museo Nazionale di Capodimonte em Nápoles. (MANN, 2011, p. 155). Pinta *Danae*. The Saint Louis Art Museum, Saint Louis. (MANN, 2011, p. 172)
Em 9 de abril, uma sentença revoga a condenação de Agostino Tassi, proferida em novembro de 1612. (ASR, TCG, *Registrazioni di Atti*, b. 167, ff. 165v, 183r, 192r, 222v apud LAPIERRE, 2000, p. 438)	**1613**	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. (AGNATI, 2001, p. 8). Batiza em setembro, junto com o marido, o primeiro filho, Giovan Battista, na Igreja de *Santa Maria Novella,* em Florença. No documento, a pintora é chamada "*Artemisia d'Oratio Gentileschi".* Todos os filhos nasceram nos sete primeiros anos do casal em Florença. (Tradução de minha autoria). (AOD, *Registro di Battesimo, Maschi* 1612-1613, f. 108v apud, NICOLACI, 2011, p. 260).
Guido Reni termina l'*Aurora* (Aurora) no Casino Rospigliosi em Roma. (AGNATI, 2001, p. 48)	**1614**	Artemísia 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. (Tradução de minha autoria). (ASF, AD, *Atti e*

		sentenze, LXV, f. 877 apud NICOLACI, 2011, p. 260).
Vincenzo Scamozzi publica *Idea dell'architettura universale* (Ideia da arquitetura universal). (AGNATI, 2001, p. 48).	**1615**	No dia 24 de agosto, Michelangelo Buonarroti, o jovem, lhe encomenda l'*Allegoria dell'inclinazione* (Alegoria da inclinação), do qual recebeu 10 *fiorini*. Poucos dias depois, em 7 de setembro, Pietro Antonio Stiattesi pede mais 4 ou 5 ducados a Bounarroti, alegando que ele foi recentemente atingido por um infortúnio. O seu pedido será honrado no mesmo dia. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 260). Trabalhou com os artistas mais estimados do período, Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, Feltrano e Fracanzano. (AGNATI, 2001, p. 25). Batiza, no dia 9 de novembro o segundo filho, Cristofano na igreja de *Sant'Ambrogio*. (AOD, *Registro di battesimo, Maschi*, 1641-1615, f. 74 apud NICOLACI, 2011, p. 260).
Galileu recebe uma advertência do Santo Ofício. Orazio Gentileschi e Giovanni Antonio Galli (Spadarino) produzem afrescos na sala regia do *Palazzo del Quirinale*, em Roma. Inigo Jones começa a *Queen's House,* de Greenwich, para rainha Ana, da Dinamarca. Em Anversa Van Dyck abre um ateliê próprio e inicia trabalhos em colobação com Rubens. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1616**	Em 19 de julho Artemísia torna-se membro da *Accademia del Disegno* de Florença (criada por Giorgio Vasari), como é testemunhado por dois documentos que também fazem referência a Orazio. Um dos documentos se lê *"Artimisia donna di Pagolantonio Stiatesi e figliuila di Oratio Lomi Pittora di contro de havere addi 19 di luglio 1616 y quatro recho il Cavaliere Vasari p [er] principio di sua matricola [...] E riconobbe il padre".* (ASF, AD, *Debitori e credori delle Matricole*: 1596-1627, f. 152 apud NICOLACI, 2011, p. 260). No segundo se lê *"152 Da madonna Artimisia di Oratio Lomi Pittrice y [lire] 4 p sua matricola com il beneficio di Oratio suo Padre addi 19 di logo".* (ASF, AD, *Entrata et Uscita*: *Entrata e dal* 1602 al 1624, CIII, f. 54 apud NICOLACI, 2011, p. 260). A presença de Orazio em Florença não é confirmada por documentos e pode ser explicada pela sua inscrição na

		Academia, que remonta a 1596. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 260-261). 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 *Accademia del Disegno* desde 1613 e com quem viria a trocar correspondência futuramente. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 261).
Guido Reni inicia *Fatiche di Ercole* (Trabalhos de Hércules). Em Bolonha, Guercino realiza *Lot e le figlie* (Lot e suas filhas) e *Susanna e i vecchioni* (Suzana e os velhos). Domenichino (Domenico Zampieri) pinta a *Caccia di Diana* (Caça de Diana). (AGNATI, 2001, p. 48).	**1617**	Em agosto batiza sua filha Prudenzia, na igreja de *San Salvatore al Monte*, em Florença. O padrinho é o cavaleiro Silvio Piccolomini. (AOD, *Registro di battesimo, Femmine*, 1616-1617, f. 59v apud NICOLACI, 2011, p. 261). A filha, que recebeu o nome da mãe de Artemísia é a única a sobreviver à infância. Prudenzia esteve com a mãe em Roma e Nápoles, casou-se em 1636. (Tradução de minha autoria). (MAFFEIS, 2011, p. 64). Em algum momento, entre 1617-1619 em Florença, Artemísia conhece seu futuro amante, o nobre italiano Francesco Maria Maringhi. Ele era amigo de Michelangelo Buonarroti, *o Jovem,* e membro de um círculo fortemente unido de intelectuais e artistas que tinham sido reunidos pelo Grão-duque Cosme II de Medici, conforme indicado na correspondência com Buonarroti. A correspondência inédita entre a pintora e o nobre homem Francesco Maria Maringhi não são datadas, mas tudo indica terem sido escritas antes de 1620 quando Artemísia e o marido fogem de Florença para Prato. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia* apud NICOLACI, 2011, p. 261).
Inicia a guerra dos Trinta Anos com a	**1618**	Em outubro batiza Lisabella, na igreja de Santa Lucia em Prato. (AOD,

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).		*Registro di battesimo, Femmine* 1618-1619, f. 29v apud LAPIERRE, 2000, p. 444). Termina *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada), hoje na Galleria Palatina, Florença. (SOLINAS, 2011, p. 161). Termina *La Vergine che allatta il Bambino* (A Virgem amamentando o Menino), hoje na *Galleria Palatina*. (SOLINAS, 2011, p. 162). Termina *Autoritratto come Suonatrice di liuto* (Autorretrato como tocadora de alaúde). *Curtis Galleries, Minneapolis*. (SOLINAS, 2011, p. 165). Termina *Ritratto di monaca* (Retrato de uma monja). Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 170). Começa a *Santa Caterina d’Alessandria* (Santa Catarina de Alexandria) hoje na Galleria degli Uffizi, Florença. (SOLINAS, 2011, p. 166). Termina *Maddalena,* hoje na *Galleria Palatina*. (SOLINAS, 2011, p. 156). Termina *Maddalena* (composição mutilada). Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 158).
Ferdinando II torna-se imperador. Nos países mediterrâneos inicia um longo período de crise econômica. Morre em Bolonha Ludivico Carracci. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1619**	Em 9 de junho é sepultada a Lisabella, a filha mais nova em *San Pier Maggiore*, Florença. (ASF, *Grascia*, 194, f. 265r apud LAPIERRE, 2000, p. 444). 4 de julho – Participa do batismo da filha de Filippo d’Antonio Stinelli e

		Lisabetta de Alessandro Sapiti, que leva seu nome, na igreja de Santa Lucia em Prato. (Tradução de minha autoria). (AOD, *Registro di battesimo, Femmine* 1618-1619, f. 3 apud NICOLACI, 2011, p. 261).
O veleiro Mayflower parte para a América. Giulio Mancini escreve *Considerazioni sulla pittura* (Considerações sobre pintura). Em Veneza morre Carlo Saraceni. (AGNATI, 2001, p. 48).	**1620**	10 de fevereiro (AF 1619) - Artemísia escreve a Cosme II de Medici, anunciando a sua intenção de passar alguns meses em Roma "entre amigos" por causa de "[...] meus inúmeros inconvenientes anteriores, aos quais foram adicionadas algumas grandes dificuldades dentro da minha casa e minha família". (Tradução de minha autoria). Nessa ocasião promete ao mesmo Cosme II que dentro de dois meses concluirá e enviará à Florença a tela l'*Ercole* para a qual havia sido contratada. (Tradução de minha autoria). (ASF, *Mediceo*, 998, f. 204). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 115). 12 de fevereiro (AF 1619) - Artemísia e o marido repentinamente fogem de Florença para Roma, talvez por causa das dívidas substanciais que o casal acumulou e também uma acusação infundada de furto. Seus filhos (Cristofano, Giovan Battista e Prudenzia) ficam para trás, sob os cuidados de Francesco Maria Maringhi. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 7 apud NICOLACI, 2011, p. 262). 13 de fevereiro (AF 1619) - De Prato, Artemísia pede a Maringhi para enviar-lhe os filhos e também com urgência as pinturas deixadas para trás em Florença. Ela faz uma referência às circunstâncias infelizes em que ela fugiu, e que expressam seu desejo de não voltar para a cidade. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 9 apud NICOLACI, 2011, p. 262).

