

ARTEMISIA GENTILESCHI E O SEU TEMPO: NOVAS FONTES, NOVAS INTERPRETAÇÕES

Cristine Tedesco
Doutora em História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
tedesco.cristi@gmail.com

Resumo: “*Artemisia Gentileschi e il suo tempo*” intitula a exposição inaugurada pelo Museu de Roma em trinta de novembro de 2016, com encerramento previsto para sete de maio de 2017. O presente texto destaca as novas fontes documentais localizadas nos arquivos históricos italianos, algumas ainda não publicadas, durante a realização das pesquisas que motivaram a exposição. Tais documentos revelam questões importantes sobre a trajetória biográfica de Artemisia Gentileschi e sua obra e permitem repensar antigas hipóteses. As novas fontes, bem como as imagens produzidas a partir de raio-X das telas da pintora, têm possibilitado novas interpretações e novas relações, não apenas entre a vida e a obra de Artemisia Gentileschi, mas também entre a pintora e o seu tempo.

Palavras-chave: Artemisia Gentileschi; História; Trajetória; Gênero. Imagens.

Abstract: “*Artemisia Gentileschi e il suo tempo*” is the title of the exposition inaugurated by the Museum of Rome in November 30th 2016 with its ending scheduled for May 7th 2017. The following text highlights the new documental sources found in Italian historical archives, some of which still have not been published, during the researches that motivated the exposition. These documents reveal important issues about Artemisia Gentileschi’s biographical trajectory and her work. They allow the rethinking of old hypotheses. The new sources, as well as the images produced from the x-rays of the paintings, have made new interpretations possible and enabled connections between not only Artemisia’s life and work, but also between the painter and her time.

Keywords: Artemisia Gentileschi; History; Trajectory; Gender; Images.

Artigo recebido em: 15/02/2017
Artigo aprovado em: 06/11/2017

Tendo em vista os usos de aspectos da trajetória de vida e da obra da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1654), muitas vezes descontextualizados e claramente anacrônicos, e considerando a exposição em curso no Museu Roma¹, intitulada “*Artemisia Gentileschi e il suo tempo*”, acreditamos que seja o momento apropriado para refletir a este respeito. Buscamos desenvolver um balanço crítico da mostra e do catálogo da mesma exposição, enfatizando os artigos dos principais pesquisadores cujo trabalho resultou na divulgação de novas fontes.

Os artigos estão cronologicamente organizados no catálogo, acompanham o percurso biográfico e artístico de Artemisia, assim como a própria disposição dos quadros nas salas do museu. Além disso, os textos dos curadores apresentam novas possibilidades de análise da relação entre a vida e a obra de Artemisia Gentileschi².

O primeiro artigo do catálogo, de autoria da historiadora da arte Judith Mann, é intitulado “Artemisia em Roma 1606-1613: inícios estratégicos e estilísticos”³. Mann (2016) discute a trajetória da pintora, nascida em Roma, em 8 de julho de 1593, filha primogênita do pintor *caravaggista* de primeira geração, Orazio Gentileschi e de sua esposa Prudenza Montone, falecida precocemente quando Artemisia havia 12 anos.

De acordo com Mann (2016, p. 13), entre os finais do século XVI e inícios do XVII, Roma era uma cidade vivaz, um cenário de mudanças que em parte trariam impulso à Reforma Católica. Enquanto centro da cristandade, Roma representava tanto o poder de uma fé que tinha conquistado novo vigor, como demonstrava que a Igreja não havia se afastado dos princípios que no século IV tinham levado à sua fundação. Nesse contexto, foi realizada uma obra de restauro das primeiras igrejas cristãs, o que alimentou a contratação de pintores e escultores

¹ A sede do *Museo di Roma* está localizada no *Palazzo Braschi*, junto a Piazza Navona. A Mostra Artemisia Gentileschi foi inaugurada no dia 30 de novembro de 2016 e permanece até sete de maio de 2017. Na conferência de abertura, realizada em 29 de novembro de 2016, estiveram presentes os três curadores e idealizadores da exposição, os italianos Nicola Spinosa e Francesca Baldassari e a norte americana Judith Mann. No catálogo da mostra foram publicados textos de autoria dos três curadores e de alguns outros historiadores da arte que trabalham com a vida e a obra de Artemisia, como Jesse Locker, Anna Orlando, Cristina Terzaghi e Maria Beatrice Ruggieri.

² A mostra reúne 32 quadros de Artemisia e 64 de outros artistas de seu tempo, com os quais Artemisia colaborou ou com os quais sua obra dialoga. Do total de quadros de Artemisia expostos, quatro foram produzidos em Roma, entre 1610 e 1613, nove em Florença, entre 1613 e 1620, cinco foram produzidos em seu segundo período romano, entre 1620 e 1626, 13 em Nápoles, entre 1630 e 1653 e um em Londres, produzido entre 1639 e 1642, período em que a pintora viveu na Inglaterra.

³ MANN, Judith. Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 13-22. Tradução de minha autoria.

capazes de realizar projetos decorativos. Conforme Mann (2016), aos símbolos do antigo paganismo, como obeliscos e colunas romanas, foi atribuído um novo significado cristão e a cidade passava de uma configuração medieval com ruas estreitas para um ambiente urbano mais organizado, com grandes ruas abertas, praças, igrejas restauradas e suntuosos prédios. Mann (2016) salienta ainda que a Roma dessa época possuía uma grande população de homens, religiosos, imigrantes, peregrinos, artistas, os quais mantinham um significativo grupo de prostitutas. Segundo o censo do pontificado de Clemente VIII (1592-1605), Roma tinha quase 100.000 habitantes, entre os quais apenas um terço eram mulheres (MANN, 2016, p. 13). A população compreendia ainda um importante número de mendigos e ladrões de passagens pela cidade o que tornava algumas zonas cenário de crimes e violência. Mann (2016) aponta que na região entre *Castel Sant'Angelo* e *Trinità dei Monti* viviam muitos imigrantes, entre os quais artistas forasteiros, pintores, escultores, ourives, provenientes da Espanha, Holanda, Alemanha, Flandres e de outras regiões da Península Itálica, como Bologna, Milão, Nápoles, Gênova e Veneza. Era nessa zona que habitava também a família Gentileschi, a partir de 1576, quando Orazio chegou a Roma, vindo da Toscana.

Após situar historicamente o leitor, Judith Mann discute os primeiros anos de Artemisia⁴ como pintora, o aprendizado no ateliê do pai, não apenas moendo pigmentos, selecionando pelos de animais para confeccionar pinceis, extraíndo e purificando óleos ou preparado fundos de telas. Tendo em vista o grande número de comissões recebidas por seu pai nesse período e considerando que Orazio não possuía ajudantes em seu ateliê, lembrando que era um pintor solitário e que não costumava manter aprendizes, é muito provável que Artemisia tenha colaborado na maioria de suas obras, produzidas até 1613 (MANN, 2016, p. 14).

Para além de colaborar, Judith Mann apresenta a hipótese de que Artemisia tenha influenciado o pai, como veremos ao longo do artigo. Para a historiadora da arte, depois de copiar os desenhos do pai e outras imagens disponíveis na maioria dos ateliês da época, de artistas como Albert Dürer e Marcantonio Raimondi, Artemisia passou a desenhar o próprio corpo a partir do uso de espelhos. Sua obra mais antiga, produzida entre 1608 e 1609, reconhecida como “Alegoria da Pintura”, é uma composição baseada num atento estudo do

⁴ Ver também TEDESCO, Cristine. Correspondência, gênero e imagens: pensando a trajetória da pintora Artemisia Lomi Gentileschi. *Revista Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 305-324, jan./jun. 2016.

próprio rosto. A obra era originalmente um díptico do qual fazia parte também uma “Alegoria da Poesia”⁵.

Durante sua juventude, Artemisia foi vítima de um estupro ou “desvirginamento forçado” cometido pelo pintor paisagista e amigo do pai, Agostino Tassi, em maio de 1611. Na primavera do ano seguinte, Orazio Gentileschi denunciou Tassi ao Santo Ofício e um processo criminal foi instaurado. Agostino Tassi teve sua entrada facilitada na casa dos Gentileschi por Tuzia, criada da família. O processo crime se estendeu ao longo de oito meses, foram interrogados vizinhos, amigos, pintores e aprendizes. O processo significou uma grande exposição pública para a jovem pintora que ainda foi vítima da tortura das Sibilas e exposta a dois exames ginecológicos⁶.

