

A MIGRAÇÃO DE CULTURA EM UMA OBRA DE REMBRANDT¹

Nilthon Fernandes²

Resumo

O **objetivo** desse artigo é compreender a obra *A festa de Baltazar* de Rembrandt fundamentado nos conceitos de fórmula de emoção e de pós-vida de Warburg. Tendo como **hipótese** de que no gesto de extração cultural da imagem subsume a ideia de que a apreensão visual pode ser informada e transformada em cultura (Flusser, 2002, p.7). Os **resultados da pesquisa** convergem para dois momentos: um de ordem imanente: a presença diante da imagem e a viagem até o contexto social de onde foi produzida e extraída o tema da obra; e a segunda de ordem transcendente: a fé dos rabinos mecenas suportada pelo dinheiro para construir uma história migratória da imagem do rei Baltazar vaticinado por Deus.

Palavras-chave: Rembrandt. Warburg. Rei Baltazar. Migração de cultura.

Abstract

This article **aims** to understand Rembrandt's *Belshazzar's Feast* based on Warburg's concepts of emotion formula and afterlife. Assuming as a **hypothesis** that in the gesture of cultural extraction of the image it is subsumed the idea that the visual apprehension can be informed and turned into culture (Flusser, 2002, p.7). The **results of the research** converge to two moments: one of the immanent order: the presence before the image and the journey to the social context from where the theme of the work was produced and extracted; and the second of a transcendent order: the faith of the patron rabbis supported by money to build a migratory history of the image of King Belshazzar foretold by God.

Keywords: Rembrandt. Warburg. King Belshazzar. Migration of culture.

Resumen

El **objetivo** de este artículo es comprender la obra *La fiesta de Baltazar* de Rembrandt fundamentada en los conceptos de fórmula de emoción y de post-vida de Warburg. Con la **hipótesis** de que en el gesto de extracción cultural de la imagen subsume la idea de que la apreensión visual puede ser informada y transformada en cultura (Flusser, 2002, p.7). Los **resultados de la investigación** convergen para dos momentos: uno de orden inmanente: la presencia ante la imagen y el viaje hasta el contexto social de donde fue producida y extraída el tema de la obra; y la segunda de orden trascendente: la fe de los rabinos mecenas soportada por el dinero para construir una historia migratoria de la imagen del rey Baltazar vaticinado por Dios.

Palabras clave: Rembrandt. Warburg. Rey Baltazar. Migración de cultura.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho (GT 6 – Ambientes visuais), do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 8 a 9 de novembro de 2018.

2 Doutorando e mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nilthonfernandes@gmail.com

A obra de arte

A festa de Baltazar (figura 1) foi pintada por Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669) quando ele tinha 30 anos e indica a influência que teve dos pintores italianos. É uma composição do início de sua carreira e mostra a pretensão de querer ser reconhecido como pintor capaz de retratar recortes da história ao estilo barroco.



Figura 1: a epifania.

No quadro, estão retratados seis personagens, o rei Baltazar, a mulher que entorna vinho da taça, uma mulher jovem tocando flauta, um barbaço grisalho, uma mulher com chapéu de plumas e uma outra de costas com colar nos cabelos, além, é claro, da aparição da mão de Deus.

As figuras não pretendem refletir uma beleza ideal, àquela próxima da seção áurea, mas demonstrar de forma realista as imperfeições humanas, como os traços marcados pela idade, as rugas e a expressividade na surpresa e assombro nos rostos.

O pintor, por meio da proxêmica, captura a gestualidade dos corpos, o momento ideal em que o rei e seus assistentes, aterrorizados e testemunhados, veem o milagre da mão escrevendo na parede. O tratamento da luz e sombra são feitos com a técnica de «claro-escuro», destacando detalhes nas expressões e no manto real.

A composição possui uma configuração organizada e tem como objetivo, além de estético, com elementos iconográficos, transmitir uma mensagem completa da moral bíblica. A mão que escreve na parede é masculina e representa com clareza a mão de Deus; imagem propícia para a época onde o protestantismo ganhava força.

O rei Baltazar, num gesto brusco e tentando se proteger, esbarra numa grande baixela de ouro e prata ao tentar se apoiar na mesa. À direita, derruba o copo de vinho quando se vira repentinamente em direção à luz na parede, indicando que antes estava de frente para os convidados.

