

# A ARTE HOLANDESA

**Dr. Mansueto Kohnen, O. F. M.**

Prof. de História das Artes - Rio

Os Países Baixos mandaram suas obras magistrais e seus mestres para a Espanha, Itália, França e Germânia. Tiveram excepcional cotação, em determinados períodos, mórmente na Espanha. Os mestres neerlandeses deixaram seus vestígios, por exemplo no Prado de Madrid, nos "Uffizii" em Florença, principalmente no assim chamado Portinari-altar, da autoria de van der Goes. E Rembrandt assemelha-se, em muitas fases de sua vida artística, aos germânicos.

A arte neerlandesa, como a germânica, vive da existência **camponesa e burguesa**, enquanto a romana e italiana, se baseiam na vida da cidade, respectivamente citadino-aristocrática. Sua essência camponesa reflete-se na pintura, enquanto a vida burguesa se espelha, de preferência, na escultura e arquitetura. Um dos maiores pintores holandeses é denominado "Bauernbrueghel", quer dizer Brueghel, o pintor (como tantos outros) da vida dos campos, dos sítios, dos jogos aldeães, das brigas, dos banquetes e das quermesses. Tudo é descrito com grande exatidão e carinho. Os paisagistas — pela origem são citadinos — vêm a natureza com olhar claro, sóbrio e quase calculador, nada de fantasismo, nada de monumentalidade, como Giotto o fêz. A maneira neerlandesa de representação do camponês e da natureza bucólica é única em tôda a Europa, superando neste particular a germânica.

No gênero burguês existe maior afinidade entre a Germânia e os Países Baixos, se bem que êstes o cultivam com maior exclusividade, criando uma poderosa burguesia em sua pintura de grupos, de guildes, de lares e outras associações ou em sua arquitetura de municipalidades, lojas para venda de panos e moradias.

Porém, nem o camponês nem o burguês formam, no fundo, o elemento decisivo da arte holandesa. Seu herói verdadeiro é **a natureza**: a terra do campo, as dunas e os diques, o pôrto, o céu e o mar (Cfr. Paul Claudel: *Vom Wesen der hollaendischen Malerei*. Wien, 1937). Não há nenhuma arte européia em que os elementos cósmicos dominem tão poderosamente como na neerlandesa. Poucos são seus artistas (por exemplo Bosch, Rembrandt e Hals) que possuem enorme força fisiognômica e sentido metafísico. Mas tôdas as fases produtivas da pintura neerlandesa sentiram-se apaixonadamente ligadas à natureza. Surgem, na fase de transição entre gótica e renascença, tôrres altas com carilhões, como por exemplo em Bruegge e Mecheln, para que estas vozes melodiosas recordem ao viajante o céu nublado ou claro-azul.

Os irmãos van Eyck amalgamam, no século XV, de maneira corajosa e inovadora, a descrição de temas religiosos com a paisagem livre. Da “Adoração do Cordeiro” no altar de Gent emergem no horizonte, atrás de prados e florestas, a cidade Gent, rica em tôrres, e a catedral de Utrecht. Sim, nos séculos XVI e XVII, a pintura de paisagens dos neerlandeses conquista a hegemonia absoluta na Europa: representa magistralmente prados pacatos e campos férteis, cidades envoltas em neblina perto do mar, partidas de portos cheias de sedução e perigos, partidas de canoa em fantásticas noites de luar, nuvens densas que parecem casar o horizonte com a terra, patinação em lagos limpos e campos infindos de neve — e a gente ganha a convicção firme e acalentadora dos artistas: esta é a terra, pela qual somos e vivemos, ela nos dá suprema alegria para coração e sentidos!

De fato, o neerlandês procura captar sua natureza através da pintura e êle é dono de um extraordinário **talento de pintura**. E a pintura é a rainha de tôdas as artes em terras holandesas. A Germânia é-lhes superior em realizações esculturais e arquitetônicas, jamais em colorido original. Coisa semelhante se dá na arte gráfica: apesar das obras de Lukas van Leyden (1494-1533), Hercules Seghers (1589 - ca. 1640) e Rembrandt, os Países Baixos quase nunca tiveram artistas como a Germânia no gênero gráfi-

co, enquanto os neerlandeses são os grandes criadores da côr. Se a arte gráfica visa mais o sôbre-sensível e o a-sensível, a pintura (neerlandesa) é movimentada por grande sensibilidade e sensualidade.

### **Os principais mestres:**

Bosch — ca. 1450-1616;  
Brouwer — 1606-1638;  
Brueghel (Pieter Sr.) — ca. 1525-1569;  
Cuyp — 1620-1691;  
Antonis van Dyck — 1599-1641;  
Jan van Eyck — ca. 1390-1441;  
Hubert van Eyck — ca. 1370-1426;  
Goes — ca. 1440-1482;  
van Gogh — 1853-1890;  
Gossaert (den. Mabuse) - ca. 1478 - até antes de 1536;  
Goyen — 1596-1656;  
Hals — ca. 1580-1666;  
Hobbema — 1638-1709;  
Hoech — 1629 até ca. 1683;  
Jordaens — 1593-1678;  
Os irmãos de Limburg - Trabalharam no início do século XV;  
Massys — 1466-1530;  
Orley — ca. 1492-1541;  
Ostade — 1610-1685;  
Rembrandt Harmensz van Rijn — 1606-1669;  
Rubens — 1577-1640;  
Ruysdael — 1628/29-1682;  
Steen — 1626-1679;  
Teniers — 1610-1690;  
Terborch — ca. 1617-1681;  
Vermeer van Delft — 1632-1675;  
Weyden (Rigier van der) — nasceu entre 1397 e 1400 até 1464.