Para Artemisia, a perda da virgindade significava uma limitação de suas perspectivas futuras, representava tanto uma agressão a sua pessoa como um ataque à honra de sua família. Conforme o interrogatório de Artemisia no processo criminal, Agostino Tassi lhe havia prometido casamento, mas depois soube que, na verdade, o pintor já era casado, o que impossibilitava o matrimônio. Em 27 de novembro de 1612, Tassi foi condenado e deveria escolher entre cinco anos de trabalho forçado ou ser banido de Roma. Escolheu a segunda alternativa, mas nunca saiu da cidade e em abril de 1613 conseguiu anular a sentença graças à influência de seus protetores. Apenas dois dias após o encerramento do processo criminal, Artemisia se casou com Pietro Antonio Stiattesi, um matrimônio de conveniências arquitetado pelo pai, e nos primeiros meses de 1613 transferiu-se para Florença (TEDESCO, 2013).

Entre 1610 e 1612, Artemisia produziu obras como “Cleópatra”⁷, “Danae”⁸ e “Santa Cecilia”⁹. Contudo, é difícil estabelecer quais tenham sido as fontes da iconografia que a inspiraram, ou mesmo avaliar seu conhecimento das obras artísticas presentes em Roma. De acordo com Mann (2016, p. 15), sua vida era submetida a um rigoroso controle e a jovem não era livre para explorar a própria cidade natal. As ruas de Roma eram cheias de perigos, por isso

⁵ De acordo com Judith Mann (2016, p. 21), a “*Allegoria della Pittura*” estava no mercado das artes até o final da década de 1990, desde então está desaparecida. Já a “*Allegoria della Poesia*”, foi mencionada em inventários do século XVII, mas não se conhece sua imagem e sua localização é desconhecida.

⁶ Ver TEDESCO, Cristine. “*E non dite che dipingeva come un uomo*”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

⁷ *Artemisia Gentileschi. Cleopatra, 1611-1612. Collezione privata.*

⁸ *Artemisia Gentileschi. Danae, 1612, olio su rame 40,5x52,5. Sant Louis Art Museum.*

⁹ *Artemisia Gentileschi. Santa Cecilia, 1615-1620, Galleria Spada, Roma.*

o pai limitava seus movimentos. Orazio Gentileschi encarregou a criada da família, Tuzia, para sempre acompanhar Artemisia a missas ou festividades religiosas. Nesse sentido, é provável que tenha conhecido igrejas como *San Luigi dei Francesi* e *Santa Maria del Popolo*, nas quais pode ter visto importantes obras de Michelangelo Merisi, o *Caravaggio*, como “Vocação de São Mateus”¹⁰ e “Crucificação de São Pedro”¹¹.

Para Mann (2016, p. 16), é provável que Artemisia conhecesse algumas obras específicas quando produziu a mais importante entre as suas primeiras telas, “Susana e os velhos”¹². A pose de Susana pode ter sido inspirada no sarcófago de Orestes ou no teto da Capela Sistina, já que o gesto de repulsa da personagem frente a aproximação dos dois velhos está presente também nas duas fontes. É bem possível que a pintora tenha tido acesso a reproduções dos afrescos sistinos, dada a facilidade dos artistas da época de encontrar gravuras de obras de Michelangelo. Mann (2016) ainda destaca que Artemisia pode ter consultado outras gravuras como a “Susana”, de Anibale Carracci, que parece ter sido fonte para criar a posição da personagem adotada por Artemisia. O aspecto mais importante da Susana é que a obra revela a relação de trabalho existente entre Artemisia e seu pai. Um procedimento típico realizado por Artemisia é sintetizar um elemento chave da história idealizando uma composição na qual dois homens, fazendo pressão sobre sua vítima, são apresentados visualmente como uma única entidade (MANN, 2016, p. 16). Para a mesma autora, a decisão de colocar em foco o nu feminino pode ter sido uma ideia estratégica de Orazio para introduzir a filha no mundo da arte romana demonstrando sua maestria em representar a forma humana.

O surpreendente no feminino assume uma importância ainda maior se se considera que Orazio não era particularmente hábil em pintar nus (MANN, 2016, p. 17). Judith Mann (2016, p. 17) destaca que o pintor foi criticado pelo embaixador da Toscana em Roma, Piero Guicciardini (1612), que, ao responder um questionamento sobre as capacidades pictóricas de Orazio feito por Andrea Cioli, secretário do Grão-Duque da Toscana, salienta as dificuldades do artista em desenhar figuras humanas. Segundo a mesma autora, os historiadores da arte têm considerado a avaliação um tanto severa da pintura de Orazio Gentileschi; entretanto, chama a

¹⁰ *Caravaggio. Vocazione di San Matteo, 1599-1600, olio su tela, 322x340 cm. Chiesa San Luigi dei Francesi, Roma.*

¹¹ *Caravaggio. Crocefissione di San Pietro, 1600-1601, olio su tela, 230x175 cm. Chiesa Santa Maria del Popolo, Roma.*

¹² *Artemisia Gentileschi. Susanna e i vecchioni, 1610, olio su tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen.*

atenção para o fato de que, vista em sua totalidade, a carta do embaixador é uma descrição dos pontos fortes e fracos do pintor. De acordo com Mann (2016), Guicciardini (1612) elogiou a forma com a qual Orazio criava detalhes naturalísticos, realizava eficazes composições de meias figuras e comentou o quanto se destacava nos trabalhos de pequenas dimensões.

Conforme Judith Mann (2016), a crítica do embaixador da Toscana às figuras humanas de Orazio faz sentido ao considerarmos alguns exemplos de sua produção romana da primeira década de 1600. Sua “Madona com o menino”¹³, produzida em 1609, revela não somente uma grosseira imprecisão na posição do seio de Madona, mas também no alongamento de sua coxa esquerda, impossível de encontrar em modelos humanos, afirma Mann (2016, p. 17). Outro exemplo se vê também em “São Gerônimo”¹⁴, cujas coxas não se uniriam ao tronco se removêssemos suas vestes. Além disso, a musculatura do colo não encontra ressonância na realidade anatômica. É interessante notar que para a realização da imagem, Gentileschi fez uso de um modelo vivo, como testemunhou o próprio modelo, Pietro Molli, interrogado durante o processo criminal que julgou o desvirginamento forçado de Artemisia. Todas essas evidências também corroboram com a atribuição de “Cleópatra”¹⁵ a Artemisia e não a Orazio, como alguns historiadores fizeram. Para Mann (2016, p. 18), trata-se de um dos nus mais bem sucedidos da arte romana dos inícios do século XVII. A mesma autora ainda lembra que se Orazio tivesse participado de sua realização, o embaixador dos Medici não o teria denegrido em suas capacidades artísticas no que se refere à representação do corpo humano.

Judith Mann (2016) lembra que nenhuma outra representação de Susana exibe uma tão acurada imagem da anatomia feminina como a produzida por Artemisia. A figura humana em movimento não é erotizada, nem idealizada, em vez disso, apresenta uma heroína de abdômen arredondado, seios ligeiramente caídos e coxas volumosas. Na biografia de Artemisia escrita por Filippo Baldinucci, a pintora é lembrada como especialista em representações de nus femininos, a partir da análise da “Alegoria da Inclinação”¹⁶. As obras que inauguraram a produção de Artemisia significaram uma espécie de afirmação da pintora no mundo das artes e criaram entre seus contemporâneos a impressão de que era especialista em figuras femininas.

¹³ Orazio Gentileschi. *Madonna con il Bambino*, 1609. Muzeul National de Arta al României.

¹⁴ Orazio Gentileschi. *San Gerolamo*, 1610-1611. Museo Civico d'Arte Antica, Torino.

¹⁵ Artemisia Gentileschi. *Cleopatra*, 1611-1612. Collezione privata.

¹⁶ Artemisia Gentileschi. *Allegoria dell'Inclinazione*, 1615-1616. Casa Buonarroti, Firenze.