Para a ocasião, o rei encontra-se ricamente vestido. Seu manto é ornamentado em ouro, prata e pedrarias. O turbante branco brilha contra o fundo escuro. Seus cabelos estão presos com uma presilha de ouro e sobre seu turbante está a sua coroa.

A mulher do canto inferior direito da pintura, vista de cima, está cheia de surpresa e medo. Ela entorta seu corpo para trás, se afastando ligeiramente da cena. Os demais são vistos de frente e de perfil, compartilhando do mesmo espanto.

Na pintura se sobrepõem duas telas: a tradicional, formada pelo brasão de Baltazar e separada por um espaço restrito, ocupado pelo rei e seu criado, e à esquerda, onde são presentificados os espectadores da cena; e a incomum de projeção que se forma no canto à direita da parede, com sua inscrição luminosa. Outro detalhe curioso, é a mão de Deus, que não escreve na frente, mas “contra si mesma”, cegamente, “como um homem escreveria em sua barriga”, significando que Deus escreve por trás da tela e concebe as letras luminosas como fendas, por trás do qual a luz divina se irradia (Lojkine, 2002, p. 1).

Situado no presente

Numa possível viagem dialética da imagem da pintura, podemos ter a capacidade de fazer uma coerência desmontada traçando três períodos psíquicos para compreender melhor a imagem do quadro de Rembrandt (Didi-Huberman, 2013, p. 17).

Sendo a primeira parte, uma visão distante da realidade experimentada na fruição da obra; a segunda, uma viagem dialógica do presente ao passado por meio do contexto histórico do pintor e do objeto retratado; e, por fim, o terceiro momento, o retorno do passado para o futuro enriquecido pelo repertório auferido das imagens produzidas pelo quadro.

A primeira parte, está na atualidade, no ambiente e no momento de usufruto da obra de arte na tela do computador ou ainda e, melhor, na Galeria Nacional de Londres. Na presença mediada pelo suporte e na física e sem intermediários da visão descortinando aos poucos a pintura nos aspectos estéticos do claro-escuro, dramaticidade, exuberância e realismo para uma tendência decorativa que o estilo barroco oferece ou nas características expressadas na imagem de materialidade rica que demanda um esforço ascético para uma vida espiritual de plenitude.

Nesta mesma linha, o ambiente, que pode ser qualquer um onde se acessa digitalmente a obra ou presencial na própria galeria onde o quadro está exposto, temos o recorte do contexto social que segue num pequeno aprofundamento ao se notar, por exemplo, traços da prática da Cabala na tela ou a difícil tradução do texto hebraico iluminado na parede.

Nessa “caixa de imagens” estamos suscetíveis a uma miríade de imagens exógenas que passa a compor o rol das nossas imagens endógenas e, neste trânsito, uma iconosfera mental, indelével e resgatável com todas as suas possibilidades, capaz de desenvolver a experiência de vida por meio de um variado repertório imagético (Norval Jr., 2012, p. 111).

Esta posição contemplativa faz do homem o lugar das imagens num sentido

vivo em um ambiente tridimensional, rodeado de obras bidimensionais e objetos tridimensionais em uma simplificação espacial e na complexidade abstrata capaz de aumentar, pela duração e extensão de tempo, um quarto espaço dimensional (Belting, 2014, p. 27).

Neste desfecho, pode-se observar pelo processo de feitura até o de exposição ao longo dos anos, que a obra destila a ideia de que o divino, mesmo agindo no mundo para dissolvê-la e transformá-la em intemporalidade, acaba vencido pelo diabólico, que atua no mundo para que ela seja preservada e admirada (Flusser, 1965, p. 36).

Na escala da abstração o propósito é se distanciar do conceito concreto para assim apreendê-lo melhor, observar a obra no nomadismo como gesto de extração que, neste caso, são as imagens compostas da obra de Rembrandt (Flusser, 2002, p. 14).

Para o homem, que não acessa diretamente o mundo, a imagem é o conceito de pensamento entre homem e mundo. A apreensão abstrata pode ser informada e transformada em cultura. Uma segunda realidade de iconosfera norteia a imaginação de maneira que se tornam mapas etnográficos que orientam o homem no mundo (Bystrina, 1996, p. 40).

