

Retratos de Susana: do texto à pintura¹

Portraits of Susana: from text to painting

Vivian Castro de Miranda¹

Resumo

A partir da noção sobre “o que é Belo”, propõe-se discutir um tema problemático que é a violação feminina na história da arte e dos textos antigos. Tomando a história de Susana atribuída ao profeta Daniel, percebe-se uma profusão de versões plásticas dessa narrativa, que geralmente representam uma mulher nua aterrorizada pelo olhar masculino, que viola e adentra a cena do que deveria ser um tranquilo banho. O *corpus* analisado parte do texto para a pintura, tendo como principal foco a artista italiana Artemisia Gentileschi (1593-1651/53), que aponta para importantes reflexões do contexto contemporâneo no que se refere à visão feminina, sendo a mesma passagem retratada por diversos artistas homens em diferentes épocas. Pretende-se assim contribuir para os estudos que pensam a autoria feminina e a interferência sobre o ponto de vista, além das relações entre texto, imagem e contexto histórico.

Palavras-chave: estética, pintura, narrativa apócrifa, ponto de vista, autoria feminina.

Abstract

From the notion about "what is Beauty", it is proposed to discuss a problematic theme that is the female harassment in the history of art and the ancient texts. Taking the story of Susana attributed to the prophet Daniel, is noticed that a profusion of plastic versions of this narrative, which usually represent a naked woman terrified by the male gaze, that violates and gets in the scene of what should be a quiet bath. The corpus analyzed comes from the text to the painting, with the main focus being the italian artist Artemisia Gentileschi (1593-1651/53), who points to important reflections of the contemporary context regarding the feminine view, being the same passage portrayed by several artists at different times. The aim is to contribute to the studies that think about the female authorship and the interference on the point of view, besides the relations between text, image and historical context.

Keywords: aesthetic, painting, apocryphal narrative, point of view, female authorship.

Introdução

Algumas temáticas têm sido revisitadas, não somente pelo interesse que suscitam, como também por serem exemplos de manifestações que questionam o espectro das

¹ Texto base de exposição oral apresentada na Semana Acadêmica de Letras – *Letras e Belas Artes*, ocorrida no mês de março de 2017 na Universidade Federal de Santa Maria, organizada pelos Cursos de Letras e pelo Diretório Acadêmico.

categorias estéticas, que não mais dão conta da sensibilidade que geram. De tal modo, temas como o assédio ou a violação feminina na história da arte acendem discussões para além do belo. Ao mesmo tempo, encontra-se em vigência uma postura diferenciada na análise da arte, que tem procurado encontrar, em meio às características dos movimentos estéticos, traços de autoria e, portanto, subjetividade, levando a um olhar retrospectivo para o passado sob um viés do presente no exame de muitas obras.

É um exercício constante esse ato de repensar o passado, estabelecer relações comparativas, compreender os processos. Tendo em vista as preocupações para as quais apontamos nesse texto, que passam pelas relações entre arte, autoria, tempo histórico e religiosidade, é preciso reconhecer que estas sempre se estabeleceram de um modo muito específico, o que pretendemos aqui desenvolver na alusão ao tema de Susana, por meio da análise de algumas releituras pictóricas.

1. Estética do belo

Eco (2007) escreveu uma história da feiura para falar das manifestações que não se enquadram no cânone tradicional da arte. Para tanto, cita uma série de figurações do "sentido tradicional do belo": "uma bela paisagem", "uma bela criança", "uma tela plana que repropõe os cânones da Divina Proporção" (ECO, 2007, p. 423). Valores que se revelam pelo filtro da preocupação com o âmbito estético-formal, que segue uma antiga tradição de proposições, iniciando com os gregos e passando por uma série de pensadores – âmbito este que se mostra estável e resistente à mudança até a modernidade, tornando-se princípios a serem seguidos (equilíbrio, simetria, harmonia, etc.) via de regra até hoje, em algumas áreas do conhecimento como a arquitetura e o *design*.