		2 de março - Artemísia e Pietro Antonio Stiattesi chegam em Roma e fixaram residência atrás da *Nuova Chiesa* (*Lettere di Artemisia* 2011, 11 apud NICOLACI, 2011, p. 262). 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 um amigo de Matteo Frescobaldi. Na sua correspondência com Frescobaldi, Vettori queixa-se sobre o comportamento de Artemísia. Então, depois de um período de oito anos de ausência, o espectro de Agostino Tassi retorna à vida de Artemísia: Pietro Antonio lhe fala sobre o temor de Tassi estar livre e não na prisão. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 262). 5 e 6 de março – Por razões de sigilo de suas correspondências, Artemísia e Francesco Maria utilizam reciprocamente o pseudônimo "*Fortunio Fortuni*". (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 12-13 apud NICOLACI, 2011, p. 262). 27 de março – Pietro Antonio Stiattesi escreve para Francesco Maria Maringhi comunicando que o quadro encomendado pelo grão-duque está sendo concluído. Em seguida fala sobre uma série de violentas disputas familiares. A relação entre os Stiattesi e Orazio Gentileschi parece estar definitivamente comprometida. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 18 apud NICOLACI, 2011, p. 262). Em 11 de abril escreve uma carta de amor comovente, Artemísia conta a Francesco Maria Maringhi que seu filho Cristofano morreu. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia* 2011, 20 apud NICOLACI, 2011, p. 262).

		13 de maio – Agradece Francesco Maria Maringhi por ter feito o pagamento do aluguel da casa, em Roma. Nessa mesma semana a família se muda para o *Palazzo del Vantaggio*, na rua *Ripetta*. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 262). 9 de julho – Espera a chegada do amante em Roma e o convida para sua nova casa, *Palazzo del Vantaggio*, perto da *Piazza del Popolo*, na palavras da pintora "*degna di un galantuomo*" (digna de um cavalheiro). (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 33 apud NICOLACI, 2011, p. 262). Pinta *Giaele e Sisara* (Jael e Sisara), hoje no *Szépmüvészeti Müzeum*, Budapeste. (SOLINAS, 2011, p. 168).
	1620-1627	Pinta *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere* (Autorretrato no espelho com o perfil de um cavaleiro). Galeria Nacional do Palácio Barberini, Roma. (SOLINAS, 2011, p. 91). Pinta *Ritratto di nobildonna* (Retrato de uma nobre mulher). Coleção Barbara Piasecka Johnson, Londres. (SOLINAS, 2011, p. 83). Pinta *Lucrezia*. Coleção Pagano, Gênova. (SOLINAS, 2011, p. 88).
Morre Sofonisba Anguissola. (PIZZAGALLI, 2003). Morre Cosme II de Medici. Gregorio XV torna-se papa. Guercino se muda para	**1621**	10 de fevereiro - Francesco Maria Maringhi compra os móveis e objetos profissionais deixados da casa florentina de Artemísia por um total de 165 ducados. No momento da venda feito um inventário do material, entre os quais apareceram diversas pinturas, algumas não finalizadas. (Tradução

Roma e decora as salas do Casino Ludovisi com *Aurora* e *Notte* (Aurora e Noite). Orazio Gentileschi pinta *Danae*. (AGNATI, 2001, p. 48).		de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, apêndice apud NICOLACI, 2011, p. 263). Novembro – Aluga um apartamento na *via della Croce* (ASR, TNC, *Ufficio 19, vol.121, ff. 385r-v, 396r* apud NICOLACI, 2011, p. 263). Termina a *Giuditta che decapita Oloferne* (Judite degolando Holofernes), hoje na *Galleria degli Uffizi*, Florença. (SOLINAS, 2011, p. 176).
Gian Lorenzo Bernini inicia *Apollo e Dafne*. Orazio Gentileschi realiza *l'Annunciazione* para a igreja de San Siro (Gênova). Em seguida Orazio deixa a Itália e parte para a França. (AGNATI, 2001, p. 48). Agostino Tassi será 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 dará em 29 de junho e a sentença foi não ter o direito de andar pelas ruas de Roma sem a autorização do cardeal Ludovisi. Se isso acontecesse seria condenado a 5 anos de prisão. (ASR, *Registrazioni di Atti*, b. 195, ff. 1r-v apud LAPIERRE, 2000, p. 438)	**1622**	Pinta o *Ritratto di gonfaloniere* (Retrato de porta-bandeira) Collezioni Comunali d'Arte, Bologna. (BERNARDINI, 2011, p. 182). A parte de trás do retrato carrega a inscrição: *ARTEMISIA GENTILESCA. FA - /CIEBAT ROMAE 1622*. (NICOLACI, 2011, p. 263). Mora com a família e os irmãos mais jovens Giulio e Francesco Gentileschi e dois criados, Dianora e Giambattista. (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649*, *S. Maria del Popolo*, *LXV, 1622, f*. 20 apud NICOLACI, 2011, p. 263). Junho – Pietro Antonio é acusado de ferir no rosto um espanhol encontrado sob a casa romana, provavelmente durante uma serenata para Artemísia. (Tradução de minha autoria). (ASR, TCG, *processo n. 181, ano 1612, ff. 52-55* apud NICOLACI, 2011, p. 263).
Urbano VIII (Cardeal Maffeo Barberini) foi eleito Papa. Para proteger os interesses	**1623**	A partir da quaresma Pietro Antonio não mora mais com Artemísia. Junto com a "senhora Artemísia Lomi romana pintora" moram os dois irmãos, a

dos artistas holandeses e flamengos ativos em Roma é criada a Schildersbent (espécie de associação de artistas) uma instituição, que se torna competitiva com a Academia di San Lucca. (AGNATI, 2001, p. 48).		filha e os dois criados. (Tradução de minha autoria). (ASVR, *Status animarum ab anno 1622 usque ab 1649*, *S. Maria del Popolo*, LXV, 1623, f. II apud NICOLACI, 2011, p. 263). Simon Vouet pinta o *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-1626) (Retrato de Artemísia Lomi Gentileschi). Coleção privada. O retrato é citado no inventário de Cassiano dal Pozzo (1588-1657). (SOLINAS, 2011, p. 142).
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. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1624**	Reforça o contato com caravaggistas italianos e estrangeiros, em Roma, onde vive com a filha. (AGNATI, 2001, p. 49).
Ano do jubileu de Urbano VIII (Cardeal Maffeo Barberini) atraía peregrinações, eram concedidas indulgências aos fiéis. Van Dyck pinta *Susanna e i vecchioni* (Susana e os velhos) hoje no Alte Pinakothek, Munique. Orazio Gentileschi produz uma *Maddalena penitente* (Madalena penitente). (AGNATI, 2001, p. 49).	**1625**	15 de setembro - É denunciada pela criada Dianora Turca que recebeu apenas 20 escudos em vez de 30. O pedido é rejeitado pelo *Tribunale Civile del Governatore* por mais de um mês depois. (Tradução de minha autoria). (ASR, TCiG, *Sentenze*, *busta* 309, 1621-1623 apud NICOLACI, 2011, p. 263). 29 de setembro – É madrinha de batismo da filha de Luca de Siena e Domenica de Zagarolo, a menina recebeu o nome Artemísia. (ASVR, *Liber V Baptizatorum*: 1620-1639, *S. Maria del Popolo*, f. 47 apud NICOLACI, 2011, p. 263).