Salvação

Esta elevação ilustra à época não-presente, mas passada do contexto do próprio pintor que queria se ascender por meio da arte de cunho moral-religiosa. Rembrandt estava mergulhado no espírito de salvação daquele período histórico do século 17.

Na época do calvinismo, vertente religiosa dominante na Holanda, para Rembrandt o pós-morte era especialmente importante. Principalmente pelo caráter ascético do protestantismo com a certeza da eleição das coroas³ dos preferidos de Deus.

Para essa religiosidade, cujo objeto particular é a graça alcançada aos

³ Cinco são as coroas que serão concedidas aos crentes: a Coroa Incorrupível (1 Coríntios 9:24-25), a Coroa de Regozijo (1 Tessalonicenses 2:19), a Coroa da Justiça (2 Timóteo 4:8), a Coroa da Glória (1 Pedro 5:4) e a Coroa da Vida (Apocalipse 2:10). Disponível em: <<https://bit.ly/2tJRivC>>. Acesso em 26 julho 2018.

escolhidos, o trabalho imbatível, tenaz e sem descanso, é um caminho para se comprovar a fé criada por esta doutrina que conduzia a vida social daquele período.

Imbuído pelo espírito de cristão da corrente religiosa do século 17, o pintor desvanece puritanismo nos retratos que produz sobre a sociedade vista pelo trabalho nas suas profissões especializadas conveniente aos temas protestantes.

Rembrandt se aproximou de políticos e religiosos, de homens abastados, mas sem deixar uma característica explícita do movimento político e religioso da época. Pinturas como a *A festa do rei Baltazar* o levou a pesquisar as práticas religiosas do judaísmo, consultando o erudito judeu Samuel Menasseh ben Israel.

Nos *Síndicos da guilda dos alfaiates* (figura 2), onde retrata homens ricos vestindo roupas pretas com punhos e colarinhos brancos na chamada “moda puritana”, e no conhecido e estudioso religioso *O pregador menonita Cornelis Claeszoon Anslo a conversar com sua mulher Aeltje* (figura 3), Rembrandt enaltece o trabalho em conjunto ou guilda e o isolamento ascético de vida de devotos contrários à égide eclesiástica, mas em contato direto com Deus (Spence, 1998, p. 15).



Figura 2: síndicos da guilda.



Figura 3: a pregação puritana.

Danação

Depois desse primeiro mergulho num recorte pequeno da vida acadêmica de Rembrandt, aprofundamos na história, precisamente no século 6 a.C., período do rei Baltazar, tema retratado por Rembrandt, onde sua vida e percurso reinante foi vaticinado por Deus.

O rei Baltazar ofereceu um grande banquete aos aristocratas, suas mulheres e suas concubinas. No auge da festa, sob a ação do vinho, o rei Baltazar mandou buscar as vasilhas de ouro e prata que seu pai Nabucodonosor havia tirado do templo de Jerusalém. Quando beberam nas vasilhas que haviam sido tiradas do templo, apareceu a mão de um homem que escreveu em hebraico na parede do palácio *Menê menê tequêl u-parsîn*. O rei ficou com o rosto lívido, os pensamentos perturbados e em voz alta, mandou chamar os adivinhos. Entretanto, os sábios não conseguiram decifrar a inscrição nem dar uma explicação ao rei. Preocupado, o rei ficou sabendo pela sua mulher que no reino havia um profeta chamado Daniel que era capaz de decifrar o enigma. Daniel então foi colocado na

presença do rei e revelou a inscrição: *Menê*: ‘Contado’. Deus contou os dias do teu reinado e lhe pôs termo. *Tequêl*: ‘Pesado’. Foste pesado na balança e foi achado em falta. *U-parsîn*: ‘Dividido’. Teu reino foi dividido e entregue aos medos e persas!” (Bíblia sagrada, livro de Daniel 5, cap. 5, versículos 1-31).

Neste momento, podemos escolher duas perspectivas sobre a história do rei Baltazar, a histórica, onde são contestados os fatos que afirmam que o profeta Daniel não é verdadeiro, mas apenas personagem fictício do texto apocalíptico ou, por outro lado, a visão sacerdotal da crônica bíblica, cabendo ao cristão que recebe os ensinamentos ter ou não fé nas histórias narradas no livro sagrado.

