Artemisia Gentileschi (1593-1654): uma pintora em diálogo com a cultura de seu tempo

CRISTINE TEDESCO*

1. Introdução

O presente texto faz parte de um estudo sobre a trajetória biográfica e a obra da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654). O recorte selecionado para o artigo tem como objetivo investigar como Artemisia se constrói como pintora, em sua correspondência, discutindo os embates da artista frente às relações e representações de gênero vigentes em seu tempo. A discussão contribui para pensar novas perspectivas de atuação do feminino nas artes e superar a noção de uma história das mulheres como complemento à história.

Artemisia construiu uma rede de relações da qual faziam parte colecionadores de obras de arte de diferentes regiões da Península Itálica; o que em muito se deve ao fato de que a pintora residiu em cidades importantes daquele período, como Roma, Florença, Nápoles, Veneza e Londres; produziu para as cortes de seu tempo, bem como para colecionadores particulares que apreciavam sua obra. É com esse público que a pintora se correspondeu na primeira metade do século XVII.

Para a historiadora Angela de Castro Gomes (2004), trabalhar com cartas, assim como com outros documentos, implica procurar responder:

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

As considerações de Peter Burke (2010: 212) também são norteadoras para o texto. O historiador ressalta que as relações entre a arte e a sociedade são mediadas por visões de mundo, as quais encontram sua expressão mais elaborada na arte, na literatura e nos documentos produzidos na vida cotidiana, inclusive em cartas. Nesse sentido, iniciaremos o estudo das cartas apresentando em linhas gerais as inúmeras questões que aparecem nas correspondências[1].

---

* Doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES.

[1] A correspondência de Artemisia Gentileschi, aqui utilizada, foi organizada por Francesco Solinas e publicada em 2011 no volume intitulado "*Lettere di Artemisia*". Os erros ortográficos da pintora foram mantidos nas citações feitas ao longo do artigo. As fontes também foram consultadas nos acervos dos arquivos históricos de Roma, Florença, Nápoles e Veneza.

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

2. Pensando a construção de si nas cartas de Artemisia Gentileschi

Analisaremos um conjunto de cartas da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654) após sua chegada em Nápoles, a partir de 1630. As correspondências são fontes que podem dar a ver a imagem que quem escreve constrói de si mesmo. Consideramos as cartas enquanto "[...] discursos que mobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem, por isso, ser tratadas como formas naturalizadas e espontâneas" (GOMES, 2004: 22). Nesse sentido, são fragmentos que possibilitam pensar e problematizar os "efeitos de verdade" construídos pelas narrativas. Para além de indagar a construção de si nos documentos, acreditamos que as fontes dão a ver também o contexto social e cultural do período.

Artemisia Gentileschi produziu para algumas das cortes mais importantes de seu tempo, a exemplo da família Medici, da corte de Carlos I Stuart, e para colecionadores como Cassiano dal Pozzo, Andrea Cioli, Michelangelo Buonarroti, o jovem, Antônio Ruffo, entre outros mecenas, duques, intelectuais e embaixadores da Península Itálica e da Espanha.

Na correspondência de Cassiano dal Pozzo há seis cartas enviadas ao colecionador por Artemisia Gentileschi entre 1630 e 1637. A primeira é datada de 24 de agosto de 1630 – registro que inaugura a presença da pintora em Nápoles[2]. Artemisia iniciou a escrita da carta confirmando o recebimento das medidas do quadro encomendado por dal Pozzo, o que indica que estaria respondendo uma encomenda do colecionador ou referindo-se a uma obra que a própria artista poderia ter prometido ao mecenas num passado recente. É provável que estivesse se referindo ao *Autoritratto allo specchio con l'effigie di un cavaliere* enviado a Roma anos depois, ao qual a pintora também se referiu numa carta de 1637. Artemisia informou a dal Pozzo que ao finalizar alguns quadros para a Imperatriz[3] – sua estimativa para concluir o trabalho era

