

SUSANNA E OS ANCIÃOS: ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI (1610) E JAN BOTH (1642)

Débora de Viveiros Pereira¹

Este trabalho tem como objetivo analisar comparativamente duas obras com o mesmo tema, executadas por artistas distintos, a partir de tais conceitos dualistas: “celestial x mundano”, “prazer x dor” e “esperança x desespero”. As obras escolhidas contemplam a temática bíblica da história de “Susana e os anciãos” segundo a visão de Jan Both e Artemísia Gentileschi.

Em linhas gerais, segundo a Bíblia, Susanna era uma jovem casada com Joaquim, um rico morador da Babilônia que habitava uma casa com um grande jardim. Essa casa era freqüentada por dois juízes anciãos que cobiçavam Susanna em segredo. Um dia, ela mandando fechar os portões do jardim e pedindo licença aos empregados para banhar-se, foi atacada pelos anciãos que a espreitavam. Estes a chantagearam com a ameaça de delatá-la por adultério caso não se entregasse a eles. Mesmo sabendo do que lhe aconteceria, mas munida de uma forte fé em Deus, Susanna negou-se ao pedido dos anciãos, fazendo com que estes a acusassem de traição com um suposto jovem. Desprovida de argumentos, ela ora a Deus para que Este olhe por ela. Então Daniel, um jovem da multidão, inspirado por uma consciência divina, propõe que se interroguem separadamente os dois idosos, pedindo que cada um nomeie a árvore sob a qual viu Susanna cometer adultério. Como não haviam combinado pormenores, os dois caem em contradição e a mentira é descoberta; assim Susanna é inocentada e os velhos são acusados “de acordo com a lei de Moisés”(cf. BÍBLIA online).

A representação da história de Susana e os anciãos não é algo novo na história da arte. Ao longo do tempo, inúmeros artistas retrataram o episódio, sendo que a grande maioria opta por representar o momento crucial em que a vítima é atacada. Tintoretto (1560), Jacopo Bassano (1571), Guido Reni (1620), Anthony Van Dick (c.1621), Guido Cagnacci (segunda metade do século XVII), Sebastiano Ricci (1713), Giovan Battista Tiepolo (c.1720-1722), entre outros escolheram o ápice do confronto entre vítima e algozes para retratar a história bíblica. Artemísia Gentileschi enquadra-se nesse grupo de artistas que representam o ataque dos anciãos à personagem principal.

¹ Estudante de especialização em História da Arte Sacra pela Faculdade Arquidiocesana de Mariana (Mariana-MG); bacharel em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG).

Dentre essas representações é preciso ressaltar, finalmente, a obra de Alesandro Allori (segunda metade do século XVI), onde a protagonista, de acordo com seu semblante e posição, parece desfrutar do ataque.

Uma das exceções é a obra de Albrecht Altdorfer, a mais antiga encontrada, de 1526. Nesse painel o destaque é dado à paisagem, tornando um detalhe o banho de Susana. Os algozes da mesma também são quase imperceptíveis, localizados em uma região onde a luz da obra não atinge, atrás de um arbusto, à esquerda. O momento retratado é o anterior ao ataque, quando os empregados ainda estão em cena e Susanna ainda encontra-se vestida. É possível relacionar esta obra à de Jan Both, que será analisada *a posteriori*, pois ambos os artistas “encaixam” o tema de Susana e os anciãos dentro de um contexto paisagístico maior.

De modo geral, Susana é representada nua e solitária, iniciando já o ato do banho. Normalmente, adota dois posicionamentos: ou encontra-se alheia à observação escusa dos anciãos, entretida no ato de banhar-se; ou acabou de descobrir o ato de espionar dos juízes. Estes, por sua vez, são geralmente retratados recurvados atrás de moitas ou arbustos, com a mão em sinal de silêncio (em muitos casos, o pedido de silêncio não é voltado a Susanna, mas ao espectador da cena). Pode acontecer, também, destes serem pintados já na ação de atacar, buscando segurar Susana pelos braços e pernas. Ainda assim, o dedo sobre os lábios, indicando sigilo, permanece presente.