O tema da pintura de Rembrandt é místico no objetivo religioso e supostamente para o cristão esse tipo de profecia é uma ponte construída divinamente da imensidão abissal do tempo até os limites transcendentais da eternidade.

O mecanismo de *Pathosformel*

Na obra do rei Baltazar de Rembrandt, não tem como usar na íntegra o termo *Ler o que nunca foi escrito*, mas é possível extrair desta ideia a noção de que a imagem tem dobras que nos levam a outras imagens (Didi-Huberman, 2013, p. 11). A imagem estética, feita para a fruição, por meio da estesia pode, em algum ponto, ser repositório de outras culturas, as históricas e as místicas (Hofmannsthal, 2006, p. 67).

A obra, neste ângulo, é sincrética e mestiça porque está intumescida de vestígios culturais de povos como os persas na figura de Ciro e nos Medos na de Dario, nos judeus no reino de Judá, nos gregos sob influência de Xenofonte (1949, livro I, p. 5-57) na sua *Ciropedia* e finalmente no período da contrarreforma iniciado por Martinho Lutero onde vive Rembrandt.

Entretanto, o recorte que fazemos está apenas na imagem migratória e não na história propriamente da obra, outro aspecto que deixou marcas que contribuem para

enriquecer a pintura de maneira que fica impossível detectar todos os momentos que a imagem e o suporte possuem.

Neste quadro, assim como na arte da prática adivinhatória da aruspicina, em que os fígados de carneiro nos remetem aos etruscos e babilônicos da referência do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a imagem tem relação próxima por tratar-se de outro sistema de adivinhação, nos moldes do fígado, com dois mundos distintos: o litúrgico que está próximo e o sideral que está distante (Didi-Huberman, 2013, p. 26).

A obra assume coerência quando guiada por linhas gerais da história e, como numa etnografia, revela certa correspondência com relações secretas de um conhecimento transversal. Uma complexidade histórica que desvela uma árvore genealógica de imagens ligadas ora pela religiosidade ora pela história da arte e às vezes nas características sociais de cada época.

A pintura de Rembrandt, vista pelo *Pathosformel* de Warburg, coloca em movimento a história da arte e a história de outras culturas (Michaud, 2013, p. 17). Por meio da abstração imaginária é possível observar a herança estética na composição, cores, profundidade, tamanho, e a herança epistêmica, quando se possibilita “ver” as culturas implícitas da imagem (Didi-Huberman, 2013, p. 23).

A visão em *Nachleben*

No ato da fruição, podemos observar uma heterotopia temporal, uma vez que é possível acessar uma reserva imaginativa para, como em uma navegação, ir a outros mundos (Foucault, 2005, p. 1). No museu e com acesso digital à arte, principalmente quando se reflete sobre a obra, o espaço torna-se um lugar para alteridades nessas imagens temporais, com objetos de diversos períodos em um único lugar (Foucault, 2005, p. 1).

Estamos numa heterotopia, lugar real, efetivo e delineado na própria instituição da sociedade que se contrapõe com espécie de utopia, posicionamento sem lugar real com “analogia direta e invertida”. É o presente da fruição da obra e a reflexão para outros lugares passados e distantes, uma experiência mista, uma heterotopia e utopia

(Foucault, 2005, p. 6).

A pós-vida na obra de Rembrandt está na visão da temporalidade histórica e sua sobrevivência (*Nachleben*) como correspondência nas ideias de épocas “numa relação de psicologia coletiva e profunda” que permitem que “forças afetivas antigas surjam de modo sintomático na imagem da pintura” (Didi-Huberman, 2013, p. 31).

Ela está abastada de forças primitivas, em séculos passados, e pagãs, na religiosidade das tribos adversárias do povo judeu, que só se expressam na periferia dos temas figurativos, que operam articularmente não somente como expressão de um poder oculto, mas também como dinamizadoras dessa força na memória histórica.

De modo similar, a imagem apresenta peças-chave da memória histórica que descortinam o passado por algum estímulo do presente e deste modo o dirige para uma visão evolutiva como numa metáfora de que “...as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 1984, p. 57).