[2] Lettere di Artemisia, 2011: 85.
[3] A Imperatriz na época era Eleonora Gonzaga (1598-1655), filha de Vincenzo Duque de Mantova e de Eleonora de Medici. Artemisia poderia também estar se referindo a Infanta Maria Anna d'Asburgo (1608-1646), filha de

de três semanas – seu primeiro compromisso seria "[...] *servire Vostra Signoria Illustrissima, alla quale tanto devo*"[4]. Faz questão de mencionar os quadros que está produzindo para a Imperatriz também como uma forma de se apresentar como uma pintora que atuava entre grupos ilustres de seu tempo. A familiaridade demonstrada pela artista indica uma certa amizade já constituída com dal Pozzo. Na mesma carta Artemisia solicitou o envio de "[...] *sei para di guanti delle più belli che io ne ho da regalare alcune dame*"[5], reforçando ao patrono sua presença num contexto respeitável.

De acordo com Francesco Solinas (2001: 85), Artemisia referia-se à luvas de couro longas e perfumadas com essências florais e de âmbar, talvez para presentear algumas damas, a exemplo da Infanta Maria Ana de Habsburgo, conhecida como rainha da Hungria. As luvas produzidas em Roma eram consideradas um refinado item do vestuário, procurado pelas senhoras mais elegantes da Europa. As luvas romanas estavam entre as mais prestigiadas do período e muitas vezes eram oferecidas como presentes diplomáticos por cardeais e núncios papais. Cabe observar que essas questões aludem aos ambientes nos quais Artemisia circulava em seu cotidiano como pintora e a rede de relações da qual fazia parte.

Ainda em agosto de 1630[6] Artemisia escreveu ao seu protetor dal Pozzo, pedindo-lhe para que intercedesse junto ao Núncio papal, recém estabelecido em Nápoles, Niccolò Enriquez de Herrera, no sentido de que lhe concedesse com urgência uma licença de porte de arma[7] para seu então ajudante e secretário, o sacerdote Diego Campanili, salientando que esse favor beneficiaria ela própria. É bem provável que o marido de Artemisia, Pietro Antônio Stiattesi não vivesse com a pintora nessa época, porque ainda antes de sua partida para Nápoles já não havia registros de que habitassem juntos. Recém chegada na cidade napolitana, Artemisia se declarou devota e súdita papal, acreditando que receberia a autorização para o porte de arma. A pintora pretendia se precaver de violências já praticadas contra ela, a exemplo do estupro de 1611. A este respeito Nalie Zemon Davis (1992) lembra que "*Per le donne il problema più frequente era proteggere la casa e specialmente il proprio corpo e la loro persona dalla contaminazione di sessualità illecita*" (DAVIS, 1992: 140). Ao se declarar súdita papal

---

Felipe III da Espanha, também conhecida como Rainha da Hungria, presente em Nápoles em 1630, segundo Solinas (2011: 85).

[4] Lettere di Artemisia, 2011: 85.

[5] Ibid., p. 85.

[6] Lettere di Artemisia, 2011: 85-86.

[7] De acordo com Solinas (2011: 86), nessa época, as licenças de porte de arma concedidas aos religiosos eram raras, mas quando ocorriam eram concedidas pelo Núncio papal ou pelo Arcebispo de Nápoles.

Artemisia busca se proteger de outros eventuais crimes contra sua pessoa que pudessem colocá-la novamente diante de um tribunal inquisidor, como aquele ao qual foi exposta em Roma e cujo objetivo foi recuperar a honra e a moral do "pobre pai e dos pobres irmãos" de Artemisia.

Em dezembro de 1630[8] Artemisia escreveu ao colecionador Cassiano dal Pozzo e afirmou estar retornando a Nápoles, de onde tinha estado ausente durante muitos dias em função da produção de um retrato para uma Duquesa[9]. A declaração reforça a ideia de que o gênero do retrato foi um tema amplamente desenvolvido na obra de Artemisia. Na mesma carta Artemisia comentou a produção de seu autorretrato para dal Pozzo, cujo qual a pintora prometeu enviar brevemente. Em troca de seu autorretrato, Artemisia pediu outra remessa de luvas perfumadas e couro. De acordo com Solinas (2011: 87), o couro era utilizado para recobrir sapatos, normalmente feitos de tecidos.