		Admirada por muitos pintores italianos e estrangeiros que trabalhavam em Roma. O pintor francês Pierre Dumonstier desenhou a *Mano di Artemisia* (Mão de Artemísia), no ato de pintar, hoje no *British Museum*, Londres. (AGNATI, 2001, p. 49). Pinta *Giuditta e la fantesca* (Judite e a criada), hoje no *Institute of Arts*, Detroit. (CONTINI; PAPI, 1991, p. 52). Termina *Cleopatra. Fondazione Cavallini Sgarbi*, *Ro Ferrarese.* (PRIMAROSA, 2011, p. 174). Termina *Ritratto di dama com ventaglio* (Retrato de uma dama com leque). Coleção privada. (BOCCARDO, 2011, p. 184).
Orazio Gentileschi se estabelece na corte da Inglaterra. Consagração da nova basílica de São Pedro. Na França, a assinatura da Paz de La Rochelle (entre os huguenotes e a coroa francesa). (AGNATI, 2001, p. 49).	**1626**	16 de março – Foi madrinha de Prudenzia, filha de Giovanni de Rossi, de Bolonha, e da mulher Marta, de Roma. (ASVR, *Liber V Baptizatorum*: 1620-1639, *S. Maria del Popolo*, f. 52v apud NICOLACI, 2011, p. 263). Começa *Ester al cospetto di Assuero* (Ester na presença de Assuero). *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. (LOCKER, 2011, p. 192). Começa *Ritratto di gentiluomo* (Retrato de um cavalheiro – Antoine de Ville). *New Bryant Collection*, Nova York. (CONTINI, 2011, p. 186). O censo efetuado durante a quaresma será o último testemunho da presença de Artemísia em Roma, na casa *al Corso*, com a filha e a criada Domenica. (Tradução de minha autoria). (ASVR, *Status Animarum ab anno 1622 usque ad 1649*, *S. Maria del Popolo*, LXV, 1626, f. 6 apud NICOLACI,

		2011, p. 263).
	1627	Numerosas são as testemunhas documentadas que indicam a presença de Artemísia em Veneza entre 1627 e 1628. O primeiro indício é a publicação, em 1627, de alguns versos em honra a pintora pelo tipógrafo Andrea Muschio. É intitulado no primeiro desses versos *"LUCRETIA ROMAMA/ Opera dela Sig. Artemisia Gentileschi/ Pittice Romana in Venetia"* (Lucrécia romana/Obra da Sra. Artemisia Gentileschi/ Pintora Romana em Veneza). O folheto não tinha autor, mas a autoria foi atribuída a Gianfrancesco Loredan (1606-1661), literato de Veneza. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 263). Uma gravura do artista parisiense Jerome David, que estava trabalhando em Roma desde 1623, datada de 1627, retrata a imagem de Artemísia. A gravura é baseado em um retrato de Artemísia de Antoine de la Ville, um engenheiro militar a serviço do duque de Sabóia. (NICOLACI, 2011, p. 264).
Bernini produz o túmulo de Urbano VIII, em São Pedro, no Vaticano. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1628**	A presença de Artemísia também está documentada nas cartas de Girolamo Gualdo. O autor evidencia que a pintora era empenhada em representações naturalísticas. (NICOLACI, 2011, p. 263).
Os britânicos conquistaram o Quebec. Richelieu torna-se primeiro ministro. Diego Velázquez (pintor espanhol) chega pela primeira vez na Itália. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1629**	Termina *Suonatrice*. (Tocadora). Coleção privada. (SOLINAS, 2011, p. 190). 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 Artemísia, adquire três novas pinturas. Hoje, as três obras

		estão perdidas ou não foram identificadas: um São João Batista e dois "Retratos de (por) Artemísia", que são provavelmente do duque e sua esposa, mas podem ser dois autorretratos de Artemísia. (Tradução de minha autoria). As obras estão listadas em um inventário da *Casa de Pilatos*, em Madri. (NICOLACI, 2011, p. 264).
A Guerra dos Trinta Anos vê sucessos repetidos de Gustavus Adolphus, rei da Suécia, sobre as tropas imperiais. Diego Velázquez pinta *La fucina di Vulcano* (A fornalha de Vulcano). (AGNATI, 2001, p. 49).	**1630**	Muda-se para Nápoles para fugir de uma epidemia de peste. (NICOLACI, 2011, p. 264). A primeira documentação relativa à presença de Artemísia em Nápoles é uma carta escrita 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, Dom Fernando Enríquez Afán de Ribera. A familiaridade demonstrada pela artista indica uma amizade já constituída com dal Pozzo. Artemísia lhe pede o envio de *"[...] sei paia di guanti delli più belli [...] da regalare alcune dame".* "[...] seis pares de luvas das mais belas [...] para presentear algumas damas". (Tradução de minha autoria).A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 115). 31 de agosto - Em sua segunda carta a dal Pozzo, Artemísia promete enviar-lhe um autorretrato que ele tinha pedido antes dela partir de Roma. O retrato será feito "tão logo uma série de pinturas para a Imperatriz terminarei". Na mesma carta, ela anuncia uma provável viagem a Roma para refrescar-se, ou quando o quente clima de verão chegar ao fim. (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, p. 116).

		2 de outubro - Um recibo do *Banco dei Poveri* em Nápoles registra um pagamento para Artemísia para “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 *Pisticcio*”. (Tradução de minha autoria). (ASBN, BP, Giornale copia polizze matr. 122, Partita di 4 ducati del 2 ottobre 1630, apud NICOLACI, 2011, pp. 264-265). Começa a *Anunciazione* (Anunciação) um dos seus poucos trabalhos com destino público, hoje no *Museo Nazionale di Capodimonte*, Nápoles. (CONTINI, 2011, p. 104). Pinta *Maddalena*. Coleção privada Marco Voena (Londres-Milão). (CONTINI, 2011, p. 208). Pinta *Maddalena*. Coleção Rita R.R. e Marc A. Seidner, Los Angeles. (CONTINI, 2011, p. 198). Pinta *Maddalena*. Museo Correale di Terranova, Sorrento. (CONTINI, 2011, p. 196).
	1630-1635	Pinta *Gesù bambino addormentato su un prato fiorito* (Menino Jesus dormindo sobre um prado florido). Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 99) Pinta *Santa Caterina d’Alessandria* (Santa Catarina de Alexandria). Localização desconhecida. (CONTINI, 2011, p. 100). Pinta *Sansone brandente la mascella d’asino* (Sansão empunhando queixo do burro). Localização desconhecida. (CONTINI, 2011, p, 105).

