

ENTRE A POSSIBILIDADE E O REAL:

ARTEMISIA GENTILESCHI

MARLON JOSÉ ALVES DOS ANJOS

Doutorando em Artes Visuais pela Escola de Música e Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), 2021.

RESUMO

ANALISAR A PINTURA e o contexto da representação realizada por Artemisia Gentileschi (1593-1656) da passagem bíblica *Suzana e os Anciãos* (1610), em comparação ao raio-X da mesma imagem divulgado pela restauradora Kathleen Gilje em 1998, constitui o foco deste texto. Comparar as diferentes mídias nos permite revisitar traumas experienciados pela artista, bem como perquirir separando realidade de ficção na intenção de alcançar o caráter documental da pintura e os seus desdobramentos na contemporaneidade. Cumpre informar que o ensaio que se apresenta se vale da descrição densa acompanhado de análise formal da obra em questão, tendo como base a bibliografia especializada na artista. Contudo, mesmo em face do horizonte teórico, não abandonamos a interpretação dos fatos, de maneira a tornar-se fundamental no texto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Assédio; Ficção; Pintura; Raio-X

ABSTRACT

TO ANALYZE THE PAINTING and the context of the representation made by Artemisia Gentileschi (1593-1656) of the biblical passage *Susanna and the Elder* (1610), in comparison with the X-ray of the same image released by restorer Kathleen Gilje in 1998, consists in the focus of this paper. To compare different media allows us to revisit traumas experienced by the artist, as well as to separate reality from fiction, in order to achieve the documentary character of the painting and its unfolding in contemporary times. It should be noted that the present essay uses a dense description accompanied by a formal analysis of the work in question, based on the bibliography specialized in the artist. However, even in the face of the theoretical horizon, we did not abandon the interpretation of the facts, so as to become fundamental in this text.

KEYWORDS

Art; Harassment; Fiction; Painting; X-ray.



FIGURA 1

Artemisia GENTILESCHI

Suzana e os Anciões, 1610

Pintura

1,7 X 1,21 cm

Palácio de Weissenstein,

Baviera, Alemanha

FIGURA 2

Kathleen GILJE

Susanna and the Elders, Restored,
1998.

Raio-X

Addison Gallery of American Art,

Andover, EUA

O silêncio é o mais dizer, é tudo aquilo que se cala naquilo que se diz.

Eduardo Portella

ADVERTÊNCIAS

A APRESENTAÇÃO E A CONTEXTUALIZAÇÃO dos eventos aqui tratados estão embasadas em livros produzidos pela historiadora Mary Garrard (1989) e pela escritora Susan Vreeland (2002), bem como na tese de Cristine Tedesco (2018). Porém optamos por percorrer, ao longo do texto, uma abordagem ensaística que prioriza a interpretação e está embasada na descrição densa e na comparação entre a obra de Artemisia e o trabalho realizado pela artista e restauradora Kathleen Gilje.

Priorizamos a análise por meio da comparação entre as imagens, visto que acreditamos que as obras de arte possam, em certa medida, funcionar como um corpo de delito, guardando sinais de sua origem e sentido. Assim sendo, a partir de cuidadosa investigação torna-se possível reconstruir evidências dos traumas experienciados pela artista. Neste sentido, a imagem de raio-X oferece condições para suportar tal abordagem, além de

demonstrar-se capaz de revelar uma nova perspectiva sobre o incidente bem como sobre a obra em si.

Os elementos revelados pela imagem de raio-X potencializam na obra de Artemisia a capacidade de suportar o contexto do século XXI, dado que emerge da pintura o discurso que liberta a vítima de sua condição submissa, dotando-a da capacidade de brandir justiça. Contudo, julgamos importante alertar aos leitores que para alcançar esse viés, assim como Penélope, necessitamos tecer o texto alinhando pontos, tramando elos e separando realidade de ficção, já que a verdade pode estar ofuscada e requer ser resgatada.

ITEMA

Em 1610, Artemisia Gentileschi (1593-1656), filha do pintor caravaggesco Orazio Gentileschi (1563-1639), realizou a sua primeira obra inspirada na história de Suzana¹ e os Anciãos² - adição considerada apócrifa por judeus e protestantes, encontra-se no XIII livro de Daniel.