O autorretrato da pintora, mencionado na primeira carta, só seria entregue sete anos depois, conforme testemunha a carta de 24 de outubro de 1637[10], quando Artemisia recorreu a dal Pozzo para completar uma soma de dinheiro que necessitava para pagar o dote de casamento de sua filha Prudenzia. Artemisia argumentou que não possuía outro capital a não ser alguns quadros; em troca do dote a pintora propõe enviar duas grandes telas para serem vendidas aos cardeais Francesco e Antônio Barberini através da influência de dal Pozzo. Artemisia afirmou que enviaria também seu autorretrato, já prometido anteriormente e destinado a coleção de autorretratos de pintores e amigos protegidos pelo colecionador Cassiano dal Pozzo. Artemisia reforça sua autoimagem de pintora respeitável e prestigiada, valendo-se da oportunidade de estar estre os artistas admirados por dal Pozzo.

A correspondência de Artemisia nos ajuda a entender a presença de suas obras em coleções importantes do século XVII. A artista se utilizou da influência de Cassiano dal Pozzo para ampliar a divulgação de seu trabalho. Na carta de 21 de janeiro de 1635[11], escreveu ao colecionador informando que seu irmão Francesco chegaria a Roma com um quadro para o cardeal Antônio Barberini (1607-1671), sobrinho do papa Urbano VIII. Artemisia solicitou ao seu protetor dal Pozzo que introduzisse o irmão na presença do cardeal para entregar-lhe o quadro e sem demora retornar a Nápoles, não permitindo que sua estada em Roma fosse maior

[8] Lettere di Artemisia, 2011: 86-87.
[9] O retrato citado na carta pode ser o *Ritratto di giovane dama a sedere con abito nero e oro*, atualmente na coleção de Barbara Piasecka Johnson, conforme Solinas (2011: 87).
[10] Lettere di Artemisia, 2011: 117-118.
[11] Lettere di Artemisia, 2011: 87-88.

que quadro dias. Assim, dá a entender a dal Pozzo que gerencia as atividades do irmão e precisa de seus serviços em Nápoles.

Em 25 de janeiro de 1635[12], Artemisia escreveu ao Duque de Modena Francesco I d'Este, anunciando a chegada de seu irmão. Depois de sua viagem a Roma, ele iria visitar Modena para oferecer diversas pinturas como presentes de Artemisia para o duque. É provável que a pintora esperasse algum tipo de pagamento pelas obras, ainda que estivesse enviando como "presentes". Nesse período, conforme Peter Burke (2010), já existia um "sistema de mercado, no qual o artista ou escritor apresenta algo pronto e tenta vender, seja diretamente ao público seja através de um comerciante" (BURKE, 2010: 109). A pintora também comunicou ao duque o convite recebido do rei Charles I da Inglaterra para realizar alguns trabalhos em Londres e as instruções já enviadas pelo rei para seu irmão Francesco Gentileschi acompanhá-la à Inglaterra. Acreditamos que a menção ao convite poderia estar sendo utilizado por Artemisia para mostrar ao duque seu prestígio internacional como pintora e até pressioná-lo para uma nova encomenda, retardando sua viagem para Londres.

Ainda em 1635, no dia 20 de julho[13], a artista escreveu para o Grão-duque Ferdinando II de' Medici, então com 18 anos, informando-o que seu irmão Francesco chegaria brevemente à cidade, levando duas telas que ela havia pintado com o consentimento do novo vice-rei de Nápoles, Manuel de Acevedo y Zúñiga, o Conde de Monterrey. Na mesma carta, comunicou ao Grão-duque as instruções recebidas de seu pai Orazio, convidando-a para encontrá-lo em Londres na corte de Charles I. Artemisia ressaltou a Ferdinando II que sem novas encomendas ela não teria escolha a não ser partir para Londres, acompanhada por seu irmão Francesco e levando um documento de viagem da duquesa de Saboia que lhe permitia passar pela França[14]. A carta também reforça nossa hipótese de que a pintora talvez estivesse cogitando a possibilidade de ir a Londres não por opção, mas sim por necessidade de novas encomendas.

Em 9 de outubro de 1635[15] Artemisia escreveu a Galileu Galilei, que já estava no exílio em Arcetri, nos arredores de Florença, pedindo-lhe para intervir em seu nome com o Grão-duque Ferdinando II sobre os dois quadros que ela tinha enviado. Artemisia não tinha recebido nenhuma resposta do Grão-duque sobre as pinturas, e muito menos uma doação ou pagamento.

