

AS TRÊS CRUZES – A FORMA, O CONTEÚDO PLÁSTICO E O SEMÂNTICO.

Marcelo Duprat Pereira 2018

Publicado pela ULisboa Faculdade de Belas Artes - ULBAM7567

Resumo

O estudo da relação entre a forma e o conteúdo, segue sendo fundamental para o desenvolvimento do pensamento visual nas artes. Os conceitos de ideia plástica e conteúdo formal, derivados deste estudo, têm um significado bastante preciso para os artistas, mas permanecem obscuros para a grande maioria dos observadores, que normalmente associam o conteúdo de uma obra somente ao tema e a representação.

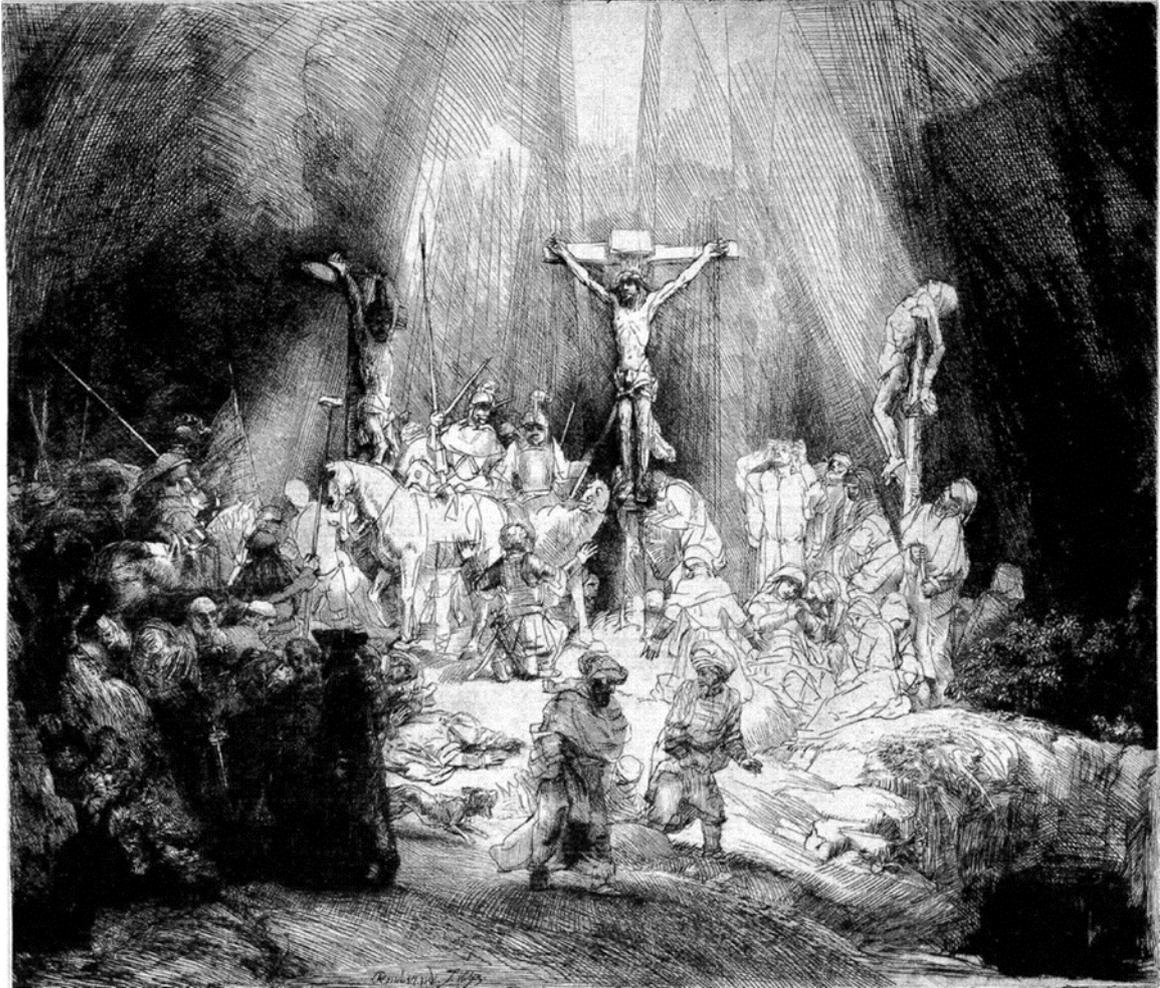
A análise que desenvolveremos da gravura de Rembrandt, intitulada “As três Cruzes”, oferece um excelente estudo desta relação, pois através dela podemos indicar com clareza e objetividade como o conteúdo plástico e abstrato das obras de arte, ou seja, os conteúdos que emanam da própria forma, dialogam com os conteúdos semânticos ou narrativos, estes sim ligados ao tema da obras e a seus significados.