Dessa primeira constatação, de que existe uma certa regularidade sobre o que é considerado belo em termos de estética, logo questionamos sobre as manifestações que não se encontram nesse limite, ou dele na verdade mais se afastam, não pelo julgamento do resultado plástico expresso, mas pela sensação que causa. O que leva à consideração de que a arte nem sempre foi bela ou somente bela. Segundo Souriau (1973), isso se deve à falta de rigor que o "adjetivo" possibilita, que vai desde a definição de algo concreto (que possui beleza) como um sentimento que desperta. Ademais, o próprio relativismo dessa concepção, que pode variar de grupo ou indivíduo, também é um ponto a ser considerado no momento de se pensar o Belo como algo "sólido" para definir um fato estético estudado – daí o abandono da ideia de Estética como ciência do Belo.

Além disso, se o fato estético se aproxima mais de uma sensibilidade, essa "sensibilidade estética" não poderia ficar reduzida ao emprego de um único epíteto, de modo que outras categorias estéticas também entraram em cena para dar conta da infinidade de facetas do Belo: o bonito, trágico, dramático, gracioso, etc. A lista de epítetos

era infinita, e também houve grande crítica na medida em que, ainda assim, seu emprego significava “reduzir a estética ao estudo do emprego de alguns epítetos, [...] encurtar dolorosamente a capacidade do espírito humano” (SOURIAU, 1973, p. 31).

Se extrapolarmos a obra, o valor estético de um objeto denota questões de gosto, não obstante exista uma longa tradição de estudos sobre a “estética do gosto”² (SOURIAU, 1973). Essa abordagem se prestou à distinção entre o Belo e o Feio (para a qual concorreram o uso das categorias estéticas), mas a pergunta “por que essa preferência”, que está na base desses estudos, deve ser atualizada, sob pena de tal concepção ser pouco considerada hoje. Essa questão do valor não pode ser compreendida de modo tão particularizado no sujeito, fora das injunções sociais, estando delimitado por razões implícitas como as ideologias de cada sociedade e época. Se experimentamos “emoções estéticas” a partir do contato com uma manifestação, o efeito que causa vai depender do olhar de quem vê, mas é um olhar condicionado por razões mais complexas, incluindo aí a própria divisão entre o oriente e o ocidente, apenas para citar algumas (DEBREY, 1993).

A noção de belo remete, portanto, também à instância da sensibilidade que põe em jogo – cuja concepção de estética aparece, com esse sentido, em publicação no ano de 1750 do filósofo alemão Baumgarten (SOURIAU, 1973, p. 2). A esse respeito é interessante lembrar Platão, para quem o belo era um “princípio abstrato” e “vestíbulo do bem” (“princípio divino”). Percebe-se aqui a amplitude filosófica que se irradia para o campo estético na medida em que abrange, na antiguidade, também a moral, tornando-se inspiração para uma infinidade de manifestações em arte e poesia, sendo inclusive esse o sucesso apontado como o verdadeiro impacto dos sistemas filosóficos.

Devemos atentar que a arte pode ser compreendida ou julgada a partir do caráter material (forma, linguagem, conteúdo), para o qual concorrem todas as premissas estético-formais, como também pela sensibilidade ou efeito que pode causar no receptor. Nesse sentido, uma série de questões podem ser discutidas como, por exemplo, se a arte anterior estava apenas atrelada ao gosto da época e ao estilo artístico dominante, especialmente como se manifesta ao representar temas religiosos, que *a priori* ganham em amplitude pela aproximação da estética com as questões filosóficas, que desprendem os fatos estéticos do seu aspecto formal.

2. Narrativa e estética

A relação entre arte, escrita e religiosidade é muito antiga. Um exemplo de grande interesse são as Escrituras, mais conhecidas mundialmente pela sua compilação no texto

² O julgamento da *apreciação do gosto* também representa um momento do cenário de pesquisa em estética. É uma vertente importante porque vai extrapolar a obra para problematizá-la em certa medida, sobre seus efeitos. Esses estudos, porém, foram bastante criticados à época por tomarem o gosto francês como ponto de partida. Mas não deixam de trazer outras contribuições para os estudos sociológicos da arte.

bíblico, que tem valor sagrado para o cristianismo³ (que desloca o sentido da bíblia como livro para “Sagrada Escritura” como objeto de fé). A *Bíblia* compreende o Velho e o Novo Testamento, cujos textos são atribuídos a muitos autores. O conteúdo desses textos, no geral, além de versar sobre a própria existência humana, tem relação com princípios divinos que regem a vida terrena.