[12] Lettere di Artemisia, 2011: 94-95.
[13] Lettere di Artemisia, 2011: 104-105.
[14] Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, 4157, f. 194.
[15] Lettere di Artemisia, 2011: 109-110.

A pintora fez amistosa referência à ajuda que o cientista lhe deu no passado a respeito de um retrato de Judite, produzido para Cosme II. Ela fez uma comparação entre o silêncio do Grão-duque e a generosidade de outros soberanos com ela. Também mencionou as honras e recompensas que ela recebeu dos líderes mais poderosos da Europa. Em sua conclusão ao pé da carta, Artemisia pediu a Galileu que enviasse sua resposta através do florentino Francesco Maria Maringhi, cavalheiro que estaria provavelmente em Nápoles[16]. Provavelmente Artemisia enfrentava problemas econômicos nesse período, visto que está escrevendo a Galilei pedindo sua intervenção no sentido de receber alguma remuneração do Grão-duque pelos quadros enviados.

Em 24 de outubro de 1637[17] Artemisia escreveu a Cassiano dal Pozzo residente em Roma dizendo que precisava uma soma de dinheiro para realizar o matrimônio de sua filha Prudenzia. Artemisia também disse possuir alguns quadros de grande formado para presentear os cardeais Francesco e Antonio Barberini, além de mensionar um quadro já pronto para o senhor Ascanio Filomarino. Finalizou a carta dizendo que no futuro desejava retornar a Roma e pedindo informações sobre o marido, Pietro Antonio, do qual não tinha notícias há muito tempo:"*Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito*"[18]. Novamente a artista menciona quadros para presentear pessoas ligadas a grupos com grande potencial de encomenda. Ela estaria presenteado os cardeais, mas esperando receber deles algum pagamento e ainda procurando novos patronos que se interessassem por seus trabalhos. A carta também sugere uma certa insegurança econômica de Artemisia, visto que está solicitando uma soma em dinheiro para o dote da filha. Nesse sentido, Peter Burke (2010) lembra que quando um artista mantinha um ateliê sua posição social era mais baixa. Por outro lado, era mais fácil escapar de encomendas que não desejava. O historiador afirma que é difícil dizer o quanto a liberdade de trabalho era considerada importante para os artistas, mas lembra o caso do pintor Mantegna que tendo sido nomeador pintor de corte relutou em aceitar a nomeação, como se a decisão de fazê-lo fosse difícil de tomar. Essa decisão também parece perturbar Artemisia, que reluta em aceitar o convite para atuar na corte inglesa, ao mesmo tempo em que sua condição financeira é instável, o que a fará, por fim, aceitar a transferência para Londres. É difícil saber se sua

[16] Ibid., p. 109.
[17] Lettere di Artemisia, 2011: 117-118.
[18] Ibid., p. 117.

intenção era mesmo partir para Inglaterra. É bastante provável que para Artemisia fossem mais atraentes e promissoras cidades como Florença e Roma.

Há uma lacuna na correspondência de Artemisia, entre sua última carta a dal Pozzo em outubro de 1637 e dezembro de 1639, data de sua primeira carta escrita em Londres. Acredita-se que no início do ano de 1638, depois de casar sua filha e fazer uma série de tentativas frustradas para estabelecer-se em Modena, Florença e Roma, Artemisia tenha viajado para Londres, onde contribuiu com as obras iniciadas pelo pai para o teto da Queen's House, conforme Cristina Terzaghi (2016: 70).

Entre 1640 e 1641 Artemisia deixou a Inglaterra e retornou a Nápoles. Nos perguntamos se o período em que viveu em Londres fora promissor para sua trajetória como pintora. Sendo promissor porque retornou a Nápoles poucos anos depois? Teria sido para fugir das desvantagens de trabalhar para uma corte? Sendo promissor não teria lhe garantido condições financeiras para retornar a Roma, se era essa a sua vontade, conforme registrado em outras cartas? Os deveres de servir a corte e a necessidade de procurar mecenas e colecionadores de alta estirpe consistia na incerteza de proventos e sobretudo estar à mercê dos cortesãos. Terzaghi (2016: 74) lembra que Artemisia concluiu a obra do pai numa cidade sempre mais instável, sobretudo para os católicos que viviam lá. Não surpreende que a pintora endereçasse aos príncipes da Península Itálica cartas que pudessem lhe assegurar um futuro diferente daquele que poderia lhe reservar a corte dos Stuart.