Abstract

The study of the relationship between form and content remains fundamental for the development of visual thinking in the arts. The concepts of plastic idea and formal content, derived from this study, have a very precise meaning for artists, but they remain obscure for the great most of the observers, who usually associate the content of a work only with the theme and the representation.

The analysis of Rembrandt's engraving entitled "The Three Crosses" offers an excellent study of this relation, for through it we can clearly and objectively indicate how the plastic and abstract content of works of art, that is, the contents that emanate in their own way, dialogue with the semantic or narrative contents, these linked to the theme of works and their meanings.

AS TRÊS CRUZES
A FORMA, O CONTEÚDO PLÁSTICO E O SEMÂNTICO.



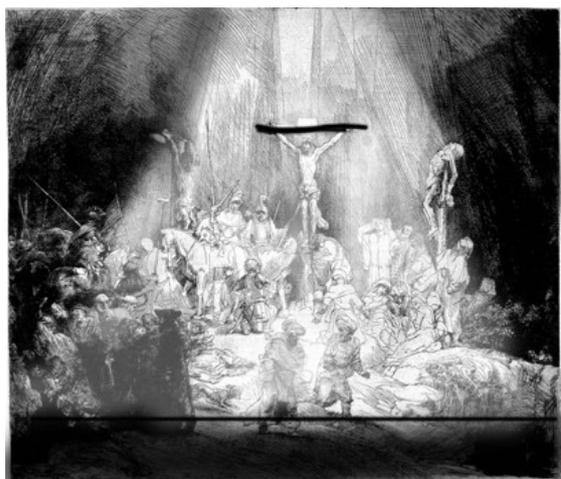
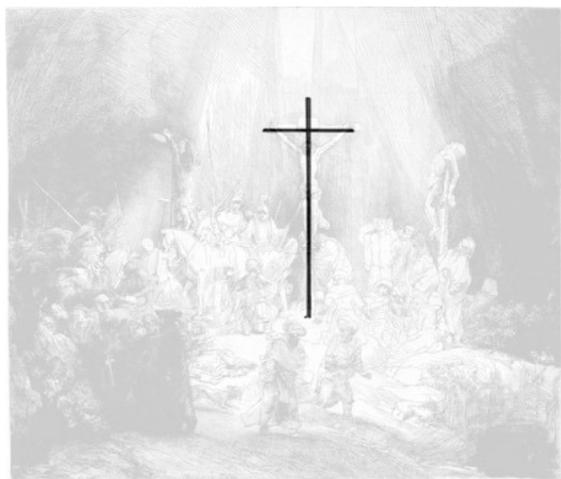
Rembrandt –As três cruzes – Gravura em metal, 38 cm x 45 cm , 1653.

Historicamente o pensamento do homem moderno, sua perspectiva e compreensão, é marcado por uma visão singular das obras de arte. Com a proliferação e consolidação dos grandes museus da Europa no séc. XIX, o público passou a ter acesso a obras de diversas culturas e épocas, muitas delas desenvolvidas com base nos mesmos temas. Ao contrapor tais obras, os estilos e soluções plásticas particulares de cada pintor adquiriram um contorno que antes se mostrava vago e difuso. Como parte desta mudança de leitura, tornou-se possível perceber como os artistas animam suas formas com um forte poder expressivo, utilizando com criatividade e simultaneamente os dois conteúdos que compõe as imagens; o formal, plástico, abstrato, e o conteúdo iconográfico, também chamado de conteúdo semântico ou narrativo. O conteúdo formal é do tipo que percebemos quando comparamos a suavidade feminina de uma linha sinuosa e ondulante, por exemplo, com o conteúdo mais rígido e masculino que emana de uma linha reta, com mudanças de direção bruscas. Já o conteúdo iconográfico está ligado ao tema da obra e ao que nela está representado, como no caso da gravura que analisaremos, que representa o tema da Crucificação.

