

Quello che sa fare una donna: um estudo sobre Artemísia Lomi Gentileschi na perspectiva da História

Cristine Tedesco¹

Resumo: No presente artigo discutiremos a trajetória de Artemísia Lomi Gentileschi (1593-1654), pintora do período barroco *caravaggesco* que atuou principalmente em Roma, Florença, Veneza, Gênova, Nápoles e Londres na primeira metade do século XVII. Suas obras, apreciadas entre os maiores colecionadores de seu tempo, ficaram relegadas ao silêncio de uma historiografia androcêntrica por mais de três séculos. Uma historiografia que raramente questionou a participação das mulheres na mais variadas áreas do saber. O texto analisa duas obras de Artemísia L. Gentileschi produzidas entre 1612 e 1621, numa perspectiva onde as imagens são consideradas importantes testemunhos do contexto onde foram produzidas. Finalizamos o artigo apresentando a investigação que realizamos nos últimos dois anos sobre a trajetória histórica de Artemísia, um estudo privilegiou o período entre as décadas de 1610 e 1620. Também serão abordadas as linhas gerais da pesquisa que pretendemos desenvolver a partir da consolidação da artista na cidade de Florença até sua morte, ocorrida provavelmente em 1654 na cidade de Gênova. O trabalho será desenvolvido a partir do conceito de *gênero* e das dezenas de cartas escritas por Artemísia, que se constituem em importantes fontes históricas para explicar o contexto histórico do século XVII.

Introdução

Ao trabalharmos com fontes escritas e imagéticas que tratam da trajetória de vida de Artemísia Lomi Gentileschi² (1593-1654), o fazemos a partir do referencial teórico pensado por Joan Scott (1990). O conceito de *gênero* apropriado por Scott questiona a existência de uma identidade fixa para homens e mulheres. Os discursos operam para definir o que é homem e o que é a mulher em um dado momento histórico. Esses conceitos, portanto, são transitórios. Segundo sua definição, “o gênero é uma categoria social imposta a um corpo sexuado”. (Scott, 1990, p. 7).

O potencial da problemática gerada pelo conceito de *gênero*, pensado por Joan Scott (1990), enquanto um saber sobre a diferença sexual construída social e culturalmente,

¹ Mestre em História/PPGH UFPel.

² Encontramos nos estudos mais recentes variações do mesmo “*Gentileschi alias Lomi*” e “*Lomi de Gentileschis*”. (Ciardi, 2011, p. 23).

desestabilizou tanto o discurso do papel social das mulheres como algumas certezas da História. Nesse sentido, outras perguntas passaram a ser feitas às fontes. No caso da presente pesquisa, as perguntas surgiram a partir de uma inquietação sobre a atuação das mulheres ao longo da história no campo da produção artísticas.

A frase que intitula o artigo: “*Quello che sa fare una donna*³” é um expressão utilizado por Artemísia ao responder uma carta enviada a ela por Antônio Ruffo, membro de uma grande família calabro-siciliana que está entre os mais importantes mecenás da Itália meridional do período, conforme Eva Menzio (2004, p. 122). De acordo com Francesco Solinas, Antônio Ruffo foi o maior colecionador da região meridional da Península Itálica de todo o século XVII, contudo, quase a totalidade de suas coleções foi destruída no terremoto de 1783. (Solinas, 2011, p. 124).

Ruffo havia encomendado uma obra intitulada “Diana no Banho” e Artemísia lhe avisou através da correspondência do dia 7 de agosto de 1649 que a pintura seria entregue com atraso em função do calor excessivo e das inúmeras doenças. Na carta, a pintora ainda argumenta que o atraso não comprometerá a qualidade da imagem composta por oito figuras humanas e dois cães, nessa circunstância afirma: “[...] mostrarei para Vossa Senhoria Ilustríssima aquilo que uma mulher sabe fazer”. (*Lettere di Artemisia*, 2011, p. 130).