Já em Nápoles, em janeiro de 1649 Artemisia recebeu 160 ducados pela pintura Trionfo di Galatea encomendada por Dom Antônio Ruffo. No dia 30 do mesmo mês escreveu a Dom Antônio Ruffo, informando o envio da pintura e justificando o seu preço de 160 ducados referente ao *Trionfo di Galatea*, 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. [...] "il nome di donna fa star sempre in dubbio sinché non si è visto l'opra*"[19]. Os embates da pintora frente às questões de gênero e as relação de poder de seu tempo tornam-se mais evidentes em alguns fragmentos de suas correspondência. Nesse sentido, Joan Scott (1990), lembra que

> "[...] *il potere non è unitario, centralizato e coerente all'interno di un contesto sociale. All'interno dei campi di forza c'è spazio per un'idea di azione umana, di costruzione di un'identità, di una società con certi limiti che al tempo stesso crea confini e contiene la possibilità di negare, resistere, reinterpretare*" (SCOTT, 1990: 577).

[19] Lettere di Artemisia, 2011: 126.

Artemisia não apenas desestabiliza o contexto no qual está inserida, como também revela ambiguidades e principalmente negocia com os limites de seu tempo quando se constrói como mulher pintora.

Artemisia também se ofereceu para enviar o seu autorretrato para Messina, de modo que seu patrono poderia manter um quadro dela em sua galeria "*come fanno tutti l'altri Principi*"[20]. De acordo com Francesco Solinas (2011), valendo-se das altas cotações de suas pinturas em toda Península Itálica, Artemisia prometeu a Ruffo seu autorretrato para inseri-lo entre os mecenas que admiravam sua obra. A promessa de envio do autorretrato reaparece em outras cartas a Ruffo. Artemisia mencionou sua atuação em outras regiões da Península Itálica provavelmente como uma maneira de agregar valor às suas obras e também como forma de mostrar seu reconhecimento, se construindo como pintora experiente e prestigiada.

Em 12 de junho de 1649[21] a pintora solicitou a Dom Antônio Ruffo um adiantamento de 50 ducados para cobrir os custos substanciais com os modelos. Ela explicou que precisava mais do que apenas uma jovem mulher, dada a presença de oito figuras humanas na pintura que ele encomendou. Em 24 de julho do mesmo ano[22], Artemisia escreveu a Ruffo, agradecendo o adiantamento e anunciando outro atraso com a pintura 'Diana'. Ela explicou que "*[...] in questo quatro giè da far per tre volte più della Galatea*". Artemisia, mais uma vez prometeu enviar-lhe o seu autorretrato e disse que "*Il ritratto vendrà giunto con il quatro*"[23]. Em 7 de agosto do mesmo ano Artemisia agradeceu a Ruffo pelo pagamento mais recente e prometeu terminar a 'Diana no banho' antes do final do mês. Ela acrescentou que a pintura era composta de *"[...] otto figure e dui cani che io stimo più delle figure, e farò vedere a Vostra Signoria Illustrissima quello che sa fare una donna*"[24]. Apesar da promessa, exatamente um mês após o envio da carta Artemisia escreveu novamente explicando outro atraso com a pintura.

> *Vostra Signoria Illustrissima, strano la tardanza del quadro, ma per maggiormente servirla come devo, nel fare il paese, tirando il punto della prospettiva, è stato necessario rifare due figure, che sono certissima sarà di gran sodisfatione e gusto di Vostra Signoria Illustrissima , che la prego scusarmi perché essendo li caldi eccessivi e molte infermità, io procuro conservarmi e travagliar poco a poco, assicurandola che la tardanza sarà in beneficio grandissimo del quadro*[25].

[20] Ibid., p. 126.
[21] Lettere di Artemisia, 2011: 129.
[22] Lettere di Artemisia, 2011: 129-130.
[23] Ibid., p. 129.
[24] Lettere di Artemisia, 2011: 130.
[25] Lettere di Artemisia, 2011: 131.