Estas duas possibilidades básicas de manifestação do conteúdo, sempre mantiveram uma estreita relação nas obras antigas. Elas sempre formaram uma unidade. Separar tais conteúdos de uma imagem, tal como a perspectiva moderna propõe, nos oferece um acesso ao que os pintores costumam chamar de ideia plástica, isto é, um conteúdo relacionado a forma em si mesma, independente do tema escolhido.

Para percebermos objetivamente as características e a relação entre os conteúdos formais e iconográficos, escolhemos analisar, não uma obra moderna (onde esta relação é menos equilibrada), mas uma gravura de Rembrandt, intitulada *As três cruzes*. Nela podemos verificar, não só até que ponto estes conteúdos estabeleciam um diálogo íntimo, como também o caráter próprio de cada um deles.

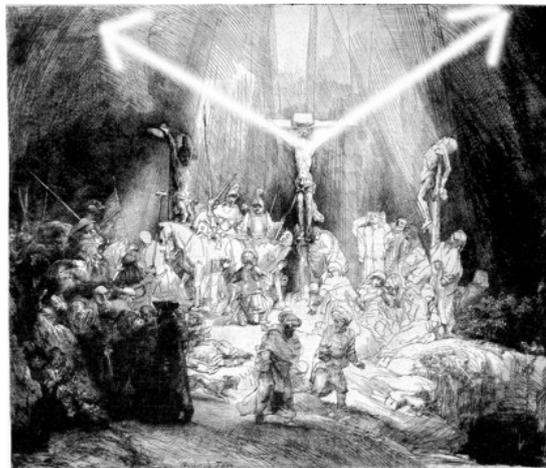
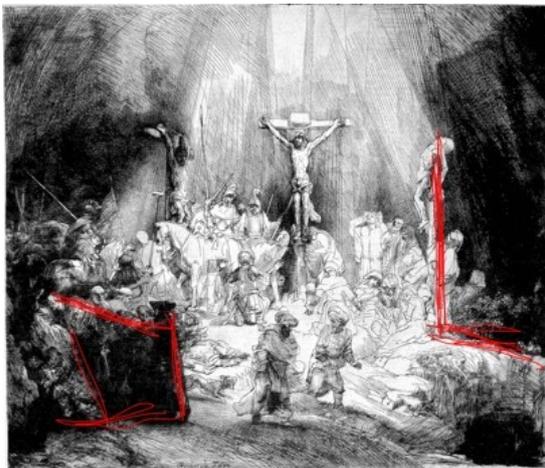
Ao analisarmos a estrutura abstrata sugerida pelo tema da crucificação, desde sua origem, percebemos que a cruz central, além do interesse intrínseco relacionado ao tema, estabelece um ponto estático de grande peso visual. Rembrandt dinamiza a estabilidade deste ponto através da articulação de um triângulo de luz que envolve praticamente toda a composição, e cujo ápice encontra-se fora do campo visual. Este triângulo se relaciona intimamente com o tema da obra, pois sugere um movimento de elevação da luz (o espírito de Cristo) em direção ao céu invisível (local fora das vistas e do campo visual).



A base do triângulo, é articulada por uma faixa horizontal de tons escuros, localizada na borda inferior da gravura. Formalmente, além de fechar e assentar o triângulo, esta faixa relaciona-se com o eixo horizontal da cruz. Do ponto de vista iconográfico, ela sugere que a terra (o chão, a base), durante o acontecimento, é gradativamente dominada

pelas trevas, e que o único local por onde a luz pode fluir, é justamente a parte superior da gravura.

A clareza explícita do triângulo, entretanto, é quebrada por dois acontecimentos que lhe emprestam mais naturalidade. Em primeiro lugar, os cantos da base são quebrados pelos pretos. Em seguida o ápice é quebrado pela luz, que forma um triângulo invertido, aproveitando as direções compositivas dos braços de Cristo.



Agora observemos o grupo de figuras da esquerda, que está representado em contraluz. As personagens conversam entre si, e estão posicionadas de costas para a cena, como se dela não fizessem parte. A independência deste grupo em relação à cena, sugere, assim, a indiferença dos homens que assassinaram o Cristo, como também seu caráter obscuro (figuras em contraluz). Plasticamente, este caráter é enfatizado pelo fato do grupo estar rompendo uma das arestas do triângulo - forma que, como vimos, representa o próprio acontecimento de elevação que fundamenta o tema.