Nesse sentido, Judith Mann (2016, p. 19) apresenta a hipótese de que Orazio Gentileschi, sabendo de suas próprias limitações e conhecendo a capacidade da filha, tenha encorajado Artemisia a se concentrar no estudo do corpo humano, no estudo de seu próprio corpo, como já foi dito. Mann (2016, p. 19) acredita que no ateliê do pai, Artemisia não tenha sido apenas assistente, mas principalmente colaboradora. Evidências dessas trocas artísticas são notáveis ao confrontarmos as obras “Judite e a sua criada com a cabeça de Holofernes”¹⁷, de Orazio, e “Judite e a sua criada”¹⁸, de Artemisia. A primeira obra foi produzida no período em que pai e filha ainda estavam em Roma, provavelmente entre 1607 e 1608. E a tela de Artemisia foi realizada em seu primeiro ano em Florença, em 1613. Conforme a análise de Mann (2016, p. 20), a Judite de Orazio é teatral, segura a espada apontada para baixo com a mão direita, enquanto a criada apoia o cesto com a cabeça de Holofernes em seu próprio quadril. Completa a cena o braço esquerdo de Judite agarrando a criada pelas costas, com o objetivo de fazê-la caminhar na direção oposta. Tudo colabora para delinear a história do perigo eminente ao qual estão expostas e a prudente fuga das duas. A mesma autora salienta que a obra “Judite e a sua criada”, de Artemisia, se vale de uma idêntica estratégia narrativa, todavia, aperfeiçoada por ter um efeito mais dramático. O espaço entre as protagonistas foi reduzido, o rosto de Judite é retratado de perfil e sua mão apoiada sobre o ombro direito da criada, como se as duas mulheres estivessem ligadas por um objetivo comum. Para Judith Mann (2016), é bem provável que Artemisia tenha contribuído com o pai, ajudando-o a melhorar a obra, provavelmente participando de sua realização. Posteriormente, Orazio realiza uma outra versão de Judite¹⁹ enquanto trabalhava em Gênova, longe de Artemisia. O pintor prefere elaborar uma imagem em que a pausa momentânea das duas personagens é substituída por uma completa parada de movimento. Judite e sua criada lançam seus olhares a direções opostas e a obra não comunica a sensação de perigo que as acomete, nem a necessidade de colaborar com uma estratégia de fuga. Assim, Orazio retorna às suas composições habituais, privilegiando a beleza compositiva em comparação a narrativa.

¹⁷ Orazio Gentileschi. *Giuditta con la sua ancella, 1607-1608, olio su tela, 136 x 160 cm. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.*

¹⁸ Artemisia Gentileschi. *Giuditta e la fantesca Abra, 1613, olio su tela, 114 x 93,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.*

¹⁹ Orazio Gentileschi. *Giuditta con la sua ancella con la testa di Oloferne, 1621-1624. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*

Judith Mann (2016) finaliza seu texto destacando que quando Artemisia se casou, em novembro de 1612, logo após o encerramento do processo crime, era já uma pintora especialistas em figuras humanas. Graças aos seus estudos do corpo feminino, chega a Florença, em 1613, preparada para criar sofisticadas composições. Não surpreende que em três anos seria admitida na Academia de Desenho de Florença depois de ter realizado um dos nus mais realistas para Michelangelo Buonarroti, o Jovem, seu novo patrono.

A propósito do período florentino de Artemisia, a historiadora da arte Francesca Baldassari²⁰, cujo foco de análise é o contexto entre os anos de 1613 e 1620, afirma que antes da chegada da jovem pintora à cidade do Lírio, seu pai havia enviado uma carta, em 12 de julho de 1612, a Cristina de Lorena, mãe influente do jovem Grão-Duque Cosme II de Medici, destacando os dotes artísticos da filha. O pai argumenta que a filha já é uma pintora autônoma há pelo menos três anos e promete uma amostra de seu talento. A presença de Artemisia é documentada em Florença em 11 de janeiro de 1613, como apontou a recente pesquisa de Sheila Barker (2014).

De acordo com Baldassari (2016), Artemisia abandonou a capital artística de seu tempo e em Florença encontrou uma cidade avançada do ponto de vista das ciências e em plena efervescência no que se refere às artes, na qual reinava Cosme II de Medici, refinado apreciador de pintura, música, poesia, dança e ciência e aberto ao novo naturalismo *caravaggesco*. A saúde debilitada do Grão-Duque, falecido pouco depois dos 30 anos, o impediu de fazer da própria cidade um centro cosmopolita do século XVII.

Em Florença Artemisia produziu principalmente para a família Medici e para as personalidades mais brilhantes que estavam em seu entorno, frequentou a elite cultural e foi a primeira mulher aceita na prestigiosa instituição Academia de Desenho. Baldassari (2016, p. 24), lembra que Florença era a vanguarda do novo gênero teatral do drama e do famoso “recitar cantando”. O pintor Cristofano Allori, amigo e padrinho de batismo de um dos filhos de Artemisia, foi muito atuante na cidade florentina, não apenas na arte da pintura, mas também foi brilhante poeta, músico, cantor, ator e autêntico interprete. Para Baldassari (2016), Allori desenvolveu um papel fundamental na evolução do estilo de Artemisia. Capaz de aproximar as

²⁰ BALDASSARI, Francesca. Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino. 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. 23-34. Tradução de minha autoria.

cores mais preciosas, como o fez em suas diferentes versões de “Judite”, Allori estimulou a pintora a adotar um estilo rico, elegante e decorativo, não somente do ponto de vista compositivo, mas também nas atitudes, convidando Artemisia a recorrer a soluções cromáticas mais iluminadas que incluíam o amarelo ouro e o vermelho intenso. É provável, por exemplo, que a “Judite”²¹ de Allori tenha sido uma referência para a “Madalena”²² de Artemisia. Conforme Baldassari (2016, p. 25), os autorretratos produzidos por Artemisia em Florença e também os retratos realizados em Roma na década de 1620, pressupõe a magistral lição de Cristofano Allori, capaz de retratar a fisionomia e revelar o ambiente social e cultural da realidade histórica.

Para o sucesso profissional de Artemisia também colaboraram figuras como Michelangelo Buonarroti, *o Jovem*, mecenas a quem a pintora chamava de “compadre” e ao qual se dirigia como “filha”²³. O *gentiluomo* de corte, profundamente imerso nas vivências da arte de seu tempo, a colocou em contato com importantes clientes potenciais, como o futuro pontífice Maffeo Barberini, destaca Baldassari (2016, p. 25). É interessante notar a análise de Francesca Bardassari a respeito da “Inclinação” produzida por Artemisia para Michelangelo, *o Jovem*. Uma figura bela, nua, semelhante a própria pintora, com os lábios entreabertos e olhar sonhador, os pés apoiados sobre nuvens brancas e um céu azul ao fundo da imagem (BALDASSARI, 2016, p. 26). A mesma autora chama a atenção para a estrela localizada sobre a cabeça da Alegoria e a bússola magnética que a figura feminina carrega. Com grande atenção aos detalhes, Artemisia pintou a extremidade da bússola e sua inclinação de forma que possa identificar e seguir a estrela guia. Como lembra Baldassari (2016), tanto a estrela como a bússola foram objetos caros a Galileu Galilei²⁴, amigo de Artemisia que também influenciou as escolhas iconográficas e artísticas da pintora.

²¹ Cristofano Allori. *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1613. Royal Collection, London.

²² Artemisia Gentileschi, *La conversione della Maddalena*, 1616-1617. Palazzo Pitti, Firenze.

²³ Pude consultar a carta enviada por Artemisia a Michelangelo, o Jovem, quando desenvolvi parte de minha pesquisa de doutorado no Arquivo Histórico da Casa Buonarroti, em Florença. *Archivio Casa Buonarroti, MS, busta 103, f. 67*.

²⁴ Tive acesso a uma interessante fonte que ajuda a reforçar a hipótese de uma relação próxima entre Artemisia e Galileu Galilei. Em 20 de outubro de 1635 Artemisia escreve de Nápoles a Galilei, pedindo sua intervenção junto ao governador da Toscana. A pintora ainda aguardava o pagamento pela produção de uma tela encomendada por Cosme II de Medici, uma “Judite degolando Holofernes” (hoje na *Galleria degli Uffizi*, em Florença). A carta se encontra no acervo da *Biblioteca Nazionale di Firenze, Manoscritti Galileiani 23, Carteggio familiare, parte I, tomo I, pp. 269-270*.

Artemisia também influenciou os pintores de seu tempo que atuavam em Florença com a produção da “Inclinação”. Seu pai fez escola a artistas como o próprio Cristofano Allori em suas diferentes versões de “Madalena”; Francesco Furini, como se pode notar em obras como “As três Graças”²⁵ e “Judite com a cabeça de Holofernes”²⁶; e Lorenzo Lippi, cuja “Judite”²⁷ foi por muito tempo atribuída a Artemisia, conforme indica Baldassari (2016).

Para a historiadora da arte italiana, as obras realizadas por Artemisia em Florença atentam sua capacidade pictórica, suas ambições, mas também seu temperamento de aço embora também marcado pelos diferentes contextos nos quais atuou como pintora. De acordo com Francesca Baldassari (2017, p. 27), uma vez que Artemisia se afastou do pai e transferiu-se para Florença, desenvolveu um estilo próprio e autônomo, em contínua evolução, e havia chegado ao nível do pai quando viajou a Londres para colaborar com o mesmo para finalizar o teto da *Queen's House* de *Greenwich*, em 1638.