A imagem é viva e portadora dicotômica do passado e do presente e neste viés coloca um entendimento mais complexo do tempo histórico ao reconhecer suas temporalidades específicas do mundo da cultura. A obra sobrevive porque surge e ressurge em tempos distintos, aniquilando qualquer devaneio de “progresso e desenvolvimento” (Agamben, 2012, p. 36).

Em vias de concluir

Nesta complexa teia intrincada de imagens, onde a origem de todas elas, consubstanciadas apenas num ícone fantasmagórico, emerge a imagem de culto, dos mistérios religiosos e, por extensão, a ideia da imagem transcendental, surge também a imagem da arte imanente, mas extraída da imagem estética midiática, portanto, transcendente, que é um “simulacro que pertence ao espaço sem dimensão” (Baitello Jr., 2017, p. 131).

Na imagem da obra *A festa de Baltazar*, é possível visualizar, num primeiro momento, que na edificação da constituição do rei existe uma incomum e múltipla

personalidade sincretizada que, para melhor compreender em uma instância teórica, pode ser dessincretizada a partir da sua estrutura ontológica em quatro tipos. No primeiro, Baltazar se mostra como um indivíduo arrogante, mas comunicativo, dado a quantidade de convidados no banquete, comportamento comum de homens famosos; no segundo tipo, ele se coloca como personalidade notória dos círculos frequentados por astrólogos, caldeus e adivinhadores; na terceira parte, revela-se como um ícone do barroco transfigurado em obra de arte; e no último tipo, o rei se apresenta como líder do paganismo que é condenado por não respeitar as tradições judaicas e celestiais (Bíblia sagrada, livro de Daniel 5, cap. 5, versículo 7).

Essas construções do homem-transgressor alcançam uma dupla ambivalência tanto na imanência na qualidade individual de homem, de objeto de obra de arte e de personalidade notória concedido pela ubiquidade midiática, quanto na transcendência da onipresença divina, presentificada na epifania da aparição da mão de Deus como recordação de que não se deve desrespeitar as coisas sagradas e divinas. Vemos nessa articulação imagética, da instalação plástica da figuratização do rei Baltazar, os discursos sociais nas relações em sociedade, midiático na articulação do mundo digital, natural, artístico na obra de arte e teológico na aparição de Deus, ou seja, na significação da transição do universo imanente para o universo transcendente (Greimas, 2014, p. 42).

Esse desdobramento é operado a partir da ressemantização na figura real que se dá por meio de conteúdos parciais como, por exemplo, a captura instantânea histórico-fotográfico e a técnica artística na pintura, que compreende o claro-escuro, as marcas das pinceladas e dos borrões, percorrendo a tela, e o objeto homem-transgressor que, antes relegado aos mundos natural e da arte, é suplantado pelo significado global da obra de arte e reencontra seu valor semântico primitivo na ampliação dos seus vícios, uma vez que é operada uma inversão técnica na pintura como fotografia do mundo natural e na fotografia como pintura (Greimas; Courtés, 2013, p. 420).

Referências

- AGAMBEN, G. **Ninfas**. São Paulo: Hedra. Coleção bienal, 2012.
- BENJAMIM, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA. **Bíblia sagrada**. Livro de Daniel 5, cap. 5, versículos 1-31. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: SBB, 2003.
- BAITELLO Jr., N. **O pensamento sentado** – sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012, (Coleção Aldus, 35).
- BELTING, H. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BYSTRINA, I. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Cisc, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**: o olho da história. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.
- FLUSSER, V. **A história do diabo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Demará, 2002.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Ditos & escritos**. Volume II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2DgGex7>>. Acesso em: 13 junho 2018.
- GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2º edição. São Paulo: Contexto, 2013.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. 1ª edição. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- HOFMANNSTHAL, H. O tolo e a morte. In: Benjamim, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG e São Paulo: IOESP, 2006.
- LOJKINE, S. **Le festin de Balthasar - Rembrandt**. 1. 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/2wdB4fo>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- MICHAUD, P-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.



SPENCE, D. **Rembrandt**: a vida de um retratista. Coleção grandes artistas. São Paulo: Melhoramentos, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/2xahTU3>>. Acesso em: 10 maio 2018.

XENOFONTE. **Ciropedia**. Tradução de João Félix Pereira. Volume I. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson Inc. 1949.