Conhecemos dois grandes auges da pintura neerlandesa:

a) Século XV: os irmãos de Limburg na obra do “Livro de Horas” para o duque von Berry (1410-1416) e os irmãos Hubert e Jan van Eyck na altar de Gent. Se os primeiros foram os inovadores, os outros sintetizaram as fôrças do passado, dominando

todo o século mencionado. Desenvolvem fecundamente êste estilo: Weyden e Goes.

b) Após um rápido intermezzo de influência italiana (Massys, Mabuse e Orley), inicia-se o segundo florescimento. O genial Brueghel está na fase de transição: ainda medieval em suas interpretações filosófico-alegóricas, indica o futuro em seus grandes panoramas de paisagens, verdadeiros poemas heróicos das estações do ano.

Vem a Pseudo-Reforma e cria nova polaridade interior. Dois mestres refletem a cisão:

1.º) **RUBENS** corporifica o sul com uma arte alegre, sensual, festiva e barroca.

2.º) **REMBRANDT** caracteriza as províncias do Norte com sua cultura mais simples e calma, às vezes também mais robusta e burguesa.

Na obra de Rubens ainda estão unidos o elemento aristocrático e camponês. Seus sucessores cultivam cada um determinada facêta: Van Dyck é o pintor elegante da aristocracia de Gênova e Londres, enquanto Jordaens representa incansavelmente os deleites camponeses.

Ao lado de outros paisagistas importantes, dos pintores originais da vida camponesa (Brouwer) e dos entusiastas da vida do lar holandês (Hoech) observa-se, não raras vezes, nas obras de muitos artistas, um traço nítido de abastada vida burguesa, uma espécie de auto-satisfação e insipidez.

**VAN GOGH** é o grande representante da pintura moderna neerlandesa. Também êle vai ao encontro da natureza e da paisagem (no sul da França). A natureza é-lhe símbolo das forças criativas, que dormitam na terra. Êle ainda confirma uma vez: por tôda a evolução da pintura neerlandesa passa o signo do amor pela natureza maternal, que abrange tudo.

Que é o essencial das duas grandes épocas da pintura neerlandesa? Os primeiros neerlandeses se distinguem pelo máximo de realização: os objetos ficam metàlicamente duros ante o nosso olhar, pois, existe uma observação por nada turvada e uma pura reprodução da verdadeira natureza, como observa Christoffel. É, em comparação com a germânica, mais pobre em visões, porém, mais rica em gravação firme e clara. No altar de Gent,

de van Eyck, os seres celestiais até **existem!** Este é o típico nesta arte: tudo “existe” simplesmente com enorme intensidade. Ademais, a arte neerlandesa é geralmente uma arte de **alto controle espiritual**: expressões apaixonadas de dor (auges da arte italiana e espanhola) são quase desconhecidas. Sofrimento e alegria são contidos, severa e calmamente. Porém esta reserva não exclui força sensual. Isto provam justamente os primeiros neerlandeses. Sua sensualidade é forte e clara, comparável ao sol matutino.

Esta arte tenta, ao mesmo tempo, ser lógica e construtiva, até certo ponto, espacial. Desconhece, como a germânica, irrupções do homem interior, porque é por demais sóbria e sabedora, não enigmática. Esta arte é, até na pintura, plástica.

Estas afirmações são sublinhadas pela **côr**. Vejamos o altar de Portinari em Florença, obra principal de Hugo van der Goes: as côres frias reluzem festivamente — a vestimenta azul da Madona, o branco azulado da capa esquerda, o purpúreo e verde da capa direita dos anjos, no fundo os prados verdes e o céu azul. O artista pinta carinhosamente as flôres na frente de modo exatíssimo: uma obra-prima de micro-arte na totalidade do quadro. No espaço arquitetonicamente delimitado desdobra-se uma sossegada e rica vida da alma. Absorta, a Madona olha a criancinha, quase que perdida no chão duro, de tão pequena, e que, todavia, forma o âmago de tudo, atraindo os olhares de todos. Os pastôres que adoram, manifestam três atitudes: piedosa e súbita curiosidade, admiração carinhosa e adoração muda. Pastôres, pais e anjos formam, porém, personagens isoladas, em contraste com a arte italiana, que conhece em tudo a concatenação espontânea e social. É uma obra que, ainda neste conjunto piedoso, deixa adivinhar uma longitude isoladora, que experimenta a alta beleza das coisas e dos seres de estranha solidão e silêncio.