Baldassari (2016) salienta a importância das últimas pesquisas sobre Artemisia realizadas por Donatella Pegazzano (2015), as quais revelaram que a obra “Judite degolando Holofernes”, durante muito tempo atribuída ao primeiro período de Artemisia em Roma, ao que tudo indica foi produzido em Florença, sob encomenda da nobre senhora Laura Corsini, viúva de Jacopo Corsi (1561-1602), *gentiluomo* que financiou o nascimento da opera na cidade florentina. Baldassari (2016, p. 27), cita o recibo que documenta o pagamento de 140 liras à Artemisia, em 31 de julho de 1617²⁸, por uma Judite, hoje no Museu de Capodimonte, em Nápoles. Na tela, Artemisia se revela completamente livre do pai e usa um nível quase extremo de dramaticidade para representar o episódio do Antigo Testamento. Para Baldassari (2016), foi original a escolha da pintora em concentrar-se na expressividade e na atuação física da jovem Judite no ato de decapitar o general de Nabucodonosor. A mesma autora argumenta que a escolha do azul *lapislazzuli* na veste da heroína é uma chave de leitura que leva a justificar uma bem possível produção florentina.

²⁵ Francesco Furini, *Le Tre Grazie*, 1633. The State Hermitage Museum, San Pietroburgo.

²⁶ Francesco Furini, *Giuditta taglia la testa di Oloferne*, 1633. Palazzo Barberini, Roma.

²⁷ Lorenzo Lippi. *Giuditta*, 1635-1640. Collezione privata.

²⁸ *Archivio di Stato di Firenze, Guicciardini Corsi Salviati, Libri di amministrazione 438, Giornale del Marchese Bardo di Giovanni Corsi* (1601-1624), 31 luglio 1617. Fonte publicada por PEGAZZANO, Donatella. *Committenza e collezionismo nel Cinquecento: la famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*. In: BENEDICTIS, Cristina De, PEGAZZANO, Donatella, SPINELLI, Riccardo. (Org.) *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*. Firenze: Pacini Editore, 2015.

Segundo Baldassari (2016), não é exagerado considerar que o conhecimento e a habilidade de Artemisia com a música tenham favorecido sua estada em Florença. Entre os personagens aos quais foi ligada estão poetas e músicos como o escritor Jacopo di Bernardo Soldani, o músico e compositor de Modena, Belleronte Gastaldi, o poeta Neri degli Alberti, o dramaturgo Jacopo Cicognini, as irmãs Caccini e o nobre cavaleiro Matteo Frescobaldi, o qual alugou moradia a Artemisia e seu marido Pietroantonio Stiattesi. A ligação da pintora com a música é tema de um seu autorretrato no qual se faz reconhecer em sua fisionomia bem caracterizada, mostrando-se segura de si, vestida com um belíssimo vestido azul bordado de ouro, com um turbante na cabeça, brincos e o alaúde entre as mãos, provavelmente entoando uma nota musical, fazendo referência às suas habilidades no uso do instrumento. Documentos da época, da corte citados por Baldassari (2016, p. 33), apontam que a pintora também cantava para a corte dos Medici.

Conforme Francesca Baldassari (2016), o luxuoso estilo de vida conduzido por Artemisia e seu marido em Florença que culminou com uma série de dívidas, juntamente com o escândalo gerado pela relação extraconjugal de Artemisia com o *gentiluomo* Francesco Maria Maringhi, forçaram Artemisia a abandonar a cidade. Além disso, a pintora estava evidentemente insatisfeita com a vida em Florença, como a própria argumenta na carta que enviou a Cosme II antes de partir, em 10 de fevereiro de 1620²⁹. As quatro gestações, o matrimônio não bem sucedido, as dívidas com artesãos e profissionais da cidade, foram fatores que motivaram seu retorno a Roma, deixando em posse de Maringhi pelo menos uma dezena de telas e pinturas sobre cobre, móveis, utensílios, como revelou o inventário dos objetos vendidos pela pintora ao nobre³⁰. Para Baldassari (2016, p.31), ao retornar a Roma Artemisia soube fazer o balanço de tudo o que viveu em Florença, usou toda a bagagem cultural e artística que apreendeu na cidade do Lírio, chamando a atenção de colecionadores e reis não apenas da Península Itálica mas também da Europa.

²⁹ Tive acesso a fonte no Arquivo de Estado de Florença (*ASFi, Mediceo del Principato, 998, nuova numerazione, c. 204*).

³⁰ O inventário está no acervo do *Archivio Storico Frescobaldi e Albizzi, Filza IV, Memorie e Documenti dal 1619 al 1644*. Integralmente transcrita e publicada por SOLINAS, Francesco. *Lettere di Artemisia*. Firenze: De Luca Editori d'Arte, 2011, p. 144-146.

Dando seguimento à discussão da trajetória de vida de Artemisia, o catálogo apresenta o texto da historiadora da arte norte americana Judith Mann³¹, com foco principal no retorno da pintora a Roma, entre 1620 e 1627. De acordo com Mann (2016, p. 35), foi o nobre Francesco Maria Maringhi que forneceu a ajuda econômica necessária para a transferência de Artemisia, o marido e os filhos à Cidade Eterna, onde enfrentariam novamente a difícil e violenta relação com Orazio Gentileschi. A publicação das cartas de Artemisia, organizadas por Francesco Solinas (2011), revela o relacionamento extraconjugal da pintora com Maringhi, iniciado em Florença e mantido em Roma, no período em que a pintora dividia a moradia com o marido e a filha.

Em seu segundo período romano, Artemisia conheceu de perto o patrimônio de sua cidade, da Roma antiga à arte de seu tempo. Conforme Judith Mann (2016), foi também nesse período que Artemisia estabeleceu contatos com importantes colecionadores e membros da corte papal, que lhe permitiram conhecer algumas das mais notáveis coleções pictóricas existentes em Roma. Para a mesma autora, o fato de maior relevância foi a possibilidade de interagir mais livremente com a comunidade de artistas residentes em Roma e com aqueles de outras regiões distantes da cidade que a visitavam em seu ateliê (MANN, 2016, p. 35).

No ano de seu retorno a Roma, Artemisia produziu obras como “Jael e Sisara”³², na qual deixou bastante visível seu nome e a data de 1620, e “Judite com a sua criada”³³, considerada sua obra prima. Mann (2016) lembra que nesse período Artemisia trabalhou para o Duque de Alcalá, que lhe encomendou várias pinturas religiosas e que pode ter determinado sua transferência para Nápoles, em 1630.

A mesma autora chama a atenção para uma segunda versão do tema “Susana e os velhos”³⁴, assinada e datada em 1622, provavelmente produzida para o cardeal e colecionador Ludovico Ludovisi, sobrinho do papa Gregório XV (1622-1623), tendo em vista que um quadro assim intitulado foi descrito no inventário de Ludovisi de 1623 e segundo Mann (2016), a obra foi identificada como sendo a produzida por Artemisia no ano anterior. A reelaboração

³¹ MANN, Judith. Ritorno a Roma: Artemisia allarga gli orizzonti 1620-1627. 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. 35-42. Tradução de minha autoria.

³² *Artemisia Gentileschi. Giale e Sisara, 1620, olio su tela, 86 x 125 cm. Museo di Belle Arti di Budapest.*

³³ *Artemisia Gentileschi. Giuditta con la sua ancella, 1625-1627, olio su tela, 215,9 x 174 cm. The Detroit Institute of Arts.*

³⁴ *Artemisia Gentileschi. Susanna e i vecchioni, 1622. Burghley House, Lincolnshire.*

do tema de Susana na imagem, revela um alargamento das experiências de Artemisia como pintora. Se sua primeira representação da heroína bíblica teve a intenção de demonstrar suas capacidades na pintura de figuras humanas, em 1610, a Susana de 1622, por outro lado, revela, por exemplo, sua capacidade de se adequar às solicitações de um mecenas. De acordo com Mann (2016, p. 26), é provável que o Ludovisi esperasse uma representação que respeitasse os escritos do cardeal Gabriele Paleotti. Os dois tomos escritos pelo teólogo reformista tinham a finalidade de guiar o clero no sentido do que era apropriado na arte, seja sacra ou profana. Paleotti repelia a falta de decoro do Maneirismo, encorajando uma aderência às especificidades do texto bíblico, o que a segunda versão da Susana de Artemisia parece respeitar. Na Susana de 1622, a pintora não se concentra mais na situação da heroína, mas em sua súplica a Deus, seus olhos cheios de lágrimas estão voltados aos céus, como no texto bíblico. Para Mann (2016), a narrativa de Artemisia traduz em imagem as palavras usadas pelo autor do texto apócrifo do Antigo Testamento. O gesto decidido e a nudez frontal da Susana de 1610 substitui uma protagonista mais vulnerável, que tenta em vão cobrir-se, uma figura feminina mais aceitável do ponto de vista do decoro (MANN, 2016, p. 36).