Em 12 de outubro de 1649 Ruffo reagiu a este último adiamento da entrega da obra com uma carta em que ele ameaçou reduzir a soma combinada para a 'Diana' em um terço. Artemisia enviou uma pronta resposta a Ruffo, ela estava profundamente chateada por sua carta, mesmo atrasando a obra não aceitaria a diminuição dos valores e insistiu dizendo que o preço já anteriormente combinado era de 115 ducados a menos do que uma pintura para o marquês Del Vasto, que contou com duas figuras a menos[26].

Em 13 de novembro[27] do mesmo ano Ruffo respondeu com duas novas encomendas, uma para si próprio e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um *Giudizio di Paride* e uma *Galatea*. A pintora expressou seu desapontamento com o pedido explícito de Ruffo para mudar a composição da *Galatea*, de modo a evitar demasiada semelhança com a de sua coleção.

> *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*[28].

Artemisia também era contra a ideia de enviar-lhe um esboço da pintura, recordando um incidente anterior, quando um esboço dela para um quadro intitulado *Delle anime del purgatorio* de alguma forma acabou nas mãos de outro pintor. Quanto ao pagamento, ela apontou com orgulho 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 alla romana*"[29].

Numa segunda carta datada do mesmo dia Artemisia justificou o valor cobrado pela obra, "*Ma dico bene che quanto più serà alto il prezo, più mi sfortirò di fare un quadro per Vostra Signoria Illustrissima grato, e conforme al mio et suo gusto*"[30]. Ao final da correspondência ressaltou: "*Vostra Signoria Illustrissima non perderà con me e ritroverà uno animo di Cesare nell'anima di una donna*"[31]. Nesse ponto é importante levar em conta que o artista não era inteiramente livre em suas composições. Para Peter Burke (2010), os artistas faziam mais ou menos o que lhes era encomendado e ao mesmo tempo suas obras eram atravessadas por sua cultura. Artemisia pontua na carta que valoriza o gosto de seu patrono,

---

[26] Lettere di Artemisia, 2011: 131-132.
[27] Lettere di Artemisia, 2011: 133-135.
[28] Ibid., p. 133.
[29] Ibid., p. 134.
[30] Lettere di Artemisia, 2011: 132-133.
[31] Ibid., p. 133.

mas também enfatiza suas origens romanas, provavelmente buscando transmitir seu sério compromisso com a produção da obra.

Nos últimos anos de sua vida Artemisia 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: 269). Em 31 de janeiro de 1654 um documento registrou mais um indício da colaboração entre Artemisia e Palumbo, um pagamento por três obras produzidas conjuntamente. Essa é a última fonte que diz respeito à Artemisia, seu principal uso foi para tentar datar a morte da pintora, que pode ter ocorrido neste mesmo ano. De acordo com Michele Nicolaci (2011), fontes do século XVII e XIX, registraram o sepultamento de Artemisia 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*" já havia desaparecido quando o trabalho de restauração da igreja foi realizado em 1785 (NICOLACI, 2011: 269).

3. Imagem e construção de si

Se sabe que ao longo da segunda metade do século XVI os artistas passaram das oficinas para a academia, uma instituição centralizada que os protegia e controlava. Alguns artistas foram importantes no processo de transformação da noção do pintor como trabalhador manual para o artista, como Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari. Outros artistas também o fizeram apresentando uma figura feminina como alegoria da pintura, explorando elementos como a corrente de ouro e a máscara.

A obra *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura*, produzida por Artemisia entre os anos de 1638-39, igualmente explorou a representação da alegoria da pintura com o próprio artista, aproximando os dois elementos. Mas no caso de Artemisia, a pintora incluiu-se na imagem exaltando a si mesma como figura alegórica feminina; em sua obra, "[...] pintora, modelo e conceito são o mesmo", como destaca Mary Garrard (1980: 106). A figura feminina da imagem está tão envolvida no ato de pintar que nem nota a corrente de ouro solta e seus cabelos indisciplinados; a pintora descreve a si mesma de forma tão concentrada que pensa

apenas sobre o que está fazendo. De acordo com Garrard (1980), Artemisia encarna uma alegoria em sua própria forma humana, sugerindo que o artista – ela mesma – não precisa de reconhecimento; em vez disso, a própria arte garante o mais alto reconhecimento à pintura como um exercício intelectual.