O primeiro trabalho assinado por Artemisia contém em si uma versão ocultada que somente viria a ser revelada séculos depois de sua execução. Em 1998, com auxílio da técnica de raio-X, uma outra imagem foi descoberta, até então aprisionada abaixo das diversas camadas de tintas que compõem a representação conhecida da personagem bíblica³.

1

Optamos em escrever o nome Suzana com a letra “z”, tal como pode ser lido na bíblia católica em que se encontra o livro XIII de Daniel. A descrição da história da personagem Suzana é embasada pelo livro XIII, de Daniel. Adição contida na bíblia católica e na bíblia ortodoxa oriental.

2

Artemisia reproduziu, em diferentes épocas, mais de uma pintura sobre a mesma temática. A exemplo dessa multiplicação, atualmente são atribuídas à autora três pinturas que têm como tema a história de Suzana e os Anciãos. Julgamos necessário informar que será analisada e interpretada apenas a pintura realizada em 1610.

3

Pentimento ou pentirsi: termo italiano que significa arrependimento. Refere-se ao fato das mudanças de escolhas optadas por artistas enquanto realizam pinturas. Essas alterações ficam ocultas pois o trabalho, amiúde, é recoberto, mas guarda a evidência de que a mudança ocorreu e, também, de que a obra era diferente. As alterações realizadas podem ser diversas: composição, cor ou temas.

A orientação em ocultar a primeira versão da pintura feita por uma mulher e a exclusão da história de Suzana pelos protestantes permanecem como incógnitas. Este enigma se apresenta como uma urgência a ser pesquisada na finalidade de não permitir que vozes sejam silenciadas. Compreender a ausência da história de Suzana na Bíblia Protestante ou na Torá está além das nossas capacidades, mas podemos tentar decifrar o que motivou a repintura que se sobrepõe apagando a primeira versão.

II SUZANA

A mulher angustiada entre as figuras de dois homens na pintura de Artemisia representa Suzana, esposa de Joaquim. Eles habitavam uma rica casa na Babilônia, palco de encontro para os compatriotas de seu marido, inclusive dois juízes anciãos que causavam inquietações na cidade.

Desde que os olhos dos velhos encontraram Suzana, não se afastaram dela facilmente. Por vontade própria amarram-se aos seus passos, de modo que onde fosse arrastava junto os seus olhares. Ambos ardiam de desejo por ela, por vergonha, não ousaram confiar mutuamente as suas emoções. Espiaram-na até que estivesse desprotegida, e, aproveitando-se do fato de banhar-se sozinha, atacaram-na.

O sexo com os dois velhos era o preço a ser pago pelo silêncio e por sua própria segurança. Ao negar consentir, abusando do cargo de juiz, valendo-se da mentira como verdade, declararam ao público a sua infidelidade, comunicando a Joaquim – o seu esposo –, e ao povo que ela, no jardim a sós, traiu os votos do matrimônio ao partilhar intimidades com um jovem às escondidas.

No cenário que fosse, de acordo com as leis de Moisés, o julgamento dos homens aplicaria ao “crime” de Suzana a pena capital. Enfrentar ou render-se a impudica proposta dos velhos era inútil para salvar a sua vida e a sua alma. Não restando opções, gritou, e eles gritaram contra ela de volta.

Como consequência do depoimento prestado pelos dois anciãos, Suzana é condenada à morte por adultério. O infortúnio é interrompido e Daniel é misticamente guiado a desconfiar,

identificando assim a dissimulação, podendo, por fim, salvar a inocente e condenar os culpados.

Na superfície da pintura é possível identificar a representação do momento em que Suzana foi surpreendida pela depravada investida dos dois anciões. Essa imagem contém informação que aponta quais foram os versículos do XIII livro de Daniel que serviram como fonte inspiradora para Artemisia criar a sua pintura: Dn. 13, 9-24.