No primeiro plano são apresentados duas personagens que caminham para fora da cena. Estas personagens, mesmo não sendo tão escuras quanto o grupo da esquerda, também são representadas em contra luz e



também estão posicionadas de costas para a cena. Parecem ser as personagens mais indiferentes ao acontecimento. Elas saem da cena, encaminham-se para a ponte da extrema direita, mas, pelo fato de estarem assentadas em linhas que se dirigem para o buraco sob a ponte, são para lá conduzidas e somente com muito esforço podemos imaginá-las se desviando deste destino obscuro.



Note-se ainda, a relação articulada entre o conteúdo formal e iconográfico nos outros dois crucificados, claramente inspirada no diálogo travado entre Jesus e os dois malfeitores no calvário. Sabemos pela Bíblia que um deles duvida que Jesus seja mesmo filho de Deus, enquanto o outro nele acredita. Na gravura o personagem da direita tem o corpo arqueado em direção à luz, como se, em sua redenção, por ela fosse tragado. O outro tem o corpo entregue ao abandono da descrença. O movimento de

queda desta segunda personagem é enfatizado pela articulação tonal. Uma mancha negra o atravessa, desce pela lança da personagem a sua frente, que levanta a esponja, escorrega como uma serpente pelas costas desta personagem, e acaba por se ligar ao grupo do primeiro plano. Vê-se assim que, em uma obra como a de Rembrandt, o conteúdo formal e o iconográfico têm um vínculo estreito.

Rembrandt não conduz a expressão dramática da obra, representando o Cristo com um rosto sofredor, ou os soldados com gestos e rostos agressivos. Através das formas, i.e dos elementos plástico-abstratos, é que Rembrandt expressa o conteúdo da cena. Portanto, convém lembrar que o modernismo, ao se afastar da representação naturalista, rompendo com a função narrativa, nada mais fez do que silenciar o conteúdo iconográfico a fim de evidenciar o conteúdo “formal” (já trabalhado por todos os bons pintores mais antigos). A iconografia e a narrativa, pouco a pouco, foram reduzidas em prol de temas neutros, como naturezas mortas e figuras isoladas, onde o conteúdo da imagem provém, sobretudo, de sua articulação formal.

Entretanto, a possibilidade de separação destes dois conteúdos, não é, na maior parte das vezes, tão clara e simples como parece à primeira vista. Antes de tudo devemos ressaltar, que escolhemos deliberadamente a gravura de Rembrandt por se tratar de uma obra onde esta relação se mostra objetiva, e na qual cada conteúdo contribui e justifica o outro. Mas ao considerarmos uma obra consagrada à supremacia do conteúdo formal, uma obra moderna que minimize o conteúdo narrativo, como uma natureza morta por exemplo, ou mesmo uma obra antiga onde esta relação não se mostre tão literária, como em um retrato, percebemos logo que tudo se complica. O conteúdo formal tem um significado intraduzível, que na falta de termo melhor chamamos precariamente de “abstrato”. Ao tentarmos definir o que ele expressa através das palavras, violentamos o seu caráter próprio e irredutível.

Kandinsky, um dos pioneiros da arte abstrata, analisa a diferença entre o conteúdo formal e o narrativo. Tomando as letras como exemplo, ele observa que o efeito que a letra produz no observador é duplo: por um lado tem o efeito de um sinal que possui uma finalidade – “a designação de um determinado som” (Kandinsky, Wassily. *Um olhar sobre o passado*. P.125) – e, por outro, o efeito causado pela forma da letra em si mesma, ou seja, pelas linhas isoladas, curvadas desta ou daquela maneira. Neste sentido o efeito da letra é duplo. Kandinsky observa:

1. Ela age enquanto signo dotado de uma finalidade.
2. Ela age primeiro enquanto forma, depois enquanto ressonância interior desta forma, por si mesma e de maneira totalmente independente. (Idem, p.126)

Ao retirarmos da letra sua função de significação, ela continua nos transmitindo determinada sensação. É justamente este poder expressivo da configuração em si mesma que o abstracionismo tentava evidenciar. Ao retirar da forma-letra seu significado, a abstração evita enfraquecer a forma com uma finalidade prática. Mas o que é uma “finalidade prática”? Na letra vimos que é o “designar de determinado som”. No caso de uma gravura, pintura ou desenho, esta finalidade é usualmente designada como sendo a representação (designação) de um objeto ou ícone, que funciona como agente de uma narrativa – isto é, utilizar a dinâmica abstrata das linhas, tons e cores, não por si ou em si, mas para uma representação determinada.