O segundo florescimento (séculos XVI e XVII) desconhece êstes traços. Vive em tudo a vida burguesa. E, todavia, ela permanece algo fria, pouco acessível, dura e quebradiça, algo impedida e não libertada até nas festas camponesas de Brueghel e nos retratos de grupos. Novamente refulge, como na primeira fase, o colorido singular nesta segunda fase.

Além dêstes aspectos técnicos, o segundo florescimento se vê colocado ante novas tarefas: êle experimenta a mais rica discussão na pintura com o problema do **INFINITO!** Rubens cria, acima de tudo, **a infinita plenitude de vida.** Se êle pinta mulheres nuas ou grupos de bacantes, se representa caçadas de leões ou batalhas, se descreve a queda dos anjos ou a subida dos bem-aventurados, sempre empresta, em corpos poderosamente movimentados, colorido e expressão especiais ao turbilhão da vida. Vermelha é sua côr preferida; côr do sangue e do fogo e da refulgente fôrça do corpo — e ao lado do vermelho coloca o louro dos cabelos e da carne macia e exuberante, sublinhando tudo com a magia excepcional de pincel admirável. Vive nêle desmedidamente a sadia vitalidade não gasta dos nórdicos. Rubens é uma fôrça elementar.

A arte do século XVII conhece ainda outro motivo novo: **o do espaço ilimitado.** Rubens o colocou numa verdadeira festa de sua terra natal em suas paisagens. Esta variedade do motivo do infinito perpassa, rica e maduramente, tôda a fase em questão. Em tudo — num pedacinho de terra, num banco de areia, numa muralha ensolarada, no colorido variegado e finíssimo das nuvens e do mar, nas velas dos navios ou nas neblinas outonais — em tudo vive, graças ao emprêgo magistral da côr, o segrêdo vivo da paisagem.

Mas não só a natureza ampla, também **a casa estreitamente delimitada** transforma-se em símbolo do infinito. Há um quarto que dá passagem a outro quarto e êste conduz à rua. Os vidros deixam passar uma luz amável e em contornos indistintos balançam longínquas copas de árvores. Quadros de paisagens com o céu alto penduram nas paredes, reassumindo em outra modalidade o tema do infinito. Um espelho capta às vêzes a visão do lado contrário do quarto: livre de tôda estreiteza aparece nos limites de um quarto um mundo pequeno, sossegado e rico, realmente um mundo.

Rembrandt (1606-1669), ao pintar um espaço interior, o dissolve numa penumbra suspensa, que devora os contornos: não existe parede firme. Tudo é sonho e mistério. Um ondular enigmático no qual, de vez em quando, refulgem côres como

jóias. O velho Rembrandt ainda acentua mais êstes aspectos: transmite quietude e paz a homens inquietos e irrequietos.

Quietude e paz respiram as obras dêste grande mestre, mormente seu auto-retrato, pintado por volta de 1663 e conservado no Iveagh-Museu, em Londres. Êste, no entanto, parece recordar as palavras goetheanas: “Alles Vergaengliche ist nur ein Gleichnis” — Tôdas as coisas passageiras são apenas uma comparação...

Rembrandt, o Velho, no auto-retrato acima mencionado, é ainda um símbolo da arte e situação neerlandesas através dos tempos: da pobreza e solidão dos derradeiros anos de vida galgou os degraus de uma suprema grandeza real. Reproduz, sem encobrir nada, seu semblante saturado de sofrimentos. Sem desviar-se do próprio espelho, grava os muitos pensamentos nas rugas da fronte carregada de problemas. Porém, no fundo, já ficou tudo resolvido, pois a posição do representado, as formas e as côres o anunciam e o enunciam.

O auto-retrato irradia quietude. Não há nêle linha súbitamente interrompida ou tensa. Não há gesto brusco para dilacerar a unidade e harmonia. Rembrandt, calmo e grande, segura quase como seu cetro! — o pincel, sua varinha mágica, que manda sôbre as idéias e as domina. Misteriosamente abarca o círculo — êste símbolo preferido do infinito — a totalidade velada do ser. Côres lendárias e preciosas emergem e refulgem do fundo escuro. Tudo se une e se casa mansamente num amálgama macio e, no fim, tudo é um emanar de côres quentes por entre as quais parecem anunciar-se, de vez em quando, o longínquo fulgor e brilho de glória vindoura. O Rembrandt idoso passa, em seus derradeiros auto-retratos, além das fronteiras do puramente humano e apodera-se de seu Eu transcendental.

A arte holandesa presenteia-nos com um **tríplice** encontro com o infinito: na atualização da plenitude de vida flutuante, na descoberta de um espaço infinito e na ampliação de um quarto ou de um auto-retrato rembrandtiano — estas são as realiza-

ções imperecíveis e benfazejas da pintura neerlandesa do século XVII.

Os mestres neerlandeses, embora diferentes em forma, fundo e personalidade, estão arraigados numa burguesia livre e assegurada. A natureza constitui, para êles, na plenitude de sua existência, uma força feiticeira e encantadora. Esta arte mostra, sob o aspecto formal, uma técnica admirável e grande clareza na estruturação, unindo a tudo isto a máxima sensibilidade pelos deleites sensuais da côr e do colorido.