Figura 1: *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura (1638-39). Artemisia Gentileschi. Royal Collection, The Queen's Gallery, London.*

O autorretrato que tem sobre a mesa a inscrição "A.G.F." já pertenceu ao acervo do antigo Palácio Real inglês inaugurado em 1514 – e se encontra no acervo do museu Q.G. – desde 1974. Sua presença na coleção real foi documentada pela primeira vez em 1649.

Acreditamos que tanto a *Alegoria da Pintura* como outras imagens nas quais a mesma temática é representada na obra de Artemisia, correspondem à descrição da alegoria da pintura de Cesare Ripa em seu texto *Iconologia,* publicado pela primeira vez em 1593. Para Jacqueline Lichtenstein (2005: 21) obra de Ripa representa um esforço considerável para estabelecer as fontes literárias, históricas ou religiosas das personificações e alegorias transmitidas pela tradição antiga e medieval.

Um elemento dos elementos do texto de Ripa presente na imagem da alegoria da pintura produzidas por Artemisia é o cabelo indisciplinado da figura feminina, o qual simboliza o frenesi divino do temperamento artístico e é um conceito também evocado em outras imagens, principalmente em seus autorretratos, nos quais Artemisia afirma uma identidade exaltada, aponta Mary Garrard (2001: 57).

Figura 2: *Lavinia Fontana Bolognese Painter*. Felice Antonio Casone. Bronze. *Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.*

A mesma autora ressalta que o ponto de partida conceitual de Artemisia pode ter sido a imagem da alegoria da pintura no verso da "medalha-retrato", produzida em 1611, em homenagem à artista Lavínia Fontana (1552-1614). Esta medalha, com o retrato de perfil de Fontana, aponta para confundir as identidades da artista feminina e da alegoria feminina da pintura. O ponto de partida conceitual é um tema recorrente na obra de Artemisia. Mostrando alguns de seus objetos de trabalho, a paleta de tinta e os pincéis, por exemplo. O quadro é uma representação da pintora no ato de pintar, uma alusão que Artemisia desenvolve sobre si mesma quando explora sua auto identificação como alegoria, culminando na produção do "Autorretrato como alegoria da pintura" (1638-39), realizada no período em que atuou na corte inglesa, em Londres.

Artemisia colaborou de forma importante com a obra iniciada pelo pai na residência real de Greenwich. Orazio Gentileschi havia sido contratado para produzir uma série de nove telas. As imagens faziam parte de um projeto iconográfico ambicioso para celebrar o bom governo de Carlo I Stuart como patrono das artes, em estreito diálogo com as representações teatrais de fundo político e propagandístico que naquele mesmo período eram produzidas na corte dos Stuart. O texto *Iconografia* de Cesare Ripa foi escolhido para fundamentar a criação do repertório de imagens de todo o projeto.

A hipótese da participação de Artemisia é fundamentada na recente e acurada série de fotografias realizada por Fabio Speranza. Conforme a análise de Terzaghi (2016: 73), a mão de Artemisia por ser identificada em muitas das figuras que compõe o conjunto da obra[32] anexada em formato ovalado no teto da Marlborough House, e cujo trabalho a pintora pode ter finalizado depois da morte do pai.

Para a mesma autora, a radiografia da "Alegoria da Pintura" de 1638 revela uma imagem nítida no perfil e nas formas. A figura feminina conduz o pincel do qual se aprecia o movimento paralelo à luminosidade da testa e do braço da Alegoria. A partir do estudo das radiografias, é possível discutir os caminhos das imagens, suas modificações e adaptações, etc.