		Pinta *Allegoria della Fama* (Alegoria da Fama). Robilant-Voena, Londre-Milão. (CONTINI, 2011, p. 200).
	1631	Em Nápoles, Giovanni d'Afflitto, dá à Artemisia 12 ducados como o pagamento final de um acordo de 20 ducados para uma pintura de São Sebastião. Em 1700, a pintura é listada em uma coleção herdada pelo príncipe Ferrant d'Afflitto. (Tradução de minha autoria). (ASBN, BP, *Giornale copia polizze matr.* 147, 21 agosto, 1631 apud NICOLACI, 2011, p. 265).
Nasce Jan Vermeer (pintor holandês). Rembrandt pinta *La lezione di anatomia del dottor Tulp* (A Lição de Anatomia do Dr. Tulp). É publicado, anonimamente, o *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (Diálogo sobre os dois principais sistemas do ***mundo), de Galileu Galilei.*** (AGNATI, 2001, p. 49).	**1632**	Pinta *Clio*, deusa da História, hoje no *Blu Palazzo d'Arte e Cultura*, Pisa. (MORESCHINI, 2011, p. 202). A dedicatória escrita no livro aberto dentro da pintura *Clio – "Artemisia / [F] aciebat / All [...] illustrmo sg [nore] tr [...] vimes"* - pode ser interpretada de diferentes maneiras. O patrocinador do trabalho não foi identificado, mas poderia ser Carlos I da Lorena, o quarto Duque de Guise, ou um membro da sua comitiva. Artemísia provavelmente referiu-se a esta particular pintura em uma carta a Galileu Galilei, de 09 de outubro de 1635. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 265).
Morre o cardeal Scipione Borghese. Galileu abjura suas teorias. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1633**	
	1634	Numa contagem de quadros e molduras do *Public Record Office*, em Londres são mencionadas uma série de pinturas atribuídas a Orazio Gentileschi. *Tarquínio e Lucrezia* registrado como obra de Artemísia em um inventário das coleções reais, 1637-1639. (Tradução de minha autoria).

		(NICOLACI, 2011, p. 265). Março - Artemísia recebe a visita de um viajante inglês, Reymes Bullen, um representante do Duque de Buckingham. Ele chega com cartas de recomendação assinadas por Orazio Gentileschi. Prudenzia (Palmira) é apresentado ao visitante como uma pintora, e aparentemente é muito talentosa. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 265).
Fundação da Academia Francesa em Paris para o desenvolvimento das artes e da ciência. Morre Giovan Battista Caracciolo. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1635**	21 de janeiro - Escreve para Cassiano dal Pozzo, informando-o da iminente chegada em Roma de seu irmão Francesco, que estará trazendo uma pintura a ser apresentado ao Cardeal Antonio Barberini. (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, p. 117). 25 de janeiro - Escreve a Francesco I d'Este, duque de Modena, anunciando a chegada de seu irmão. Depois de sua viagem a Roma, ele vai visitar Modena para oferecer diversas pinturas como presentes para o duque. Rei Charles I da Inglaterra, entretanto, instrui Francesco Gentileschi para levar Artemísia à Inglaterra. (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, pp. 117-118). 7 de março - O duque de Modena escreve de volta para Artemísia, agradecendo-lhe pelos presentes. (Tradução de minha autoria). (ASM, ASE, *Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta* 14/2 apud NICOLACI, 2011, p. 265). 20 de julho - Escreve para o Duque de Modena, anunciando a sua

		intenção de estender sua visita planejada a Florença, de modo a também estar em Modena. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 42 apud NICOLACI, 2011, p. 265). 20 de julho - Escreve para o Grão-Duque Ferdinando II de' Medici, então com 18 anos, informando-o que seu irmão Francesco chegará brevemente na cidade, levando duas telas que ela pintou com o consentimento do novo vice-rei de Nápoles, Manuel de Acevedo y Zúñiga, o Conde de Monterrey (1631-1637). Na mesma carta, ela fala ao Grão-Duque sobre as instruções recebidas de seu pai Orazio, ordenando-lhe para acompanhá-lo na Inglaterra na corte de Charles I. Artemísia indica a Fernando II que, sem novas encomendas ela não terá escolha a não ser partir para Londres, acompanhada por seu irmão Francesco e levando um documento de viagem da duquesa de Sabóia que lhe permite passar pela França. (Tradução de minha autoria). (ASF, *Mediceo*, 4157, f. 194 apud NICOLACI, 2011, p. 265). 9 de outubro - Escreve a Galileu Galilei, que já está no exílio na localidade de Arcetri**,** nos arredores de Florença, pedindo-lhe para intervir em seu nome com o Grão-Duque Ferdinando II sobre os dois quadros que ela lhe enviou. Artemísia não recebeu nenhuma resposta do Grão-Duque sobre as pinturas, e muito menos uma doação ou pagamento. Artemísia faz amistosa referência à ajuda que o cientista deu a ela no passado sobre o seu retrato de Judite, pintado para Cosme II. Ela faz a comparação entre o silêncio do Grão-Duque e da generosidade de outros soberanos com ela. Também menciona as honras e recompensas que ela recebeu dos líderes mais poderosos da Europa e em particular, o "Duque de Guise [que] como recompensa por uma de minhas pinturas, que meu irmão tinha

		apresentado a ele, deu-lhe 200 piastras, que recebi por não ter feito outra coisa". Este trabalho tem sido identificado como a *Clio*, agora em Pisa. Em sua conclusão ao pé da carta, Artemísia pede a Galileu para enviar a sua resposta através do florentino Francesco Maria Maringhi, cavalheiro que estaria provavelmente em Nápoles. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 44 apud NICOLACI, 2011, p. 265). 20 de novembro - (erroneamente assinado como "*li 20 di 7bre 1635*") Escreve pela terceira vez para Andrea Cioli, secretário do Grão-Duque da Toscana, pedindo-lhe mais uma vez a opinião do grão-duque (e provavelmente uma recompensa) sobre o assunto dos dois quadros levados a ele por seu irmão Francesco. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 45 apud NICOLACI, 2011, pp. 265-266). 11 de dezembro - Expressa sua gratidão a Cioli por serviços recebidos e diz que quer doar uma pintura por ela feita, uma Santa Catarina e um quadro realizado pela sua filha Palmira (Prudenzia). Ela também espera para visitar Florença: "em março, se o Conde (de Monterrey) vai embora e eu sou livre para servir o meu príncipe natural". (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 46 apud NICOLACI, 2011, p. 266). Pinta *Nascita di San Giovanni Battista* (Nascimento de São João Batista), hoje em Madri, no *Museo Nacional del Prado*. (COBOS, 2011, p. 204). Pinta *Minerva*, hoje na *Galleria degli Uffizi*, Florença. (PRIMAROSA, 2011, p. 226). Pinta *Abbraccio tra la Giustizia e la Pace*. (Abraço entre a Justiça e a Paz).

		Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 216). Pinta *Dalila e Sansone* (Dalila e Sansão) Coleções *Intesa Sanpaolo*, Banco de Nápoles. (CONTINI, 2011, p. 214). Pinta *Cleopatra*. Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 206).
	1635-1640	Pinta *La ninfa Corisca e il sátiro.* (A ninfa Corisca e o sátiro). Coleção privada. (SPINOSA, 2011, p. 224).
	1636	No mês de maio recebe diversos pagamentos registados no *Banco dello Spirito Santo* de Nápoles. Recebe 250 ducados de Lorenzo Cambi e Simone Verzone em nome do príncipe Karl Eusebius von Liechtenstein como saldo final de um pagamento de 600 ducados por três telas, uma Betsabéia, uma Susana e uma Lucrécia. (Tradução de minha autoria). (ASBN, BSG, *giornale del 1636, matri. 270, partita di ducati 250 estinta il 5 maggio* apud NICOLACI, 2011, p. 266). Recebe um novo pagamento, 20 ducados de um total de 60 ducados, de Bernardino Belprato referente a um quadro. Num inventário *post mortem* de 1667, Belprato é possuidor de dois quadros de Artemísia. (ASBN, BSG, *giornale del 1636, matri. 198, partita di ducati 20 estinta il 19 dicembre* apud NICOLACI, 2011, p. 266).
	1636-1637	Realizou o último ciclo de pinturas para a catedral de Pozzuoli, que inclui o *Procolo e Nicéia*, o *Martírio di San Gennaro* e *Adorazione dei Magi* (Adoração dos Magos). Em 1640, um relatório feito pelo bispo Martino de León y Cárdenas lista essas três pinturas de Artemisia como obras que