No que se refere ao âmbito desse conjunto de textos antigos, recorrentes são as discussões sobre a *Bíblia* ser um ente literário, por assim dizer, um objeto estético passível de ser estudado mediante categorias literárias (FERREIRA, 2004; 2008; s.d.). De qualquer modo, não nos interessa um profundo conhecimento desses textos e suas discussões no cânone literário. Isso implica um deslocamento de interesses, no que se refere a uma breve aproximação com o cânone religioso.

Nem todas as narrativas assinadas por evangelistas encontram-se oficialmente na *Bíblia*. Muito do que fora lá incluído também possui uma série de mistérios em seu entorno, não só porque existem escritos atribuídos a esses autores dos quais não se pode comprovar a autoria, como também outras narrativas paralelas das quais não se sabe a procedência efetiva – esse é o caso da história de Susana, atribuída a Daniel, que na verdade não consta na bíblia. Esse tipo de narrativa é considerado *apócrifa* (latim: *apócrifus*; português: oculta), dos livros ocultos ou pseudocanônicos, escritos por comunidades cristãs e pré-cristãs não incluídos no cânone bíblico.

Essa discussão, que é muito teológica, interessa-nos nas suas relações com as manifestações artístico-literárias. Ainda assim, para os efeitos desse trabalho, reconhecemos as narrativas apócrifas por sua inspiração religiosa – na medida em que têm um fundo moralizante e é atribuída à autoria de um profeta. No caso específico da passagem de Susana, ainda que não normativa para todas as correntes religiosas ou igrejas, o foi posteriormente pela igreja católica.

Para fins analíticos, questionamento que sempre existiu é se seria possível falar de uma estética cristã⁴. Em face disso, também há de se perguntar, como consequência, sobre uma estética pagã. A esse respeito, seguimos com Souriau (1973), no que se refere a elementos de linguagem por meio dos quais podemos nos pautar para pensar uma linguagem religiosa. Souriau comenta que existe uma estética implícita do paganismo, calcada sobretudo na “valorização incondicional da beleza, em particular da beleza humana em sua nudez” (1973, p. 7). Do mesmo modo, inversamente, é possível perceber a

³ A fé cristã acredita essencialmente em Jesus como o Cristo, Filho de Deus, Salvador, e portanto, está centrada em seus ensinamentos.

⁴ Nas releituras pictóricas de passagens sagradas, o impulso ao surgimento da iconografia religiosa ganha *status* de arte e é principalmente atribuído ao cristianismo, sobretudo porque este é iconófilo, diferente das crenças iconoclastas que não admitem adoração a imagens (DEBREY, 1993). Há toda uma história iconográfica e textual, baseada em releituras do sagrado. Destaca-se a influência das ideias cristãs sobre grande parte das manifestações artísticas que procuraram representar a espiritualidade e as questões da alma, porque algumas religiões não tiveram artes plásticas (SOURIAU, 1973).

expressão do religioso na valorização das forças espirituais e não na beleza do mundo sensível e do corpo.

Se fizermos um acompanhamento da história da arte, até meados do século XVIII as imagens tendem a representar temas religiosos ou debruçam-se sobre narrativas épicas e mitológicas. Essas nuances também denotam a diversidade do sentido do belo através dos tempos, bem como o modo de trabalhar estético-formalmente com esses temas. Contudo, a partir do Maneirismo e do Barroco, essas premissas podem ser questionadas, na medida em que muito do que foi produzido tem apenas temática religiosa, mas se afasta de uma estética tradicional cristã.