A tela produzida a menos de dois anos após o retorno de Artemisia a Roma, teve o mérito de revelar sua maturidade no campo da pintura narrativa. Além disso, para Judith Mann (2016), a pose da heroína de Artemisia alude a um tipo de estatuária antiga muito apreciada na Cidade Eterna nesse período, a “Vênus agachada”. Fazendo referência a deusa da beleza, Artemisia deu forma a personagem a partir de um modelo revestido de significado específico para a família Ludovisi, proprietária de antiguidades e em posse de uma versão da escultura³⁵, com a pose ligeiramente diferente. Pode ter sido uma homenagem da pintora a seu mecenas revelando um vocabulário artístico amplo com o qual desenhava suas imagens.

Em Roma Artemisia conheceu artistas como Simon Vouet, Jusepe de Ribera e Massimo Stanzione, por exemplo, com esse último também colaborou em seu período napolitano. De acordo com Judith Mann (2016, p. 39), fica claro que nesse período a pintora estava construindo seu repertório e estava aberta às mais amplas possibilidades oferecidas pelo ambiente romano. Em Judite e a sua criada, hoje em Detroit, por exemplo, a pintora faz referência ao *tenebrismo* e aos quadros a luz de velas de Gerrit van Honthorst. Para Mann (2016), a discrepância entre a fama de Artemisia em Roma e a ausência de comissões importantes pode indicar que, ao tornar-

³⁵ *A exemplo de Afrodite accovacciata, Museo Nazionale delle Terme.*

se conhecida pelos nus de figuras femininas que marcaram os primeiros tempos de sua atuação, se pode presumir que não estivesse entre os artistas considerados adequados para comissões em igrejas. Diversas obras de Artemisia de temas religiosos foram citadas em inventários de colecionadores particulares dessa época, a maioria, no entanto, perdidas. A escassez de comissões públicas implica num baixo impacto entre os artistas que trabalharam em Roma nos anos sucessivos (MANN, 2016, p. 40).

Por outro lado, existem testemunhas da admiração que lhe expressaram os seus contemporâneos, como a medalha de bronze com seu retrato, provavelmente de 1625, que sobrevive em duas cópias³⁶; a gravura de Jérôme David na qual registrou “*Romana famosissima pittrice*”³⁷ e o desenho em giz vermelho e preto de Pierre Dumonstier, que representou a mão direita de Artemisia com um pincel entre os dedos e a inscrição “*la degna mano dell’eccellente ed erudita Artemisia, gentildonna romana*”³⁸. A testemunha mais interessante é o retrato de Artemisia produzido por Simon Vouet. Para Mann (2016), a imagem de Artemisia com a paleta de tintas e o lápis de desenho nas mãos, não representa apenas a amizade entre os dois pintores, mas também o reconhecimento de sua atuação enquanto pintora.

Entre 1626 e 1629 Artemisia Gentileschi viveu em Veneza, esse período é o foco central do artigo do historiador norte americano Jesse Locker (2016)³⁹. Até o presente momento não foram encontrados documentos referentes a esses anos que possam ser associados a pinturas de Artemisia, segundo apontou a pesquisa de Locker (2016, p. 43). Entretanto, o mesmo autor ressalta que poetas venezianos produziram pelo menos 20 poemas dedicados à Artemisia, mais que qualquer outro artista de seu tempo possa ter recebido, além de cartas que documentam sua passagem pela cidade. Autores anônimos ou notáveis, segundo os historiadores da literatura veneziana, como Guido Ubaldo Benamati, Antonio Callurafi e Giovan Francesco Loredan, decano dos literatos de Veneza. Se trata em grande parte de elogios convencionais à artista, acompanhados de algumas cartas de admiração de Loredan. De acordo com Locker (2016), o estudo sistemático dessas cartas trouxe novas e relevantes conclusões. Os poemas provêm de

³⁶ As duas cópias da medalha com o rosto de Artemisia então, em coleção privada em New Jersey e no *Staatliche Museen* de Berlim (MANN, 2016, p. 41).

³⁷ *Pierre Dumonstier. Right hand of Artemisia Gentileschi holding a brush (1625). The British Museum, London.*

³⁸ *Simon Vouet. Ritratto di Artemisia Gentileschi, 1622. Bergamo, collezione Zaccaria.*

³⁹ LOCKER, Jesse. Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629). In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 43-46. Tradução de minha autoria.

um grupo de escritores, pintores, músicos, livreiros e mercadores estreitamente ligados a Loredan e à famosa *Accademia degli Incogniti*, que ele próprio fundou. Artemisia é definida nos poemas como um milagre da natureza, uma mulher de grande espírito e cantora de talento. Tudo isso a coloca em uma posição central no interior da sociedade veneziana daqueles anos (LOCKER, 2016, p. 43).

O mesmo historiador da arte lembra que, na gravura de Jérôme David, Artemisia é identificada como acadêmica da *Desiosi*, que a associa a *Accademia dei Desiosi*, da qual fazia parte Loredan, Francesco Belli, e vários importantes poetas e compositores determinantes para o desenvolvimento da literatura em Veneza. No entanto, a *Accademia dei Incogniti* era a mais famosa e um dos temas dominantes em toda a produção da academia – que se trata de discursos acadêmicos, poesias, sátiras e espetáculos – era a natureza e a “condição” das mulheres. Conforme Locker (2016), as interrogações dos acadêmicos eram, por exemplo: as mulheres poderiam ser poderosas líderes? Eram ardilosas e volúveis para governar? Eram intrinsecamente virtuosas ou inclinadas ao vício? Tinham uma alma? Ainda que os acadêmicos desenvolvessem uma série de tratados misóginos, as venezianas contribuíam com o debate, como foi o caso das contemporâneas de Artemisia, as escritoras Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti (LOCKER, 2016, p. 44). Em sua tese sobre a nobreza e excelência das mulheres e defeitos e falhas dos homens, Marilelli analisou fontes antigas, bíblicas e modernas. Citou mulheres da antiguidade universalmente consideradas modelos de virtude como Susana e Lucrécia, além de Semiramide e Cleopatra, evidenciando a capacidade das mulheres em governar. Marinelli ainda demonstrou que historicamente os homens se revelavam culpados pelos defeitos femininos como a vaidade, a inconstância e a emotividade.

Para Jesse Locker (2016), um eco desse debate pode estar presente na tela “Ester e Assuero”⁴⁰, produzida por Artemisia em seu período veneziano, que em muito se afasta de outras imagens do mesmo tema, invertendo a tradicional relação entre o rei e a rainha. Locker (2016) salienta que a Ester⁴¹ de Veronese, por exemplo, segue o texto apócrifo apresentando o rei como um poderoso oriental imperturbável e imponente. Artemisia o retrata jovem e sem barba, com os olhos arregalados e uma expressão de desconcerto. Em vez de roupagem oriental, veste um traje antigo, um chapéu com plumas sobreposto por uma coroa, botas brancas

⁴⁰ *Artemisia Gentileschi. Ester e Assuero, 1626-1629. The Metropolitan Museum of Art, New York.*

⁴¹ *Paolo Caliari, detto il Veronese. Ester e Assuero, 1570. Musée du Louvre, Paris.*

acolchoadas e adornadas e uma echarpe violeta com bordados de ouro. Na interpretação de Locker (2016), Artemisia parece insultar com bom humor o soberano, representando-o como um jovem almofadinha, incapaz de tomar decisões ousadas.

Segundo Jesse Locker (2016), alguns estudiosos da arte produzida em Veneza, em geral não tendo conhecimento da presença de Artemisia na cidade, notaram que entre as décadas de 1630 e 1670 foram realizadas pinturas que representaram mulheres vistas não como figuras eróticas, mas como heroínas. Padovanino, por exemplo, pintou uma série de telas de rainhas da antiguidade e heroínas que tomaram decisões corajosas, entre elas Rossane e Penélope e as rainhas antigas Tomiri, Cratesiclea e Teossena de Tessaglia. Locker (2016, p. 45) ainda lembra muitos artistas da *Accademia dei Incogniti* também representaram em telas mulheres exemplares da antiguidade e heroínas bíblicas, assim como os escritores desenvolveram trabalhos literários tendo como protagonistas mulheres heroínas.

