



## Retratos e autorretratos na pintura barroca: a dimensão visual na escrita da história

*Cristine Tedesco\**

### Abstracts

The Author discusses the attitude of Artemisia as a woman and as an artist in the first half of the seventeenth century, analyzing the Gentileschi's visual production and her correspondence, addressed to dealers of her works – among them: merchants, diplomats, dukes, members of art academies and european patrons. The attention is based on the use of images in historical research, problematizing how the Gentileschi's work contributes to think about her time, her culture and her biographical trajectory.

**Keywords:** history, image, Artemisia Gentileschi

La Autora aborda el papel de Artemisia como mujer y artista en la primera mitad del siglo XVII, mediante el análisis de la producción de imágenes y cartas de la pintora para los negociantes de sus obras – incluyendo comerciantes, diplomáticos, duques, miembros de academias de arte y los mecenates europeos. La perspectiva considera el uso de imágenes en la investigación histórica, problematizando como la opera de Artemisia ayuda a pensar en su tiempo, su cultura y su trayectoria biográfica.

**Palabras clave:** historia, imagen, Artemisia Gentileschi

L'Autrice considera il ruolo di Artemisia come donna e artista nella prima metà del XVII secolo, analizzando la produzione di immagini della pittrice e le lettere destinate ai commercianti delle sue opere – tra cui mercanti, diplomatici, duchi, membri di accademie d'arte e mecenati europei. L'attenzione si focalizza sull'uso delle immagini nella ricerca storica, considerando come l'opera di Artemisia contribuisca a pensare il suo tempo, la sua cultura e la sua traiettoria biografica.

**Parole chiave:** storia, immagine, Artemisia Gentileschi

---

\* Universidade federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs) (Brasil) e Università Ca' Foscari de Venezia (Unive) (Itália); e-mail: [tedesco.cristi@gmail.com](mailto:tedesco.cristi@gmail.com).



## Introdução

Ao longo do texto analisaremos algumas obras de Artemisia Gentileschi e de outros artistas do mesmo período, como o *Autoritratto come suonatrice di liuto* e *Santa Caterina d'Alessandria*, as telas respectivamente intituladas *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* e *Santa Caterina d'Alessandria* dos pintores Simon Vouet (1590-1649) e Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1571-1610), além do *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, gravura de Jérôme David (1605-1670). Para além da análise das imagens, queremos entender como a pintora se adaptou aos estilos das cortes por onde atuou na Europa, buscando a «trama social que envolve a imagem», como diria Alberto Manguel (2001: 50).

Ao discutirmos simultaneamente as obras desses artistas enquanto espaços de construção de identidades de gênero estamos considerando a dimensão visual um importante instrumento para a escrita da história. Pensar os efeitos da dimensão visual requer considerar que as imagens não apenas representam o passado, mas também ajudam a construí-lo.

Os estudos de Michael Baxandall (2006) nos provocam e nos ajudam a refletir sobre o trabalho com imagens artísticas a partir do questionamento: «quando pensamos ou dizemos que um quadro é fruto, entre outras coisas, de determinada vontade ou intenção, o que, na verdade, estamos fazendo?» (*Ibidem*: 25). Pensamos que uma possível resposta esteja vinculada à interpretação. Uma interpretação que não é a representação de uma obra, por exemplo, mas sim uma representação do que pensamos dela, já que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar, como lembra Heliana Salgueiro na introdução à edição brasileira da obra de Baxandall (*Ibidem*: 9).

Se um dos nossos problemas é conciliar o ato de descrever e o de visualizar um quadro, uma vantagem é a de que existe uma relação entre as obras e os sistemas de ideias da época em que foram realizadas. Cientes do anacronismo quase inevitável, da narrativa mediada pelo presente e considerando contexto, encomenda, relação do artista com seus pares, e meios de produção e recepção das obras artísticas, acreditamos na importância do trabalho com fontes imagéticas e na possibilidade de aproximar a obra de seu contexto



cultural, social, histórico e científico. Um exercício cauteloso, porém interpretativo, de atribuir sentido às imagens vivas e presentes entre nós, embora produzidas num passado distante.

De acordo com Maurice Merleau-Ponty (2004) nosso corpo é um sistema voltado para a interpretação do mundo. Para ele, «Toda questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que tem o dom do visível» (*Ibidem*: 19). O mesmo autor destaca ainda «Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura em talho-doce não se lhes assemelha: é apenas um pouco de tinta aqui e ali sobre o papel» (*Ibidem*: 25). Para o autor, é o pensamento que dá sentido às obras de arte que enxergamos e são nossas experiências que condicionam nosso olhar. São estas reflexões que nos dão suporte para pensar não apenas nos limites do trabalho com imagens, mas principalmente nas possibilidades que se apresentam.

