

FÓSFORO, HÉSPERO, LÚCIFER

João R. Figueiredo

No Museu Gulbenkian, uma figura de mulher jovem obriga o observador a um ponto de vista baixo. Não pertence à realeza nem à aristocracia, mas o pintor sugere que está tomado de amores pela sua personagem e pretende partilhar esse sentimento com os demais mortais. A fazer fé na tradição, e não tanto numa certa falta de semelhança nos traços fisionómicos apontada por alguns historiadores, trata-se de Helena Fourment, a segunda mulher de Rubens, que aqui a pintou de corpo inteiro, preenchendo por completo o painel. A paisagem, esse género tão cultivado por Rubens, é aqui subsidiária da figura humana, resumindo-se a algumas ervas espontâneas, detalhadas no primeiro plano, a duas ou três árvores diminutas a caminho do horizonte baixo da Flandres, e ao céu, a cuja importância voltarei.

A paisagem submete-se à figura humana, nomeadamente à figura humana pintada porque esta é uma segunda natureza, mais perfeita do que a primeira. Além de assinalar a superioridade do homem (no caso, da sua mulher fértil) face à natureza, Rubens coloca a arte acima da natureza, visitando um lugar-comum fatigado. O rosto, o colo e as mãos de Helena Fourment brilham num primeiro plano que lhe pertence por inteiro. Resta saber de onde provém este brilho, já que a luz natural é crepuscular, ou porque o sol nasça ou porque se

esteja a pôr, ao fundo, no horizonte baixo da Flandres.

Pode-se aqui invocar as convenções artísticas com o intuito de explicar esta dupla fonte de luz. Estando no meio da Natureza (aliás, dir-se-ia em posição de porta-estandarte da natureza, pois tudo, no espaço, se lhe segue), a figura da mulher de Rubens é iluminada artificialmente. É fácil, pois, aceitar que o retrato tem um carácter teatral e que a paisagem funciona como um cartão pintado à maneira de cenário. Foi provavelmente o que aconteceu: Rubens terá pintado a mulher no estúdio e ter-lhe-á acrescentado a paisagem, um adereço entre outros possíveis — por exemplo, uma coluna com reposteiro e passamanes, sugestivos de um interior opulento. A luz quente reflectida pela pele da jovem é mais fruto da veneração do mestre de Antuérpia pelos mestres venezianos que do sol débil do Brabante.

A tarefa do historiador da arte consiste em explicar a escolha de uma solução técnica em detrimento das outras. Bem-entendido, é impensável catalogar todas as possibilidades de que Rubens disporia, soluções sancionadas pela tradição e temperadas pela sua experiência como pintor. Mas em face do quadro e do pouco que se sabe dele — admitamos que se trata de um retrato de Helena Fourment — cabe ao historiador propor uma explicação plausível

para aquela combinação particular de figura e adereços.

O retrato é declaradamente lírico. Nada alheio a essa característica é o facto de se situar ao ar livre. Nos retratos masculinos de Rubens, a localização no exterior está reservada quase sempre para os militares, geralmente a cavalo: de épocas diferentes, o *Duque de Lerma* e o *Cardeal-Infante Fernando* (Madrid, Prado) são talvez os melhores exemplos. Todos os outros ou são membros da nobreza em ambientes onde predominam a arquitectura e o veludo ou são profissionais liberais, como o humanista Jan Gaspard Gevartius (Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) e o médico Ludovicus Nonnius (Londres, National Gallery), que se fazem acompanhar pelos instrumentos da profissão — livros, em ambos os casos — e tutelas emuláveis — bustos de Marco Aurélio e Hipócrates, respectivamente.

As senhoras retratadas por Rubens são, regra geral, aristocratas e têm sempre cabimento em amplas galerias perspectivadas ou em *loggíe* que se abrem, a um canto, para uma paisagem idílica. Apenas às mulheres da sua família concedeu Rubens, por vezes, o ambiente descontraído da natureza ou protegido do jardim da sua casa em Antuérpia. O retrato da cunhada Susana, conhecido como *Le chapeau de paille* (Londres, National Gallery), é um caso maior de pintura espontânea, rápida, em que a simplicidade recatada da jovem é afim, no mesmo tratamento pictórico largo e arejado, do céu, e também do próprio processo de ampliação gradual, por meio do acrescento de tábuas, à medida que ia sendo pintado, de um quadro que nunca deixou de ser pequeno e pouco calculado.

Cerca de duas décadas antes, Rubens auto-retratara-se com a primeira mulher, Isabella Brandt, diante de uma latada de madressilva (Munique, Alte Pinakothek). Com Helena Fourment, mal saída da adolescência — tinha dezasseis anos quando casou com o pintor — e um dos filhos do casal, faz-se passear no seu

jardim, iniciando-a alegoricamente nas virtudes do casamento e da maternidade (Nova Iorque, Metropolitan Museum).

