



AS LEITURAS BÍBLICAS DE REMBRANDT E A ARTE BARROCA

Flavio Botton *

Universidade do Grande ABC – UniABC

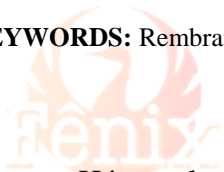
galaaz67@gmail.com

RESUMO: O que esse trabalho pretende é mostrar os elementos da arte barroca por meio da análise dos quadros de Rembrandt que fazem uso das temáticas bíblicas.

PALAVRA CHAVE: Rembrandt – Arte Barroca – Arte e História

ABSTRACT: This paper aims at showing the elements of the baroque art, through the analysis of Rembrandt's paintings that make use of biblical themes.

KEYWORDS: Rembrandt – Baroque Art – Art and History



www.revistafenix.pro.br

Há aqueles artistas cujo nome é mais reconhecido que suas próprias obras e este parece ser, muitas vezes, o caso de Rembrandt. Não que o mestre holandês não tenha produzido obras-primas, como atestam indubitavelmente os críticos ao se referirem à *Ronda Noturna*, de 1642. Mas, muitas vezes, as especulações românticas sobre a sua biografia têm tido, injustamente, maior repercussão que sua qualidade estética e sua importância artística.

Rembrandt Van Rijn é herdeiro da tradição caravaggista. No final do século XVI, surge à cena das artes plásticas italiana Michelangelo Merisi da Caravaggio, revolucionando o cotidiano clássico que chegara, com isso, aos seus últimos dias. Mais conhecido como Caravaggio, o controverso pintor acabou fazendo escola e influenciando toda a arte europeia subsequente. Caravaggio morreu em 1610, com apenas 39 anos, mas os *caravaggisti* se espalharam por todo o continente, levando adiante não só o realismo que se combinava com o sobrenatural, mas também um inovador tratamento de luz, que destacava as personagens de um fundo quase negro.

* Professor de História da Arte da UniABC e Doutorando em Literatura Portuguesa pela USP.

Estas foram algumas das influências mais visíveis de Rembrandt, o maior dos pintores holandeses, cujo nascimento perfaz agora quatrocentos e cinco anos.

Sua obra é fruto de um contexto histórico específico e, por isso, grandiosa representante do barroco europeu, na vertente dos países do Norte. A Holanda, país natal de Rembrandt, recém liberta da dominação espanhola, convertida ao protestantismo, passa por um momento único de crescimento econômico.

Neste período, temos a utilização plena dos avanços técnicos, científicos e artísticos logrados pelos grandes mestres da renascença, como Leonardo, Michelangelo e Rafael, aliados a uma nova expressão, intensa e dramática de representação das cenas e das figuras humanas. Mas, além disto, temos, de um lado, um catolicismo triunfante, cuja Contrarreforma esforça-se por educar os fiéis por meio da emoção captada pelos sentidos, especialmente pelo mais aguçado deles, a visão. Enquanto de outro, temos os países reformados que se afastam da Igreja Católica e passam a conceber uma nova forma de conviver com a arte.

Assim, o que este trabalho pretende é revelar os aspectos da obra de Rembrandt, como artista barroco, em conexão com a sua época. O caminho a ser trilhado envolverá uma breve descrição do universo da arte barroca e a análise de algumas de suas telas de temas bíblicos, tais como **O Banquete de Baltasar** (1635), **O Anjo impede Abraão de sacrificar seu filho Isaac** (1635), **Sansão cego pelos Filisteus** (1636) e **Suzana e os Velhos** (1647).

BARROCO, UM CONCEITO TORTUOSO

Roma, por volta de 1600, é o centro das artes plásticas da Europa, além de foco irradiador de modelos artísticos. Para lá rumam grandes artistas de todas as partes empenhados em participar das incursões do papado no mecenatismo artístico com vistas a torná-la a mais bela cidade do mundo cristão. Da mesma forma que de lá vem as modas e modelos, vêm também os mais valorizados artistas. Há, por exemplo, notícia de pintores que passavam a cobrar mais pelas suas obras por terem “estudado” com os italianos.

O estilo barroco desenvolvido em Roma é, por assim dizer, o Barroco na acepção “tradicional” do termo. Ou seja, é uma arte sensualista, dramática e monumental, que trabalha com o desenvolvimento de dualidades diversas, do gênero

matéria-espírito, corpo-alma, luz-sombra, como se todas elas fossem reflexo das problemáticas relações entre os pensamentos teocentrico medieval e antropocêntrico renascentista.