## 1. Entre a vida e a obra de Artemisia Gentileschi

Para pensar a obra de Artemisia Lomi Gentileschi é importante salientar algumas questões sobre sua trajetória como mulher e pintora. Filha primogênita do casal Orazio Gentileschi e Pudenzia Montore, órfã de mãe aos doze anos de idade, Artemisia trabalhava no ateliê do pai, junto à residência da família em Roma, moendo pigmentos, misturando cores, fazendo pincéis, preparando superfícies ou ainda como modelo para as produções do pai, segundo apontou nosso estudo de mestrado (Tedesco, 2013).

Sua obra mais antiga, datada de 1608-09 é uma *tavoletta*<sup>1</sup>, parte de um díptico e pertencia ao colecionador romano Alessandro Biffi. Num inventário de 1637, quando Biffi vendeu sua coleção para pagar uma dívida, a obra foi descrita como dois pequenos quadros de formato ovalados que representam a pintura e a poesia, produzidas por Artemisia, na época com 15 anos de idade, de acordo com Maria Lucrezia Vicini (2000). No mesmo período Artemisia também pintou

---

<sup>1</sup> Pequena placa de madeira, sua atual localização é desconhecida.



*La Vergine che allatta il Bambino*<sup>2</sup> (1608-1609) e no ano seguinte *Susanna e i vecchioni*<sup>3</sup> (1610).

Artemisia criava suas obras a partir da perspectiva do autorretrato. Com 15 anos a jovem artista já estudava o próprio rosto e com toda probabilidade também o próprio corpo, conforme afirma Judith Mann: «Artemisia doveva aver già cominciato a studiare la propria faccia e con ogni probabilità anche il proprio corpo» (Mann, 2011: 57).

A chegada do pintor Agostino Tassi à cidade de Roma, onde trabalhou com Orazio Gentileschi, marcou a trajetória de Artemisia. Tassi e Orazio Gentileschi trabalharam toda primavera e todo o verão de 1611 na produção da obra *Concerto musicale con Apollo e le muse*<sup>4</sup> encomendada por Scipione Borghese. De acordo com Annemarie Boetti (2004: 131), o projeto geral da galeria do palácio de Borghese é de Tassi: uma estrutura ilusionista que irrompe através do teto abobadado com voltas crescentes e varandas rosadas como a aurora.

Durante esse período Agostino Tassi freqüentava a casa da família Gentileschi e vigiava a rotina da filha do amigo, Artemisia, na época com 18 anos e com diversos trabalhos pictóricos importantes já realizados. Quando finalizam a obra encomendada por Scipione Borghese, um ano depois de a iniciarem, explode o escândalo do processo *Stupri et lenocinij pro curia et fisco*<sup>5</sup>, no qual Orazio Gentileschi denunciou Tassi pelo desvirginamento forçado de Artemisia.

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

---

<sup>2</sup> *La vergine che allatta il bambino* (1608-1609), Artemisia Gentileschi, óleo sobre tela, cm 116 x 89,3, coleção privada.

<sup>3</sup> *Susanna e i vecchioni* (1610), *firmata e datata*: Arte [Misia] Gentileschi F/1610, óleo sobre tela, cm 170 x 119, Castelo Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha.

<sup>4</sup> *Concerto con Apollo e le muse* (1611) de Orazio Gentileschi e Agostino Tassi, *Casino delle muse*, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Roma.

<sup>5</sup> Agostino Tassi foi acusado de desvirginar forçadamente a jovem Artemisia Gentileschi, em 1611. O pintor toscano foi julgado no processo crime de 1612 e condenado ao exílio por cinco anos – pena que não cumpriu devido a anulação da condenação, conforme nosso estudo de mestrado (Tedesco, 2013).



No presente artigo, daremos ênfase ao período a partir de 1613, quando a pintora passa a viver em Florença com o tio Aurélio Lomi e o marido Pietro Antônio Stiattesi. Sua ida para a cidade florentina ocorre após o casamento de conveniência organizado pelo pai, em função da situação na qual se encontrava Artemisia: “desvirginada”, e o fim do processo crime por desvirginamento encerrado após cinco meses de interrogatórios e acareações.

Na cidade florentina Artemisia passou a ter visibilidade através de sua pintura. Produziu obras como *Judite degolando Olofernes*<sup>6</sup> e *Judite e a criada*<sup>7</sup>, encomendadas pela família Medici. Em 1615 foi convidada a pintar uma tela intitulada *Alegoria da inclinação*<sup>8</sup> encomendada por Michelangelo Buonarroti, *o Jovem* (1568-1642), segundo a pesquisa realizada por Roberto Contini e Francesco Solinas (2011<sup>a</sup>: 38). Um ano depois, em 1616, Artemisia foi a primeira mulher, de que se tem conhecimento, aceita na *Accademia delle arti del disegno di Firenze*, salienta Rodolfo Maffei (2011: 64). A entrada da jovem pintora na academia significa que a partir disso, obteve autorização para abrir seu próprio ateliê e contratar modelos para suas obras.