3. Retratos de Susana

A passagem que se refere à personagem Susana não se encontra especificamente na *Bíblia*, mas é considerada parte do Livro de Daniel (como o capítulo 13) na perspectiva de uma narrativa *apócrifa* ("não oficial"). Essa narrativa conta a história ambientada na Babilônia, que Susana, a bela esposa de Joaquim, foi acusada de adúltera por dois homens velhos que pretendiam violá-la. Durante um banho no jardim do palácio em que vivia o casal, Susana foi abordada e chantageada quando suas damas-de-companhia se afastaram. Caso cedesse às investidas dos homens, eles nada diriam, do contrário, contariam que estava se encontrando com um jovem. Ao recusar as investidas, foi condenada à execução por promiscuidade, até que um jovem chamado Daniel interrompe o julgamento e propõe que os dois velhos sejam investigados. O desfecho acontece a favor de Susana, pois os dois se contradizem ao responderem de forma diversa sobre um dado muito simples – a árvore sob a qual estaria o casal. A grande diferença de tamanho entre as árvores citadas mostra aos olhos de todos, de forma drástica e contrastante, a calúnia que estavam contando. Ambos são julgados e executados.

Na pintura, a história ficou conhecida como "*Susana e os anciãos*", representada por diversos artistas em diferentes épocas, a partir de 1500. Um olhar atento põe em discussão tais representações – o modo pelo qual a cena é representada torna-se um dos motivadores para o exame das obras. É curioso que um texto de caráter moral, cuja tensão coloca em relevo o triunfo da virtude, tenha sido representado visualmente de um ponto de vista que nos faz questionar sua interpretação. Vejamos nos exemplos a seguir.



Figura 01: *Susanna and The Elders* (1561), de Alessandro Allori. Óleo sobre tela. Musée Magnin, Dijon⁵.

Figura 02: *Susanna and The Elders* (1580), de Paolo Veronese. Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid⁶.

Em ambas as imagens, Susana não parece incomodada com a situação, o que as narrativas encontradas sobre o texto nos levam a acreditar. Ao contrário, para Allori, a mulher parece compactuar com a situação, e a pintura de Veronese ressalta uma espécie de diálogo tranquilo. Bem, se nos detivermos nas imagens, por si só estas representações do período que compreende o intervalo entre o Renascimento e o Barroco põem em dúvida, como interpretações, a fábula. Se buscarmos referência no Maneirismo, percebemos que a recusa pela imitação e as regras que regiam o Renascimento deslocam a preferência pelo expressivo ao invés do belo, fato que se aprofunda no Barroco (ECO, 2007). A preferência pela distorção (“deformação”) da figura, aqui, parece se expressar mais em uma tentativa de mostrar as imperfeições de caráter dos personagens. Nessa época, era bastante comum a representação na forma de uma figura feminina “feia”, declaradamente na forma, conforme o que se pode notar em imagens e textos. É interessante também lembrar que Platão aproximou o Belo com o bem e a verdade, noções divinas. Bem diferente é a abordagem que segue nas próximas imagens:

⁵ Disponível em: <<http://en.musee-magnin.fr/object/susanna-and-elders>>. Acesso em: 27 março 2017.

⁶ Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/6141c4ee-0ea1-424c-a94e-c40a00381c5b>>. Acesso em: 27 março 2017.



Figura 03: *La chaste Suzanne* (1864/5), de Jean Jacques Henner. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris⁷.



Figura 04: *Susana y los viejos* (1610/5), de Ribera. Óleo sobre tela. Coleção particular⁸.



Figura 05: *Susanna and The Elders* (1634/6), de Rembrandt. Painel. The Mauritshuis, Haia⁹.



Figura 06: *Susanna and The Elders* (1647), de Rembrandt. Painel. Gemäldegalerie, Berlin¹⁰.

Notamos que o tom dado à cena nessas representações caracteriza-se principalmente pelo afastamento físico dos personagens, salvo na última em que Rembrandt, mesmo optando por mantê-los no mesmo plano, representa Susana muito

⁷ Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2393>. Acesso em: 27 março 2017.