Artemísia nos primeiros tempos de sua atuação como pintora: breve cronologia

Artemísia Lomi Gentileschi⁴ nasceu aos oito dias do ano de 1593 em Roma, é filha de Prudenza Montore e Orazio Gentileschi. O casal teve outros cinco filhos entre 1597 e 1605: *Francesco, Giulio, Marco* e outros dois de nome *Giovanni Battista* que morreram prematuramente. (Nicolaci, 2011, p. 259). Entre os artistas da família de Artemísia estão o pai Orazio Gentileschi⁵, um pintor maneirista da região da Toscana que se estabeleceu em Roma,

³ A expressão também foi utilizada por Roberto Contini e intitula o texto: “*Quello che sa fare una donna*”: Napoli, anni Quaranta, pp. 109-117. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011 - 30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.

⁴ (*Archivio di Stato di Roma*, TNC, Ufficio 37, vol. 17, c. 712 r-v apud Nicolaci, 2011, p. 258). Foi batizada no dia 10 de julho. (*Archivio Storico del Vicariato di Roma*, *San Lorenzo in Lucina, Liber baptizorum*, 1590-1603 apud Nicolaci, 2011, p. 258). No mesmo documento consta seu padrinho de batismo Offredo de Offredis, de Cremona (Núncio papal de Florença e Veneza) e a madrinha Artemisia Capizucchi, nobre senhora romana, esposa do nobre senhor florentino Giovan Battista Ubertini. (Nicolaci, 2011, pp. 258-259). (Tradução de minha autoria).

⁵ Nasceu em Pisa em 1563, sua família é florentina. No início da vida profissional, trabalha com o irmão Aurelio Lomi na Toscana. Transferiu-se para Roma, provavelmente, em 1585. Entre 1621 e 1623 trabalha em Gênova, depois na França, onde permanece por dois anos. Em 1626 vai para a Inglaterra onde se torna pintor da corte.

onde conheceu e adotou o *caravaggismo*⁶; e o tio, Aurelio Lomi, que se erradicou em Florença e atuou como pintor, principalmente, para a Corte dos Medici.

Judith W. Mann (2011, p. 57), afirma que na década entre 1600 e 1610 os trabalhos artísticos desenvolvidos por Orazio exigiram que ele se ausentasse de casa todos os dias, entretanto, no decorrer desses anos eram entregues suprimentos para pintura na casa dos Gentileschi, o que sugere que Artemísia estava ativamente envolvida com a produção pictórica. Para Mann,

Quantunque, all'inizio, il suo contributo si limitasse presumibilmente a macinare colori, fabbricare pennelli, mescolare tinte e preparare superfici, nel 1608-09, data del suo primo quadro conosciuto, Artemisia doveva aver già cominciato a studiare la propria faccia e con ogni probabilità anche il proprio corpo. (Mann, 2011, p. 57).

Embora, no início, sua contribuição se limitasse provavelmente a moer pigmentos, fazer pincéis, misturar cores e preparar superfícies, em 1608-09, data de seu primeiro quadro conhecido, Artemísia havia já começado a estudar o próprio rosto e com toda probabilidade também o próprio corpo. (Tradução de minha autoria).

Entre 1610 e 1612 Orazio Gentileschi (1563-1639), na época considerado um dos melhores pintores da capital papal (Solinas, 2011, p. 9), colaborava com o pintor especialista em perspectiva Agostino Tassi (1578-1644) na galeria do palácio de Scipione Borghese, onde produziram um afresco intitulado *Concerto Musicale con Apollo e le Muse*. (Boetti, 2004, p. 130).

Durante esse período Agostino Tassi se ofereceu para dar lições de perspectiva à filha do amigo: Artemísia, já uma grande pintora – o que se pode afirmar a partir das obras concluídas pela artista, na época com 18 anos. Quando finalizam o afresco na galeria do *Palazzo Rospigliosi* de Scipione Borghese, um ano depois de o iniciarem, explode o escândalo do processo crime *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco* (Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano])⁷. No processo Orazio Gentileschi denuncia

Morre em Londres em 1639. É lembrado pelos biógrafos como um homem solitário e ranzinza. (Menzio, 2004, pp. 109-110). (Tradução de minha autoria).

⁶ Utilizamos ao longo do texto os termos: “*caravaggesco*”, “*caravaggismo*” e “*caravaggistas*”, pois não existe uma tradução literal para o português que possa definir o significado desses termos. Sobre o caravaggismo na Itália, França, Espanha e Países Baixos, consultamos: MOIR, Alfred. *Caravaggisti: Italia. Art Dossier*. Firenze, Giunti, n. 109, pp. 4-35, febbraio, 2001.