III PINTURA

A composição da pintura obedece a uma organização *claustrofóbica*⁴. A ausência da vegetação e o pouco espaço aproveitado com a representação do céu parece indicar que tal disposição funciona como alusão ao mencionado no livro de Daniel. Em versículo que antecipa o assédio, os anciões desviam os olhos para não ver mais o céu e não ter mais os olhos de Deus sobre seus atos: “perdendo a justa noção das coisas, desviaram os olhos para não ver mais o céu e não ter mais presente no espírito a verdadeira regra de comportamento”. (BÍBLIA, Dn. 13,9).

Neste sentido, ocupar todo o cenário com figuras humanas alude à ausência de leis naturais mencionadas na bíblia, bem como demonstra a intimidação promovida pelos dois homens. A maneira como foram dispostas as personagens em forma de triângulo invertido reforça uma visão de túnel no qual o ponto de peso da composição concentra-se na figura de Suzana. Assim, tornamo-nos testemunhas da violência.

Ainda sobre a composição, as formas na pintura foram trabalhadas de maneira a serem tectônicas – para usar uma expressão cara

4

Tomamos como liberdade definir a composição como claustrofóbica em referência à representação, onde as formas sólidas comprimem os espaços vazios, e igualmente as áreas, onde poderia existir a representação da natureza. Causando, também, a sensação de que a tela foi cortada e que há ênfase nas figuras, sem obedecer à organização tradicional de um retrato. Não temos ciência de que algum pesquisador se refira da mesma forma para alguma obra que obedeça a mesma configuração. Usamos essa palavra pois acreditamos que corporifica, traduz e facilita a compreensão da estrutura compositiva usada por Artemisia na obra em questão. Esperamos com isso, não causar nenhum dissabor ao leitor.

a Heinrich Wofflin⁵ (1864-1945), ou seja: compactas, sólidas e unificadas.

A figura de Suzana, sólida como o mármore que empresta cor para tingir a sua carnação e sentada como se ali estivesse presa, revela a condição em que se encontram aqueles que não podem assumir ação contrária ao assédio. O mármore que sustenta o seu corpo parece “empurrá-la” para fora da cena, leve distorção na perspectiva⁶ que corrobora para construir a dramaticidade de uma mulher que escuta, imóvel, ameaças. No entanto, pode também aludir à unificação com a rocha que sustenta o seu peso, como que corporificando a sua resistência frente à lasciva dos velhos.

A afinidade cromática entre o mármore frio e a carne quente intensifica o peso das vestes saturadas que cobrem os corpos dos anciões. Soma-se ao exposto o trabalho com a cor realizado de maneira densa, mas não empastada, com camadas finas obedientes ao *grisaille*⁷ que formam áreas coloridas em blocos.

Por meio de contradições, alcança um ritmo que pode ser percebido na sequência de contrastes: o nu e a vestimenta; o claro e o escuro; a jovem e os velhos; o repouso e a tensão; as figuras em pé e a sentada, entre outras. Dessa forma, Artemisia evoca uma espécie de composição em nó – método compositivo associado a Caravaggio.

Afirmamos tratar-se de um nu, pois além de encobrir o seu sexo, o tecido que escorrega de suas pernas não possui função de vestimenta, mas pode sim ser percebido como uma massa de

5

Para Wofflin, a história da arte se apresenta como narrativa de estilos contrapostos, mas não como progressão de períodos ou sequências de épocas. Para mais informações, consultar *Conceitos fundamentais da história da arte*, publicado originalmente na língua alemã em 1915.

6

Método que pressupõe observador na intenção de representar o espaço tridimensional, possibilita, por meio de linhas paralelas e perpendiculares, a ilusão de profundidade das formas.

7

Termo da língua francesa que se refere a pintura monocromática inicial feita para demarcar as áreas de luz e sombra antes de aplicar as cores. Na língua portuguesa é chamado de *camadas mortas*, em referência ao termo na língua inglesa, qual seja: *underpainting*.

cor branca que equilibra o peso cromático das poucas nuvens no pequeno céu azulado, em alinhamento com as pontas claras das camisas ocultas pelos gibões que recobrem os homens.