Em sua reflexão, entretanto, Kandinsky não rejeita a representação do objeto, como seria de se esperar. Pelo contrário, ele adverte que a possibilidade de desdobramento da imagem em conteúdos distintos, o formal e o iconográfico, por um lado liberta a forma abstrata de qualquer função estranha a própria formulação estética (ele a chama “artística”), mas, por outro lado, liberta também a representação do objeto de qualquer preocupação formal. A representação do objeto, que muitas vezes servia de mero pretexto para a criação formal, ganha assim uma nova autonomia. Isto está indicado no mesmo texto anteriormente citado. O

trecho é um pouco longo, mas devido a sua importância visionária em relação a muitos dos movimentos que viriam depois, vale a pena transcrevê-lo.

O realismo máximo, que por enquanto só faz despontar, porfia em eliminar do quadro o elemento estético exterior afim de expressar o conteúdo da obra pela simples (inestética) reprodução do objeto em sua singeleza e nudez. O invólucro exterior do objeto - assim concebido e fixado no quadro - assim como a concomitante eliminação da importuna beleza convencional, liberam mais seguramente a ressonância interior das coisas. Quando o elemento 'estético' se vê reduzido ao mínimo, é precisamente por intermédio deste invólucro que a alma do objeto se manifesta com mais vigor; então, a beleza externa e lisonjeira já não vem desviar dele o espírito.

É isso só é possível pois somos cada vez mais capazes de entender o mundo como ele é, portanto sem acrescentar-lhe qualquer interpretação embelezadora. O elemento estético reduzido ao mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato.

A este realismo opõe-se a abstração máxima, que porfia em eliminar de uma maneira aparentemente total o elemento objetivo (real) e procura reduzir o conteúdo da obra em formas 'imateriais'. Assim concebida e fixada num quadro, a vida abstrata das formas objetivas reduzidas ao mínimo, com a predominância evidente das formas abstratas, revela o mais seguramente possível a ressonância interior da obra. Assim como o realismo reforça a ressonância interior pela eliminação do abstrato, a abstração reforça essa ressonância pela eliminação do real. (Idem, P.124)

As palavras de Kandinsky esclarecem a ruptura que ocorreu no modernismo entre a abstração e a representação dos objetos, assim como entre os conteúdos plásticos (abstratos) e semânticos (provenientes do objeto).

Não há regras para a conquista ou o emprego destes conteúdos da imagem. Um pintor, gravador ou desenhista, pode negar um ou outro (como no modernismo), pode adaptar um conteúdo ao outro (como no caso da gravura de Rembrandt), ou ainda estabelecer contradições entre estes conteúdos - por exemplo construindo a cena dramática de uma batalha, com tons suaves, ou uma cena campestre e suave com cores gritantes, cheia de contrastes tonais, agressiva em termos plástico-abstratos. O que importa aqui, não é tanto o domínio dos meios de expressão no sentido de os orientar para um determinado resultado, mas sim a clareza e criatividade com que o artista lida com estes conteúdos, próprios da linguagem do desenho.

Portanto, a nossa leitura não visou induzir ao uso de relações racionais e metódicas entre os dois conteúdos da imagem, relação por sinal rara na história das artes plásticas. Nossa análise visou somente, pautar as diferenças entre estes dois conteúdos a fim de esclarecer o poder expressivo do conteúdo formal nas artes, tornando mais acessível e concreto o que os pintores costumam chamar de "idéia plástica".

Cabe aqui, adiantar uma questão usual. É comum a quem acompanha este tipo de análise formal levantar a seguinte objeção. Será que o pintor pensou mesmo nesta estrutura plástica ou abstrata? Não estaríamos forçando uma leitura moderna?

Questionar se o artista pensou, ou não, em uma estrutura de composição ao elaborar uma gravura ou um quadro, é uma atitude corriqueira. Tal questão é natural quando se parte do pressuposto de que o fazer na pintura é uma atividade estritamente racional (neste caso o pintor pensou) ou, de outra ordem, uma ação intuitiva, emocional (neste caso o pintor não pensou). Entretanto, a pergunta traz, consigo, um pré-conceito velado. Pressupõe que, no primeiro caso, o artista racional, antes de iniciar seu trabalho, constrói em sua mente uma imagem da forma que irá realizar (o fazer fica, deste modo, relegado à realização técnica desta imagem). Por outro lado, no caso do artista emocional, credita-se um fazer puramente casual, intuitivo, desatento a estrutura abstrata da imagem (como se esta fosse uma mera casca, em si mesma mero indicador de um sentido ou expressão). A pergunta não deixa margem para compreender o fazer de outra maneira.