Esta arte, que é extremamente dramática, busca sempre explorar o ápice, o momento crucial para o desenrolar de um determinado acontecimento. É como se, ao observar a cena da **Vocação de São Mateus (fig.1)**, o espectador se desse conta que até aquele momento existia um homem que recebe, no exato instante fixado pela obra, o chamamento de Cristo e que, a partir daí, este homem não mais poderá ser o mesmo. Assim, cristaliza-se na tela o auge de um episódio, ainda que se tenha aspectos narrativos do antes e do depois a serem relevados.



Figura. 1: Vocação de São Mateus

Como se exemplifica na mesma obra, o Barroco é uma arte exaltada, de contrastes fortes que utiliza, como nunca antes visto, o potencial dramático da luz. Veja-se como o fecho de luz que atravessa a obra é o verdadeiro agente da ação. Este foco, que não está nem na vertical nem na horizontal, parte da direita para a esquerda em leve declive. Também a ação da cena começa pela direita, quando Cristo reconhece Mateus e aponta para ele em seguida estendendo o braço. Ao centro, como que tocado pelo gesto de Cristo que lhe estende assim uma luz metafórica, já que espiritual, Mateus recebe o chamado da mesma forma como o fecho de luz lhe ilumina em cheio o rosto, esmaecendo logo em seguida.

Por fim, deve-se destacar que o Barroco italiano traz para a arte um novo realismo, segundo alguns, tão intenso que foi preciso cunhar um novo termo para designá-lo: naturalismo.

Esta característica é o que permite o tratamento dos sublimes momentos religiosos como episódios cotidianos. Esta tendência naturalista, assim, como o efeito descrito da luz, grandes maestrias de Caravaggio, serão as marcas primeiras do Barroco italiano, mas serão posteriormente elevadas a elementos do Barroco internacional.

A partir deste momento, já se pode fazer a transição do barroco italiano católico para o barroco dos países protestantes do Norte e esta tarefa cabe em grande parte a Rubens. Não se insinua aqui que o Barroco do Norte seja completamente diferente da arte italiana do mesmo período, mas para se fazer justiça, há que se referir a algumas diferenças, assim como já se admitiu a semelhança existente (o caso da luz e do naturalismo, por exemplo).

Segundo Hauser,¹ enquanto a vida do papado e do alto clero italiano se parece, cada vez mais, com a vida das cortes, o cotidiano dos protestantes assimila-se com a classe média.

Na Holanda, após a dominação da Espanha católica instaura-se o protestantismo e um clima de razoável tolerância religiosa. A ausência da Igreja Católica ocasiona uma óbvia diferença na produção artística: a ausência do maior de todos os mecenas.

Gombrich² resume em poucas palavras o homem da região e em que ele acaba por ser diferente dos outros. Seriam então: “devotos, trabalhadores incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua maioria, a pompa exuberante dos costumes e maneiras meridionais”.

Este gosto que tende à sobriedade, somado à ausência do maior mecenas histórico da arte, a Igreja Católica, é fundamental na concepção do Barroco do Norte. Deixado então à mercê do mercado de arte, o pintor começa a trabalhar em função da procura do consumidor. Ao contrário dos mestres da Idade Média e mesmo dos da Renascença, o artífice holandês necessita realizar a obra e, posteriormente, procurar quem a compre, e não, como antes, trabalhar exclusivamente por encomendas. Poderia-

¹ HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

² GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1999, p. 413.

se pensar que o artista parece ter maior liberdade de trabalho em um contexto como o descrito, afinal, inexistem as exigências do contratante. Mas, ao atentarmos melhor, veremos que o pintor fica dependente de outro elemento, mais cruel que o mecenas, que é o gosto do mercado. Em outras palavras, não há liberdade nenhuma, pois se quiser vender uma obra sua, o artista deve pensar, *a priori*, no gosto dos compradores.

O mais inusitado deste fenômeno é que ele acaba por criar, com aponta o mesmo Gombrich, especialistas em determinados ramos ou gêneros de pintura, do tipo “marinho”, “paisagem”, “peixes”, de acordo com as “necessidades” do mercado, sendo o mais privilegiado destes ramos o retrato. Já as pinturas de temas religiosos giram em torno de episódios que não possam causar polêmicas. Obviamente, os retratos de santos para devoção estão fora de questão.