Com relação ao cenário, este varia bastante de acordo com o autor da obra. Em geral, a personagem feminina encontra-se sentada em um banco próximo a um lago, situado dentro de um jardim. No entanto, é a aproximação ou distanciamento, opção do autor, que determina o que será visto ou ocultado. Sobre as representações da história de Susanna, Senna (2007) afirma que

“É interessante salientar que a atenção dos artistas recai, quase sempre, sobre a primeira parte da história, assinalando a libido inicial ou a tensão que se estabelece entre agressão masculina e resistência feminina. [...] Assim, o destaque fica por conta da graciosa figura de Susana, nua em meio a um jardim, tão luxuriante quanto o desejo dos homens. O modelado do corpo, a pose e a luz que incide sobre a personagem fazem-na brilhar, tal qual as joias e os finos objetos dispostos ao seu redor. Sua passividade a torna cúmplice e refém desse olhar.” (p. 134)

Jan Dirksz Both (c.1608-1652) foi um pintor holandês que viveu a maior de sua vida e atuou em Utrecht, morando quatro anos na Itália (1637-1641). Contemporâneo de Artemisia, sofreu in-

fluência – ainda que em menor escala – do barroco italiano, em especial do estilo *caravaggesco*², no qual realismo e o contraste de luz e sombra podem ser citados como as características mais evidentes. Sobre essa influência na pintura holandesa, Janson (2001) afirma que

“O barroco veio para a Holanda de Antuérpia através da obra de Rubens, e de Roma pelo contato direto com *Caravaggio e seus discípulos*. Embora a maioria dos pintores holandeses não tenha visitado a Itália, houve alguns, no princípio do século, que andaram por lá, saídos sobretudo de Utrecht, cidade com fortes tradições católicas. Não constitui surpresa que esses artistas fossem mais atraídos pelo realismo e ‘cristianismo laico’ de Caravaggio do que pelo classicismo de Carracci. [...] Embora a Escola de Utrecht não tenha dado origem a grandes artistas, os seus membros foram importantes porque transmitiram o estilo [de] Caravaggio a outros mestres holandeses que fizeram bom uso destas novas ideias italianas.” (p. 749)

Both executou grande número de obras, tendo como temas paisagens onde figuravam camponeses e as ruínas romanas contempladas por viajantes. Sua obra tornou-se conhecida pela inovação trazida da representação de paisagens contemporâneas, em especial aquelas um tanto selvagens (cf. MIRADOR, 1987, V.15, p.8409). Uma característica a ser ressaltada é que este artista, geralmente, insere a temática escolhida dentro de uma paisagem (casos de “Italianate landscape with Roman warriors – 1650 – e “Italianate landscape with travelers in a path – s/ data), dando ênfase aos elementos naturais – árvores, riachos, florestas, em detrimento da cena representada. Porém, a razão do gosto por paisagens vem, também, de uma preferência dos compradores locais, pois

“A maior parte dos compradores de arte na Holanda preferia assuntos mais próximos da sua própria experiência – paisagens, vistas arquitetônicas, naturezas-mortas, cenas do dia-a-dia. Todos esses gêneros surgiram na metade do século XVI; à medida que se foram definindo, surgiu um grau de especialização até então desconhecido. O movimento não se confinou à Holanda. Encontramo-lo por toda parte, mas a pintura holandesa foi a sua fonte principal, tanto em volume quanto em variedade.” (JANSON, 2001:760).

No caso específico da obra escolhida para este breve estudo, o Both escolhe reproduzir o instante anterior ao ataque, em que os dois velhos escondidos observam Susanna banhar-se no lago do jardim. Tal qual nas demais obras supracitadas, em sua versão de “Susanna e os anciãos” o artista ressalta, portanto, muito mais os elementos da natureza em detrimento da cena em si. O jardim