No nosso exemplo é relativamente claro que Rembrandt tinha como ponto de partida da idéia plástica a estrutura de um triângulo de luz. Mas, se a gravura de Rembrandt se limitasse à realização desta idéia, ela não passaria de uma tosca ilustração. Entretanto, ela é mais do que a realização de um esquema racional pré-estabelecido, assim como mais do que uma estrutura casualmente encontrada. Como, então, podemos superar uma oposição que apenas nos impede o acesso ao pensamento próprio do fazer criativo?

Para pensarmos o fundamento da gênese de uma imagem, não há melhor acesso do que a palavra dos próprios artistas. No texto de Paul Klee, intitulado *Filosofia da criação*, encontramos uma passagem esclarecedora. Klee observa.

[...]a marcha para a forma, cujo itinerário deve ser ditado por alguma necessidade interior ou exterior, prevalece sobre o fim terminal, sobre o final do trajeto. A orientação determina o caráter da obra consumada. A formação determina a forma e é, em consequência, predominante. Nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna aparição, um fantasma perigoso. Boa é, portanto, a forma como movimento, como fazer; boa é a forma em ação. Má é a forma como inércia fechada, como detenção terminal. Má é a forma da qual alguém se sente satisfeito como de um dever cumprido. A forma é fim morte. A formação é vida. (Klee, Paul. *Theorie de l'art moderne*. p.60).

Klee pensa o fazer como uma gênese, um acontecimento, em meio ao qual a sensibilidade do artista se desdobra e elabora. Conceber a forma como gênese, implica em negar a idéia como algo pronto e acabado na mente do pintor, negar que a forma seja imaginada previamente antes do artista desencadear o processo de formação. Tal indicação esclarece que a composição das relações plásticas, forma-se durante o caminhar do pintor.

Pelas observações anteriores, percebemos que não se trata nem de imaginar que o artista meramente realiza uma imagem previamente formada em sua mente, nem, por outro lado, de supor que, em seu fazer, não há nenhum pensamento. O artista inicia seu trabalho

com uma idéia que lhe serve de ponto de partida, mas durante a gênese da imagem ele continua atento, *escutando* as relações plásticas de cada elemento acrescentado. O essencial não é estabelecer uma composição harmônica e bem equilibrada, como imaginam muitas vezes os iniciantes, mas perceber como estas relações, que compõe o corpo da obra, a animam com determinado sentido. A palavra "sentido", deve ser compreendida aqui, em seu significado preciso. É um intento, orientação, direção, rumo. Nesta acepção, se fundamenta precisamente naquilo que ela não é, ou seja, no que almeja, procura. Trata-se, portanto, de uma atitude, que procura pela expressão e sentido da obra a cada momento de sua formação.

O conceito de *ritmo* é, neste ponto, a pedra de toque para se compreender o pensamento desencadeado durante o fazer. Toda arte é a instauração de um ritmo de elementos concretos, reais, racionalizáveis, que, em si, não têm expressividade alguma. A literatura e a poesia utilizam palavras cujos significados estão empilhados nos dicionários. Mas, somente ao engendrará-las no ritmo da narrativa ou no ritmo poético, elas podem ultrapassar seu significado estrito. A música utiliza notas musicais, a arquitetura volumes e espaços, a dança os gestos, a escultura volumes, a pintura e o desenho os elementos formais, linha, tom e cor. Nenhum destes elementos tem em si mesmo um valor artístico. É somente a partir da instauração de um ritmo que estes elementos concretos se animam para nós com algo que os ultrapassa. O ritmo é uma correnteza que nos envolve, nos conduz e mantém em suspenso, na expectativa do que ainda está por vir. Nem totalmente casuais, nem tampouco racionais, os ritmos são como as pulsações vivas de cada linguagem.