Estar sem roupa é desvelar-se para si mesma, estar nu é estar sem roupas para os outros. A nudez na história da arte corresponde ao uniforme que vestiam nas representações femininas para satisfazer homens. Todo nu é uma obra para alguém, tal que a perversão parte do observador que despe aos poucos os trajes restantes que recobrem o sexo. Não raras vezes, o olhar da figura feminina direcionado ao observador torna-o cúmplice da cena. A mulher nua e os homens vestidos indicam ainda que ela é consciente de sua condição humilhante: sem disfarce, a sua pele crua indica que não há nada a ser escondido e tudo está revelado. Assim desnudada, torna o observador amante, unindo-o aos anciãos para deflorá-la⁸.

A dramaticidade da cena obedece ainda à narrativa expressa nos gestos das personagens na pintura. Um dos anciões que a surpreende sussurra no ouvido do outro e, por sequência, esse impõe a Suzana o silêncio. Ela, por sua vez, tenta afastar o corpo torcendo-o de modo que tal indiscrição indica distorção na representação anatômica, mas apontá-la como um erro é simplificar a obra.

As deformações escondem sentidos que uma vez interpretados revelam o mote. Não somente o corpo da personagem está em evidente desproporção, mas também o espaço. Como se deformar a perspectiva fosse a maneira encontrada pela artista para revelar as perturbações causadas pelo assédio, contorções indicativas da impossibilidade de manter a aparência natural diante da contrariedade e do abuso.

Um ato contra a vontade deforma a percepção do que é visto ao redor, assim como o trauma perturba a visão que se tem de si mesmo. E nesta distorção, o corpo retorcido e a deformação do espaço anunciam o que está por vir. Não há resiliência.

8

A escrita deste parágrafo foi influenciada pelo livro *Ways of Seeing* (1972), bem como a série televisiva de mesmo nome, de John Berger (1926-2017), especialmente no tocante ao segundo capítulo, em que é abordado a presença da mulher na Arte, sendo observada e traduzida por homens durante centenas de anos.

O corpo da personagem também comunica. Com uma das mãos Suzana tenta afastar os anciãos e com a outra tenta tapar o ouvido de modo a não ouvir a chantagem. Suas pernas, em posição de contraste em relação aos braços, parecem iniciar marcha, como se a fuga fosse a sua próxima ação. Nessa continuidade o rosto da personagem parece distorcer-se ao lamentar a afrontosa proposta que ouviu há pouco dos dois velhos. Sua face expressa repulsa, sentimento contrário ao expresso nos rostos dos dois anciãos que a ameaçam, parecendo ignorar a recusa. Eles, na intenção de aproximação, derrubam os seus corpos sobre o parapeito de mármore e assim avançam até ela.

Essa violenta e cruel cena representada foi descrita na bíblia católica da seguinte maneira:

Apenas saíram, os dois homens precipitaram-se em direção de Suzana.

As portas do jardim estão fechadas, disseram-lhe, ninguém nos vê. Ardemos de amor por ti. Aceita, e entrega-te a nós.

Se recusares, iremos denunciar-te: diremos que havia um jovem contigo, e que foi por isso que fizeste sair tuas servas.

Suzana exclamou tristemente: Que angústias me envolvem por todos os lados! Consentir? Eu seria condenada à morte! Recusar? Nem assim eu escaparia de vossas mãos!

Não! Prefiro cair, sem culpa alguma, em vossas mãos, do que pecar contra o Senhor.

Suzana soltou grandes gritos, e os dois anciãos gritavam também contra ela. (BÍBLIA, Dn. 13, 19-24).

A descrição bíblica traduz o sofrimento da personagem e a tecnologia permitiu vislumbrar o sofrimento da criadora.

IV JULGAMENTO

A técnica de raio-X possibilita a percepção de um outro plano, antes invisível. Ao aprofundarmos nas camadas pictóricas por meio da imagem produzida de raio-X, podemos vislumbrar as alterações que foram realizadas pela artista na pintura.

Segundo o romance escrito por Susan Vreeland, *The Passion of Artemisia: A Novel* (2002), Artemisia foi violentada aos 17 anos pelo assistente do ateliê de seu pai. Agostino Tassi (1578-1644) pintava algumas obras em parceria com Orazio Gentileschi e foi por ele orientado a ensinar técnicas de perspectiva à Artemísia.