² “[Caravaggescos ou caravaggisti era a] denominação dada a pintores que, no início do século XVII, imitaram o estilo de Caravaggio. Os métodos de Caravaggio, e em particular o uso enfático que fazia do *chiaroscuro* para obter um realismo dramático, exerceram enorme influência em Roma na primeira década do século XVII – tanto sobre os pintores italianos quanto sobre artistas estrangeiros que afluíam àquela que, então, era a capital da arte europeia.” (CHILVERS, 2001: 98).

da casa – luxuriante, para utilizar as palavras de Senna – no qual Susanna está tomando banho é tomado de um aspecto soturno, quase mórbido por conta do uso de cores escuras, mergulhado em sombra. A protagonista, distraída, tem a atenção voltada para si mesma e no ato de banhar-se. No alto, uma fonte em forma de sátiro toca uma corneta, símbolo dos elementos naturais, mas também do instinto e da sexualidade extremada. Esta, contudo, não é a única obra com a presença do sátiro, podendo este também ser encontrado na versão de Giovan Battista Tiepolo, datada entre 1720 e 1722.

Susanna é apresentada de costas, mas em destaque, iluminada por uma luz que parece vir de dentro do jardim e cair sobre ela, dando um aspecto sobrenatural à jovem. Distraída e solitária, a jovem ignora a natureza dos futuros acontecimentos, apesar dos “sinais” advindos do jardim. Sua própria nudez, corriqueira em uma cena de banho e nesta temática, é retratada de maneira diversa do comum, ressaltando a pureza, inocência e castidade da jovem, desprovida então da sensualidade recorrente. A protagonista é mostrada de costas para o espectador, nua, mas sem qualquer vislumbre de nenhuma parte íntima de seu corpo. Nesse ponto, é interessante salientar,

Ao mesmo tempo, os dois anciãos confabulam, admirando a beleza de Susanna em meio à escuridão do cenário. Assim, Both consegue abarcar os dois anciãos na mesma atmosfera sombria da obra, mas Susanna escapa a este recurso, como se fosse a única a ser salva naquele meio. O dualismo “celestial x mundano” aparece, dessa forma, como uma das muitas formas de se interpretar esta obra. Susanna seria então, o aspecto celestial da obra de Both, pelas duas características principais citadas: inocência e castidade. Já o mundano é personificado em três elementos principais: os anciãos, que observam Susanna escondidos; o sátiro, símbolo pagão do instinto animal e da sexualidade; e a morbidez do jardim, que prenunciava o acontecimento a seguir. Resta, por fim, indicar que a própria cobiça dos anciãos pode ser levada em conta como um aspecto mundano, enquanto a candura de Susanna frente a tais sentimentos é seu oposto, o celestial.

Entre as muitas possibilidades de interpretação do tema [...], a representação de Susana como simbologia da Igreja, contra a qual conspiram os velhos, os pagãos e todos os seus opositores; o significado de Libertação e resgate da vida oferecido pelo profeta; e ainda, a castidade feminina que prefere a morte à desonra do esposo (CHADWICK apud SENNA, 1996).

Assim, nota-se que a associação à imagem de Susanna vai muito além de sua história, podendo ser a representação da luta do cristianismo contra o paganismo, além do ideal de pureza construído sobre a castidade feminina.

No que tange à obra de Artemisia Gentileschi, por sua vez, é possível observar algumas diferenças ao compararmos esta com a pintura de Both, apesar das semelhanças de estilo e época. No entanto, faz-se necessário, antes, contextualizar a artista em seu tempo. Artemisia Gentileschi (1597-1651), italiana, foi considerada a primeira das raras mulheres a serem reconhecidas por seus trabalhos artísticos. Foi uma pintora barroca, praticando um realismo acadêmico, derivado de sua forte influência *caravaggesca*, dando a suas personagens, preferencialmente, papéis de heroínas. Era filha do também pintor Orazio Gentileschi, outro influenciado pelo estilo particular de Caravaggio. Quando jovem, seu pai contratou como mestre de Artemisia o pintor Agostinho de Tassi, acusado posteriormente de violentar a jovem artista. Enfrentando os preconceitos de sua época, Artemisia recusou-se a desposar Agostinho e, anos depois, venceu o processo, pelo qual este foi condenado a deixar Roma. Além disso, seu estilo difere bastante dos pintores de seu tempo e, de acordo com Senna (2007),