⁸ Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susana_y_los_viejos_\(Jos%C3%A9_de_Ribera\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susana_y_los_viejos_(Jos%C3%A9_de_Ribera).jpg)>. Acesso em: 27 março 2017.

⁹ Disponível em: <<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/susanna-147/#>>. Acesso em: 27 março 2017.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/355.html>>. Acesso em: 27 março 2017.

amedrontada e olhando diretamente ao observador, como se estivesse incomodada pelo também *voyeurismo* de quem contempla o quadro, fazendo-nos cúmplices do seu sofrimento. As outras três imagens nos causam efeito muito parecido, com a coincidência de uma questão, que é representar Susana intencionalmente iluminada – o que intensifica a situação de vulnerabilidade da personagem, visto que os anciãos, nessas imagens, estão escondidos no escuro. Se recuperarmos as grandes influências artísticas da época, encontramos em Caravaggio forte referência (para o Barroco) no uso do claro-escuro, também marca da pintura de Rembrandt. Simbolicamente, o contraste foi usado na estética pictórica para enfatizar o sentido de maldade. Presente na filosofia de Santo Agostinho, que associava o tom escuro e o negro, ao estetismo no mundo moral pela presença do mal (SOURIAU, 1973). O enfoque nessas obras é deslocar o olhar da cena para Susana, que é, com efeito, apresentada como vítima observada, com o agravante de a personagem estar iluminada e colocada no centro da composição do quadro. Um exemplo comparativo, a seguir, mostra como a mesma passagem inspirou de modo diferente outros artistas:

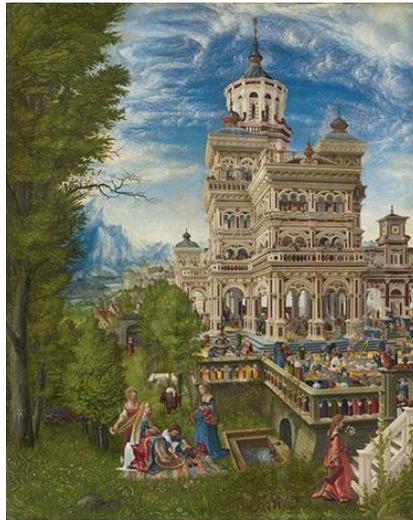


Figura 07: *Susanna im Bade* (1526), de Albrecht Altdorfer. Painel. Alte Pinakothek, Munique¹¹.

Esta cena expressa um enquadramento em plano geral da história, desviando nosso olhar para a paisagem, o espaço, a arquitetura de época, de modo que o conflito entre os personagens não parece ser o ponto central do que está sendo representado. Curiosamente, a passagem que ficou conhecida em pintura como *Susana e os anciãos*, aqui é intitulada *Susana no banho e Lapidação dos Velhos*, ou seja, a pintura representa dois episódios diferentes. Para os estudos do imagético, a questão do *ponto de vista*

¹¹ Disponível em: <<https://www.pinakothek.de/kunst/albrecht-altidorfer/susanna-im-bade>>. Acesso em: 27 março 2017.

desenvolve uma abordagem para discutir uma série de questões, e uma delas é justamente as escolhas expressivas que servem como estratégias para demonstrar uma opinião a respeito de algo (AUMONT, 1993). Nas representações que tem Susana como foco central, por exemplo, o enquadramento – compreendido como a composição na obra plástica, ao construir um ponto de vista visualmente centrado, aponta para uma visão qualificante (e conotativa) sobre o motivo representado.

A constatação de que tanto uma representação visual quanto um texto escrito pressupõem a existência de uma “sombra” do autor em alguma medida, serve como mote para colocar em exame a presença feminina nas produções culturais, e desse modo, procurar entender melhor os processos que levaram, no interior de uma história oficial, ao silenciamento de tantas mulheres na história da arte e da literatura, ou a promoção de uma mulher que é apenas representada a partir de um olhar dominante e masculino.

4. A história de Susana por Artemisia Gentileschi

Cabe perguntar sobre a atualidade das imagens de Susana: essa história ainda pode ser revisitada e trazida à tona por um olhar contemporâneo? Se pensada para além do âmbito estético, quais questões podem ser levantadas a partir de uma compreensão histórica, antropológica e crítica da arte?