		intregravam a catedral. (NICOLACI, 2011, p. 266).
	1636-1638	Pinta *Santa Lucia*. Coleção privada. (NICOLACI, 2011, p. 232). Pinta *Betsabea al bagno*. (Betsabéia no banho). *Matthiesen Gallery*, Londres. (Colaboração de Bernardo Cavallino). (NICOLACI, 2011, p. 228). Pinta *Cristo e la samaritana al pozzo.* (Cristo e a samaritana ao poço). Coleção privada. (ARCANGELI, 2011, p. 210).
Poussin trabalha no ciclo dos *Sette sacramenti* (Sete sacramentos) encomendado por Cassiano dal Pozzo. Morre Theodor Rombouts. René Descartes publica *Discorso sul metodo* (Discurso sobre o método). (AGNATI, 2001, p. 49).	**1637**	24 de outubro – Escreve a Cassiano dal Pozzo residente em Roma dizendo que precisa uma soma de dinheiro para realizar o matrimônio de Prudenzia (Palmmira). Artemísia também diz possuir alguns quadros de grande formado (onze ou doze palmos) para presentear os cardeais Francesco e Antono Barberini, além de ter um quadro já pronto para o senhor Ascanio Filomarino. Termina a carta dizendo que no futuro deseja retornar a Roma e pedindo notícia de Pietro Antonio, do qual não tinha notícias há muito tempo: *"Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito". "*Seria útil saber uma notícia recente da vida ou morte do meu marido". A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, p. 121). (Tradução Celso Bordignon).
Stanzione realiza a *Pietá*. Ribera pinta a *Certosa di San Martino* (A cartuxa de São Martinho) em Nápoles. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1638**	Em Nápoles saiu a segunda edição da *Ode*, coleção poética do acadêmico Girolamo Fontanella, acadêmico do *Oziosi* (Ociosos) que contém o primeiro poema dedicado a Artemísia, feito em algum momento entre 1633 e 1638. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 266).

		Há uma lacuna nas cartas de Artemísia, 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, Artemísia junta-se ao seu pai em Londres. Embora não haja nenhuma evidência registada de Artemísia estar em Londres antes da data da segunda carta, especialistas em arte reconheceram sua participação no trabalho pictórico do teto da Casa da Rainha (*Queen's House de Inigo Jones*) em Greenwich, a realizada antes da morte de Orazio em 7 de fevereiro de 1639. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, pp. 266-267).
Morre Nicolas Tournier. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1639**	7 de fevereiro - Morre em Londres Orazio Gentileschi "para a grande tristeza de Sua Majestade e de todos os seguidores de sua virtude". (ASF, *Mediceo del Principado, 4199* apud NICOLACI, 2011, p. 267). O seu testamento é registrado em 2 de julho, pelo filho Francesco Gentileschi. Artemísia não está entre os beneficiários (apenas os seus irmãos Francesco, Giulio e Marco são nomeados), sua exclusão foi devido ao pagamento de seu dote de casamento. (Tradução de minha autoria). (PRO, Porb 11/180, f. 473r apud NICOLACI, 2011, p. 267). 16 de dezembro - Na primeira carta de Londres para Francesco d'Este, anuncia a iminente chegada de seu irmão em Modena que irá presenteá-lo. A pintora declara-se "não muito satisfeita por estar ao serviço desta Coroa da Inglaterra", mesmo que ela recebesse "notáveis honras e graças" por seu trabalho. Mais uma vez, ela está claramente buscando a proteção de Francesco d'Este. (Tradução de minha autoria). (ASM, ASE*, Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2* apud

		NICOLACI, 2011, p. 267).
Portugal se separa da Espanha. Inicia o período de ouro para a economia holandesa. Morre Rubens. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1640**	A data (1640) aparece numa gravura de Jean Ganière, baseado na pintura de Artemísia já perdida, "*Bambino che dorme accanto a un teschio*" (Menino dormindo ao lado de uma caveira). (NICOLACI, 2011, p. 267). Chega a Nápoles a segunda coleção de poemas de Jerome Fontanella, intitulado *Nove Cieli* (Nove Céus), que contém sete poemas dedicados às obras da pintora, alguns encomendados pelo autor. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 267). 16 de março - Francesco d'Este responde a Artemísia, agradecendo-lhe as pinturas e expressando sentimentos. (Tradução de minha autoria). (ASM, ASE, *Cancelleria Ducale, Archivio per Materie, Arti Belle e Pittori, busta 14/2* apud NICOLACI, 2011, p. 267). Pinta Santa Catarina de Alexandria. Coleção privada. Pinta *Betsabea al bagno*. (Betsabéia no banho). *Galleria Palatina*, Florença. (NICOLACI, 2011, p. 234).
	1640-1645	Pinta *Betsabea al bagno*. (Betsabéia no banho). Coleção privada. (NICOLACI, 2011, p. 246). Pinta *Giuditta e la fantesca Abra com la testa di Oloferne*. (Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes). *Musée de la Castre, Cannes*. (MANN, 2011, p. 244)

		Concluiu o *Autoritratto come allegoria della pittura.* (Autorretrato como alegoria da pintura), hoje no Windsor Castle, Royal Collections, Londres, encomendada por Cassiano dal Pozzo. (CONTINI, 2011, p. 110).
	1640-1641	Deixa a Inglaterra e retorna a Nápoles.
Morre na França Richelieu. Ocorrem revoltas em Londres contra Carlo Stuart I. Baglione publica a obra *Vidas de artistas*. Morrem Guido Reni e Galileu Galilei. Rembrandt termina a pintura *A ronda da noite.* (AGNATI, 2001, p. 49).	**1642**	Luca Stiattesi, um padre e sobrinho de Pietro Antonio, residente em Calcinaia escreve a Matteo Frescobaldi. Na carta ele refere-se à despesa considerável que incorreu em ajudar Artemísia e seu marido, e também às relações entre o casal e Maringhi. A partir da carta não é possível presumir se Pietro Antonio encontra-se vivo ou morto. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, apêndice VII apud NICOLACI, 2011, p. 267).
Morre o rei da França Luiz XIII. Inicia a regência de Anna da Áustria (Luiz XIV tem apenas cinco anos). (AGNATI, 2001, p. 49).	**1643**	Chega a Nápoles a obra *Poesie lireche* (Poesias líricas) de Francesco Antonio Cappone, segundo acadêmico do *Oziosi* (Ociosos) a dedicar as próprias composições à "*Sig. Artemisia Gentileschi Pittrice famosa*". "Sra. Artemísia Gentileschi Pintora famosa". É provável que a artista conhecesse Fontanella, Cappone e também Giovanni Canale, um amigo de Fontanella, que lhe dedicou uma poesia na sua publicação póstuma em dois volumes em 1662 e em 1667. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 267).
Inocêncio X (Cardeal Battista Pamphili) torna-se papa. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1644**	
	1645-1650	Pinta *Betsabea al bagno*. (Betsabéia no banho). Coleção privada. (CONTINI, 2011, p. 240).