Já foi sugerido que é Susana Lunden, *née* Fourment, quem olha para nós no retrato Gulbenkian. Seja como for, Rubens nunca deixou de ser lírico relativamente às duas irmãs, filhas do próspero mercador de tapeçarias Daniel Fourment. O exemplo maior é, provavelmente, o quadro conhecido como *Het Pelsken — A peçozinha* (Viena, Kunsthistorisches Museum) — em que Helena surge nua, na pose da Vénus Medici, mal se cobrindo com um imponente casaco debruado a ouro e forrado a peles. Agasalhando a escultura antiga e assim sugerindo que pode ter frio, Rubens anima-a, transpõe-na para o presente, reclamando para a pintura o calor vital. Vénus é, deste modo, actualizada na sua segunda mulher, émula dos modelos clássicos, e pela qual Rubens nutria um amor sobejamente documentado. Apesar de a figura se recortar contra uma parede escura que lhe está próxima, entrevê-se ainda assim o céu a espreitar do lado esquerdo. A arquitectura é pouco elaborada e apenas um tapete e uma almofada de veludo escarlates sugerem o chão requintado e acolhedor que conforta os pés de Helena saída do banho ou de Vénus nascida do mar, com uma *toilette* sofisticada, presume-se, à sua espera fora do limite do quadro, à direita. Uma e outra têm em Rubens o seu primeiro admirador, num sentido cronológico do adjectivo numeral. Ao contrário do encontro de Actéon com Diana, esta é uma visão beatífica, e o olhar da jovem retribui e ratifica o amor de quem a surpreende.

Apesar da pose frontal e de a figura permanecer estática, também no quadro da colecção Gulbenkian se sugere um certo tipo de movimento, ainda que discreto, mais icónico do que mimético. A grande gola semi-circular, completada pela pena de avestruz que a personagem segura, desenhando uma diagonal com o véu esvoaçante à esquerda e que passa pelas mãos, contribui para

sugerir que a figura se poderá ter virado para nós há poucos momentos. O véu ainda esvoaça e o complexo formado pela gola e pela pena de avestruz parece um ícone de movimento em torno de um eixo. O rosto de Helena Fourment brilha no meio de um céu pesado, que se aligeirou para lhe dar espaço, por causa dela.

Um dos aspectos mais notáveis deste retrato é a fusão entre a parte superior do corpo de Helena Fourment e o céu, em grande parte congestionado por nuvens carregadas. A linha diagonal acima referida é comum à figura de Helena, com os seus adereços luxuosos, e à atmosfera: as penas do chapéu, por exemplo, em cima e à esquerda, confundem-se com as nuvens e, à direita, configura-se um padrão estriado de faixas diagonais, alternadamente claras e escuras. Rubens sugere, deste modo, que a barreira material, extensa, de cetim negro, virtuosisticamente traduzido na tela em brilhos criteriosos, vincos imaculados e numa versão mais encorpada, de brocado, para formar as abas, é suplantada por um princípio anímico que habita as regiões superiores do quadro e da cúpula celeste, o olhar e o sorriso discreto de Helena Fourment, por sua vez cúmulos do busto emoldurado por uma corrente de ouro e pedraria.

O coração desta mulher está preso e as mãos (talvez o detalhe mais insinuante do quadro), ao invés de assumirem uma atitude protectora — característica das Vénus pudicas — ecoam as mãos do próprio Rubens. Cingindo-a pela cintura, guardam um tesouro que pertence ao pintor. Mas são uma versão das mãos de Rubens também na medida em que a grande pena de avestruz, erguida na mão direita, ocupa o lugar do pincel que dá corpo à figura. No modo de trabalhar, no estilo reconhecível, o quadro é todo Rubens. É-o igualmente na declaração de amor transbordante mas decorosa, um hino ao casamento do pintor com a rapariga, como se falássemos do estádio final, apoteótico, de um processo iniciado em *Het Pelsken*.

Este hino ao casamento é também composto pelas nuvens pesadas que cobrem o céu à excepção da zona dominada pelo rosto da figura e que têm a função de transportar a luz crepuscular através da atmosfera, até cerca de meia altura do painel. A grande saia do vestido é assim envolvida por aquela tonalidade calorosa, outro modo de Rubens não limitar os tons quentes da pele à zona superior do quadro.

Não se trata aqui, todavia, de fazer uma análise estritamente formalista deste aspecto do quadro. O transporte da luz crepuscular que envolve a figura de Helena Fourment faz dela, por contiguidade, uma associada do nascer do dia ou do pôr-do-sol. Num e noutro caso, o seu rosto ilumina um quadro em grande parte escuro. Se transpusermos os contrastes cromáticos para o domínio da física e da astronomia, as razões de tanta escuridão residem ou no facto de o dia ainda não ter rompido completamente ou de a noite, em parte, já ter chegado. Num e noutro caso, o rosto da jovem mulher de Rubens é associável a nada menos que a estrela da manhã e a estrela da tarde — que desde a Antiguidade se sabia serem uma só — e, por isso, à deusa que lhes deu o nome: Vénus.