Assim, nos colocamos frente ao desafio de pensar os encaminhamentos críticos atinentes à pós-modernidade, no sentido de compreender as relações entre obra, autoria e contexto histórico. A massiva assinatura masculina das representações pictóricas em questão salta aos olhos. Poderíamos nos indagar sobre as múltiplas razões para o fato, ou ainda sobre o reflexo disso na história da arte como um todo. Fato é que pensar a questão da autoria, em um cenário de invisibilidades da mulher, é mexer em um tema atravessado por uma complexa problemática, que a teoria nos encaminha para a discussão sobre gênero.

No que se refere à categoria de autor, é no pós-estruturalismo que há uma revalorização ou “retorno do autor” para a análise textual. Tomamos essa acepção dos estudos literários como base para pensar, também nas artes visuais, as possibilidades de intervenção na “escrita” de obras que apresentam marcas da subjetividade de quem fez, em que há uma suspeita sobre algo biográfico. Contudo, ironicamente, foi isso que colocou nas sombras a produção artístico-literária de muitas mulheres. Assistimos, portanto, a proliferação de estudos que tentam rediscutir conceitos como *gênero*, *sexualidade* e *raça*, na tentativa de dar conta de toda a espécie de negligências que se perpetuaram através dos tempos, na compreensão de fenômenos diversos. No tocante às questões críticas, Stuart Hall (2006) cita o feminismo como um dos cinco grandes avanços do nosso tempo, no que se refere à teoria social e às ciências humanas.

E é a partir de olhares como esse que vem sendo problematizada a presença feminina na arte, na tentativa de explicitar os processos que levaram à invisibilidade da mulher como artista, que tem como resultado, entre tantos, a pouca divulgação de suas obras¹². Basta um olhar retrospectivo na visita de um museu para observar a ausência quase total de mulheres artistas na constituição dos acervos de arte. Estima-se que em 1985, apenas 5% do total de obras do Museu Metropolitano (New York/EUA) era destinado à representação feminina, enquanto que 85% dos nus eram de mulheres, assinados por homens. Hoje, os números não mudaram muito.

No contexto artístico, ganha destaque a questão de gênero como relações de poder, uma vez que estas são marcadas por hierarquias, obediências e desigualdades. Por que os artistas consagrados são em sua maioria homens? E mais: as possibilidades oferecidas para incluir a nudez feminina em uma pintura histórica nunca deixaram de ser aproveitadas. As imagens de Susana, na maioria das representações existentes, promovem a representação de um nu objeto do olhar e desejo masculino, ainda que a história que esteja por trás aponte para algo sinistro, repulsivo, inaceitável – algo que a estética do belo não dá conta hoje, visto que a associação entre beleza e moral, nesse caso, encontram um lugar de desajuste.

Interessantes foram as imagens assinadas pela artista Artemisia Gentileschi (1593-1651/53), que ampliam o espectro de sentidos postos em cena pelas demais pinturas. Ao contrário da maioria das imagens observadas, no caso de uma das obras atribuídas à autoria de Artemisia, que seria a mais antiga (1610), não legitima uma feminilidade passiva, sendo que Susana reage muito mal, por meio de gestos, à situação apresentada. Na segunda (1622), a personagem ainda demonstra insatisfação, contudo, a opção por representar o corpo coberto não está relacionada diretamente com tal leitura, conforme poderíamos imaginar.

¹² Em 2016, pela primeira vez em 200 anos de história, o Museu do Prado, na Espanha, dedica uma exposição a uma artista – Clara Peeters.



Figura 08: *Susanna and The Elders* (1610), de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela. Schloss Weißenstein, Alemanha¹³.



Figura 09: *Susanna and The Elders* (1622), de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela. The Burghley House, Stamford¹⁴.