		Pinta *Giuditta e la fantesca Abra com la testa di Oloferne*. (Judite e a criada Abra com a cabeça de Holofernes). *Museo Nazionale di Capodimonte*, Nápoles. (COLETTA; PALMA, 2011, p. 242).
Guerra na Inglaterra entre os militares e parlamento. Morre em Roma Lanfranco. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1647**	
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).	**1648**	5 de setembro - Recebeu 30 ducados de Fabrizio Ruffo (Prior Bagnara) por uma pintura "que ela está atualmente realizando para ele". (Tradução de minha autoria). (ASBN, BPI, *gior. 359, f. 406, 5 settembre 1648* apud NICOLACI, 2011, p. 267).
Na Inglaterra, Carlos I é executado. Segunda viagem de Diego Velázquez à Itália. Morrem Simon Vouet e Juan Bautista Mayno. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1649**	15 de janeiro – Recebe 160 ducados pela pintura *Trionfo di Galatea* (Triunfo de Galatéia) encomendado por don Antonio Ruffo. O pagamento foi registrado duas vezes nos livros de contas de Ruffo. Uma segunda menção do trabalho, durante o período de 1644-1655, dá detalhes das dimensões e iconografia: "uma imagem medindo 8 por 10 palmos (176cm x 220cm) - sobre a fábula de Galatéia, com cinco tritões, pintado pela mão de Artemísia e enviada de Nápoles pelo Prior de Bagnara, meu sobrinho". (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, p. 123). 30 de janeiro - Escreve a dom Antonio Ruffo, informando do envio da pintura e justificando o seu preço de 160 ducados, porque "[...] *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*". "[...] qualquer

		lugar em que estive me foi pago cem escudos por uma figura tanto em Florença quanto em Veneza e quanto a Roma ou Nápoles". (Tradução de minha autoria). Artemísia também se ofereceu para enviar o seu autorretrato para Messina, de modo que seu patrono poderia manter um quadro dela na sua galeria "como todos os outros príncipes fazem". (*Lettere di Artemisia*, 2011, 52 apud NICOLACI, 2011, p. 267). 13 de março - O aristocrata siciliano envia à pintora um pagamento de 100 ducados para uma nova grande pintura, provavelmente de Diana no banho, como sua correspondência posteriormente indicaria. Ruffo também informa que a *Galatea* foi danificada durante a viagem por mar. Respondendo-lhe, Artemísia afirma querer enviar "[...] *il mio ritratto insieme 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*". "[...] 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". (Tradução de minha autoria). Depois de trocar outras cartas com o aristocrata, lhe pede para enviar as próximas correspondências para o endereço de Tommaso Guaragna. A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, p. 124). 5 de junho - Justifica o atraso na produção de um novo trabalho encomendado por Antonio Ruffo "Devido à indisponibilidade da pessoa que é o modelo". Mais uma vez, Artemísia fala sobre seu autorretrato, que ela diz que vai terminar e enviar-lhe logo que ela finalizar a Diana. Ela também menciona a encomenda de três outras pinturas por seu sobrinho, Fabrizio Ruffo, o Prior do Bagnara. (Tradução de minha autoria). A carta foi

		anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp. 124-125). 12 de junho - Solicita a Antonio Ruffo um adiantamento de 50 ducados para cobrir os custos substanciais com os modelos. Ela explica que precisa mais do que apenas uma mulher jovem, dada a presença de oito figuras humanas na pintura que ele encomendou. Em 22 de junho Ruffo registra em seu livro de contas dois adiantamentos para Artemísia, o primeiro de 100 ducados e o segundo de 50: que especifica que estes montantes foram pagos a Artemísia em Nápoles pelos banqueiros Giovanni Battista Tasca e Maffetti Andrea. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 55 apud NICOLACI, 2011, pp. 267-268). 24 de julho – Escreve para Ruffo, agradecendo o adiantamento e anuncia outro atraso com a pintura *Diana*. Ela explica que “nesta pintura, há três vezes mais para fazer do que na *Galatea*”. Artemísia, mais uma vez promete enviar-lhe o seu autorretrato e diz que vai ser “incluído junto com a pintura”. (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio. (2004, p.125). 7 de agosto – Agradece a Ruffo pelo pagamento mais recente e promete terminar a Diana no Banho antes do final do mês. Ela acrescenta que a pintura é composta de “[...] *otto figure, due cani che io stimo più delle figure, e farò vedere a V. S. Ill.mo quello che sa fare una donna*”. “[...] oito figuras, dois cães que eu respeito mais que as figuras, e mostrarei para Vossa Senhoria Ilustríssima aquilo que uma mulher sabe fazer”. (Tradução de minha autoria). Apesar da promessa, exatamente um mês após,

		Artemísia tem que escrever e explicar outro atraso com a pintura. “Vossa Senhoria Ilustríssima, o atraso com a pintura vai parecer estranho para você, mas para melhor atendê-lo, como estou no dever de fazer, tive que refazer duas das figuras depois pintei a aldeia, que se estende ao ponto de fuga da perspectiva. Tenho certeza que eles irão agradar Vossa Senhoria Ilustríssima e lhe darão plena satisfação. Espero que você desculpe-me por isto, pois, há calor excessivo e numerosas doenças aqui, eu tento me poupar e só estou trabalhando pouco a pouco. Mas posso garantir-vos que o atraso será muito bom para a imagem”. A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.125-126). 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* em um terço. No dia 23 do mesmo mês, Artemísia faz uma pronta resposta: ela está profundamente chateada por sua carta e insiste em que o preço já anteriormente combinado é de 115 ducados menos do que uma pintura para o marquês Del Vasto, que contou com duas figuras a menos. (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.126-127). 13 de novembro - Ruffo responde com duas novas encomendas, uma para si e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um *Giudizio di Paride* (Julgamento de Paris) e uma *Galatea* (Galatéia). A pintora expressa seu desapontamento com pedido explícito de Ruffo para ela para mudar a composição da Galatéia, de modo a evitar demasiada semelhança com a de sua coleção. “*Non occorreva di esortarmene in questo che per gratia di*

		Dio et dela Gloriosissima Vergine vengono ad uma donna che è piena di questa merentia cio è di variar soggetti in della mia pittura; et mai si è trovato ne' quadri miei corrispondentia d'inventione etian in duna mano". "Não precisava 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 mão". Tradução de minha autoria. Ela também é contra a ideia de enviar-lhe um esboço da pintura, recordando um incidente anterior, quando um esboço dela para um quadro intitulado *Delle anime del purgatório* (Das almas do purgatório) de alguma forma acabou nas mãos de outro pintor. Quanto ao pagamento, ela aponta com orgulho às suas origens romanas, dizendo: "*Avverta V. S. Ill.mo che quando io domano um prezo non fo all'usanza di Napoli che domandano trenta e po'danno per quatro [...] io so' Romana e perciò voglio procedere sempre ala Romana*". "Considere 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". (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.128-129). Na mesma carta diz: "*Ritroverà un animo di Cesare nell'anima d'una donna*". "Encontrará uma força de César na alma de uma mulher". (Tradução Dr. Celso Bordignon). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.127-128). Pinta *Susanna e i vecchioni*. (Susana e os velhos). *Moravská Galerie v Brně, Brno,* obra não exposta. (CONTINI, 2011, p. 236).