No caso de Rembrandt, encontramos tanto temáticas leigas, como os retratos coletivos feitos para as guildas, como temas religiosos, fundamentalmente retirados do Antigo Testamento.

Vejamos então, algumas das obras do mestre holandês e suas relações com a arte barroca.



REMBRANDT E O BARROCO

As pinturas de temas religiosos foram comuns na carreira de Rembrandt, principalmente no que diz respeito aos temas do Antigo Testamento. Não há nenhum registro sobre a religiosidade de Rembrandt (que esclareça se ele seria muito religioso ou não). Mas como a tolerância religiosa em Amsterdã era muito grande, sabe-se que ele teve contato com pessoas de vários credos. A grande comunidade de judeus desta cidade era formada em sua maioria por fugidos de Portugal e Espanha. Talvez por influência destes amigos judeus, Rembrandt tenha se interessado tanto por temas do Velho Testamento. Some-se a isso o fato de que, posteriormente, a presença dos calvinistas tornará as pinturas que retratem Cristo, Maria e os Mártires da Igreja Católica proibitivas. Quase não há também pintura histórica, dada a recente tradição da região. O conjunto de circunstâncias talvez explique a grande quantidade de telas com temas no Antigo Testamento, aproximadamente trinta e duas

Como se viu anteriormente, a arte do período barroco possui a tendência a retratar o “exato momento”, o ápice de um determinado acontecimento. Esta

característica pode ser exemplificada com a análise da grande tela (193 X 132) **O Anjo impede Abraão de sacrificar seu filho Isaac (fig.2)**, de 1635, atualmente no Museu Ermitage, em São Petersburgo. Curiosamente, também Caravaggio, aproximadamente quarenta anos antes, havia dedicado duas telas ao mesmo tema, uma de 1596, hoje pertencente à coleção de Barbara Piasecka Johnson, e outra, de 1603, exposta atualmente na Galeria Uffizi, em Florença.



Figura 2: O Anjo impede Abraão de sacrificar seu filho Isaac

O sacrifício de Isaac aparece no capítulo vinte e dois do Gênesis, logo após vermos contada a história de seu pai, Abraão, cujo nome significa “pai de multidão”, e de seu pacto com Deus. Resumem-se os versículos: em certa ocasião, Deus aparece a Abrão e ordena que ele siga para uma montanha, onde imolará seu único e amado filho, concebido já quando o pai alcançava a idade de cem anos e a mãe, noventa. Sem questionar, Abraão parte junto com seu filho, que o pergunta sobre o animal que deverá ser imolado. O pai responde apenas que Deus o proverá. Lá chegando, Abraão prepara o

ritual do sacrifício, amarrando seu filho e colocando-o sobre um pequeno altar. E depois, “estendendo a mão, tomou a faca para imolar o seu filho. O anjo do Senhor, porém, gritou-lhe do céu: ‘Abraão! Abraão!’ ‘Eis-me aqui!’ ‘Não estendas a tua mão contra o menino, e não lhe faças nada. Agora eu sei que temes a Deus, pois não me recusaste teu próprio filho, teu filho único.’” (Gen. 22, 10-12).

Como se vê, a tela de Rembrandt nos congela no exato momento em que o anjo se manifesta e decide-se a sorte de Isaac, assim como a de Abraão. Ao cabo, vemos que todo o episódio era mais uma das muitas provas de fé solicitadas por Deus nas escrituras. Salva-se Isaac do sacrifício, mas também se salva Abraão, que tem sua fé comprovada pelo Senhor. Esta passagem tem sido comparada pelos teólogos como análoga à paixão de Cristo, ou seja, em ambas se vê o sacrifício do único filho pelo pai, pelo bem maior da humanidade, segundo a teologia católica.

Para bem observar a obra, porém, temos que entendê-la em movimento, pois a obra barroca é também dramática. Veja-se a faca caindo e o braço de Abraão seguro pelo anjo. Reparemos que o anjo não puxa o braço de Abraão, mas apenas o segura que, devido ao ímpeto do movimento, solta o punhal. O anjo não poderia estar puxando o braço do patriarca dado o panejamento de suas vestes que ainda retrata o movimento de chegada.