Finalizando o ensaio sobre o período veneziano de Artemisia Gentileschi, Locker (2016) lança um questionamento: seria possível associar às origens dessas tendências a presença da pintora em Veneza? Para o historiador norte americano, é possível encontrar ecos de Artemisia em algumas obras de Pietro della Vecchia, aluno de Padovanino, a exemplo da imponente esposa de Asdrúbal⁴². Enquanto o general Asdrubal tinha aceitado a humilhação e a captura pelas mãos dos romanos, durante a batalha de Cartagena (149 a. C.), sua esposa preferiu uma morte honrada, jogando-se junto com os filhos em meio às chamas da cidade incendiada. Della Vecchia apresenta a mulher de Asdrubal como uma mãe orgulhosa e dominante, apontando o dedo contra o marido, com um recém-nascido nos braços enquanto o outro menino se agarra às suas vestes. Assim como em muitas obras de Artemisia, se reconhece o fato de que as relações convencionais foram invertidas na imagem. O general cartaginês é um marido que sucumbe enquanto a mulher adornada de pérolas e cetim amarelo, como nas típicas heroínas de Artemisia, domina a composição (LOCKER, 2016, p. 45). Como o faz Jesse Loker (2016), nos perguntamos se em seu período veneziano, ainda pouco estudado, a pintora era conhecida a ponto de contribuir com a difusão de tal iconografia.

Provavelmente fugindo da peste de 1630 que matou dezenas de milhares de pessoas em Veneza, Artemisia chegou a Nápoles no verão daquele mesmo ano, depois de ter feito uma

⁴² *Pietro della Vecchia. La moglie di Asdrubale condanna il marito davanti Scipione l'Africano, 1650-1660. National Gallery of Ireland, Dublin.*

breve parada em Roma, como documentam suas cartas a Cassiano dal Pozzo. De acordo com o historiador da arte italiano Nicola Spinosa (2016)⁴³, cujo artigo aborda o período napolitano de Artemisia, a pintora transferiu-se para a capital do vice-reino meridional a convite de Dom Fernando Enríque Afán de Ribera, duque de Alcalá, vice-rei de Nápoles de julho de 1629 a maio de 1631. A pintora certamente o conheceu em Roma quando o duque era embaixador do rei da Espanha, considerando as obras por ele adquiridas entre 1629 e 1631 em Roma, uma “Madalena”⁴⁴ e um “Cristo”⁴⁵ e após a chegada de Artemisia a Nápoles, as obras à ela encomendadas, um “São João Batista”⁴⁶ e dois retratos, um seu e um de sua esposa, esses últimos até hoje não identificados (SPINOSA, 2016, p. 55).

De acordo com Nicola Spinosa (2016), o pintor e biógrafo alemão Joachim von Sandrart visitou o ateliê de Artemisia em Nápoles e escreveu sobre algumas telas da pintora como aquela que em muito o surpreendeu, “David com a cabeça de Golias”, hoje identificada numa coleção particular napolitana⁴⁷. De acordo com Francesco Solinas (2013), Sandrart havia recentemente encontrado Orazio Gentileschi em Londres e por isso se apresentou à Artemisia oferecendo-lhe uma saudação enviada por seu pai. Em seu período napolitano Artemisia recebeu diversos pagamentos por obras realizadas, nem todas identificadas, também citadas nas cartas da pintora, enviadas para colecionadores da Península Itálica e da Inglaterra (SPINOSA, 2016, p. 55).

Nicola Spinosa (2016) destaca algumas obras do período napolitano de Artemisia, como a série de três telas produzidas sob encomendada para o Duomo de Pozzuoli, a “Anunciação”⁴⁸, cujo destino público da obra hoje é desconhecido, a musa “Clio”⁴⁹, destinada a Carlo de Lorena, duque de Guisa, e a “Morte de Cleópatra”, recentemente identificada e pela primeira vez exposta no Museu de Roma (2016-2017). Para o mesmo autor, as obras dos primeiros anos de

⁴³ SPINOSA, Nicola. Artemisia e Napoli. 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. 55-68. Tradução de minha autoria.

⁴⁴ *Artemisia Gentileschi. Madalenna penitente, 1629-1631, olio su tela, 122 x 96 cm.* Catedral de Sevilha, Sevilha.

⁴⁵ *Artemisia Gentileschi. Lasciate che i pargoli vengono a me, 1629-1630, olio su tela, 134, 6 x 97,7 cm.* Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo, Roma.

⁴⁶ *Artemisia Gentileschi. Nascita di San Giovanni Battista, 1635, olio su tela, 184 x 258 cm.* Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁷ *Artemisia Gentileschi. David con la testa di Golia, 1630-1631, olio su tela, 212 x 155 cm.* Collezione privata, Napoli.

⁴⁸ *Artemisia Gentileschi. Annunciazione, 1630, olio su tela, 257 x 159 cm.* Museo Nazionale di Capodimonte.

⁴⁹ *Artemisia Gentileschi. Clio, Musa della storia, 1632, olio su tela, 127,5 x 97,5.* Museo Palazzo Blu, Pisa.

Artemisia em Nápoles mostram a renovada inclinação da pintora em retomar o antigo naturalismo buscando adequar-se ao ambiente napolitano (SPINOSA, 2016, p. 56).

Conforme Nicola Spinosa (2016), a tendência de Artemisia nesse período era criar soluções que derivam do naturalismo e do classicismo, que por volta de 1630 e nas décadas seguintes Massimo Stanzione estava reelaborando. O pintor estava empenhado em revisar o *caravaggismo* rigorosamente naturalista. Para tal, Stanzione buscou referências em Roma, sobretudo em Simon Vouet, uma referência fundamental também para Artemisia. Tendo em vista a proximidade pictórica entre os dois pintores, Spinosa (2016, p. 59) acredita que o próprio Stanzione, na impossibilidade de respeitar o prazo de entrega da encomenda de uma série de seis telas com histórias de São João Batista, encomenda pelo rei Felipe IV da Espanha, tenha convidado Artemisia para colaborar com a realização do trabalho com pelo menos duas telas.

Nicola Spinosa (2016) lembra que Artemisia foi contratada pelo bispo Martín de León y Cárdenas, junto com os pintores Stanzione, Ribera, Finoglio, Lanfranco, Agostino Beltrano, Cesar e Francesco Fracanzano, para decorar com onze telas o Duomo de Pozzuoli, entre as quais a artista pintou três, “Adoração dos Magos”, “São Gerônimo” e “São Procolo e Nicéa”⁵⁰. Os quadros de Pozzuoli estão entre as obras de maior relevância de Artemisia, produzidas em Nápoles. Spinosa (2016, p. 60) destaca também a obra “Corisca e o Sátiro”⁵¹, cuja intensidade visual e narrativa dialoga com a produção de Stanzione, tanto que a obra tinha sido atribuída ao pintor até a assinatura de Artemisia ter sido notada num processo de restauro. Massimo Stanzione, por sua vez, parece fazer referência, em algumas imagens, aos modelos femininos de Simon Vouet e, a exemplo da tela “Cleópatra”⁵², aos diferentes modelos de beleza das figuras feminina de Artemisia, tanto da produção romana como napolitana da pintora (SPINOSA, 2016, p. 60).

É relevante notar que, o jovem pintor napolitano Bernardo Cavallino colaborou ao lado de Artemisia. Para Spinosa (2016, p. 63), Cavallino colaborou diretamente com a pintora em obras como “Santa Ágata”⁵³ e “Loth e as filhas”⁵⁴, por exemplo. O mesmo autor destaca um

⁵⁰ Artemisia Gentileschi. *Adorazione dei Magi; San Gennaro placa l'orso e il leone nell'anfiteatro di Pozzuoli; San Procolo con Nicea, 1635-1637. Duomo di Pozzuoli, Pozzuoli.*

⁵¹ Artemisia Gentileschi. *Corisca e il satiro, olio su tela, 1635-1637, 155 x 210 cm. Collezione privata.*

⁵² Massimo Stanzione. *Cleopatra, 1630-1640. The State Hermitage Museum, San Pietroburgo.*

⁵³ Artemisia Gentileschi; Bernardo Cavallino. *San Pietro visita Sant'Agata in carcere, 1635-1637. Musée de la France, Nevers.*

⁵⁴ Artemisia Gentileschi; Bernardo Cavallino. *Loth e le figlie, 1635-1637, olio su tela, 230, 5 x 183 cm. Museum of Art, Toledo.*

pintor que soube colher com maior sensibilidade alguns aspectos da produção de Artemisia a partir de 1635. Se trata de Francesco Guarino, o qual desenvolveu um precioso estudo dos magníficos hábitos brancos, azuis e amarelos das santas “artemisianas”, compondo uma verdadeira homenagem às realizações de Artemisia. As referências ao fazer pictórico da pintora, deslumbrante e embelezado, em particular nos tecidos extravagantes e drapeados suntuosos, igualmente se vê na produção de Andrea Vaccaro. Di Pacecco e Paolo Finoflio também foram pintores que estiveram atentos às soluções compositivas de Artemisia (SPINOSA, 2016, p. 63).