Ano Jubilar. Velázquez realiza o *Retrato de Inocêncio X.* (AGNATI, 2001, p. 49).	**1650**	13 de agosto - Agradece a Ruffo pelos pagamentos que ela recebeu. Diz que espera receber novas encomendas dele e menciona uma *Maddonnina in piccolo* (Pequena Nossa Senhora). (Tradução de minha autoria). A carta foi anexada junto ao processo crime, tivemos acesso ao material na publicação de Eva Menzio (2004, pp.129-130). Pinta *Allegoria dela Retorica* (Alegoria da Retórica). Rubilant-Voena, Londres-Milão. (NICOLACI, 2011, p. 248). Pinta *Susanna e i vecchioni*. (Susana e os velhos). Museo Bibliotecave Archivio, Bassano del Grappa. (CONTINI, 2011, p. 238)
Guercino pinta *Lot e le figlie* (Lot e as filhas). Thomas Hobbes publica Leviatã. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1651**	1º de janeiro - Escreve para Ruffo, a última de suas cartas que sobreviveu. Nela, Artemísia menciona a doença e "inúmeros inconvenientes", que a mantiveram na cama durante as festividades de Natal. Ela pede-lhe 100 ducados como um adiantamento para um par de pinturas "das mesmas dimensões do *Galatea*" "*Andromeda e Giuseppe com la moglie di Putiffarre*" (Andromeda e José com a mulher de Potifar), ambos perdidos, e que ela planeja vendê-los com um preço atrativo (90 ecus). Além disso, há uma referência ao "pouco de cobre" - muito provavelmente da Pequena Nossa Senhora - mencionado acima - como estando quase concluída. (Tradução de minha autoria). (*Lettere di Artemisia*, 2011, 64 apud NICOLACI, 2011, p. 268). Pinta *La Vergine offre il rosario al Bambino* (A Virgem oferece o rosário ao Menino). Hoje em Madri, Patrimônio Nacional. (MANN, 2011, p. 252). 26 de abril - Fabio Gentile pagou seus 48 mil ducados para liquidar os 150

		ducados combinados por três grandes pinturas *Diana no banho*, medindo 12 palmos (264 cm), outro de *Vênus e Adonis*, de 10 palmos (220 cm), fiel à história, e um de 9 palmos (198 cm) com uma figura nua - tudo para ser entregue antes de 20 de julho. As três pinturas são destinadas para Maestà Cesarea, ou Fernando II de Habsburgo ou sua esposa Marie. (Tradução de minha autoria). (ASBN, BPi, *Giornale copia polizze matr. 396. Partita di 48 ducati del 26 aprile 1651* apud NICOLACI, 2011, p. 268).
Guerra anglo-holandesa. Pietro da Cortona e padre Ottonelli publicam o *Trattato della pittura e della scultura* (Tratado da pintura e da escultura). Francesco Borromini recebe a insígnia de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Morre Georges de La Tour. (AGNATI, 2001, p. 49).	**1652**	Desta data aparece uma *Susanna e i vecchioni* (Susana e os Velhos) na coleção pertencente à Averardo de Medici em Florença, e que foi recentemente redescoberta. (NICOLACI, 2011, p. 268).
	1653	É datada deste ano a obra de Gianfrancesco Loredan e Pietro Michiele intitulada: *Cimiterio: epitaffij giocosi* (Cemitério: epitáfios jocosos) que contém dois epitáfios que zombam de Artemísia, depois traduzidos para o latim, espanhol e francês. O primeiro alude aos supostos amores e infidelidade da pintora: "*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*". "Em pintar o rosto para este, e para aquele / No mundo adquiri mérito infinito / No esculpir as guampas para o meu marido / Deixei o pincel e peguei o cinzel". (Tradução Dr. Celso Bordignon). (NICOLACI, 2011, p. 268).

		O segundo refere-se à morte de Artemísia (notícia refutada pela recuperação de outros documentos de 1654): "*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*". "Gentil isca de corações para quem ver-me / Podia sempre fugir no mundo céu / Agora, que entre estes mármores que me escondem / Fiz-me Gentil isca dos vermes". (Tradução Dr. Celso Bordignon). (NICOLACI, 2011, p. 269).
	1653	3 de janeiro - Nos últimos anos de sua vida, parece que Artemísia colaborou significativamente com o pintor napolitano Onofrio Palumbo, como testemunham dois recibos encontrados nos arquivos de Nápoles. (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 269). 22 de abril - Paga 10 mil ducados para Scipione e Bernardino Giovanni delle Castelle em conformidade com a decisão da *Gran Corte della Vicaria* (Grã-Corte do Arcebispo). (Tradução de minha autoria). (NICOLACI, 2011, p. 269). 13 de maio - Recebe 4 ducados e 50 grana de Vittoria Correnti em nome de um nobre, Ettore Capecelatro, o proprietário de uma *Madonna* - o que poderia ser a razão para o pagamento. (Tradução de minha autoria). (ASBN, BP, *Giornale copia polizze, matr. 286, Partita di 4 ducati e 50 grana del 13 maggio 1653* apud NICOLACI, 2011, p. 269).
	1654	Quase um ano após o primeiro recibo, um documento fornece mais um indício da colaboração entre Artemísia e Palumbo. É o último documento encontrado, que diz respeito à Artemísia, seu principal uso foi para tentar datar a morte da pintora, que pode ter ocorrido neste mesmo ano. De

		acordo com fontes do século XVII e XIX, Artemísia foi sepultada na igreja de San Giovanni dei Fiorentini, em Nápoles. O local exato do túmulo permanece incerto, pois a lápide com a inscrição simples "*HEIC ARTIMISIA*" (Aqui Artemísia) já havia desaparecido quando o trabalho de restauração da igreja foi realizado em 1785. (Tradução Dr. Celso Bordignon). (MEDICI 1790-1792, p. 464; MORRONA, 1812, p. 491; LOCKER, 2010, pp. 33-34; NICOLACI, 2011, p. 269).

Legenda de abreviações:

AF Ano Florentino
AOD *Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze*
ASBN, BP *Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dei Poveri*
ASBN, BPi *Archivio Storico del Banco di Napoli, Bando della Pietà*
ASBN, BSG *Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo*
ASF *Archivio di Stado di Firenze*
ASL *Archivio di Stato di Livorno*
ASM, ASE *Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense*
ASR *Archivio di Stato di Roma*
ASR, TCG *Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore*
ASR, TCiG *Archivio di Stato di Roma, Tribunale Civile del Governatore*
ASR, TNC *Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini*
ASV *Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano*
ASVR *Archivio Storico del Vicariato di Roma*
PRO *Public Record Office, Londres*

- A bibliografia do quadro cronológico está inserida nas referências bibliográficas da dissertação.

APÊNDICE B – Lista de obras de Artemísia Lomi Gentileschi[227]

1. Alegoria della pittura (1608-1609). Localização desconhecida.

2. Susanna e i vecchioni (1610) *Assinada e datada: "Arte [Misia] Gentileschi F/1610*". Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Alemanha, Castelo Weissenstein, Pommersfelden.

3. Giuditta e la fantesca Abra con la testa di Oloferne (1607-1610). Óleo sobre tela, 130 x 99 cm. Roma, coleção Fabrizio Lemme.

4. *La Vergine che allatta il Bambino* (1608-1609). Óleo sobre tela, cm 116 x 89,3 cm. Coleção privada.

5. *Giuditta che decapita Oloferne* (1612). Óleo sobre tela, 159 x 126 cm. Nápoles, *Museo Nazionale di Capodimonte*, inv. Q378.

6. Allegoria dell'inclinazione (1615). Óleo sobre tela, 152 x 61 cm. Florença, Casa Buonarroti.
7. *Maddalena* (1617-1618). Óleo sobre tela, 146,5 x 108 cm. Assinado "*ARTIMISIA LOMI*" na parte de trás da cadeira. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1912 n. 142.

8. *Maddalena* (obra mutilada) (1615-1618). Óleo sobre tela, 146,5 x 110 cm. Coleção privada.

9. *Giuditta e la fantesca Abra con la testa di Oloferne.* (1617-1618). Óleo sobre tela, 114 x 93,5 cm. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1912 n. 398.

10. *La Vergine che allatta il Bambino* (1616-1618). Óleo sobre tela,118 x 86 cm. Florença, *Galleria Palatina*, inv. 1890 n. 2129.

11. *Autoritratto come suonatrice di liuto* (1617-1618). Óleo sobre tela, 65,5 x 50,2 cm. *Minneapolis, Curtis Galleries*, inv. 1998.07.09 1.

12. *Santa Caterina d'Alessandria* (1618-1620). Óleo sobre tela, 77 x 62 cm. Florença, *Galleria degli Uffizi, depositi*, inv. 1890 n. 8032.