⁷ “*Estupro e Libidinagem. Em favor da Cúria [Romana] e do Fisco [Tesouro Romano]*”. In. MENZIO, Eva. (Org.). *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*. Roma: Abscondita, 2004. Os questionamentos feitos pelos juízes inquisidores estão publicados em língua latina e as respostas na língua italiana do século XVII. A tradução dos textos em língua italiana foi desempenhada pelo Doutor (2000) em Arqueologia Paleo Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC) de Roma, Celso Bordignon. Os textos em língua latina foram traduzidos por Vicente Pasinatto.

Tassi pelo “desvirginamento forçado” de Artemísia e ao longo de oito meses inúmeras pessoas serão interrogadas para a averiguação da denúncia.

No dia 27 de novembro de 1612 é declarada a sentença de Agostino Tassi, esse é condenado a cinco anos de exílio de Roma. Agostino nunca cumprirá a pena. Uma questão interessante foi retorno da antiga amizade entre Orazio Gentileschi e Agostino Tassi, logo depois do final do processo. (Menzio, 2004, p. 140). Esse fato é mais um testemunho do contexto do século barroco onde observamos a teatralização da vida e dos eventos cotidianos, os quais se apresentam de forma importante nos autos do processo crime realizado entre os meses de março e novembro de 1612.

Ao final do processo todos retornam para suas casas nas ruas e vielas da Roma seiscentista. Todos satisfeitos com a sentença: a família Gentileschi recuperava sua honra e os artistas voltavam para suas produções pictóricas. Para Artemísia foi diferente, pois que além da violência física do desvirginamento perpetrado e pelas falsas promessas de casamento, vieram: a tortura, os exames ginecológicos, a exposição pública do processo e um casamento de conveniência que seu pai lhe arranjou com Pietro Antônio Stiatti: um homem endividado. O casal se estabeleceu em Florença, provavelmente fugindo da situação que se criou em torno da pintora em Roma.

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

Tão logo se estabeleceu em Florença, Artemísia Lomi Gentileschi pintou algumas de suas mais expressivas obras como “Judite degolando Olofernes” e “Judite e a criada”. Com a produção dessas obras, Artemísia começou a ter visibilidade através de sua pintura e em 1615 foi convidada a pintar uma tela intitulada “Alegoria da inclinação” encomendada por Michelangelo Buonarroti, o Jovem (1568-1642). (Contini, 2011, p. 38). Luciano Berti (1991, p. 13) destaca que Artemísia recebeu um pagamento de 34 *fiorini* pela obra, o que significa mais do triplo dos valores pagos a jovens pintores da época. Um ano depois, em 1616, Artemísia seria a primeira mulher, de que se tem conhecimento, a ser aceita como membro da Academia de Desenho de Florença, criada por Giorgio Vasari em 1563. (Maffeis, 2011, p. 64).

Um indício importante sobre a atuação de Artemísia Lomi Gentileschi na Corte dos Medici de Florença está presente em sua produção pictórica. Os detalhes, o cenário requintado e fisicalidade do corpo feminino presentes na obra “Madalena” (1617-1618) sugerem a preocupação da artista em agradar o gosto da corte. Além disso, para Francesco Solinas (2011, p. 156), a obra Madalena foi provavelmente elaborada para o Grão-Duque Cosme II, uma vez que pode tê-lo encomendado em honra de sua esposa Maria Madalena da Áustria – devota da santa que carregava seu nome.

É, provavelmente, ao longo dos anos seguintes que, graças a Buonarroti e a Matteo Frescobaldi, a pintora se torna amiga de Galileu Galilei, um membro da *Accademia del Disegno* desde 1613 e com quem viria a trocar correspondência futuramente. (Nicolaci, 2011, p. 261).

Da produção pictórica de Artemísia nas duas primeiras décadas dos anos de 1600 destacamos “Judite degolando Holofernes” (1612-1613) e “Judite degolando Holofernes” (1620-1621). As duas pinturas são representações da história bíblica do Antigo Testamento onde Judite, uma viúva casta muito respeitada entre os judeus, degola Holofernes, o líder do exército de Nabucodonosor, rei da Babilônia.



Figura 1 - Giuditta che decapita Oloferne (1612-1613) de Artemisia Gentileschi.
 Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. FONTE – Acervo Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.