O “cobrir o corpo”, de modo que pouco podemos vislumbrá-la, poderia significar repúdio ao voyeurismo. Curiosamente, algumas imagens contemporâneas à época utilizam o mesmo recurso, apontando para uma possível convergência do olhar. Ocorre que, segundo referências encontradas, essa segunda versão da pintura recebeu uma restrição por parte do comprador, que não queria um nu visto pela família, sendo portanto uma prática possível para a época – releituras de imagens que eram então vestidas para agradar ao público, fato que esclarece em parte a distância da composição da personagem em relação à primeira proposta pintada por Artemisia em 1610.

Essas são as únicas releituras de Susana pintadas por uma mulher, o que gera grande interesse por parte dos pesquisadores. O que sabemos da biografia de Artemisia é que a personagem, retratada na cena em situação de conflito com os demais, é atribuída de certo modo ao *alter ego* da própria artista, na medida em que esta teria sido violentada por um ajudante (Agostino Tassi) de seu pai, o também pintor Orazio Gentileschi (1563-1639) – fato que na verdade só coincide com obras posteriores, muito embora seja utilizado como chave de leitura para a compreensão de muito do que ela produziu. Segundo pesquisadores, esse tema estava novamente em voga à época, e a artista sentia-se impulsionada a falar. Dentro das suas linguagens de domínio, Artemisia Gentileschi foi uma artista de múltiplos talentos: transitou entre a pintura de retrato e as temáticas histórica e religiosa.

¹³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Susanna_e_os_Anci%C3%B5es.jpg>. Acesso em: 01 nov. 2016.

¹⁴ *The Burghley Collections*. Disponível em: <<http://www.burghley.co.uk/collections/collection/susannah-and-the-elders-by-artemisia-gentileschi-1593-1652/>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

Por outro lado, se quisermos empreender uma viagem pela primeira imagem, percebemos que nessa versão de Susana, ela é que se torna o ponto central da cena, por meio da qual o acontecido é mostrado. Sem nenhum adorno ou paisagem acrescido no enquadramento que possa desviar a atenção, o efeito que causa é de que a própria Susana está a narrar com tamanha dramaticidade. A escolha compositiva para o quadro também reforça a opressão vivida pela personagem, com os dois anciãos representados em posição superior, criando um efeito de maior peso. Ao passo que, por uma regra bastante conhecida no mundo da arte (dos terços), Susana ocupa a maior parte visível da composição.

Para os estudos do ponto de vista, o efeito de realidade da narrativa ganha em determinadas condições, e uma delas é a incorporação pelo narrador de algum dos personagens e de seu ponto de vista (FRIEDMAN, 2002). Essa premissa dos estudos do verbal aproxima-se muito da ideia do visual como linguagem capaz de “mostrar” (“o que uma coisa é” como efeito da própria construção narrativa). Em nenhuma das imagens de Artemisia, a dúvida sobre a castidade de Susana coloca-se à prova – e na primeira isso especialmente se evidencia, pois é uma afirmação feita internamente ao quadro.

Tendo em conta essa projeção nas relações entre autor e obra, e que há uma busca secular das mulheres por falar, encontrar espaços que permitam a sua voz, e principalmente, um lugar de fala como artista, questionamos por que a artista empreende essas escolhas estéticas, e não outras? Poderia ela ser mais contundente ao falar de si? Se, ainda hoje, convivemos com o fato de as mulheres artistas serem uma sombra (amante de, filha de – no caso de Artemisia), isso se revela um argumento forte, sobretudo porque ela trabalhou em associação com o pai. Contudo, e de modo surpreendente, com o seu magnífico trabalho solo, a célebre reprodução do sistema artístico tem sido colocada à prova com o reconhecimento, ainda em vida, do trabalho da artista, sendo aclamada como mais famosa que o pai e uma das grandes artistas seiscentistas (CROPPER, 2001). Artemisia pode tirar proveito de sua condição profissional para falar e opinar em nome das mulheres de seu tempo, aproveitando temáticas religiosas para construir sentidos opostos aos que eram instituídos pelos artistas homens, com atuação importantíssima frente aos afeitos que as obras com esse tipo de temática propunham até então, deixando destacar as marcas de subjetividade que se relacionam com sua identidade feminina.