A academia de desenho foi criada por Giorgio Vasari em 1563 e de acordo com Rodolfo Maffei (2011: 65), um de seus objetivos era transformar e consolidar a posição dos artistas na sociedade que, por herança do medievo, estavam relegados e restritos a um ambiente fechado. A família Medici esteve ativamente empenhada nesse lento processo, dando a possibilidade aos artistas de fazer conhecer o próprio nome e desempenhando um papel importante no desenvolvimento e abertura da tão rigidamente estruturada, pintura aristocrática, como definiu a pesquisadora Tiziana Agnati (2001: 10). A mesma autora salienta que até a segunda metade do século XVII, só a intervenção direta do Grão-Duque permitiria a uma mulher – como de fato aconteceu com a Gentileschi – cruzar o limiar da academia (*Ibidem*: 10).

O período em que viveu em Florença foi significativo para sua atuação como pintora. A jovem artista adotou o sobrenome do tio,

---

<sup>6</sup> *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-1613) de Artemisia Gentileschi. Museo di Capodimonte, Nápoles.

<sup>7</sup> *Giuditta e la fantesca* (1613-1614) de Artemisia Gentileschi, Palazzo Pitti, Florença.

<sup>8</sup> *Allegoria dell' inclinazione* (1615) de Artemisia Gentileschi, Casa Buonarroti, Florença.



Aurelio Lomi, passando a assinar Artemisia Lomi. A vida na corte se revelou uma experiência fundamental para o seu futuro: estabeleceu relações com representantes da nobreza, da política e das artes, conforme Tiziana Agnati (*Ibidem*: 8). Foi nesse período que conheceu Francesco Maria Maringhi, Galileu Galilei, entre outros membros do círculo de intelectuais e artistas reunidos pelo Grão-Duque Cosme II de' Medici, com quem viria a trocar correspondência no futuro.

Artemisia difundiu o *caravaggismo* em Florença e ao mesmo tempo se adaptou aos gostos da corte florentina. A pintora passou a vestir suas matronas com tecidos sofisticados, adornando suas personagens com braceletes de ouro, pérolas e pedras preciosas. Acreditamos que o refinamento dos detalhes de obras como *Madalena*<sup>9</sup>, produzida entre 1617 e 1618, também se deve à sofisticação da corte Medici e à nova posição social da qual Artemisia fazia parte em Florença.

Trabalhando em seu próprio ateliê, Artemisia pintou o *Autorretrato como tocadora de alaúde* (1617-18). De acordo com o historiador da arte Francesco Solinas (2011a: 64), como muitos colegas seus, Artemisia tocava alaúde e era amiga de Bellerofonte Castoldi (1580-1649), compositor para alaúde e teorba. A descrição da imagem feita por Solinas (*Idem*) destaca o cabelo castanho claro da tocadora – muito semelhante ao de *Madalena* da Galeria Palatina, com alguns fios grisalhos, o que também é evidenciado no *Retrato de Artemisia* (1623-26) de Simon Vouet, atualmente em uma coleção privada, em Bergamo. O mesmo autor ainda descreve: a pele clara, o nariz com ponta larga, os lábios pequenos e bem desenhados e as mãos grandes. Um rosto recorrente na obra de Artemisia Gentileschi.

Chamamos à atenção para a expressão objetiva da tocadora que encara o observador, diferente de duas outras versões do mesmo tema produzidas posteriormente, nas quais a protagonista lança o olhar ao céu. O olhar intenso é provavelmente dirigido a quem a imagem pertenceria, Francesco Maria Maringhi, do qual falaremos a seguir. Destacamos ainda os dedos compridos das mãos delicadas, provavelmente entoando uma nota musical, tendo em vista que a pintora tinha o domínio do instrumento, e a pele clara, mas não pálida como na *Santa Catarina de Alexandria* (1618-20).

---

<sup>9</sup> *Maddalena* (1617-1618) de Artemisia Lomi Gentileschi, óleo sobre tela, cm 146 x 109, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florença.



Figura 1 - Autoritratto come suonatrice di liuto (1617-18). Artemisia Lomi Gentileschi, óleo sobre tela, cm 65,5 x 50,2



Fonte: Curtis Galleries, Mineapolis.

O turbante drapeado que esconde parte dos cabelos também não aparece nas versões futuras do *Autorretrato como tocadora de alaúde*, nem nas imagens de Judite, Madalena ou Jael, por exemplo. Os turbantes, bem mais comuns e sem simularem a elegância e realeza do usado pela tocadora, aparecem com frequência nas criadas e servas das matronas. Os brincos discretos, o turbante, o fundo escuro e o jogo de luzes da imagem criam uma cena que coloca em destaque o rosto e o colo da personagem.