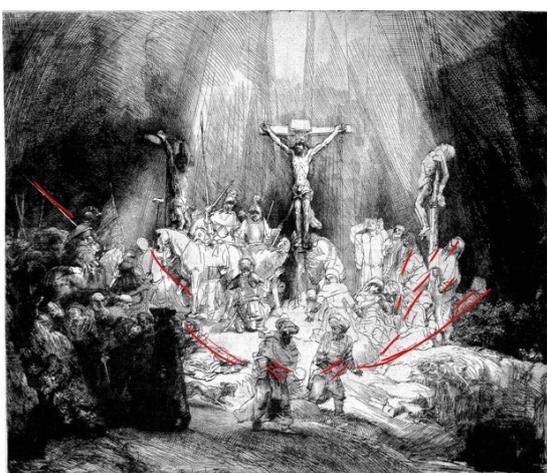
A estrutura plástica, é uma articulação de ritmos que expressam um sentido na maioria das vezes só traduzível visualmente. A imagem na arte não é um mero sinal de um determinado conteúdo. Ela é um símbolo, ou seja, algo cujo significado não é unívoco. A rigor a idéia plástica não vem antes do ritmo, nem este precede aquela. Ambos são uma e a mesma coisa.

Nosso objetivo foi, portanto, desenvolver uma leitura do processo de criação das obras a fim de resgatar a sua abertura, e não no sentido de tentar obter algum método de controle técnico do fazer, da expressão ou da leitura. Trata-se simplesmente de perceber as relações articuladas, e, com isso, resgatar a mesma atitude de escuta atenta, própria do criador diante do processo de formação de sua obra.

Com esta ressalva podemos voltar à gravura de Rembrandt, e verificar como esta obra ultrapassa uma estrutura previamente imaginada ao instaurar um complexo de ritmos, e logo de sentidos, que, na falta de melhor conceito, podemos caracterizar como transcendente. Levando mais a fundo a nossa análise, percebemos que nada nesta gravura é casual. Buscando estabelecer relações rítmicas, Rembrandt dá sentido a cada elemento acrescentado.

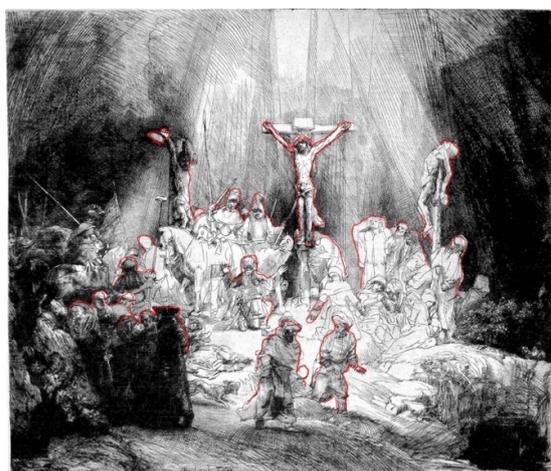


Observemos que há um ritmo descendente que comanda o grupo da direita. Vários recursos são utilizados para obter este fluxo. Temos cinzas médios, que quebram a luminosidade do grupo, assim como diversas direções lineares. É provável que Rembrandt estivesse buscando um contra-ritmo ao triângulo regente, similar ao desenvolvido pelos braços de Cristo, que, como vimos, formam um triângulo invertido.



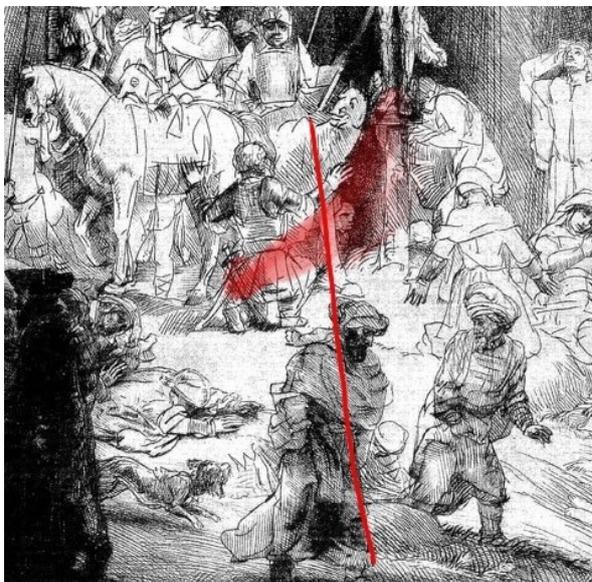
Neste caso, se nossa suposição está correta, devemos buscar o outro lado do triângulo sugerido. De fato, encontramos alguns elementos que se projetam no sentido que buscamos, que acabam por criar um contra-ritmo ao triângulo principal de luz. No todo sentimos que há um sentido geral que converge para as duas personagens do primeiro plano, emprestando a elas um peso visual equivalente ao de Jesus, ou dos outros crucificados.