Agostino aproveitou o fato de estarem sozinhos para empurrá-la para dentro de um quarto, sem ninguém para impedi-lo de violá-la. Artemisia usou uma adaga para se defender. Não apenas a força bruta serviu para satisfazer sua lascívia, Agostino chantageou-a afirmando que se casaria com ela, caso mantivesse em segredo a relação sexual imposta. Em 1611, Tassi foi acusado não somente de ter roubado uma das pinturas de Orazio Gentileschi, mas também de ter violado a virgindade de Artemísia (VREELAND, 2002).

O casamento como forma de reparação pelo estupro é algo brutal, porém histórico. Por exemplo, no Brasil o estupro era tido como um crime contra os costumes e a extinção da punibilidade do esturador pelo casamento foi prevista em nosso Código Penal até ser revogado pela Lei nº 11.106, de 2005. Essa prática abjeta era tida como instrumento reparador da honra da mulher. Dado o exposto, é de se imaginar a pressão suportada pela vítima de estupro no século XVII.

O julgamento que seguiu teve como defesa de Tassi várias testemunhas. Os depoimentos em sua defesa foram tão eloquentes ao ponto de o Juiz que presidia a corte precisar advertir diversas vezes os participantes. Malgrado a violação de Artemísia, Tassi alegou que as relações foram consensuais e que ela já havia mantido relações com outros homens⁹.

Por fim, Agostino Tassi foi condenado e mantido na prisão por mais de oito meses após julgamento, mas em seguida, foi liberado

9

Cumpramos informar que, prezando o foco deste texto, a peça de julgamento não será analisada, quem possuir interesse em ler na íntegra o caso, aconselhamos que consulte o livro da historiadora norte-americana Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, de 1989. O livro apresenta o caso detalhado e com notas explicativas, baseando-se em fontes primárias.

prematuramente pelo juiz que, aparentemente, o perdoou. Tassi foi condenado, mas não há evidências que atestem que tenha sido sentenciado. Orazio, pai de Artemisia, entrou com ação contra seis testemunhas por falso testemunho. Ao que tudo indica, o peso da sentença recaiu sobre ela (GARRARD, 1989).

Quando julgaram o fato ocorrido, procuraram testar a veracidade da versão de Artemisia. Todo maquinário inquisitório foi aplicado em seu corpo na intenção de com isso extrair a verdade. A corte não economizou em instrumentos físicos para verificar a sua virgindade, bem como de interrogatórios que a levassem a confessar a sua secreta vida promíscua, na esperança de que com a tortura confidenciasse relações sexuais anteriores ao ato julgado, pois na doente mente de quem julgou o caso, o fato de que pudesse ter consumado relações sexuais anteriores tornaria leviano o estupro.

Estigmatizada, Artemisia não pôde ficar em Roma, sendo arranjado a ela um casamento de conveniência com o artista Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi (s/data) em 29 de novembro de 1612. Em Florença, tornou-se a primeira mulher a entrar para a *Accademia del Disegno*.

Conhecer a extensão da violação suportada por Artemisia é crucial para compreender a magnitude da obra *Suzana e os Anciãos*. Na história da bíblia católica, Suzana repele os avanços sexuais de dois homens mais velhos em sua comunidade, homens que lhe surpreendem durante o banho. Envergonhados por sua recusa, a chantageiam para que se submeta sexualmente aos dois idosos ameaçando arruinar a sua reputação, ameaça que levam a cabo e quase termina por conseguir a morte de Suzana por um falso adultério. O caso é levado a julgamento que acaba em discordantes depoimentos, mas que provam a inocência de Suzana.

Artemisia manteve-se na esteira do realismo *caravaggesco* ao representar o conto. No entanto, parece ver-se refletida na personagem Suzana bíblica e dessa forma ir além, pois uma espécie de autorrepresentação de sua condição quando jovem, diariamente assolada por homens lascivos, é posta diante de nossos olhos.

A semelhança não é mero dissabor. Vale lembrar que, mesmo de maneira diferente, tanto Suzana como Artemisia foram chantageadas para se calarem e consentirem ao sexo. E foi talvez por identificação que ela tenha pintado essa personagem bíblica, já que não há indício de que esta obra tenha sido encomendada. O mais provável é que tenha escolhido representar esta passagem tal como fez, o que reafirma a interpretação do abuso.

