

Rembrandt

Rembrandt, filho do moleiro van Rijn, nasceu em Leyde em 1606; completa-se, assim, este ano, o sétimo cinquentenário do seu nascimento; pode-se dizer ainda que esta data registra o terceiro centenário do apogeu da sua atividade artística, pois, como é de aceitação geral, com a execução, no ano de 1656, da *Benção de Jacob*, o artista teria alcançado o domínio absoluto de sua arte.

No momento em que na Holanda, para comemorar praticamente esse duplo acontecimento, os museus de Amsterdã, de Roterdã e de Leide estão promovendo grandes exposições das suas obras, não é demais repetir, diante das reproduções de suas pinturas e águas-fortes, agora apresentadas no Museu Nacional de Belas Artes, as extraordinárias virtudes desse pintor unanimemente considerado como um dos maiores da humanidade.

A pintura de Rembrandt é o drama puro e simples do nascimento e da morte: dos espaços de sombra dos seus quadros surgem figuras – incertas e imprecisas – caminham para uma região iluminada, aos poucos se organizam em formas seguras e exatas, para logo se dissolverem destruídas de novo pelo impacto violento da luz – como os seres vivos que assomam da escuridão do desconhecido, se expandem, por certo tempo, em pleno fulgor da existência, e depois desaparecem queimados pela luz da consciência, desfeitos pelo ardor da própria vida. Há gravuras de Rembrandt em que esse ciclo é exatamente representado como um traço de uma linha que atinge, em sentidos opostos, dois infinitos que se confundem, em que a luz é revelada, numa graduação crescente e alcança a mais intensa vibração, como se resultasse de uma queda vertiginosa de altos níveis de energia: essa luz que ora desce do céu como um raio, ora penetra por uma janela como um jorro, uma chuva de partículas fulgurantes, ora explode no centro da tela como a desintegração instantânea de substâncias nucleares, luz para onde avançam, atraídos e dominados, todos os seres que aspiram viver e dentro da qual são abrasados e consumidos.

A pintura de Rembrandt é o drama da própria consciência do pintor, que, para maior clareza, na série de pinturas em que se retrata a si mesmo e a Titus, e a Saskia, e a Hendrijke, reproduz o mistério do nascimento e da morte em termos de luz e sombra; basta olhar-se o seu último auto-retrato, de 1668, já próximo da sua morte – que sucedeu um ano depois – para se ver um rosto não mais surgindo, mas se desfazendo na sombra, corroído pela luz. A série dos seus retratos dá ainda uma idéia da pintura religiosa e do realismo de Rembrandt que representam talvez o último termo da interpretação dos motivos religiosos que, segundo Dvorak, teve na arte cristã um sentido em tudo diverso do dos antigos, por desprezar a representação isolada dos tipos de divindade, e fixar a ação, o sucesso, a “história figurada de acontecimentos passados”, “sempre baseada na observação da vida ou da fantasia”. Foi um pouco na fantasia e muito na observação da vida que o grande pintor holandês encontrou aquele sentido humano e habitual das cenas religiosas que pintou. Como já o fizera Caravaggio, na *Morte da Virgem* e na *Conversão de São Paulo*, Rembrandt descreve os episódios bíblicos como se fossem cenas cotidianas, numa afirmação poderosa das condições ambientes, numa sinceridade sempre presente e atual: *Jesus e a Samaritana*, *O Evangelista São Mateus*, os *Discípulos de Emaús*, diferem pouco dos seus retratos e quadros de gênero. Com isto, em verdade, ele apenas se adaptava à tendência geral da arte holandesa do seu tempo, arte que já usava largamente o “tenebrismo” caravaggesco, que assimilava e refletia as aspirações e exigências de uma nova maneira de sentir e compreender a vida. E era essa mesma compreensão objetiva, imediata e utilitária, tocada ainda por uma luz de idealismo, de audácia e de aventura, que animava os arrojados

navegadores e os hábeis comerciantes dos Países Baixos, pioneiros da burguesia como classe revolucionária e triunfante.

Mas essa integração no espírito realista do seu tempo, como a sua adesão à técnica do **claro-escuro** não se verifica em Rembrandt sem o sinete da sua grande personalidade sem que tivessem do seu espírito magnífico a marca inconfundível e impressionante, expressa na afirmação da própria vida como o sentido coletivo da existência, na substituição silenciosa de todos os seres pelo seu próprio ser, na redução do Cosmos ao seu **eu** corajoso, autoritário e comunicativo, imenso e solidário com as fraquezas e virtudes humanas.

Desse “Miguel Ângelo que não teve Julio II”, como a seu respeito tão bem se exprimiu André Malraux, se poderá dizer que foi a expressão mais perfeita do sentimento e da cultura holandesas, a imagem mais verdadeira e harmônica de sua época e o modelo mais legítimo de um gênio universal.

1956