Depois de um curto período em Londres, Artemisia retornou a Nápoles e empenhou-se em cumprir uma quantidade considerável de encomendas precedentes e novas para colecionadores de grande prestígio, a exemplo do príncipe Antonio Ruffo di Messina. Conforme aponta Spinosa (2016, p. 64), na década de 1640 Artemisia tentou trabalhar sozinha, entretanto, principalmente para a realização de figuras de grandes dimensões foi forçada a valer-se de colaboradores napolitanos como Onofrio Palumbo. O autor discute uma série de quadros atribuídos a Palumbo e hoje revistos como sendo de autoria de Artemisia e vice versa, situação que se repete em relação ao pintor Bernardo Cavallino. Em “Anfritite”⁵⁵ Cavallino explora jogos de luzes, cores mediterrâneas, dilatação espacial, variedade de elementos marinhos, atmosfera alegre, entre sons e cantos sem pausa, como nas festas populares napolitanas, uma linguagem que Artemisia, recém chegada de Londres talvez não conseguisse alcançar, aponta Spinosa (2016). O mesmo autor notou que Cavallino fez referência a modelos femininos “artemisianos” em suas telas, como outros pintores também o fizeram a partir do importante legado pictórico deixado por Artemisia aos artistas que a sucederam em Nápoles.

O período em que Artemisia viajou para Londres, entre 1638 e 1640, é o contexto do qual se ocupa Cristina Terzaghi (2016)⁵⁶. Para Terzaghi (2016, p. 69), não se pode descartar uma possível reconciliação familiar como chave de leitura para compreender a breve temporada da pintora na Inglaterra. De acordo com a autora, Orazio Gentileschi residia na capital inglesa desde 1626, depois de um período em Paris, onde atuou para a corte de Maria de Medici. Gentileschi desembarcou em terras inglesas a serviço de Georges Villers, duque de

⁵⁵ Bernardo Cavallino. *Trionfo di Anfritrite*, 1648, olio su tela, 148,3 x 203 cm. *The National Gallery of Art, Washington*.

⁵⁶ 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. Tradução de minha autoria.

Buckingham, o qual tinha encontrado na capital francesa, onde o diplomata favorito de Carlo I Stuart tinha ido para concluir o casamento do soberano com a princesa Henriqueta Maria, filha de Maria de Medici e irmã do rei Luiz XIII. Com o assassinato do duque de Buckingham, em 1628, Orazio Gentileschi passou a atuar a serviço do rei e da rainha (TERZAGHI, 2016, p. 69).

De acordo com Terzaghi (2016), a vida em Londres não era fácil para a família Gentileschi, Orazio e os três filhos Marco, Giulio e Francesco, que o auxiliavam com os trabalhos pictóricos. Os deveres de servir 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. Com o envelhecimento de Orazio, a chegada de Artemisia poderia significar ao pintor e aos seus filhos a única solução viável para honrar seus compromissos e manter a posição na corte inglesa (TERZAGHI, 2016, p. 69).

Entretanto, Terzaghi (2016) lembra que as tentativas de fazê-la chegar a Londres foram longas e complicadas. Entre a documentação escrita, existem pelo menos cinco cartas escritas pela pintora entre 25 de janeiro de 1635 e 24 de novembro de 1637, nas quais mencionou uma futura viagem à Inglaterra. Nesse período Artemisia estava recebendo importantes encomendas de mecenas e ilustres, entre eles o rei Felipe IV da Espanha. Além disso, a pintora estava empenhada em acumular valores para o dote da filha Prudenzia, que deveria casar no inverno de 1637, conforme também apontam suas cartas. Segundo Terzaghi (2016, p. 67), Carlo I Stuart havia diversas vezes solicitado a presença da pintora em Londres e nos primeiros seis meses de 1634 o irmão Francesco havia organizado por duas vezes a viagem da irmã de Nápoles a Londres, mas sem convencê-la. As cartas de Artemisia desse período mostram sua vontade de retornar a Roma. Em cartas escritas a Ferdinando II de Medici e a Cassiano dal Pozzo, Artemisia comenta a possibilidade de ir a Londres como forma de promover-se, por isso é difícil saber se sua intenção era mesmo partir para Inglaterra. É bastante provável que para Artemisia fossem mais atraentes e promissoras cidades como Florença e Roma.

A relação de Artemisia com os Stuart é reforçada pelo registro de um pagamento por um quadro de “Tarquínio e Lucrecia”⁵⁷, produzido entre 1633 e 1634, atribuído a Artemisia. O quadro foi emoldurado junto a outros importantes quadros de Orazio Gentileschi. Cristina Terzaghi (2016, p. 70) argumenta que os quadros faziam parte de um projeto e chama a atenção para presença da tela de Artemisia, que para a autora é significativa no sentido de que

⁵⁷ *Artemisia Gentileschi, Tarquinio e Lucrezia, 1633-1634. Queen's House, London.*

documenta uma ligação entre a arte do pai e da filha juntos pela primeira vez desde que a pintora deixou a casa do pai, vinte anos antes.

Até hoje não foram encontradas notícias de Artemisia entre sua última carta escrita em Nápoles em novembro de 1637, endereçada a Cassiano dal Pozzo⁵⁸, e sua carta a Francesco d'Este, duque de Modena⁵⁹. De acordo com Terzaghi (2016), Artemisia chegou a Londres, em algum momento do ano de 1638, provavelmente acompanhada do irmão Francesco e, conforme apontam os inventários das coleções de Carlo I Stuart, Artemisia produziu pelo menos sete obras para o rei e a rainha, apenas uma delas identificada⁶⁰, além da já citada “Tarquínio e Lucrecia”. Por outro lado, Terzaghi (2016, p. 71) destaca que, 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 (TERZAGHI, 2016, p. 71).

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, p. 73), a mão de Artemisia por ser identificada em muitas das figuras que compõe o conjunto da obra⁶¹ anexada em formato ovalado no teto da Queen's House, e cujo trabalho a pintora pode ter finalizado depois da morte do pai. Para a mesma autora, figuras como Aritmética e Fortaleza usando um capacete e um escudo com cabeça de Medusa, fortemente naturalistas, parecem fruto dos pincéis de Artemisia. A pintora também provavelmente foi responsável pela natureza morta da obra, como se vê na coroa de folhas que adorna a figura da Paz. Resultado do trabalho de Artemisia são também as Musas Thalia, Clio, Euterpe e Polimnia, as duas últimas com uma potência naturalística fora do comum. Terzaghi (2016) também reconhece como sendo de Artemisia a figura de Apolo, principalmente quando confrontada com outras obras da pintora

⁵⁸ Carta datada de 24 de novembro de 1637. In. *SOLINAS*, 2011, pp. 118-119.

⁵⁹ Carta datada de 16 de dezembro de 1639. In. *Ibid*, pp.121-122.

⁶⁰ *Artemisia Gentileschi, Allegoria della Pittura, 1638-1639. Royal Collection, London; Tarquinio e Lucrezia, 1633-1634. Queen's House, London.*

⁶¹ Orazio e Artemisia Gentileschi. *Ovale centrale del soffitto della Queen's House, 1638-1640. Marlborough House, Londra.*

do mesmo período, a exemplo das monumentais Minerva⁶² e Cleópatra⁶³, cuja elegância e refinamento dialogam com as heroínas produzidas por Orazio em Londres.

Por fim, Cristina Terzaghi (2016, p. 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. Algumas novas fontes escritas podem ajudar a esclarecer sua saída de Londres. Uma carta, datada de 25 de fevereiro de 1640, enviada de Roma por Francesco Barberini ao Monsenhor em Londres, Carlo Rossetti informando que Francesco Gentileschi e o irmão estariam cobrando uma soma de dinheiro pelas obras realizadas pelo pai, já falecido⁶⁴. Dois meses depois, em seis de abril de 1640, Monsenhor Rossetti escreve a Francesco Barberini alertando que outro irmão Gentileschi, sem especificar se Marco ou Giulio, havia implorado inutilmente ao rei para que honrasse seus débitos⁶⁵. Para Terzaghi (2016), Artemisia já estaria a caminho de Nápoles, provavelmente entre janeiro de fevereiro de 1640, acompanhada pelo irmão Francesco. Liquidadas as pendências com o rei graças ao trabalho da irmã, aos irmãos Gentileschi Marco e Giulio não sobrava nada em Londres, além de cobrar antigos débitos que provavelmente Stuart I já havia saldado com o pai.