Na época em que pintou o quadro Artemisia atravessava um período de gravidez de sua penúltima filha, Prudenzia, batizada em agosto de 1617 na igreja de San Salvatore al Monte, em Florença<sup>10</sup>. A filha, que recebeu o nome da avó materna, é a única a sobreviver à infância, diferente dos outros três filhos da pintora. Prudenzia esteve com a mãe em Roma e Nápoles, conforme revela uma carta enviada por Artemisia a Cassiano dal Pozzo em 24 de outubro de 1637.

Pouco mais de um ano depois nasce Lisabella, batizada em outubro de 1618 na igreja de Santa Lucia em Prato<sup>11</sup>. A menina faleceu antes de

<sup>10</sup> Archivio dell'Opera del duomo di Firenze, Registro di battesimo, Femmine, 1616-1617, f. 59v, *apud* Nicolaci (2011: 261).

<sup>11</sup> Archivio dell'Opera del duomo di Firenze, Registro di battesimo, Femmine 1618-1619, f. 29v, *apud* Lapierre (2000: 444).





completar um ano de vida, foi sepultada em nove de julho de 1619, em San Pier Maggiore, em Florença<sup>12</sup>. É provável que a pintora tenha finalizado a tocadora de alaúde pouco depois de dar à luz a Prudenzia e iniciado Santa Catarina na época em que nasceu e faleceu Lisabella. Tais questões são importantes para pensar sua produção pictórica. Foram quatro partos desde sua chegada em Florença, o que pode ter dificultado seu trabalho. Em tais condições Artemisia produziu diversas obras e continuou entre o grupo de artistas mantidos pelo Grão-Duque Cosme II.

O *Autorretrato como tocadora de alaúde* é citado no inventário *Villa medicea di Artimino* de 1638. Para Francesco Solinas (2011b: 164), o quadro documenta os primeiros tempos da história de Artemisia com o amante, o nobre florentino Francesco Maria Maringhi. A hipótese se apresenta com mais clareza ao analisarmos a carta de 26 de junho de 1620 enviada pela pintora a Maringhi, na qual o retrato é mencionado. Artemisia argumenta que seu amante não deveria abusar da verossimilhança da imagem. Pensamos que a intensidade do olhar da tocadora é uma referência ao seu admirador, uma recordação da pintora no auge de seus 25 anos de idade. Outras cartas também indicam a relação entre Maringhi e Artemisia, os quais a partir de março de 1620 passam a utilizar reciprocamente o pseudônimo “Fortunio Fortuni” por razões de sigilo<sup>13</sup>.

Além de Maringhi, outros admiradores e colecionadores receberam os autorretratos de Artemisia, segundo revelam as cartas. Em sua segunda carta a Cassiano dal Pozzo, datada de agosto de 1630, Artemisia promete enviar-lhe o autorretrato encomendado pelo mecenas antes de partir de Roma para Nápoles. A pintora afirma que o retrato será feito «tão logo uma série de pinturas para a Imperatriz terminarei»<sup>14</sup>.

Artemisia escreve a Dom Antonio Ruffo em janeiro de 1649 e depois de tratar dos valores das obras encomendadas, oferece ao mecenas um autorretrato de modo que seu patrono poderia assim manter um quadro dela na sua galeria «como todos os outros príncipes fazem»<sup>15</sup>. Acreditamos que a produção e o envio da sua própria imagem representam para Artemisia um claro sinal de sua fama internacional.

Na obra *Santa Catarina de Alexandria* (1618-20) Artemisia nos apresenta uma jovem mulher semelhante na face e nos cabelos a *Tocadora*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Lettere di Artemisia, lettera 31 (Solinas, 2011: 74).

<sup>14</sup> Lettere di Artemisia, lettera 38 (Solinas, 2011: 84-85).

<sup>15</sup> Lettere di Artemisia, lettera 52 (Solinas, 2011: 126).





*de alaúde* (1617-18). A semelhança entre os cabelos das duas personagens é melhor percebida no catálogo de obras que utilizamos (Contini e Solinas, 2011), do que nas imagens digitalizadas. Produzidas no mesmo período em Florença, as duas telas são representações nas quais as figuras femininas se destacam não apenas pelo posicionamento imponente de seus corpos, mas também por seus olhares. Santa Catarina, combinando o vermelho e o dourado de suas vestes com as cores da coroa, clara referência à família Medici, pode ser interpretada como um autorretrato de Artemisia.

Figura 2 - *Santa Caterina d'Alessandria* (1618-20), Artemisia Lomi Gentileschi, óleo sobre tela, cm 77x62



Fonte: Galleria degli Uffizi, Firenze.

Santa Catarina ainda mais majestosa que a tocadora, carrega a coroa Gran-Ducal de ouro com esmeraldas, rubis e pérolas, muito semelhante à desenhada pelo flamengo Jacques Bylivelt para Ferdinando I de' Medici, conforme afirma Francesco Solinas (2011a: 166). O mesmo autor ressalta que a coroa Toscana é muitas vezes reproduzida nas obras encomendadas para Ferdinando I, Cosme II e Ferdinando II. Além disso, a obra foi produzida para a Grã-Duquesa Maria Madalena d'Asburgo, casada com Cosme II de' Medici, o que explica algumas escolhas da artista ao representar a santa idealizada.