É notável também, a oposição entre a brutalidade das mãos de Abraão, ao segurar o pescoço do rapaz completamente indefeso, com o leve toque que ao anjo é necessário para frear o movimento assassino. Da mesma forma, o olhar atônito do patriarca, acompanhado de sua testa enrugada, como que se questionando o que poderia estar errado, se ele está cumprindo os desígnios de seu Deus, é contrária ao olhar seguro e tranquilo, assim como à suavidade da tez do anjo.

Todos os gestos do quadro estão perfeitamente estudados e combinados. Isaac retorce o corpo, como quem já prevê chocado o seu doloroso final (e nisso ele se assemelha à personagem da segunda versão do tema de Caravaggio). Abraão abre os braços preparando o movimento brutal, quando é refreado pela mão direita do anjo. Já com sua mão esquerda, o anjo faz um gesto que pode nos remeter a uma exclamação, o que não condiria muito bem com a sua calma aparente, ou, em melhor hipótese, poderíamos pensar que o anjo mostra que vem em nome de um poder mais alto, de Deus logicamente, daí o apontar demonstrativamente o céu.

Barroca também é a iluminação da obra, não só por trabalhar as noções de claro e escuro, mas também por utilizar estas concepções de luz de forma simbólica. Ou seja, a luz da obra forma-se a partir de um feixe que vem da esquerda para a direita, e de cima para baixo, coincidindo exatamente com o movimento do anjo. Assim, não é apenas luz o que ilumina a cena de Abraão a sacrificar Isaac, mas, mais que isso, uma luz divina que impede, na figura do anjo, a consolidação de um ritual que a Escritura quer condenar, o sacrifício humano.

Por fim, o Barroco se manifesta ainda nas dualidades expressas na tela, sejam elas: o humano e o divino (anjo - Abraão, Isaac), o dinâmico e o estático (anjo, Abrão - Isaac), o jovem e o velho (Isaac – Abraão) e ainda o já citado claro e o escuro.

No mesmo ano, datada, não sem certa dúvida, surge uma das telas mais impressionantes e comentadas de autoria do mestre holandês: **O Festim de Baltasar (fig.3)**, uma obra realizada a óleo sobre tela e, como a anterior, de grandes dimensões (167 X 209), que se encontra, desde 1964, na *National Gallery*, de Londres.



Figura 3: O Festim de Baltasar

A tela nos remete ao capítulo cinco do Livro de Daniel, também do Antigo Testamento. Há algumas controvérsias sobre a real autoria deste livro. Julgam alguns historiadores que Daniel não seria uma figura histórica, e que “seu” livro seria uma compilação de diversos fragmentos. Seus textos estão canonizados principalmente devido às suas mensagens edificantes aos judeus, perseguidos por Antíoco Epifanes (que encarna o orgulho dos poderosos ou mesmo o anticristo, dependendo do livro

bíblico em que aparece). Daniel pode ainda ser considerado profeta para os cristãos, mas apenas um sábio, que ajudou o povo de Israel a sobreviver no cativeiro, para os judeus.

A cena retratada se passa no reinado de Baltasar, filho do rei Nabucodonosor, opressor dos povos judeus. O rei promove uma festa para seus mil nobres, em que são servidas grandes quantidades de comida e de bebida para todos. Excitado pelo excesso de vinho, Baltasar ordena que os criados tragam os vasos de ouro e prata que seu pai havia tomado do templo de Jerusalém para que sejam utilizados pelos seus nobres, que bebem e entoam cantos aos seus deuses.

No momento em que a corte de Baltasar comete a afronta, uma mão, semelhante à mão humana, surge e começa a escrever uma mensagem cifrada nas paredes do palácio. O rei foi tomado por um grande pavor, mudou repentinamente de cor e pensamentos terríveis tomaram-lhe de assalto.

Baltasar mandou vir todos os sábios da corte e prometeu grandes recompensas a quem conseguisse interpretar a mensagem gravada da parede. Nenhum deles, porém, era capaz sequer de entender o que estava escrito. Foi quando que por ideia da rainha, foi chamado o profeta Daniel, que já havia sido capaz de grandes predições nos tempos de Nabucodonosor. Daniel aceitou a tarefa de decifrar o enigma, mas recusou de antemão as recompensas prometidas por Baltasar.