Figura 2 - Giuditta che decapita Oloferne (1620-1621) de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Assinado: ARTEMITIA LOMI FEC. FONTE – Acervo Galleria degli Uffizi, Florença.

A figura 1 foi uma das primeiras obras produzidas por Artemísia depois de sua chegada em Florença. Vemos duas mulheres muito jovens na imagem, Judite e sua criada. Já a figura 2 foi produzida quase uma década depois da primeira.

Para Judith Mann (2011, p. 154), a imagem (fig. 1) provavelmente foi pintada a partir de um desenho de Artemísia, em que o posicionamento dos personagens confere à cena o sentido de um evento observado, o que põe em destaque todo o horror e a coragem da ação executada por Judite e sua criada. As duas mulheres da imagem transmitem a ideia de um poder feminino e preanunciam a dramaticidade intensa do alto barroco.

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

Il dipinto ha sofferto per l'abrasione e le puliture corrosive. Le zone d'ombra sono ammalorate, e la spada è ormai traslucida. La tela è stata ridotta su un lato; forse un tempo era più simile alla versione degli Uffizi, più simmetrica, ma su questo gli studiosi non sono concordi. Bissell (1999) riassume tutti i punti relativi al tentativo di ricostruire il dipinto. La Garrad è a favore di una composizione più bilanciata, mentre Papi (1991) ipotizza che Artemisia avesse inteso i due quadri come composizioni diverse, con diverse sensibilità. (Mann, 2011, p. 154).

A pintura sofreu com abrasão e limpezas corrosivas. As áreas sombreadas estão deterioradas, e a espada está agora translúcida. A tela foi reduzida em um lado, e talvez no passado fosse mais parecida com a versão do Uffizi [ver figura 2], mais simétrica, mas sobre isto os estudiosos não concordam. Bissell (1999) resume todos os pontos relativos à tentativa de reconstruir a pintura. A Garrad é a favor de uma composição mais equilibrada, enquanto Papi (1991) assume que Artemísia pensou os dois quadros como composições diferentes, com diferentes sensibilidades. (Tradução de minha autoria).

A mesma autora destaca que as figuras humanas de aparência quase pálida são atingidas por uma luz que vem do lado esquerdo e fixa a impressão de luta entre os três personagens – evidenciado também pelos lençóis desfeitos. Além disso, o enquadramento apertado aumenta o poder da imagem.

Nosso estudo aproxima-se da interpretação de Christiansen (2002), pois sustentamos a ideia de que a obra, Judite degolando Holofernes, pintada por Artemísia entre os anos de 1612 e 1613, representa o momento em que a jovem artista se distancia da técnica pictórica do pai e, portanto pode ser considerada uma importante afirmação de independência. Nossa interpretação propõe outra perspectiva sobre a luz presente nas imagens de Artemísia. Acreditamos que a luz não atinge as figuras humanas, mas emana de seus corpos. Além disso, ao explorar os temas

bíblicos Artemísia veste seus personagens com a roupagem do século XVII e desenvolve uma experiência estética inovadora.

Na figura 2 vemos uma Judite mais experiente, talvez com uma década de vida a mais que a Judite da primeira imagem. O mesmo ocorre com a criada, ou seja, as duas mulheres representadas na figura 2 são mais fortes e cometem o ato de decapitação com uma força menos explorada na figura 1. A artista nos apresenta uma Judite de cabeços disciplinados e uma determinação que a Judite da figura 1 ainda não possui.

Em 1620, quando iniciou a segunda versão de “Judit e a criada”, Artemísia já era membro da Academia de Desenho de Florença, o que significa que possuía seu próprio ateliê e contratava modelos para a produção das obras. Sua trajetória profissional no mundo da criação artística foi se tornando uma grande aliada para a produção de imagens cada vez mais intensas. Se olharmos para Holofernes nas duas imagens, veremos que na figura 2 o sangue esguicha de seu pescoço e respinga nos braços, na roupa e no peito de Judite, o que denuncia a dramaticidade intensa do período barroco.