Dos estudos de Solinas acerca da imagem extraímos uma passagem: «A visão e os olhos voltados ao céu, a mão direita posicionada no seio esquerdo na altura do coração, uma folha de palma na mão simbolizando o martírio dos Cristiani primieri; na esquerda da tela está



apoiada sobre uma roda, instrumento de tortura ainda em uso nas primeiras décadas do século XVII. As vestes bordadas de ouro sinalizam a posição social da jovem Catarina (287-305 d. C), santa e filósofa cristã, identificada como aristocrata descendente de um príncipe do Egito. Os seus extraordinários dotes de oratória, inteligência, cultura e fé foram medidos durante a celebração pela chegada do cônsul Gaio Galerio Valerio Massimino Daia, novo governador da província. Recusando ajoelhar-se diante dos sacrifícios pagãos públicos e negando-se a recusar sua crença em Cristo, Catarina foi obrigada a um confronto público com os sábios da cidade: a jovem converteu todos. Torturada na roda armada para abjurar publicamente sua fé, foi salva pelos anjos que destruíram o instrumento de martírio. Massimino ordenou então a decapitação de Catarina<sup>16</sup>» (*Ibidem*: 166).

Figura 3 - Santa Caterina d'Alessandria (1598), Caravaggio, óleo sobre tela, cm 173x133



Fonte: Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

O pesquisador nos oferece além da descrição, algumas questões relevantes sobre a vida de Catarina. Lembrando também que durante a Reforma Católica a jovem, morta por ter afirmado sua fé, foi exaltada pelos pintores e durante todo o século XVI sua imagem sempre mais aristocrática foi usada como ícone da luta contra as heresias.

---

<sup>16</sup> Tradução de minha autoria.



A Santa Catarina de Caravaggio (1597), encomendada pelo cardeal Del Monte, é apresentada em corpo inteiro, ajoelhada sobre uma almofada vermelha, carrega uma espada e está apoiada na roda do martírio, seu olhar dirige-se ao observador. Na representação de Artemisia, a ênfase não é o corpo inteiro, mas a face e a cabeça adornada com a coroa Gran-Ducal, e diferente da Santa de Caravaggio, não encara o espectador. No centro do quadro de Artemisia vemos o colo e a mão da personagem segurando a palma. Em Caravaggio vemos as mãos da santa apoiando contra o corpo o objeto que lhe tirou a vida. O fecho de luz lançado à imagem pelo lado direito da tela torna brilhante os pregos da roda, a espada e os bordados das vestes da santa *caravaggesca*. Já no quadro *artemisiano* a luz parece vir de cima enfatizando a face da personagem. Utilizado na obra de Caravaggio, o *chiaroscuro* é uma tendência pictórica amplamente presente também nos trabalhos de Artemisia.

A respeito desta questão, Rudolf Arnheim (1980: 303) lembra que «A luz lateral intensa usada por pintores como Caravaggio simplifica e coordena a organização espacial do quadro [...] o conjunto de luzes e sombras evitará que os olhos fiquem vagando». O jogo de luzes e sombras das imagens que analisamos confere um aspecto monumental às figuras humanas, aumentando ainda a sensação de realismo e fixando os olhos do espectador na cena.

Recorremos aos estudos de Arnheim (1980) para pensarmos sobre as obras de Artemisia aqui discutidas. Quanto às cores, o pesquisador afirma «o vermelho é mais pesado do que o azul e as cores claras são mais pesadas do que as escuras» (*Ibidem*: 16). Além disso, «O isolamento favorece o peso. No teatro, o isolamento é uma técnica já estabelecida para se conseguir ênfase» (*Ibidem*: 17).

Se olharmos novamente as duas telas, as considerações de Arnheim adquirem sentido. A dicotomia das representações de figuras humanas de pele muito clara em fundos escuros e o lugar ocupado pelas personagens nos quadros são técnicas para dar ênfase e criar uma sensação de peso quando se olha as figuras humanas. Nesse sentido, Arnheim destaca: «Uma simples figura humana pode ser organizada ao redor de centros de equilíbrio secundários: no rosto, no colo, nas mãos» (*Ibidem*: 21). Vemos que o perímetro central, tanto na tocadora como na Santa Catarina de Artemisia, é ocupado pelo colo das personagens.

Sobre o posicionamento das figuras nas imagens o autor ressalta «a diagonal que vai da parte inferior esquerda até a superior direita é vista em



ascensão, a outra como se descesse. Qualquer objeto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro» (*Ibidem*: 25). As duas personagens, tocadora de alaúde e Santa Catarina, são vistas em ascensão, porque acompanham o percurso de leitura do observador, da esquerda inferior para a direita superior.