Segundo Daniel, Deus havia mandado a mensagem devido à soberba do rei, que não se humilhou diante dele e afrontou seu povo e seu poder. E a mensagem dizia, em tradução da Bíblia de Jerusalém: “Menê, menê, teqel, parsin. E esta é a interpretação da coisa: Menê – Deus mediu o teu reino e deu-lhe fim; Teqel – tu foste pesado na balança e julgado deficiente; Parsin – teu reino foi dividido e entregue aos medos e aos persas. (...) Na mesma noite, Baltasar foi assassinado e Dario, o medo, tomou o poder”.

O episódio do Festim de Baltasar era bastante conhecido dos holandeses da época e bastante explorado em seu teor político, mais ainda que religioso. Neste tempo, as províncias holandesas sofriam o domínio estrangeiro e lutavam contra os reis espanhóis. Como se disse já, Daniel ajudou o povo judeu a sobreviver no cativeiro da Babilônia. Estabelece-se então um paralelo entre o fato histórico e a dominação do rei

da babilônia sobre os judeus. Há mesmo uma caricatura da época que mostra uma torre espanhola a ruir e as inscrições do festim ao fundo.³

Some-se a isso o fato de os reis babilônicos não usarem coroa, como na obra de Rembrandt, que é um símbolo ocidental, e não oriental, da realeza. E, a confirmar o paralelo entre espanhóis e babilônicos, tomem-se as cores predominantes nas vestes de Baltasar e da mulher em primeiro plano, à esquerda do quadro: amarelo e vermelho, cores históricas da Espanha, já presente nos brasões de Leão, Castela, Aragão e Navarra.

O quadro nos mostra então o momento em que a mão termina a inscrição e o pavor toma conta de Baltasar. O monarca abre os braços. Com o direito, procura apoio na mesa e acaba por encontrar, não a solidez que buscava, mas uma das peças subtraídas ao Templo de Jerusalém. A posição em que se encontra o rei nos remete a um movimento involuntário e dramático e não a uma pose hierática ou pensada, podendo ser entendido como a sugerir uma cena em movimento. Com o braço esquerdo, arma-se como que tentando a defesa da visão sobrenatural que se coloca diante de seus olhos arregalados de assombro.

A hipótese de movimento e dramaticidade da cena se reforça na presença da mulher de vermelho já mencionada. O susto que causa a aparição ou a brusca reação do rei faz com que a serviçal entorne o conteúdo da jarra de ouro, também roubada do templo, empapando a manga de seu vestido que escurece ao tomar contato com o líquido.

Devemos ter em mente também que uma das questões mais importantes ao observarmos uma pintura como esta, baseada em episódios históricos ou bíblicos, é que o pintor deve transmitir, por meio das fisionomias das personagens, os seus sentimentos, que são, em geral, conhecidos pelo público da época.

A cena do festim de Rembrandt cumpre esta proposta com maestria. O terror e o assombro manifestam-se nos gestos das personagens, em especial, as duas ao fundo, à direita do monarca. Tanto o velho quanto a mulher com tiara de pérolas, abrem a boca, pasmos, diante do sobrenatural. Já o rei deve expressar o seu assombro à maneira da tradição artística. Segundo as convenções, só os mais fracos são pintados com a boca aberta de espanto (o velho e a mulher), mas o rei é senhor de si e deve se conter, apenas

³ HAGEN, Rose-Marie e Rainer. **Os Segredos das Obras Primas da Pintura**. Lisboa: Taschen, 2002.

arregalando os olhos. Esta convenção vale para a pintura e não para as Escrituras em que se descreve os joelhos de Baltasar a baterem-se um contra o outro.

Ainda em relação à figura do rei, há que se destacar o minucioso detalhe com que se retrata a sua barba, em que os fios se fazem visíveis na medida correta; os olhos, que mostram o brilho do pavor que a cena exige e, por fim, o detalhe do medalhão em seu peito que, realizado com a técnica do impasto, ganha uma vitalidade e textura de objeto esculpido na obra.