13. *Giaele e Sisara* (1620). Óleo sobre tela, 86 x 125 cm. Assinada e datada no pilar de pedra: "*ARTEMITIA. LOMI FACIBAT MCXX*". Budapeste, *Szépmüvészeti Múzeum*, inv. 75.11

14. *Ritratto di monaca* (1613-1618). Óleo sobre tela, 70 x 52,5 cm. Coleção privada.

15. *Danae* (1612). Óleo sobre cobre, 41,3 x 52,7 cm. *Saint Louis, The Saint Louis Art Museum*, inv. 93:1986

---

[227] Não realizamos um inventário exaustivo de toda a produção pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi, contudo acreditamos que este mapeamento seja uma importante referência para aqueles que estudam sua trajetória. De todas as obras listadas aqui, foram utilizadas dez delas ao longo da pesquisa. Acreditamos que muitas obras de Artemísia ainda sejam desconhecidas para os pesquisadores, já que podem estar em posse de colecionadores particulares.

16. *Cleopatra* (1620-1625) Óleo sobre tela, 97 x 71,5 cm. *Ro Ferrarese*, *Fondazione Cavallini Sgarbi*, inv. D.A. 114.

17. *Giuditta decapita Oloforne* (1620-1621). Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Assinado no canto inferior direito: "*EGO ARTEMITIA LOMI FEC*". Florença, *Galleria degli Uffizi,* inv. 1890 n. 1567.

18. Lucrezia (1621). Óleo sobre tela, 100 x 77 cm [ampliação posterior 137 x 130 cm]. Gênova, *Palazzo Cattaneo-Adorno*.

19. *Ritratto di gonfaloniere* (1622). Óleo sobre tela, 208,4 x 128,4 cm. Bolonha, *Collezioni Comunali d'Arte*, inv. P4.

20. *Ritratto di dama con ventaglio* (1625). Óleo sobre tela, 127 x 95,3 cm. Coleção privada.

21. Giuditta e la fantesca (1625). Óleo sobre tela, 372 x 221 cm. Detroit, *Institute of Arts*.

22. *Ritratto di gentiluomo (Antoine de Ville?)* (1626-1627). Óleo sobre tela, 204,5 x 109,2 cm. *New Bryant Collection, New York / courtesy Sperone Westwater Gallery e Marco Voena.*

23. Salomè con la testa del Battista. (1627). Budapeste, *Szépmüvészete Múseum*[228].

24. Autoritratto allo specchio con l'effigie di um cavaliere (1620-1627). Roma, *Galleria Nazionale di Palazzo Barberini*[229]*.*

25. Ritratto di nobildonna (1620-1627). Londres, coleção particular de Barbara Piasecka Johnson[230].

26. *Suonatrice* (1628-1629). Óleo sobre tela, 64 x 78 cm. Coleção privada.

27. *Ester e Assuero* (1626-1629). Óleo sobre tela, 208,3 x 273,7 cm. *New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 69.281, dono di Elinor Dorrance Ingersoll.*

28. *Maddalena* (1630) Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. *Sorrento, Museo Correale di Terranova*, inv. 2925.

29. *Maddalena* (1630) Óleo sobre tela, 65,7 x 50,8 cm. *Los Angeles, Rita R.R. and Marc A. Seidner Collection.*

30. *Allegoria della Fama* (1630-1635). Óleo sobre tela, 57,5 x 51,5 cm. *Robilant+Voena, Londra-Milano.*

---

[228] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI, 2011, p. 46).
[229] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (SOLINAS, 2011, p. 91).
[230] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (SOLINAS, 2011, p. 83).

31. Gesù bambino addormentato su un prato fiorito (1630-1635). Coleção privada. Obra atribuída[231].

32. *Sansone brandente la mascella d'asino* (1630-1635). Localização desconhecida. Obra atribuída[232].

33. *Clio, musa della Storia* (1632). Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Assinado e datado no livro a esquerda: *"[1]632 /ARTEMISIA / [F]ACIEBAT /ALL ILLU.TE M. / SME.RO FROSIER[S]". Blu, Palazzo d'Arte e Cultura, Pisa / Proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Pisa,* inv. P 16.

34. *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,* inv. P00149.

35. *Cleopatra* (1635). Óleo sobre tela, 117 x 175,5 cm. Coleção privada.

36. *Maddalena* (1630). Óleo sobre tela, 100 x 96 cm. Coleção privada, *Marco Voena, Londra-Milano.*

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

38. Annunciazione (1630). Óleo sobre tela, 257 x 179 cm. Nápoles, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.*

39. *Dalila e Sansone* (1635). Óleo sobre tela, 90 x 109,5 cm. *Collezioni Intesa Sanpaolo, Raccolta Banco di Napoli.*

40. *Abbraccio tra la Giustizia e la Pace* (1635). Óleo sobre madeira, diâmetro 25,3 cm. Coleção privada.

41. *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." Pozzuoli, Basilica.*

42. *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 PVTEOLANI*". *Pozzuoli, Basilica*.

43. *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.

44. *Minerva* (1635). Óleo sobre tela, 131 x 103 cm. Assinado: *"ARTEMISIA GENTILESCHI FACIEBAT".* Florença, *Galleria degli Uffizi,* inv. 1980 n. 8557.

---

[231] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI, 2011, p. 99).
[232] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI, 2011, p. 105).

45. Adorazione dei Re Magi (1636-1637). Óleo sobre tela, 311 x 206 cm. Nápoles, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.*

46. Tarquinio e Lucrezia (1637-1639). *Potsdam, Stiftung Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neues Palais*[233]*.*

47. Alegoria della pace e delle arti sotto la corona inglese (Artemísia e Orazio Gentileschi, 1638-1639). Greenwich, Queen's House[234].

48. *Betsabea al bagno* (Artemísia Gentileschi, Bernardo Cavallino e colaboradores, 1636-1638). Óleo sobre tela, 185,2 x 145,4 cm. Londres, *Matthiesen Gallery,* inv. 1385.

49. *Santa Lucia* (1636-1638). Óleo sobre tela, 63 x 53 cm. Coleção privada.

50. *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura*. (1638-1639). Óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm. Royal Collection, Windsor.

51. *Betsabea al bagno* (1640). Óleo sobre tela, 286 x 214 cm. Florença, *Galleria Palatina,* inv. O.d.A *Pitti* 1803.

52. Betsabea (1640). Potsdam, Stiftung Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neues Palais[235]*.*

53. Lot e le figlie (1640).Toledo, Ohio, Museum of Art[236].

54. Lucrezia (1642-1643) Nápoles, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*[237]*.*

55. 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,* inv. M 246.

56. *Susanna e i vecchioni* (1650). Óleo sobre tela, 168 x 112 cm. *Bassano del Grappa, Museo Biblioteca e Archivio*, inv. 457.

57. *Betsabea al bagno* (1645-1650). Óleo sobre tela, 225 x 226 cm.
Inscrito abaixo do pé direito de *Betsabea*: *"ARTIMISIA GENTILESCA / FECIT"*. Coleção privada.

58. *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.

59. *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.

---

[233] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI, 2011, p. 116).
[234] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (AGNATI, 2001, p. 3).
[235] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI, 2011, p. 115).
[236] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (CONTINI; PAPI, 1991, p. 79).
[237] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (AGNATI, 2001, p. 46).

60. *Betsabea al bagno* (1640-1645). Óleo sobre tela, 288 x 228 cm. Coleção privada.

61. Trionfo di Anfritite (Artemísia Gentileschi e Bernardo Cavalino, 1645-1650). *Washington, National Gallery of Art*[238]*.*

62. *Allegoria della Retorica (1650)* Óleo sobre tela, 90 x 72 cm. *Robilant+Voena, Londra-Milano.*

63. Vergine del Rosario (1651). Óleo sobre cobre, 59,5 x 38,5 cm. Madri, Patrimônio Nacional, inv. 10014628.

[238] Não encontramos a definição das medidas da tela, ver (RUOTOLO, 2012, p. 119).