A pintura como prova produz rastro que ao seguirmos nos permite identificar que o homem com cabelos escuros, demasiadamente jovem para corresponder a um ancião, pode ser identificado como Agostino Tassi, ou, para dizer o mínimo, aludir a tal persona. Se considerarmos que o infame deveria ensinar a Artemisia perspectiva, as distorções assumem maior peso.

Assim, o fato da perspectiva no quadro de Artemisia estar feita de maneira “errada”, ligeiramente torta, talvez não corresponda à falta de habilidades da artista, mas sim a elementos que se circunscrevem e corporificam a prova cabal da violência ocorrida. Na tentativa de denunciar o seu agressor, ou ao menos memorar fragmentos do episódio ocorrido, distorce a perspectiva cônica como se dessa forma apontasse para o responsável por alterar a sua realidade. Neste sentido, a pintura funciona como corpo de delito, no qual Gentileschi imprime, como que com ferro em brasa, a marca indelével de seu próprio sofrimento.

V R A I O - X

Ao comparar a pintura com o raio-X, poderíamos dizer que Suzana e os anciões é um retrato de uma jovem indefesa diante de seus agressores, o que contrasta com a imagem revelada. Se a pintura por si só causa angústia, o raio-X revela agonia e terror em nível mais intenso, situando o real como um caminho que aponta os sofrimentos do corpo na textura imaginária do mito. A personagem desafiante, ali, empunha uma adaga contra seus agressores. A adaga, arma relatada pelo tribunal como autodefesa usada por Artemisia contra Tassi, transforma Suzana de vítima a vingadora, e não mais como persona conivente à situação.

A análise da imagem extraída por meio do raio-X apresenta o que estava escondido na pintura: uma corporeidade que revela uma

terceira possibilidade de compreensão. Essa terceira possibilidade se soma à relação biográfica, conectando a personagem à vida da artista, mas também, além da marca biográfica, o raio-X revela resistência ao abuso e o desejo de vingança de alguém que um dia foi violentada.

O “grito”, descrito no livro de Daniel, aparece agora corporificado na expressão de cor azul na chapa de raio-X. O rosto não lânguido, mas potente e irado funciona como uma exclamação. O ponto de atração do nosso olhar torna-se a face tempestuosa condutora desse grito de revolta, não como o *Grito* de Munch (1863-1944) – estático –, mas ressonante, oriundo da voz de alguém com coragem. É o som da decisão, e esse grito decidido, em alto e bom tom, diz: NÃO!! Como máxima, este som se desdobra e reverbera, demonstrando não apenas que a artista ou a personagem bíblica são dotadas de poder e de força para mover justiça, mas sim qualquer pessoa que tenha sido submetida à mesma violência.

A pintura de Artemisia apenas pode ser analisada depois de olharmos o raio-X. A exposição dos fantasmas escondidos durante séculos funciona como ferramenta capaz de exorcizar o trauma sofrido e ocultá-lo constitui parte da violação imposta por poderes seculares e ranços culturais, onde o desejo do opressor ainda encontra eco e proteção, já que a voz da vítima é silenciada, omitida ou deturpada.

Cumpra informar que ao longo de sua carreira, Artemisia tratou as mulheres descritas na bíblia em tom heróico, não apenas como inocentes, indefesas ou mesmo lânguidas e coniventes. As mulheres representadas em suas pinturas, a grosso modo, assumem protagonismo, no qual seres resistentes e vingativos ganham foco¹⁰.

VI FICÇÃO

Em 1998 o raio-X da pintura *Suzana e os Anciãos* de Artemisia

10

Destaca-se as seguintes pinturas inspiradas na bíblia: *Ester diante de Assuero* (Livro de Ester), *Yael e Sísera*, bem como *Sansão e Dalila* (Livro dos Juízes), *Davi e Betsabá* (Livro de Samuel), *Salomé e João Batista* (livro de Mateus e Livro de Marcos), *Judite e Holofernes* (Livro de Judite).

Gentileschi revelou uma imagem em que Suzana, em vez de vítima dos velhos lascivos que a assediam, portava uma adaga e torna-se protagonista de sua própria justiça. Dessa forma, a imagem corrobora com a versão expressa por Artemisia em julgamento contra o seu agressor.