Ao longo da sua carreira, Rubens pintou oito versões do juízo de Páris. As duas últimas são prodígios de bravura técnica, ainda mais se pensarmos que, nos seus últimos anos, o pintor sofria severamente de gota (ou, com maior probabilidade, de artrite). Tanto na versão da National Gallery (muito alterada depois da morte de Rubens) como na do Prado, as feições de Helena Fourment são reconhecíveis na deusa Vénus, la-deada por Minerva e por Juno. Faz sentido, à luz da felicidade do segundo casamento de Rubens. Mas faz igualmente sentido se tivermos em consideração que, no mito, Helena, a epónima da mulher de Rubens, fora o engodo com que Vénus subornara Páris, de modo a que este lhe atribuisse a maçã de ouro que a Discórdia, por não ter sido convidada para as núpcias de Tétis e Peleu, destinara à deusa mais bela.

Em certo sentido, pode dizer-se que estas duas versões rubensianas tardias do mítico concurso de beleza substituem uma história de prazer erótico conseguido através da corrupção por uma história autobiográfica de felicidade conjugal, dada a co-existência de Helena e de Vénus numa só figura: a deusa é o prémio de si mesma e o casamento de Rubens, ao contrário do de Menelau, não sofreu um arranhão.

O crítico francês do século XIX, Eugène Fromentin, qualificou Rubens de modo antológico como «um espírito sem tempestade, sem langor, nem tormento, nem quimeras». A descrição é tão mais apropriada quanto não se conhecem zangas ou desavenças do mestre com outras pessoas — com uma excepção. Além de um dos melhores gravadores do século XVII, o seu colaborador muito próximo Lucas Vorsterman ficou também conhecido como o único homem que atentou contra a vida de Rubens, num acesso da mesma loucura que Van Dijk pôde captar, fisciando contra um fundo negro, no retrato que pintou de Vorsterman (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga). A equanimidade de que fala Fromentin rivaliza com a excelência da sua pintura para explicar o facto de Rubens ter sido um dos diplomatas mais exímios do seu tempo. Armado cavaleiro pelo rei de Inglaterra depois de ter negociado com êxito a paz com Espanha, e auto-retratando-se no fim da vida com uma espada ao flanco, diante de uma coluna (Viena, Kunsthistorisches Museum), Rubens cultivou

sempre, em acto, a tradição de pretender para a pintura a dignidade das outras artes liberais. A carreira diplomática e o reconhecimento de Carlos I seguiram-se das suas qualidades de carácter, apesar da sua vontade, e não se conhece nele a mais ténue afectação ou sentimento de classe. Aos cinquenta e três anos, quando se preparava para contrair segundas núpcias com Helena Fourment, manteve-se firme na sua decisão, apesar dos que o aconselhavam a casar com uma aristocrata, de maneira a completar o seu *cursus honorum*. Numa carta em que fala do amor pela jovem noiva do mesmo modo que fala do amor pela sua profissão, declara que prefere casar com uma mulher que não ruborize de vergonha ao vê-lo com os pincéis na mão, a ter de renunciar à pintura, nessa época, apesar dos esforços dos artistas e teóricos da arte durante os dois séculos precedentes, ainda incompatível, aos olhos da sociedade, com ser-se um cavaleiro.

Por ironia do destino, o retrato de Lucas Vorsterman foi doado ao Museu de Arte Antiga por Calouste Gulbenkian, que elegia a *Helena Fourment* como o seu quadro favorito. Não está em causa a qualidade da filantropia de Calouste Gulbenkian, mas talvez que o coleccionador, ciente do *affaire* Vorsterman e do amor de Rubens pela segunda mulher, quisesse afastar do penhor matrimonial que tanto admirava a vizinhança da única sombra que pairou, realmente ameaçadora, sobre a vida do pintor.

REFERÊNCIAS

Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande* (Paris, 1876).
 Julius S. Held, *Rubens and His Circle* (Princeton, N. J., 1982).
 José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian coleccionador* (Lisboa, 1969).
 Max Rooses & Charles Ruelens, eds., *Codex diplomaticus rubenianus: correspondance de Rubens et documents épisto-*

lares concernant sa vie et ses œuvres, 6 vols. (Antuérpia, 1887-1909).
 Hans Vlieghe, *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XIX, t. 2 (London, 1987).

IMAGENS

Retrato de Helena Fourment (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa) 

Retrato equestre do Duque de Lerma (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão alta resolução) 

FdV02

Retrato equestre do Cardeal-Infante Fernando de Áustria na batalha de Nördlingen (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão de alta resolução) 

Retrato de Jan Gaspard Gevartius (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia) 

Retrato de Ludovicus Nonnius (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 

Le Chapeau de Paille (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 

Auto-retrato com Helena Fourment e o filho Frans (The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque) (disponível em versão de alta resolução) 

Het Pelsken (Kunsthistorisches Museum, Viena) 

Juízo de Páris (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 

Juízo de Páris (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão de alta resolução) 

A. van Dijk, *Retrato de Lucas Vorsterman* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) 

Auto-retrato (Kunsthistorisches Museum, Viena) 