Em relação à luz, parece óbvio que a obra não a trate de forma rigorosamente coerente. Pode-se observar que há, pelo menos, duas fontes de iluminação: uma que vem das mãos divinas e outra que atinge a cena vinda da direita da obra, o que explicaria a luz e a sombra nas costas da primeira personagem à direita do quadro. Apesar disso, o que interessa, mais uma vez, é a simbologia relacionada à luz, e não, neste caso, a sua coerência interna. Sendo assim, vemos que, apesar de haver fontes diversas de luz, ou simbolicamente de poder, no quadro, uma delas deve ser mais forte que a outra. Destarte, a luz como símbolo de poder é mais intensa, logicamente, na direção das mãos que gravam a divina inscrição, mostrando que a luz é também personagem da obra que afirma a soberania de Deus sobre qualquer dos reis temporais.

Voltando à mensagem na parede, sabe-se que na maior parte das pinturas que tematizam o festim de Baltasar, a inscrição é omitida. Ela seria, segundo alguns, visível apenas para Baltasar e para Daniel, que interpretaria a mensagem de acordo com os desígnios de Deus. Por este motivo os sábios da corte de Baltasar não saberiam interpretá-la, já que sequer poderiam vê-la.

Rembrandt é provavelmente o único pintor a mostrar a inscrição, feita com a ajuda de um amigo rabino. Mesmo para os leitores do hebraico, a inscrição é enigmática, por dois motivos. Primeiramente, o hebraico ordinariamente se escreve na horizontal e da direita para esquerda. Rembrandt pintou as letras na vertical e da direita para esquerda, para procurar manter algum mistério na mensagem, mesmo para os conhecedores da língua. Em segundo lugar, como já se viu acima, os termos usados só fazem sentido pela interpretação dada pelo profeta (este tipo de mensagem cifrada é típico da cabala, saber secreto judeu). Os historiadores da arte costumam identificar que o aparecimento da mensagem a todos pode sugerir que o cliente visado pelo artista fosse um judeu.

Nesta obra, assim como na anterior, temos o momento em que se encontra o grande dualismo do período barroco: em o **Festim de Baltasar**, confrontam-se o humano e o divino, o poder temporal e o poder espiritual.

Momentos de extrema tensão e expressão máxima de movimento, temos também na nossa próxima obra, **Sansão cego pelos filisteus (fig. 4)**, de 1636, também um óleo sobre tela de grande dimensão, 206 X 276, exposta atualmente na cidade de Frankfurt.



Figura 4: Sansão cego pelos filisteus

Também do Antigo Testamento, a bastante conhecida história de Sansão foi retirada de um dos livros considerados históricos dentro da Bíblia, o Livro dos Juízes, capítulo dezesseis. Sansão é o guerreiro israelita invencível que causa grandes estragos aos exércitos filisteus. Ele, porém, se apaixona pela filisteia Dalila, para quem revela, depois de muita insistência, que o segredo de sua força era seu voto de nazireu, ou seja, era uma pessoa consagrada a Deus. Em virtude desta consagração, tanto a mãe, durante a gestação, como o futuro nazireu, deviam abster-se de certos alimentos e bebidas, ou de cortar o cabelo. De posse do segredo, Dalila corta-lhe os cabelos enquanto Sansão está adormecido. Os soldados filisteus, alertados pela pérfida, capturam-no e arrancam seus olhos. Quando os filisteus levam Sansão ao templo para ridicularizá-lo, ele pede a Deus que devolva por um momento a sua força, no que é atendido. Sansão derruba as colunas do templo e, segundo as Escrituras, “mata mais filisteus com a sua morte, que havia matado em vida”.

O tema é bastante conhecido e foi plenamente utilizado por pintores do barroco e de várias épocas, entre eles o mestre Rubens. A diferença entre o tratamento do tema dado por Rubens e por Rembrandt é interessante. O momento de ápice escolhido por Rembrandt é o do cegar, o de maior violência e dor física. Vinte e sete anos antes de Rembrandt, Rubens escolhera retratar o momento do primeiro golpe de tesoura no cabelo de Sansão ainda adormecido. Como se observa na tela de Rubens, quase não há movimento, que se traduz pela grande tensão da cena. Dalila aguarda um filisteu que segura a primeira mecha do cabelo de Sansão a ser cortada; os guardas, ao fundo da tela, esperam o momento correto, aquele em que Deus se retiraria de Sansão, para atacar-lhe. A atmosfera do quadro nos mostra a luxúria responsável pela derrota de Sansão: o vermelho intenso do vestido e os seios descobertos de Dalila, o nicho de Vênus com o Cupido, na parede ao fundo, a postura lassa do herói israelita, e mesmo as cores e a iluminação quente, tudo contribui para um clima pesado, em que se prevê o desfecho já conhecido de todos.