Considerações finais

Discutir as representações artísticas hoje significa empreender um olhar muitas vezes relativista, pois a estética do belo já não serve mais como único centro norteador para pensar seu estatuto. Cada vez mais passamos a questionar obras que de algum modo são inquietantes e desestabilizadoras, pois lidam com temáticas que nos afetam e

mediante as quais é impossível compactuar ao nível da contemplação passiva. Nesse contexto, não é possível esquecer o papel do artista, a seu tempo, no que diz respeito ao questionamento de parâmetros estéticos.

Eco (2007) faz ressalvas inclusive sobre o belo e o feio não terem mais um valor estético em si, pois como a história da arte demonstra, algo pode ser belo esteticamente mas carregar valores morais perturbadores, como é o caso do efeito da pintura *Susana e os anciãos*, pintada por Artemisia Gentileschi. A narrativa de violência é elevada a outro nível (viés político), e o que vemos em sua pintura são formas de subjetividade já latentes no século XVII como meio de resistência, sendo claramente uma voz dissonante em meio às representações encontradas, todas de autoria masculina.

A perspectiva de gênero é necessária para problematizar a visão da mulher sobre temas que foram desenvolvidos sobretudo por homens, como iniciativa de perceber a presença da mulher na produção cultural, e como voz ativa em épocas que se acredita ter havido pouca contrapartida à opressão masculina. O viés de gênero, ao ser subsumido pelo contexto artístico, além de realocar o papel das artistas no cenário da arte, também contribui para a constituição de um corpo teórico ainda em construção.

A análise da pintura que relê a história de Susana demonstra que estamos diante de representações que podem até mesmo contradizer a argumentação oferecida pelo texto e/ou narrativas a que remetem. A pintura que ficou conhecida como *Susana e os anciãos*, assim como muitas outras, na verdade são conhecidas como temáticas religiosas, quando na verdade encobrem o fato de que o tema é o nu como impulso para a pintura – e não por acaso muitos defendem o nu como um gênero artístico. Apesar de compreendermos que o papel da arte não é prender-se ao real ou aos significados como são construídos histórica e socialmente, o massivo contato que temos com a produção cultural masculina oferece-nos apenas uma narrativa possível, podendo colocar em circulação significados que pouco contribuem para a imagem do feminino, e ainda favorecer a manutenção da opressão histórica sofrida pela mulher.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

BÍBLIA online. *História de Suzana*. Disponível em:

<<http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>>. Acesso em: 01 nov 2016.

CROPPER, Elisabeth. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter. In: *Artemisia and Orazio Gentileschi*. CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith W. (Ed.). The Metropolitan Museum of Art. New York: Yale University Press, 2001, p. 263-281.

DEBREY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

FERREIRA, João Cesário Leonel. Análise de textos bíblicos narrativos: uma leitura sincrônica de Mateus 2,1-21. *Ciências da Religião: História e Sociedade*, ano 2, n. 2, 2004, p. 116-130. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/viewFile/2318/2167>>. Acesso em: 09 nov 2016.

_____. A Bíblia como literatura - lendo as narrativas bíblicas. *Revista Eletrônica Correlatio*, n. 13, 2008, p. 4-22. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/1650/1646>>. Acesso em: 09 nov 2016.

_____. *Estudos literários aplicados à Bíblia: dificuldades e contribuições para a construção de uma relação*. Disponível em: <http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Artigo_03_03.pdf>. Acesso em: 01 nov 2016.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista São Paulo*, n. 53, 2002, p. 166-182. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 28 maio 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8º ed. Rio de Janeiro: DPEA, 2003.

SOURIAU, Etienne. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.

i

Bacharel em Desenho Industrial - Programação Visual, Especialista em Arte e Visualidade, Mestre em Comunicação. Licenciada pelo Programa Especial de Formação de Professores/CE (UFSM). Estuda as manifestações visuais em diferentes perspectivas, incluindo o diálogo com o verbal.

Enviado em: 29 de março de 2017.

Aprovado em: 24 de abril de 2017