Nas duas imagens, Artemísia veste Judite com a roupagem mais sofisticada de seu tempo, mas na figura 2 além das vestes em tons dourados, Judite é adornada com um bracelete de ouro. A posição social ocupada por Artemísia nesse período, bem como o fato da pintura ter sido encomendada pela corte da família Medici podem ter sido elementos decisivos para a criação de alguns elementos presentes na obra.

De acordo com Francesco Solinas (2011), quando a tela “Judit e a criada” (fig.2) foi transportada do *Palazzo Pitti* para a *Galleria degli Uffizi*, em 1774, a da obra ainda era atribuída a Michelangelo Merisi, o Caravaggio – a assinatura *ARTEMITIA LOMI FEC* não havia sido notada. O mesmo autor salienta que a tela é um dos mais expressivos trabalhos *caravaggesco* de Artemísia. Para Solinas (2011) não são apenas as cores e os drapeados das vestes das personagens que se diferenciam nas duas imagens, mas principalmente suas atitudes. Além disso, o historiador da arte destaca que a pintura (fig.2) é mais sintuosa não só pela maior integridade da superfície da imagem e pelo maior estado de conservação, mas pela sua composição meticolosa e atenta. Estudado e menos imediato é o movimento das figuras humanas, pensado pela artista de modo a conferir força e dinamismo ao corpo de Judite, elementos que acentuam o esforço da personagem no momento da decapitação. (Solinas, 2011, p. 176).

Artemísia Lomi Gentileschi no olhar da História

Entre os artistas do período Barroco que suscitaron maior interesse na última parte do século XX, estão Caravaggio, Rubens, Bernini, Van Dyck e Rembrandt, Artemísia aparece como menos qualificada, sua obra foi vista como modesta, exígua, provocando pouco interesse dos pesquisadores. De acordo com Francesco Solinas (2011), atualmente Artemísia vem recuperando a posição de extrema relevância que ocupou durante sua vida.

Durante o século XVIII Artemísia ficou esquecida, assim como o ficaram sua excelência técnica em pintura, sua criatividade e a experiência adquirida nos mais diversos ambientes artísticos que frequentou em Florença. Suas obras, apreciadas entre os maiores colecionadores de seu tempo foram localizadas e reconhecidas recentemente, mais de um século depois da publicação do processo crime, organizado por Antonino Bertolotti (1876)⁸. A publicação dos documentos do processo penal contra o pintor Agostino Tassi repercutiu sobre a vida de Artemísia, mas somente indiretamente sobre sua pintura, que ainda hoje é conhecida apenas parcialmente. (Solinas, 2011, p. 8).

A pesquisa que venho desenvolvendo, principalmente a partir de 2011 quando ingressei no mestrado⁹, corrobora com os estudos desenvolvidos na última década, principalmente na Itália e nos Estados Unidos da América, os quais tem mostrado que Artemísia construiu uma linguagem estética própria e anticonformista. Meu estudo abordou a atuação de Artemísia entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. A dissertação foi dividida em dois capítulos, o primeiro foi escrito a partir da análise e interpretação dos autos do processo crime, um testemunho da sociedade patriarcal seiscentista, ainda marcada pelo uso de torturas nos tribunais e pela teatralização da vida. No segundo capítulo da dissertação foi desenvolvido um estudo das imagens de Artemísia, considerando suas primeiras pinturas (conhecidas) produzidas em Roma, sua conturbada saída da cidade papal para Florença e suas primeiras telas encomendadas por colecionadores e membros da Corte dos Medici.

De acordo com meu estudo, da obra de Artemísia emerge um objetivo: construir imagens de mulheres de imponência física e peso moral (evidenciado ainda mais pela centralidade sempre ocupada por elas nas pinturas). As figuras femininas pertencentes às tradições bíblicas, históricas ou mitológicas, abandonam o apelo à sensualidade, à beleza e à nudez para ocuparem posições dominantes nas telas de Artemísia Gentileschi.

⁸ BERTOLOTTI, Antonino. Agostino Tassi: suoi Scolari e compagni pittori in Roma. In. **Giornale di erudizione artística**, v. fasc. VII-VIII, 1876.