“A obra de Gentileschi rompe com os padrões em torno dos temas e com as restrições impostas ao trabalho da mulher pintora: suas versões para Judith, Susana, Lucrecia, Betsabé ou Esther colocam as protagonistas no centro da ação, enfatizando o lado heroína; as telas são em grande formato evidenciando o domínio da anatomia e das expressões fisionômicas; o acesso ao estudo do modelo nu, incomum para a época, foi oportunizado por seu pai, o pintor Orazio Gentileschi. Em um ponto, todos concordam, a arte de Artemisia Gentileschi é maior que as querelas em torno de sua obra ou de sua vida.” (p. 136).

Muito disso explica a composição de sua obra “Susanna e os anciãos”, onde a pintora expõe, de maneira aberta, o instante da tentativa de abuso. Os personagens anciãos estão dispostos de forma triangular, “pesando” sobre a protagonista (cf. SENNA, 2007:134-135). Não há natureza neste quadro, apenas Susanna sentada em um banco de pedra decorado com os dois anciãos sobre ela. A obra é retratada em primeiro plano e grandes dimensões (1,70m x 1,21m), convidando o espectador a fazer parte da cena. Outro aspecto a ser destacado é o uso de cores vivas e luz, chamando a atenção do espectador para o desenrolar do acontecimento.

Ao optar por executar uma obra de grandes dimensões é possível perceber a impressão de incômodo que a artista pretende passar com a proximidade entre personagens e espectador. A começar pelo realismo presente na forma do corpo de Susanna e nas feições dos rostos dos personagens, passando pela dramaticidade e teatralidade da cena, expressas pelas expressões e gestos violentos, o desespero e dor da protagonista face a seus algozes são intensos e causam empatia. O movimento dos personagens denota expressivamente a posição de cada um: a negação e o pavor de Susanna perante o “pedido” dos anciãos, enquanto, por parte destes, somente o pedido de silêncio, a confabulação e a luxúria.

Nesse sentido, é preciso destacar que o objetivo da artista não é destacar o momento do banho em que Susanna é atacada, mas a intenção e a reação dos personagens. Assim, a composição de uma paisagem impediria ao quadro o realismo e impacto causado pelo primeiro plano e distrairia o espectador do principal: a cena. A abordagem deste tema sofre, aqui, outra influência importante: o abuso sexual sofrido pela própria artista. Assim, um trauma de proporções tão íntimas para a artista pôde ser usado como inspiração para reproduzir na tela sentimentos como medo, asco e pavor na personagem de Susanna.

Nesta obra, além do dualismo barroco entre “beleza e grotesco”, respectivamente, de um lado por Susanna – perfeitamente bela – em oposição aos anciãos – velhos e enrugados, com expressões fisionômicas grotescas –, há também o conceito de “paixão” que se divide em “prazer x dor”. O conceito de paixão envolve, mesmo, todo o desenrolar da cena: o gesto de repulsa da protagonista feito com o corpo e as mãos; a expressão de desespero e dor no rosto de Susanna; a “paixão” (desejo) dos anciãos pela mesma e, finalmente, a paixão com que a artista reproduz a cena, destacando o momento crucial do ataque no jardim.

Por fim, após as análises individuais segundo os conceitos de dualismos supracitados, um terceiro e breve apontamento será feito, dessa vez, analisando comparativamente as pinturas sob o olhar do dualismo “esperança *versus* desespero”. Assim, leva-se em conta tudo o que foi analisado, mas o estudo é proposto sob uma nova ótica. Tal ótica encontra-se, segundo esta análise, focalizada na personagem principal das obras, Susanna, e suas respectivas representações de esperança e desespero.