O último artigo do catálogo, de Maria Beatrice de Ruggieri⁶⁶, também trata do período inglês de Artemisia Gentileschi. A autora faz uma crítica aos esquemas teóricos que reduziram a arte à autobiografia, como se a pintura de Artemisia fosse resultado direto de seu percurso biográfico. Ruggieri (2016, p. 289) afirma que além de levar em conta as fontes históricas disponíveis, é essencial o uso de radiografias de imagens, raramente aprofundadas na obra de Artemisia, se se quer entender o percurso de um sujeito do ponto de vista artístico. Nesse sentido, a autora cita o trabalho de Keith Christiansen (2004) que conduziu inúmeras radiografias e afrontou o crucial momento da emancipação artística de Artemisia em relação ao pai, durante seu período florentino. As radiografias apontaram, por exemplo, que a pintora

⁶² Artemisia Gentileschi. Minerva, 1635. Galleria degli Uffizi, Firenze.

⁶³ Artemisia Gentileschi. Cleopatra, 1639-1640, óleo su tela, 223 x 156 cm. Galerie G. Sarti, Paris.

⁶⁴ Biblioteca Apostólica do Vaticano (BAV, Barb. Lat. 8646, c. 472r, 25 febbraio 1640). In: TERZAGHI, 2016, p. 77.

⁶⁵ Biblioteca Apostólica do Vaticano (BAV, Barb. Lat. 8647, c. 96v, 6 aprile 1640). In: Ibid p. 77.

⁶⁶ RUGGIERI, Maria Beatrice de. “Disegnando le attitudini con le pennellate e colori”. Appunti sulla tecnica pittorica di Artemisia Gentileschi. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 289-296. Tradução de minha autoria.

desenvolveu uma linguagem pessoal mais desenvolvida e permeável aos diferentes contextos nos quais atuou. Ruggieri (2016) destaca que atualmente existem muitas radiografias de obras de Artemisia, mas raramente foram objeto de estudos aprofundados. O que há é uma carência de investigações de tipo químico-físico que considerem os materiais utilizados no processo de construção da imagem.

Conforme Ruggieri (2016), no que se refere ao suporte da imagem, a tela era preponderante no século XVII. Entretanto, Artemisia pintou também sobre cobre e madeira, difundidos tanto em Roma como em Nápoles. A mesma autora destaca que a pintora utilizava desenhos preparatórios, nas diversas fases das criações, procedimento também utilizado por seu pai. A recente descoberta de um desenho preparatório⁶⁷ para a pintura de um “Autorretrato como santa Catarina de Alexandria” de Artemisia reforça o papel central dos instrumentos gráficos nos diversos momentos da produção da imagem.

Ruggieri (2016, p. 291) afirma que as 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 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 e no “Nascimento de São João Batista” de 1635. A mesma autora também destaca que as numerosas modificações e a transparência de alguns rascunhos favoreceram a visibilidade ao infravermelho, mostrando um desenho amplo e concentrado. As cartas de Artemisia evidenciam seus conhecimentos sobre as técnicas da perspectiva, o uso de modelos e a valorização que dava às suas próprias criações, como quando escreveu a Dom Antônio Ruffo, em 13 de novembro de 1649⁶⁸, afirmando que não enviaria desenhos porque suas invenções de claro-escuro poderiam cair nas mãos de outros pintores.

Segundo Ruggieri (2016, p. 292), as radiografias de obras de Artemisia revelam um lento percurso da pintora até chegar a soluções finais. A radiografia da Judite (ano Lemme)⁶⁹, mostra diversas modificações. A figura de Judite era menos contida e mais protagonista, o

⁶⁷ Artemisia Gentileschi. *Autoritratto, matita nera su carta azzurrina-grigia, 1613, 265 x 189 mm*. Coleção privada.

⁶⁸ In. SOLINAS, 2011, pp. 132-133.

⁶⁹ Artemisia Gentileschi. *Giuditta con la testa di Oloferne, olio su tela, 1610, 130 x 99 cm*. Roma, Coleção Fabrizio Lemme.

posicionamento da cabeça da heroína era mais alto e deslocado para a esquerda e o comprimento do braço esquerdo era mais extenso. A mesma autora destaca a maturidade artística que caracteriza a imagem radiográfica de “Aurora”⁷⁰, produzida em 1625. O desenho é feito em pincel em tons claros e escuros desenvolvendo já a função de esboço e revela uma obra livre das incertezas notadas em Judite. A radiografia da “Alegoria da Pintura” de 1638 revela uma imagem nítida no perfil e nas formas. Impressiona a magistral elaboração da figura conduzindo o pincel do qual se aprecia o movimento paralelo à luminosidade da testa e do braço da Alegoria (RUGGIERI, 2016, p. 293). A partir do estudo das radiografias, a autora indica interessantes possibilidades de discussão da obra de Artemisia, dos caminhos das imagens, suas modificações e adaptações.

Considerações finais

Acreditamos que o conjunto de textos publicado junto ao catálogo da Mostra “Artemisia Gentileschi e il suo tempo” (2016-2017) contribui para desconstruir a imagem bastante difundida de uma artista que se vingou de seu estuprador através da pintura. Os artigos superam anacronismos e chavões que simplificaram a importância da obra de Artemisia através da seleção de episódios específicos de sua trajetória biográfica, muitas vezes considerados chaves de leitura para explicar sua produção, a exemplo do estupro do qual foi vítima em Roma, em 1611. Por outro lado, os artigos discutem a trajetória de Artemisia no mundo das artes e valorizam sua atuação como pintora. Nesse sentido, o catálogo serve tanto aos estudiosos especialistas quanto ao público em geral que pode vir a conhecer outras facetas de Artemisia, para além do senso comum.

Além de Artemisia, outras mulheres artistas se inseriram e atuaram no mundo da produção artística, ainda que a conjuntura histórica da época dificultasse a elas o acesso à cultura letrada, às técnicas e ao conhecimento em geral, a exemplo de Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana e Elisabetta Sirani. Entre as mulheres pintoras de seu tempo, Artemisia se destacou porque produziu ao longo de toda a sua vida, manteve a família com seu trabalho, atuou em distintas regiões e foi reconhecida por seus pares. Artemisia também contribuiu com o grupo de artistas empenhados em tornar a pintura, até então considerada um ofício mecânico,

⁷⁰ Artemisia Gentileschi. *Aurora*, 1625, óleo su tela, 218 x 146 cm. Coleção Alessandra Masu.

uma atividade intelectual quando produziu sua obra-prima, a *Alegoria da Pintura* (1638-1639) para a família real inglesa.

As recentes radiografias apontaram que a pintora desenvolveu uma linguagem permeável aos diferentes contextos nos quais atuou. Artemisia possuía uma extraordinária capacidade de adaptar-se às exigências das cortes da Península Itálica e da Europa. Seus estudos de perspectiva, de claro-escuro, e de anatomia, além da valorização que dava às suas próprias criações, de 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:

- BALDASSARI, Francesca. Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino. 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. 23-34.
- BARKER, Sheila. A new document concerning Artemisia Gentileschi's marriage. *The Burlington Magazine*, CLV, December, 2014, pp. 803-804.
- CHRISTIANSEN, Keith. Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. In: *Metropolitan Museum Journal*, n. 39, pp. 101-126, 2004.
- LOCKER, Jesse. Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629). In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 43-46.
- MANN, Judith. Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 13-22.
- _____. Ritorno a Roma: Artemisia allarga gli orizzonti 1620-1627. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 35-42.
- PEGAZZANO, Donatella. Committenza e collezionismo nel Cinquecento: la famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura. In: BENEDICTIS, Cristina De, PEGAZZANO, Donatella, SPINELLI, Riccardo. (Org.) *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*. Firenze: Pacini Editore, 2015.
- RUGGIERI, Maria Beatrice de. “Disegnando le attitudini con le pennellate e colori”. Appunti sulla tecnica pittorica di Artemisia Gentileschi. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 289-296.
- SOLINAS, Francesco (Org.). *Lettere di Artemisia*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2011, p. 7-148.
- _____. CONTINI, Roberto. *Artemisia: la musa Clio e gli anni napoletani*. De Luca Editori d'Arte: Pisa, 2013.
- SPINOSA, Nicola. Artemisia e Napoli. In: SPINOSA, Nicola; BALDASSARI, Francesca; MANN, Judith. (Org.). *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Museo di Roma. Milano: Arthemisia Group, Skira editore, 2016, p. 55-68.
- TEDESCO, Cristine. “E non dite che dipingeva come un uomo”: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença.

Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

_____. Correspondência, gênero e imagens: pensando a trajetória da pintora Artemisia Lomi Gentileschi. *Revista Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 305-324, jan./jun. 2016.

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.