É também interessante notar nas imagens aqui apresentadas, a “roupa interior” ou roupa de baixo branca, sinônimo de higiene pessoal e modernidade no século XVII, conforme salienta Sara F.M. Grieco (1991). Durante o Renascimento, o uso do vestuário de cor branca aumentou significativamente, em proporção direta com o declínio da água dos banhos, conforme Grieco (*Ibidem*: 78). Além disso, a mesma autora destaca que o uso da roupa branca por baixo do vestuário masculino e feminino, mostrando ora um pedaço de renda, ora um folho no pescoço e no pulso, a partir do século XV era sinônimo de boa posição social; evoluíram no século XVII, para largos e elegantes bordados pendendo sobre o ombro, o peito e o antebraço. A presença desses elementos nas obras revela que Artemisia vestia as personagens bíblicas, históricas e mitológicas com a roupagem mais sofisticada de seu tempo – também o fez Simon Vouet quando pintou o retrato de Artemisia.

Conforme a proposta inicial do artigo, analisaremos também a obra de Simon Vouet, *Ritratto di Artemisia Lomi Gentileschi* (1623-26). O quadro foi identificado pelo pesquisador Roberto Contini em setembro de 2001, numa coleção privada na cidade de Bergamo (Solinas, 2011a: 95). A imagem retrata a pintora na casa dos 30 anos, quando vivia em Roma, numa casa na rua *al Corso*, com a filha Prudenzia e a criada Domenica<sup>17</sup>.

A obra é de tendência realista, uma exigência de Cassiano dal Pozzo, erudito apreciador de arte e comum protetor de Vouet e Artemisia a quem o retrato pertenceria. Dal Pozzo também possuía em sua coleção um autorretrato de Artemisia, que integra a série de obras de artistas por ele mais amados, conforme assinalam os estudos de Francesco Solinas (*Ibidem*: 141).

Passada quase uma década desde a produção do *Autorretrato como tocadora de alaúde*, Artemisia é representada por seu colega francês com alguns fios de cabelo grisalhos e um rosto magro. Sentada numa cadeira, provavelmente em seu estúdio de pintura e segurando seus instrumentos de trabalho, Artemisia é retratada por Vouet num instante onde ela mesma

---

<sup>17</sup> Archivio storico del vicariato di Roma, Status animarum ab anno 1622 usque ad 1649, S. Maria del Popolo, LXV, 1626, f. 6.



também poderia estar retratando. O quadro é uma representação da pintora no ato de pintar.

Na tela de Vouet vemos uma mulher menos idealizada do que em seus autorretratos, mas se impondo em seu ofício e nos mostrando alguns de seus objetos de trabalho, a paleta de tinta e os pincéis, por exemplo. Adornada com brincos de pérolas em formato de gota, Artemisia se revela numa posição social diferente de quando partiu de Roma para a cidade florentina fugindo da repercussão do processo crime junto com o marido endividado que seu pai lhe arranhou na época.

Ao identificar a tela de Simon Vouet, Roberto Contini pesquisou a rara iconografia no medalhão de ouro que Artemisia carrega no lado esquerdo do peito. «*Mausoleion*» é a inscrição gravada no medalhão de ouro pendurado em uma dupla corrente que adorna o corpete de cor açafrao usado pela artista. De acordo com Contini, a escolha foi uma espirituosa e divertida alternativa do pintor francês para registrar o nome da amiga sem revelar sua viuvez. Segundo o mesmo autor, a gravação no medalhão é uma alusão ao Mausoléu de Helicarnasso, construído em memória de Mausolus (377-352 a.C.) por ordem da princesa Artemisia, sua esposa (*Ibidem*: 142). Solinas descreve «*Signora Artemisia bella più che mai*» (*Idem*)<sup>18</sup>. O mesmo autor ainda ressalta o olhar da artista, revelador de uma aversão por qualquer imposição a sua pessoa. Uma mulher de personalidade forte, que discutia e justificava pagamentos à altura de suas obras, é o que encontramos em seus escritos epistolares.

Em novembro de 1649 Don Antônio Ruffo fez duas encomendas, uma para si e outra para um cavalheiro desconhecido de Messina, um *Giudizio di Paride* (Julgamento de Paris) e uma *Galatea* (Galateia). Em sua correspondência Artemisia expressa seu desapontamento com o pedido explícito de Ruffo para mudar a composição da Galateia, de modo a evitar demasiada semelhança com a de sua coleção.

Non occorre di esortarmene in questo che per gratia di Dio et della Gloriosissima Vergine vengono ad una donna che è piena di questa merentia cioè di variar soggetti in della mia pittura; et mai si è trovato ne' quadri miei corrispondentia d' inventione etiam in d' una mano<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> «Senhora Artemisia mais bonita do que nunca», tradução de minha autoria.