Both é um pintor de paisagens e, sendo assim, insere a cena dentro daquilo que está acos-

tumado a reproduzir. Sua luz artificial sobre Susanna está de acordo com a utilização da luz no período barroco, onde esta era uma forma de destacar aquilo que se pretendia na pintura, e não uma reprodução fiel da luz natural. Assim, o que se pode chamar de “Susanna iluminada” é uma forma de destacar o cândido, o celeste, o bem sobre o mal. A esperança de que o episódio porvir não acontecesse ou, até mesmo, o prenúncio do final da história, onde a inocência de Susanna é comprovada. Contudo, o alheamento de Susanna ao ato de observação dos anciãos, atrelado aos indícios do jardim, ressaltam a luz mais como a última esperança da interferência divina que o prenúncio do desfecho feliz. Finalmente, pode-se interpretar a luz como a exaltação da inocência e pureza de Susanna frente à maldade e fraqueza moral dos anciãos.

Por outro lado, Gentileschi, com sua preferência pela representação de heroínas, exalta por todas as formas, o horror da ofensa sofrida por Susanna. Tendo sido a própria pintora marcada por um episódio semelhante, exacerbando o lado dramático do momento do ataque dos anciãos a Susanna, expondo todo o desespero da jovem. Todo o movimento do corpo de Susanna mostra o pavor da mesma no que diz respeito à proposta dos velhos: as mãos em sinal de repelir, o rosto virado em direção oposta aos outros personagens, a expressão de desespero, a postura de quem está pronta a se levantar e fugir.

Sendo assim, é notória as múltiplas possibilidades de análise das obras individualmente, através de conceitos que ressaltem o aspecto dualista das mesmas. “Celestial *versus* mundano”, “prazer *versus* dor” e/ou “esperança *versus* desespero” são conceitos e formas de análise que facilitam a leitura das obras, sendo preciso destacar que o estudo não é finalizado com o esgotamento de tais conceitos. Diversas nuances, como a técnica, por exemplo, foram relegadas a segundo plano, o que não aconteceria em uma visão mais panorâmica das obras.

Apesar de ambos os artistas terem vivido na mesma época (século XVII) e partilharem de influências similares (barroco italiano, *caravaggismo*), suas obras destacam-se pelas particularidades, ainda que retratem o mesmo tema. Gentileschi destaca, através da pintura de grandes proporções, primeiro plano e cores vivas, a violência da cena, ressaltando o desespero da jovem atacada e dos anciãos em possuí-la. A dramaticidade da cena, através dos gestos e fisionomias busca causar emoção no espectador. Talvez seja possível inferir que a experiência de abuso, por parte da própria artista, tenha interferido em seu trabalho, fazendo com que o realismo do ataque dos anciãos à Susanna alcançasse uma veracidade única.

Jan Both por sua vez, opta por uma idealização mais difundida entre os pintores acerca do tema: mostra a protagonista banhada por uma luz advinda do jardim, no momento anterior ao ataque. Não há movimento nem desconfiança por parte de Susanna que, inocente, está já despida e entretida em banhar-se. Enquanto isso, os anciãos confabulam e observam a jovem. Both utiliza, tal qual Tiepolo, a figura do fauno para prenunciar a violência que ocorrerá. Além disso, o artista opta por uma visão distanciada da cena, reforçando o ato de *voyeurismo* do espectador que, ao contrário do proposto por Gentileschi, não é convidado a participar, mas a observar. Desse modo, Jan Both, conhecido por suas paisagens, consegue trazer um tema diverso de suas representações para dentro de seu domínio.

Feitas as ressalvas anteriores com relação aos dualismos, é preciso compreender também o quanto estes auxiliaram na compreensão de elementos das obras que, antes, seriam impossíveis de serem vistos. “Celestial *versus* mundano”; “dor *versus* prazer” (englobado dentro da “paixão”) e “desespero *versus* esperança” possibilitaram a análise das obras sob um viés antes impensado e muito eficaz. Sendo estas obras barrocas, os dualismos encaixaram-se ainda mais perfeitamente, haja visto que o Barroco é, essencialmente, composto por dualidades (“como o supracitado beleza *versus* grotesco”). A chave para uma análise eficiente das obras de arte talvez seja aquilo que Panofsky categoriza como “*três operações de pesquisas irrelacionadas entre si [que] fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível*” (2002, p.64). O caso específico de “Susanna e os anciãos”, nas visões de Artemisia Gentileschi e Jan Both, aliado aos dualismos escolhidos, torna-se rica fonte de estudos, ampliando as formas de análise.