Em Rubens, a tensão e o suspense da cena são tão palpáveis, que chegamos a ponto de poder ver a obra como o momento em que o filisteu responsável por cortar os cabelos de Sansão prende a respiração antes do primeiro fechar da tesoura. Ou seja, até aquele momento, nem ele mesmo, nem os outros que estão em cena, estavam certos de que o plano sairia como desejado e temiam até acabar como os outros filisteus que atacaram Sansão.

Já em Rembrandt, por outro lado, o que se destaca é o movimento. Como se disse, Rembrandt escolhe o mais violento ponto da história para mostrar o seu Sansão. Se analisarmos as personagens envolvidas na cena, perceberemos uma sequência quase que se diria narrativa dos movimentos executados para dominar o herói.

Vejamos as personagens nesta sequência então: acima temos Dalila, que corta o cabelo de Sansão, retirando a sua capacidade de reação. Após isto, temos o primeiro e o último guardas, que ameaçam Sansão com a lança. Repare-se que a lança também é um instrumento utilizado no martírio de Cristo, e em Sansão ela aparece quase na mesma altura em que irá ferir Cristo, o que acaba por estabelecer uma identidade entre os martírios. Outros dois guardas ainda estão encarregados de segurar o herói: um o agarra por detrás, enquanto outro prende suas mãos com correntes e algemas. Por fim, e só ai então, aparece o filisteu que vaza os olhos de Sansão.

Rembrandt parece intencionalmente uma espécie de “animação”, em que as personagens aparecem, como não poderia deixar de ser na pintura, ao mesmo tempo, mas como que a representar partes distintas e subsequentes de uma narrativa. A reforçar esta impressão, exemplificaríamos com o primeiro guarda à esquerda da obra, que, boquiaberto, ainda teme Sansão, como se ele não estivesse completamente dominado.

Ao ter os olhos vazados, ao mesmo tempo em que sabe que quebrou seu voto de nazireu, Sansão expressa em sua face a mais terrível dor. Jorra-lhe o sangue dos olhos e, o antes invencível guerreiro, aparece reduzido a um animal capturado, de maneira que seus pés parecem mais garras de uma ave apanhada, que pés humanos.

Por fim, observe-se que a luz que entra na tenda é o agente do drama. A iluminação de Rembrandt dá sequência às ações das personagens, que são como que iluminadas na medida em que entram em ação na cena.

Iluminando prioritariamente os elementos mais importantes da cena, a luz destaca principalmente o corpo dominado do herói, que se sabe abandonado apenas temporariamente pela luz divina. Por outro lado, permanecem na penumbra sombria a face da filisteia Dalila. A luz esconde ainda o rosto dos algozes secundários, os guardas filisteus.

De onze anos mais tarde, vem o nosso próximo quadro. Em 1647, Rembrandt assina, logo abaixo dos sapatos da heroína, uma obra de dimensões mais modestas (76 X 91), abrigada hoje pela coleção dos Museus Estatais de Berlim. Trata-se da tela **Suzana no banho (fig. 5)**, tema retratado também pelo mestre Rubens por duas vezes, em 1607 (obra que se encontra hoje na Galeria Borghese, em Roma) e em 1610 (esta, no Museo de la Real Academia de San Fernando, em Madrid).

Assim como no **Banquete de Baltasar**, o episódio vem do Livro de Daniel, agora do capítulo treze, em uma cena da juventude do profeta. Conta-se a história do rico Joaquim e sua esposa, a bela Suzana, que despertou o desejo de dois anciões, juízes da Babilônia. Certo dia, ardendo de paixão pela honesta jovem, os velhos cercam-na no jardim de sua própria casa, onde Suzana ia se banhar. Como as criadas houvessem saído para buscar óleos e unguentos, ficou Suzana à mercê dos anciões que disseram: “As portas do jardim estão fechadas, 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.” Vendo-se nesta situação, Suzana busca a melhor saída e, cheia das mais profundas angústias, resolve: “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.”