No entanto, a imagem em questão não foi obtida por meio da técnica de raio-X, em vista de ser uma ficção: é uma pintura produzida na intenção de simular uma placa de raio-X feita pela pintora e restauradora Kathleen Gilje (1945), em 1998, sendo apresentada por meio de projeção para assim fortalecer as capacidades enganadoras de sua obra.

Gilje é conhecida por seus trabalhos de apropriação que não se reduzem a imitação, tal que captura a aparência de obras de antigos mestres e retifica as imagens dando a elas um outro sentido. Neste sentido, os seus atos propositivos impedem que a sua obra se realize na mera cópia, posto que em si possibilitam, como uma ferramenta analítica, a reinterpretação de obras antigas. Dessa forma demonstra que as coisas poderiam ser diferentes, não como simples exercício mental, mas exaltando a versão documental das pinturas¹¹.

Ao mesclar a história de obras artísticas com a perspectiva contemporânea, este é um modo de, por intermédio da pintura, analisar obras e episódios históricos, como de possibilitar abordagens alternativas de obras originais. Assim, a sua obra funciona como um convite para o público refletir sobre a história material e as possíveis narrativas que uma obra pode guardar.

Por outro lado, o seu domínio técnico garante a eficácia do engano. A representação da placa de raio-X de Suzana foi pintada com branco de chumbo, de modo a simular o *pentimento* quando fotografada. É notório na arte que tintas derivadas do chumbo se comportam de modo autêntico quando fotografadas pela incidência da luz ultravioleta. Em ciência deste fato, com tons azulados Gilje manipula a aparência na finalidade de

11

Para mais informações, sugerimos o site da artista, disponível em: <https://kathleengilje.com/home.html>, bem como o livro *Art in America*, em *Seeing Beneath the Surface*, nas páginas 119-121, em que Linda Nochlin comenta a obra de Gilje

formular o seu discurso. Ao apresentar por meio da projeção o raio-X, concretiza a sua obra revelando a intenção em conduzir o observador ao engano, já que ela mesma surge em sua função como restauradora ao lado da projeção explicando a falsa restauração¹².

Neste sentido, em sua obra *Susanna and the Elders, Restored - X-Ray* (1998) é necessário ser enganado, já que enquanto a dissimulação não for descoberta, a ficção se apresenta como real. Assim, a pintura torna-se um dispositivo que funciona como se a verdade estivesse vindo à tona, resultado de um objeto verídico que reconstrói a sua própria história nos entregando uma nova versão do que aparentemente estava ocultado.

Dessa maneira, a obra de Gilje reafirma os laços com o desconhecido pois confirma que não há certeza do que agora é passado. E nesta clareza, manipula a dúvida do que poderia ter realmente ocorrido, redesenhando a interpretação.

Além disso, a obra é eficaz em prever o engano pois em seu ato propositivo acolhe a demanda do observador, visto que qualquer pessoa ética almeja reparação para a vítima. Portanto, a artista nos concede a satisfação – a justiça – na fantasia, posto que altera a condição de vítima para protagonista de sua autodefesa, nos permitindo imaginar um outro desfecho que não seja o abuso. Assim, na tessitura do contemporâneo revisita o crime e empodera a vítima na esperança de um passado diferente.

Neste sentido, a intercessão contra a violação não se dá pela lei – que não amparou as jovens –, nem tampouco se entrega aos caprichos religiosos – que condenariam Suzana à pena capital –, mas sim por meio da arte. Em sua potência projetiva, Artemisia parece ter denunciado o seu algoz na fase do velho patife que usou o seu poder legal para satisfazer a sua lasciva. Gilje, de outro modo, se vale de narrativas para exorcizar o trauma e potencializar as mulheres vitimadas. E como um tributo à artista italiana que se vingava da figura masculina abusadora em suas pinturas, produz uma imagem vingativa.

12

Em vídeo divulgado no Youtube, Gilje pode ser vista ao lado da projeção explicando a restauração. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA&ab_channel=KathleenGilje

Não raras vezes somos enganados ao olhar a obra de Kathleen Gilje, tanto visualmente como conceitualmente. E neste caso em específico, as suas sutis alterações parecem possíveis, parecem de fato mostrar que um dia a pintura foi dessa maneira. No fim, quando descobrimos a real natureza, sabemos que Gilje revela reais implicações intrínsecas na obra, por isso suas ficções são credíveis.