Ainda que duas obras – de um mesmo período, ou não – tenham um tema em comum, fica claro a variedade de diferenças e particularidades referentes ao tratamento da temática. Os artistas trazem para sua familiaridade um tema bíblico, seja através de suas vivências ou de seus modos de executar as obras. Assim, é possível perceber essa aproximação com o tema, seja no caso de Both, inserindo a temática dentro de sua especialidade (paisagens); ou ainda como Artemisia Gentileschi, colocando a heroína como centro da obra, desprezando as representações convencionais de passividade, buscando ainda atrelar um fato pessoal à construção de sua obra, trazendo ainda mais realismo ao já impressionante quadro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio C; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1994, 158 p.
- BÍBLIA online. *História de Suzana*. Disponível em: <<http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>>. Acesso em: 20 abril 2012.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 996 p.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p.
- ENCICLOPÉDIA Mirador internacional. São Paulo, Melhoramentos, 1987. 20v.
- JANSON, H. W. O barroco em Flandres, na Holanda e na Espanha. *História geral da arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.2. p.743-770.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.47-87.
- SENNA, Nádia Cruz. Sensualidade. In: *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p.132-150.

IMAGENS



c. 1642, Jan Both, “Susanna e os anciãos”, óleo sobre tela, 56cm x 40 cm, coleção privada.



1610, Artemisia Gentileschi, “Susanna e os anciãos”, óleo sobre tela, 1,70m x 1,21m, coleção Schönborn, Pommersfelden, Alemanha.

AMILCAR DE CASTRO: PINTOR?

Elias Perigolo Mol¹

Amilcar de Castro não se considerava pintor e, por consequência, não se via como produtor de pinturas, preferindo denominar toda sua produção com uso de tinta, a partir de 72, quando retorna dos Estados Unidos, de desenhos. Em várias entrevistas, há uma separação entre desenhista, aquele que enxerga o mundo por meio de linhas, e pintor, o que vê o mundo através de cores. Como no trecho que segue:

O mundo inteiro diz que óleo sobre tela é pintura. Mas isso é uma maneira boba de falar. Se você olha o mundo e traduz o mundo em linhas, você é desenhista e não pintor. Se olha para o mundo e traduz o mundo em cor você é um pintor. O Guignard é pintor sem dúvida, Matisse é pintor. Eu não sou pintor. A escultura é estrutura, questão construtiva. Tem parentesco, no meu modo de pensar, com a arquitetura, e está mais perto da construção, da organização espacial. (SEBASTIÃO, 1999)

A separação é de fato tão marcante que Amilcar chega, em uma entrevista, a dizer que “Mondrian é um gráfico. Aquilo que ele faz não é pintura, mas desenho, porque sua preocupação ali é estrutura. Azul, vermelho, amarelo são cores gráficas, qualquer jornal tem essas cores em suas bases.” (CASTRO, 1998-2000, p.233). Mas “cores gráficas”, ou seja, cores que qualquer gráfica ou veículo impresso usa como básicas ou primárias, não são azul, vermelho e amarelo, mas ciano (também conhecido como azul-anil), magenta e amarelo (CMY – *cyan, magenta, yellow*). Teoricamente, a partir da mistura dessas cores em diferentes quantidades sobre o branco do papel se é possível chegar a quaisquer cores possíveis de serem impressas e, a partir de sua mistura na máxima quantidade (100%), temos o preto (*black*). O preto é também adicionado ao modelo por questões econômicas e para compensar as impurezas que impedem sua reprodução, daí temos o modelo amplamente conhecido como CMYK. Amilcar sempre teve um contato muito próximo com jornais e gráficas. É muito difícil que desconhecesse o fato. Resta-nos perguntar o porquê de ter feito a troca. Uma hipótese é que, com fins argumentativos, ele tenha aproximado deliberadamente o modelo

1 Mestre em História da Arte pela UNICAMP.