Figura 5: Suzana no banho

Cumprindo sua chantagem, os juízes denunciam Suzana que recebe a pena capital, a pena ordinária infligida em caso de adultério. No momento em que saiam todos para a execução da pena, um jovem, inspirado por Deus, afirma: “Sou inocente da morte desta mulher!”. Era o ainda jovem Daniel, que sugere que os acusadores sejam ouvidos separadamente. Os velhos caem em contradição e fica claro que a acusação contra Suzana havia sido forjada. A multidão revolta-se então contra os dois anciãos e, de acordo com a lei de Moisés, aplicam o tratamento que tinham querido infligir ao seu próximo: foram ambos mortos.

Na tela de Rembrandt, a interação das personagens revela completamente a ação a ser desenrolada e o teor do diálogo entre elas. Note-se que um dos velhos avança para Suzana e faz a proposta, enquanto o outro permanece na cancela do jardim, olhando atentamente com a boca semiaberta, demonstrando sua falta de caráter e seu desejo bestial.

O velho que faz a proposta aponta com a ponta do polegar o castelo e, com a outra mão, segura o pano que cobre a moça. É a própria encarnação da chantagem, já fez a sua proposta, pois está segurando o pano (é como se estivesse a nos mostrar seus

desejos de despir a jovem) e está a apontar o castelo (“senão te denunciaremos para os que estão lá”).

A obra mostra o exato momento em que Suzana deve tomar uma decisão. As duas saídas ainda são possíveis, pois ela ainda não deu a sua resposta, apenas recebeu a oferta.

Veja que, no momento em que o velho fala, os pés de Suzana ainda estão separados: um dentro da água e outro na terra. Ela ainda pode então escolher entre ceder ou não aos velhos, entre a água e a terra, que acabam por assumir valores então simbólicos.

Se ela entrar na água está salva dos desejos dos velhos e inocente aos olhos de Deus. É na água que, segundo o Gênesis, o espírito de Deus paira. É símbolo da purificação física e espiritual para diversas religiões, não só para a cristã, mas também o islamismo, o judaísmo e o hinduísmo veem a água como fonte de purificação. No cristianismo, temos, por exemplo, o batismo como renascimento.

Por outro lado, se permanecer em terra cederá aos velhos e estará perdida aos olhos de Deus. A terra é o oposto ao celestial, é o local que simboliza o feminino e sua sexualidade, o útero e a reprodução. Na terra, está ainda o seu vestido vermelho, cor da luxúria, do carnal e do pecado, enquanto que na água ela se protege com o pano branco, da cor da pureza⁴.

Assim, a postura física da jovem, reflete o seu dilema interior. É o momento em que Suzana toma consciência de seu problema e procura uma saída. Ao contrário das obras anteriores, esta nos apresenta um momento rigorosamente estático, pois toda a ação se passa no interior da personagem de Suzana. O drama mostrado na tela é de caráter reflexivo e interno, e Rembrandt consegue dar conta de tudo isso na postura das personagens, fazendo com que compartilhem de suas intenções, de suas angústias e aflições.

Além disso, podemos destacar que na obra existem as oposições típicas do Barroco e que aqui se expressam entre Suzana e os velhos, por exemplo, nas dualidades: o belo e o feio, o jovem e o velho, o terreno e o celestial, a virtude e o vício.

Como nas obras anteriores, a iluminação nos chama atenção. Esta é, entre as obras citadas, a mais escura. Aqui, as figuras dos velhos parecem se destacar do fundo

⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

negro, enquanto o centro do foco de luz destaca o corpo seminu da jovem Suzana. Repete-se o que já foi dito em relação a Sansão, Dalila e os filisteus, ou seja, a simbólica luz recai sobre aqueles que representam os desígnios de Deus. Desta forma, os velhos estão nas sombras, representando, como se vê nas escrituras “a iniquidade que surgiu, em Babilônia, de anciãos juízes que passavam por dirigentes do povo”. Já Suzana é a esperança do povo de Deus, a pureza representada pelas suas ações, mas também, como se viu, pelo branco de suas vestes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se percebe, Rembrandt é uma manifestação do barroco em pessoa, embora tenha sido também um artista da categoria dos que ultrapassam os limites de sua época.

Seu trabalho não é só de caráter exterior e histórico, mas traduz também o aspecto universal do autoconhecimento, da decifração do homem e de seus medos e desejos. Seus quadros nos mostram os anseios do homem do período barroco e, em certa medida, também do homem moderno: o confronto do humano com o divino e a efemeridade de todos os homens.