<sup>19</sup> «Não precisava de exortar-me sobre isto que pela graça de Deus e da Gloriosíssima Virgem vem de uma mulher que é cheia deste mérito, isto é, de mudar temas na minha pintura; e nunca se encontrou nos meus quadros semelhança de



Artemisia também é contra a ideia de enviar-lhe um esboço da pintura, recordando um incidente anterior, quando um esboço dela para um quadro intitulado *Dell'anime del purgatorio* (Das almas do purgatório) de alguma forma acabou nas mãos de outro pintor. Quanto ao pagamento, ela aponta com orgulho às suas origens romanas, dizendo:

Avverta V.S. Ill.mo che quando io domando un prezzo non fo all' usanza di Napoli che domandano trenta e po' danno per quattro [...] io so' Romana e perciò voglio procedere sempre alla Romana. [...] V. S. Ill.ma non perderà con me e ritroverà uno animo di Cesare nell' anima d' una donna<sup>20</sup>.

Figura 4 - Ritrattodi Artemisia Lomi Gentileschi (1623-26), Simon Vouet, óleo sobre tela cm 90x71



Fonte: Collezione privata.

As fontes epistolares têm contribuído de forma importante para o desenvolvimento da pesquisa. Além da correspondência e das obras imagéticas de Artemisia, existem as produções de outros artistas italianos e

---

criação sendo de uma mesma mão», *Lettere di Artemisia*, lettera 61, in Solinas, 2011: 133-134, tradução de minha autoria.

<sup>20</sup> «Considere Vossa Signoria Illustrissima que quando eu peço um preço não faço ao modo de Nápoles que pedem trinta e depois dão por quatro [...] eu sou romana, e por isso quero proceder sempre ao modo romano. [...] Vossa Signoria Illustrissima não perderá comigo e encontrará uma força de Cesar na alma de uma mulher», *Lettere di Artemisia*, lettera 60-61 (Solinas, 2011: 132-134), tradução de minha autoria.



estrangeiros que trabalhavam em Roma. O pintor francês Pierre Dumonstier representou Artemisia trabalhando em seu ateliê. O artista desenhou a *Mano di Artemisia* (Mão de Artemisia 1625-26), no ato de pintar, atualmente no acervo do *British museum*, em Londres.

Uma gravura do artista parisiense Jérôme David (1605-1670), que trabalhou em Roma desde 1623, também retratou a pintora romana. A obra é intitulada *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1626-27). A gravura é baseada em um retrato de Artemisia de Antoine de La Ville, um engenheiro militar a serviço do duque de Sabóia, conforme Michele Nicolaci (2011: 264).

O quadro de Vouet mostra uma Artemisia de olhar intenso e voltado ao espectador, como no *Autorretrato como tocadora de alaúde* e na gravura de Jérôme David. Um olhar marcante que parece atravessar os limites das imagens nas quais a face da pintora conservar-se há quatro séculos. Se analisarmos as figuras humanas femininas que aparecem em destaque nas obras de Artemisia, encontraremos mulheres de olhares expressivos e posturas imponentes, tanto nos autorretratos da pintora como nas imagens de personagens bíblicas, históricas e mitológicas.

Figura 5 - *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1626-27), Jérôme David. Gravura



Fonte: Collezione privata, Nápoles.

O retrato de Artemisia produzido por Jérôme David faz alusão ao texto *Iconologie* de Cesare Ripa (1560-1620/25). O trabalho de Ripa contém uma classificação por ordem alfabética das personificações que exprimem atitudes, estabelecendo uma taxonomia destas





personificações segundo seu papel teofânico, ético e religioso (Lichtenstein, 2005: 22). A característica mais distintiva do retrato é o cabelo despenteado, extravagante e indisciplinado da artista. Na interpretação de Mary Garrard (2001: 57), o cabelo literalmente indisciplinado, não sujeito à regra, representa efetivamente a independência feroz de Artemisia.

A moldura ovalada que envolve a imagem de Artemisia na gravura de Jérôme David descreve-a como «famosíssima pintora acadêmica da *Desiosi Artemisia Gentileschi Romana*». A gravura de David é, provavelmente, uma comemoração à adesão de Artemisia à academia veneziana, conforme indica Garrard (*Ibidem*: 58). Abaixo da imagem de David há uma inscrição que define Artemisia como «uma maravilha na [arte da] pintura, mais facilmente invejada do que imitada», uma citação de Plínio Gaio (23/24-79 d.C.), aplicada de forma satírica junto ao retrato de Artemisia, afirma a mesma autora (*Idem*). Esta inscrição atesta sua condição de “celebridade” em uma chave de leitura pejorativa. Artemisia é representada em sua excepcionalidade como mulher pintora, «um pouco como aplaudindo o cão que pode andar sobre as patas traseiras» (*Idem*).