⁹ TEDESCO, Cristine. “*E non dite che dipingeva come un uomo*”: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 192f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

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

O trabalho que iniciei no mestrado contribuiu para dar voz à Artemísia Lomi Gentileschi, uma pintora pouquíssimo conhecida no Brasil. Existem alguns artigos¹⁰ que trabalham com determinadas obras da artista, porém conforme o levantamento bibliográfico que realizamos, nenhum desses estudos foi realizado pelo campo da História. Além disso, a recente publicação das 64 cartas de Artemísia (2011) traz novas possibilidades não apenas para o estudo sobre a artista mas também sobre o século XVII. As cartas inéditas foram organizadas por Francesco Solinas e publicadas em 2011 na obra intitulada *Lettere di Artemisia*¹¹, com esse material é possível dar continuidade à pesquisa, já que o tema não se esgotou de forma alguma e foram mapeadas e localizadas novas e importantes fontes.

Entre as décadas de 1620 e 1650 a correspondência de Artemísia trata de questões como moradias e alojamentos nos quais a família residiu em Roma depois de fugir de Florença, as dificuldades de locomoção entre as regiões da Península Itálica, notícias sobre nascimentos e sepultamentos de seus filhos, notícias sobre a organização do casamento da única filha que chegou a idade adulta, obras produzidas pela pintora, detalhes das imagens, reivindicações da artista quanto aos valores e os temas de suas obras, dificuldades em encontrar modelos para as pinturas e condições climáticas que muitas vezes impediam a entrega das obras dentro dos prazos estabelecidos. Acreditamos que as dezenas de cartas escritas por Artemísia e enviadas principalmente aos colecionadores de suas obras, são importantes fontes para a produção do conhecimento histórico e trazem uma contribuição significativa para entender o cotidiano dos anos de 1600.

¹⁰ Mapeamos dois artigos brasileiros sobre Artemísia, realizados por Luciana G. Loponte (2002) da área da Educação e Miriam de P. Vieira (2012) da área dos Estudos Literários. LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas** (UFSC), Florianópolis, v. 10, n.2, p. 283-300, 2002. VIEIRA, Miriam de Paiva. Alegorias contemporâneas: (auto)retratos por Anna Banti, Susan Vreeland e Artemísia Gentileschi. **Revista Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 2, jul.- dez. 2012.

¹¹ SOLINAS Francesco. (Org). **Lettere di Artemisia**. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.

Referências bibliográficas

- BERTI, Luciano. Artemisia da Roma tra i fiorentini. In.: CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Roma: Leonardo de Luca, 1991, pp. 9-30.
- BOETTI, Annemarie Sauzeau. Nota su um affresco. In.: MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»**. Roma: Abscondita, 2004.
- CIARDI, Roberto Paolo. I Lomi Gentileschi: una famiglia di artisti dalla Toscana a palcoscenici internazionali, pp. 23-35. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- CONTINI, Roberto; PAPI, Giami (Org.). **Artemisia**. Firenze: Leonardo de Luca, 1991.
- _____. “Quello che sa fare una donna”: Napoli, anni Quaranta, pp. 109-117. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011 - 30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- CHRISTIANSEN, Keith. Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. In.: **Metropolitan Museum Journal 39**: © The Metropolitan Museum of Art, 2001
Disponível em:
<<http://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/40034603.pdf.bannered.pdf>> Acesso em 30 de janeiro de 2013.
- MAFFEIS, Rodolfo. “Di un tuono e di una evidenza che spira terrore”. Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620, pp. 62-78. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- MANN, Judith W. Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612, pp. 51-61 e 130-258. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- MENZIO, Eva. Autoritratto in veste di pittura. In.: MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»**. Roma: Abscondita, 2004.
- NICOLACI, Michele. Profilo biografico di Artemisia Gentileschi. Roma 1593 – Napoli dopo il 1654, pp. 258-269. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v 16, n. 2, pp. 05-22, jul-dez/1990.
- SOLINAS, Francesco. Ritorno a Roma: 1620-1627, pp. 79-95 e 130-258. In. CONTINI, Roberto; SOLINAS, Francesco. **Artemisia Gentileschi. Storia di una passione. Catalogo della mostra (Milano, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012)**. Milano: 24 ORE Cultura, 2011.
- _____. (Org). **Lettere di Artemisia**. Roma: De Luca Editori d' Arte, 2011.
- STUPRI ET LENOCINIJ PRO CURIA ET FISCO, Roma, 1612**. In.: MENZIO, Eva. (Org.). **Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»**. Roma: Abscondita, 2004.

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