A finalidade do anacronismo explorado no falso por Gilje apresenta a função cultural do engano. Ao criar uma imagem que sustenta a versão de Artemisia e sendo essa visão compatível com valores admirados atualmente, tais como a tenacidade da mulher que, mesmo violada, brande injustiça vivida e consegue ultrapassar anos de escuridão para lançar sua versão à luz do contemporâneo, permite com sua manipulação revisitar obras criadas pelo gênio humano. No fio da lâmina a sua obra materializa a crença de que as coisas poderiam ter sido diferentes, de que o trauma poderia ter sido evitado, e como uma máquina do tempo, o raio-X torna-se dispositivo capaz de frear a tragédia e nos reconfortar.

Por fim, julgamos necessário ser enganado por Gilje, somente assim podemos aproveitar ao máximo a sua obra. Por este motivo, nos desculpamos com o (a) leitor (a) já que rompemos com a sinceridade ao omitir o engano. Porém, esperamos que sejam compreensivos com a nossa escolha, já que acreditamos que apenas assim a obra seria abordada da maneira correta e o seu discurso preservado. Neste sentido optamos em sermos fiéis à artista e ao seu trabalho, tal como Penélope valendo-se de enganos para proteger a integridade.

Mesmo que tenhamos deixado para o fim a revelação de que o raio-X se tratava de uma pintura contemporânea, informamos que no início do ensaio foram deixados sinais que poderiam revelar a intenção de enganar. Ademais, essa foi a forma que encontramos para abordar de modo adequado a sua obra, nos esforçando para propiciar aos leitores o clímax da experiência em serem enganado(as), assim como nos dedicando para manter cristalizado o teor da obra de Gilje num texto arriscado devido à sua própria estrutura ensaística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DÚVIDA

Segundo Judith Mann (2009) mesmo que a pintura contenha assinatura – sendo atualmente identificadas apenas 18 obras com a assinatura de Artemisia –, a autoria de *Suzana o e os Anciões* foi questionada por Raymond Ward Bissel, entre outros pesquisadores que indagaram se a pintura não havia sido realizada por Orazio Gentileschi e exibida como se tivesse sido feita por sua filha. Leonardo Sola, em *Eterno Femminino: Artemisia Gentileschi*, argumenta que esse ato tem como motivação a promoção de Artemisia como pintora, pois dessa forma demonstraria domínio técnico alcançado por uma jovem, e assim conquistaria um círculo de fiéis compradores.

De antemão, poderíamos adiantar que tal prerrogativa parece ter como finalidade questionar o talento da pintora, no qual encontra eco o ressentimento opressivo e o revisionismo histórico, sendo mais uma vez capaz de silenciar. No entanto, acrescentamos que esse argumento não é pacífico entre pesquisadores e ainda carece de pesquisa acurada. Também informamos que tal apontamento não foi apresentado como nota antes – no corpo do texto –, pois julgamos que causaria ruído à narrativa e tornaria problemática a sequência que optamos por seguir no decorrer do texto. Por fim, não temos gabarito capaz de decifrar a autoria questionada, nem tão pouco para firmá-la. Descobrir ou enganar-se são possibilidades de novos caminhos agora deixados para que outras pessoas sigam, e, caso julguem justo, remontem os rastros que nos conduzam à real assinatura da obra.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

GARRARD, Mary D. **Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art**. Princeton University Press, 1989.

GILJE, Kathleen. **Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje**. Youtube, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA&ab_channel=KathleenGilje acesso em 03/10/2022.

MANN, Judith W. **Identity Signs: Meaning and Methods in Artemisia Gentileschi Signatures**. Wiley, pp. 71–107, 2009.

NOCHLIN, Linda. **Women artists: the Linda Nochlin reader**. New York, New York: Thames & Hudson, 2015.

TEDESCO, CRISTINE. **Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)**. Tese (doutorado em história). Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

VREELAND, Susan. **The Passion of Artemisia: A Novel**. First Edition. London: Publish Penguin Books, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.