Conforme Terzaghi (2016), radiografias de obras como "Susana e os velhos" de 1622, "Judite degolando Olofernes" do Museu de Capodimonte e "Aurora" de 1625, têm apontado um procedimento de desenho que já é pictórico porque traça contornos e constrói volumes ao

[32] Orazio e Artemisia Gentileschi. *Ovale centrale del soffito della Queen's House*, 1638-1640. Marlborough House, Londres.

mesmo tempo, antecipando a elaboração do claro-escuro, uma técnica derivada do *caravaggismo*, mas de ascendência veneta. Tal concepção também se vê na "Alegoria da Pintura" de 1638 mostrando um desenho amplo e concentrado. As radiografias apontaram, por exemplo, que a pintora desenvolveu uma linguagem pessoal mais desenvolvida e permeável aos diferentes contextos nos quais atuou.

4. Considerações finais

A trajetória de Artemisia Gentileschi foi construída pela historiografia da arte a partir do texto de Roberto Longhi, "Gentileschi. Padre e Figlia" (1916/2011). A tendência dos autores que o sucederam foi explicar a trajetória de Artemisia como consequência da profissão do pai e apresentar sua obra como reprodução do conceito de *chiaro-scuro* explorado por Michelangelo Merisi, *il Caravaggio*. Nas últimas décadas do século XX a obra da artista foi convertida em uma espécie de vingança contra seu estuprador, Agostino Tassi.

O trabalho com as correspondências mostrou que a trajetória e a obra de Artemisia vão muito além desses estereótipos e evidenciou um significativo comércio de obras de arte produzidas pela pintora, ainda que tenha passado por momentos de escassez de encomendas. Artemisia não apenas negociava as imagens, como também se impôs em diversas situações buscando valorizar seu próprio trabalho, não aceitando propostas que diminuíssem valores por motivos de atraso nas entregas. E o trabalho com as fontes imagéticas, por sua vez, têm mostrado que Artemisia desenvolveu, na primeira metade do século XVII, uma linguagem pictórica inovadora, reinterpretando modelos iconográficos e ressignificando a estética feminina em suas imagens. Para além de suas Judites, fortes e implacáveis; suas Madalenas meditativas, de olhares introspectivos; suas musas imponentes, poderosas e temíveis, Artemisia também pintou mulheres maternas, como a Virgem amamentando o Menino, retratos de senhoras ilustres e alegorias da pintura, da música, da paz, da retórica, da história, da fama, etc.

Se o sujeito se representa e se constrói na escrita, pensamos que também pode fazê-lo em imagens. Nesse sentido, pensar os efeitos da dimensão visual requer considerar que as imagens não apenas representam o passado, mas também ajudam a construí-lo, como salienta Ulpiano B. T. de Meneses (2012). Acreditamos que diferentes perspectivas para o feminino coexistem na obra de Artemisia. Além de não julgar a artista através da lente da violência –

uma leitura muito marcada pela análise das diferentes versões do tema "Judite degolando Holofernes", por exemplo – procuramos evidenciar que Artemisia também se constrói enquanto pintora e estudiosa da figura humana; exalta sua atuação no mundo da criação, além de contribuir para tornar a pintura uma atividade nobre.

No que se refere à obra pictórica de Artemisia, procuramos ultrapassar anacronismos e chavões que muitas vezes simplificaram a importância de sua obra, principalmente porque episódios específicos de sua trajetória biográfica foram considerados chaves de leitura para explicar sua produção, a exemplo do desvirginamento forçado do qual foi vítima em Roma, em 1611. Seus estudos de perspectiva, de claro-escuro, de anatomia, a valorização que dava às suas próprias criações, sua busca incansável em ser uma pintora em constante diálogo com os artistas de seu tempo e sua inserção em diferentes contextos, advertem que não podemos reduzir a arte à autobiografia, como se a pintura de Artemisia fosse resultado direto das experiências que viveu.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter. *O renascimento italiano*: cultura e sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

DAVIS, Natalie Zemon. *Storie d'archivio*. Racconti di omicidio e domande di grazia nella Francia del Cinquecento. Einaudi, 1992.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622*: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity. Los Angeles: University of California Press, 2001.

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

GOMES, Angela M. de Castro. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LICHTENSTEIN; Jacqueline. *A pintura*: descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LONGHI, Roberto. *Gentileschi*. Padre e figlia. Abscondita: Carte d'artisti, 2011.

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

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

SCOTT, Joan. Il "genere" un'utile categoria di analisi storica. In. "*Rivista di Storia Contemporanea*", a.XII, n.4, ottobre 1987, pp.560-586.

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

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