Quando aplicada a Artemisia, a citação de Plínio evoca detratores que se ressentiam da atenção exagerada que ela recebia como uma mulher artista e invejaram seu estatuto aparentemente adquirido com pouco esforço, para não mencionar a sua auto identificação audaciosa com a alegoria pintura, um dos temas representados pela pintora em diferentes obras. Para Garrard (*Ibidem*: 59), isso também sugere sua inadequação como modelo artístico para outros artistas: qual artista masculino poderia ou iria querer imitar uma artista que se insinuou em seus personagens femininos? No entanto, a auto identificação de Artemisia como alegoria da pintura sobreviveu e progrediu em sua obra, chegando ao seu ponto máximo quando produziu o *Autoritratto in veste di allegoria della pittura*<sup>21</sup> entre 1638 e 1639.

---

<sup>21</sup> *Autoritratto in veste di Allegoria della Pittura* (1638-39), Artemisia Gentileschi, *Royal Collection*, Londres.



## 2. Considerações finais

O trabalho com as fontes escritas e imagéticas têm mostrado que Artemisia desenvolveu, na primeira metade do século XVII, uma linguagem pictórica inovadora, reinterpretando modelos iconográficos e ressignificando a estética feminina em suas imagens. As reflexões de Arnheim (1980) nos ajudam a entender esse processo. Para o autor, «a arte é um produto da atividade visual baseada na vida diária e os artistas dão forma ao mundo segundo sua própria imagem» (*Ibidem*: 18).

O presente texto faz parte de um estudo que busca compreender as representações do feminino na obra de Artemisia. Nos estudos que já realizamos acerca dessa questão, encontramos diferentes faces do feminino no conjunto da obra da pintora, que tanto pode se apresentar nas matronas implacáveis e fortes, como Judite, Jael e Ester; como nas meditativas Madalenas; nas dramáticas Cleópatra, Lucrecia e Danae; nos retratos de senhoras cultas que escrevem ou tocam um instrumento; ou ainda nos autorretratos de Artemisia e alegorias que exaltam a intelectualidade e associam a pintura à uma atividade nobre. Nesse sentido, as imagens não são meras representações, são importantes instrumentos que ajudam a construir o passado. No caso de Artemisia Gentileschi as imagens constroem diferentes “femininos” em constante mudança.

## Referências bibliográficas / References

- Agnati T., *La fortuna di Artemisia*, «Art Dossier», 172, 2001, pp.5-50.  
Arnheim R., *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.  
Baxandall M., *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*, Companhia das Letras, São Paulo, 2006.  
Boetti A., *Nota su un affresco*, in Menzio E., *Lettere precedute da atti di un processo per stupro*, Abscondita, Roma, 2004, pp.131-134.  
Garrard M., *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, University of California Press, Los Angeles, 2001.



- Grieco S., *O corpo, aparência e sexualidade*, em *História das Mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*, Afrontamento, Porto, 1991.
- Lichtenstein J., *A pintura. Descrição e interpretação*, Edições 34, São Paulo, 2005, pp.21-33.
- Maffei R., “*Di un tuono e di una evidenza che spira terrore*”. *Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620*, in Contini R. e Solinas F. (cur.), *Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra, 24 Ore Cultura, Milano, 2011, pp.62-78.
- Manguel A., *Lavinia Fontana: a imagem como compreensão*, em *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*, São Paulo, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, pp.107-138.
- Mann J., *Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612*, em Contini R. e Solinas F. (cur.), *Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra, 24 Ore Cultura, Milano, 2011, pp.51-61/130-258.
- Menzio E., *Lettere precedute da atti di un processo per stupro*, Abscondita, Roma, 2004<sup>a</sup>.
- Menzio E., *Autoritratto in veste di pittura*, in Menzio E., *Lettere precedute da atti di un processo per stupro*, Abscondita, Roma, 2004<sup>b</sup>, pp.135-148.
- Merleau-Ponty M. (1964), *O olho e o espírito. Seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*, Cosac & Naify, São Paulo, 2004.
- Nicolaci M., *Perfil biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593. Napoli dopo il 1654*, em Contini R. e Solinas F. (cur.), *Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra, 24 Ore Cultura, Milano, 2011, pp.258-269.
- Ripa C., *Iconologie*, em Lichtenstein J. (cur.), *A pintura. Descrição e interpretação*, Edições 34, São Paulo, 2005, pp.21-33.
- Solinas F., *Artemisia Gentileschi. Autoritratto come suonatrice di liuto*, em Contini R. e Solinas F. (cur.), *Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra, 24 Ore Cultura, Milano, 2011<sup>a</sup>, pp.164-165.
- Solinas F., *Lettere di Artemisia*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2011<sup>b</sup>.
- Tedesco C., “*E non dite che dipingeva come un uomo*”. *História e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença*, Dissertação de mestrado,



Programa de pós-graduação em história, Universidade federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

Vicini M., *Orazio e Artemisia Gentileschi alla Galleria Spada. Padre e figlia a confronto*, Galleria Spada, Roma, 2000.

Recebido: 14/05/2017

Aprovado: 07/09/2017