O destaque destas personagens ocorre, em parte, devido as forças visuais que convergem para elas, mas, também, pelo fato delas manterem certo contraste com o contexto na maior parte de seu contorno. Elas se fundem somente com o chão, mantendo certo contraste com o fundo luminoso.



Isso nos faz perceber que em relação à tensão plástica entre a forma e o fundo das figuras, existe uma hierarquia e um ritmo muito cuidadoso. A imensa maioria das personagens se funde total ou parcialmente com o fundo ou com as outras personagens em seu entorno. São figuras claras sobre fundo claro, e escuras sobre fundo escuro, que criam uma tensão muito leve entre a forma e o fundo. Percebemos isto com mais clareza, quando tentamos acompanhar o contorno das personagens. A exceção fica reservada ao

próprio Jesus, que é representado integralmente como uma figura clara sobre um fundo escuro, enfatizando o caráter ao mesmo tempo luminoso, destacado, e dramático, desta personagem.



Vejam agora, as direções que convergem para a personagem ajoelhada. Há um forte ritmo de pretos, fluindo para dentro desta personagem. A perna do cavalo, enfatizada devido ao contraste que estabelece, rompe este fluxo tonal, de claro escuro, ligando-se a personagem do primeiro plano.

Este movimento de entrada dos pretos, na forma de uma cunha, gradativamente se amplia pelo campo compositivo. Estas formas são incisivas, como dentes, como setas. Nos empurram de um canto para o outro, de uma forma para a outra, em uma agitação que traduz plasticamente a angústia do momento. Animam o todo da gravura e quebram a simetria geral, estável, para a qual tenderia a ideia inicial.



O leitor que acompanhou esta análise até aqui, começa a perceber que as dinâmicas e ritmos articulados, assim como seus sentidos, parecem não ter fim.

Realmente, podemos indicar certas idéias

plásticas regentes, mas uma obra como esta, uma obra de arte, alcança a estatura de uma verdadeira *matriz* de ritmos plásticos, que parecem se perpetuar ao infinito. Poderíamos indagar: qual o sentido da personagem deitada de bruços sobre o chão iluminado? ou do cachorro a seu lado? O que dizer das sombras com forma flamejante na ponte? Que segredos se escondem no ziguezague das sombras do lado esquerdo da gravura?

Muitos dos ritmos que foram analisados, devem, de fato, ter sido deliberadamente construídos por Rembrandt. É certo que outros surgiram espontaneamente da própria gênese da imagem, sem nenhuma premeditação, *casualmente* gerados pela própria lógica interna da obra. Mas o fundamental, é percebermos que racional ou intuitivamente, estas relações estão

concretamente instauradas na forma da obra, e isto não se deve a algum mérito nosso, como bons intérpretes, mas sim da própria obra. Só as obras de arte conquistam esta abertura.

Se nos aproximamos um pouco do local onde lastimavelmente a lógica da análise se esvai, se chegamos perto de um *delírio da razão*, onde a palavra não dá mais conta do sentido plástico, então, alcançamos nosso objetivo! Podemos mesmo concordar com o pintor Eugene Delacroix quando este afirma:

Ticiano, se calhar, não sabia como iria acabar os seus quadros. Com Rembrandt devia suceder muitas vezes o mesmo. Os seus entusiasmos excessivos, resultam menos da determinação da vontade, do que dos seus constantes tateamentos. [...] (Eugène Delacroix, Diário p.97)

O fazer artístico não é, portanto, resultado de uma mera determinação da vontade, atitude racional e deliberada, mas sim, de um tatear em busca de um sentido que é desconhecido, posto que procurado durante o processo de construção da imagem. Paradoxalmente, tal atitude é a da espera do inesperado. O criar uma ação, cri-ação, que ao ser desencadeada, permanece tateando ritmos, na espera de que a imagem se abra e revele de maneira surpreendente, para o próprio feiticeiro que a criou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

DELACROIX, Eugène. *Diário (extratos)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral, 1978.

_____. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KLEE, Paul. *La pensée créatrice*. Paris: Dessain et Toira, 1980.

_____. *Theorie de l'arte moderne*. Genève: Gonthier, 1971.