

“OBRA ABERTA”: UMA PLURALIDADE DE SIGNIFICANTES

Francisco de Assis Portugal Guimarães

Universidade Federal da Bahia. Museu de Arte Sacra

Resumo

Umberto Eco propôs o modelo teórico de “obra aberta” que não representasse uma mera cópia da estrutura de determinadas obras, mas um conjunto de relações frutivas que permitissem a comunicação entre o observador e o objeto fruído sob o impulso da mensagem estética. O objetivo deste trabalho é aplicar concretamente o conceito desta estrutura de “obra aberta”, na análise de uma pintura de Rubens. Do ponto de metodológico, trata-se de um estudo exploratório e bibliográfico. Dentro dos limites propostos pelo conceito de “obra aberta”, fez-se uma leitura da pintura, que, por se tratar de uma obra barroca, permite ao fruidor múltiplas possibilidades interpretativas, com variadas alternâncias de foco. Na condição de intérprete, esta experiência proporcionou atos de liberdade consciente no entendimento da obra objeto da fruição. Palavras-chave: Obra-aberta. Barroco. Fruição. Estrutura. Comunicação.

“OPEN WORK”: A PLURALITY OF MEANINGS

Abstract

Umberto Eco presented the theoretical model of “open work” which does not signify a mere copy or reproduction of the framework of a certain work, but rather a collection of enjoyable relationships which permit communication, arising from an aesthetic message, between the observer and the object enjoyed. The aim of this work is to apply concretely the concept of the framework known as “open work” to an analysis of a painting by Rubens. From a methodological point of view, it is concerned with an exploratory and bibliographical study. A reading of the Rubens painting is undertaken within the limits proposed by the concept of an “open work” which, especially given that this is a Baroque work, allows the observer multiple interpretive possibilities, with various alternative foci. In the capacity of interpreter, this experience enables acts of conscious freedom in understanding the object of enjoyment.

Key words: Open-work. Baroque. Enjoyment. Framework. Communication

INTRODUÇÃO

A semiótica estuda as significações que podem ser atribuída aos fatos da vida social. Neste estudo, estes fatos — imagens, gestos, sons melódicos, elementos rituais, mitos, entre outros — são concebidos como sistemas de significação. Roland Bartes (1989) entende que a semiologia é uma parte da linguística, na medida em que toma a seu cargo as grandes unidades

significantes do discurso, mas em seu campo de possibilidades há também o projeto de ser aplicada a objetos não-linguísticos. É exatamente na perspectiva de aplicação da semiótica a objetos não-linguísticos, que podemos analisar uma obra de arte, aplicando o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco.

A “obra aberta”, segundo Eco (2008), estimula no intérprete uma cadeia de entendimentos e interpretações espontâneas, porém conscientes, permitindo-lhe, por meio de inúmeras possibilidades, uma maneira própria e pessoal de entendimentos sem estar condicionado por padrões ou normas pré-estabelecidos tradicionalmente a conduzi-lo na organização do objeto passível de fruição.

O objeto deste estudo é a representação artística da Sagrada Família, produzida pelo pintor Pieter Paul Rubens (1577-1640), do acervo do Richart Museum, Colônia, Alemanha. Optamos por esta obra por ser um dos marcos mundiais da arte em estilo barroco — período artístico considerado neste estudo — o qual marcou significativamente boa parcela da arte sacra colonial brasileira.

O barroco é um estilo que, na arte, permite-nos alternativas que rompam com os valores clássicos de “acabado” e “definido”, oferecendo-nos um campo visual mais abrangente de possibilidades fruitivas, ampliando e flexibilizando nossas disponibilidades para a prática dos sentidos e ao agrado da inteligência. São inúmeras e variadas alternativas dadas ao olhar, numa arte que se exprime em suas massas, nas misturas de suas cores e tonalidades repletas de luz e sombras.

A dinâmica da alternância de foco, permitindo ao fruidor a possibilidade de estabelecer um feixe de relações, sem dúvida, foi uma das razões que conduziram Umberto Eco (2008) a identificar na obra barroca uma matriz daquela estrutura de arte que ele viria a chamar de “obra aberta”.

O objetivo deste trabalho é aplicar concretamente o conceito desta estrutura denominada de “obra aberta”, de Eco, na análise da pintura de Rubens, sob novas alternâncias de foco.

Trata-se de um estudo exploratório e bibliográfico. Esta opção metodológica está amparada nas definições apresentadas por Gil (2002, p. 41), para o qual o estudo exploratório tem como propósito “[...] o aprimoramento de

idéias ou a descoberta de intuições”. Consoante este autor, o desenvolvimento do estudo bibliográfico baseia-se em material já elaborado. Ele diz ainda: “Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas.” (GIL, 2002, p. 44).

Iniciamos a exposição tratando da arte barroca. Discorreremos sobre sua origem e penetração ao longo do tempo, influências sofridas, finalidades, importância da perspectiva e efeitos da utilização da luz e sombra na pintura. Na sequência, apresentamos a conceituação de “obra aberta”, consoante a exposição de Umberto Eco (2008) e, finalmente, analisamos a pintura Sagrada Família, de Rubens, na perspectiva do modelo proposto por Umberto Eco.

ARTE BARROCA

A arte barroca estendeu-se por todo o século XVII e início do século XVIII. Teve origem na Itália e posteriormente avançou por quase toda a Europa e América Latina, sobretudo nos países de forte influência da Igreja Católica, que usou esta arte como instrumento de promoção e divulgação de sua doutrina como reforço à Contrarreforma que exigiu dos artistas barrocos um realismo convincente nessa promoção e propósito de barrar o avanço do Protestantismo.

A Igreja necessitava de um tipo de arte que conseguisse transmitir emoções em contraponto ao racionalismo do estilo clássico. Assim, a arte barroca rompeu o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência. Nesse mister, os arquitetos e artistas barrocos foram bastante eficientes, ao criar efeitos visuais para representar o divino de forma surpreendentemente realista e dramática, buscando o envolvimento total dos fiéis.

Além da abordagem sobre temas religiosos, a arte barroca também se voltou com muita frequência para a temática mitológica, como a pintura que tem o propósito de enaltecer o direito divino dos monarcas.

Segundo Conti (1984), no caráter formal, o barroco foi influenciado pelo Maneirismo, pelas artes Gótica e Antiga (grega e romana); entretanto é indiscutível que ele marcou e definiu um fenômeno de manifestação artística.

Enquanto para a arte renascentista o equilíbrio, a sobriedade, a forma fechada, o racionalismo e a lógica foram conceitos imprescindíveis, no barroco, o movimento, a forma aberta, a profundidade, a cor, as curvas e a luz determinaram a alteração daqueles conceitos.

Fica evidente que eram diferentes as finalidades dos dois movimentos e por isso foram adaptados processos diferenciados ou, melhor dizendo, inteiramente opostos. O Renascimento era impregnado de pura razão; pretendia, sem vacilo, convencer, ao passo que o barroco apelava para os sentidos, para o fascínio e para o instinto.

Considerando especificamente a pintura barroca sobre tela, temática em que se situa nossa análise, ressaltamos, inicialmente, a importância que representou a perspectiva para a pintura barroca, permitindo uma ampliação e maior movimentação das cenas, tornando-as grandiosas e profundamente ilusórias, numa tentativa obcecada de representar o infinito com uma perícia técnica surpreendente.

A representação dos efeitos criados pela utilização do jogo e contraste da luz e sombra foi outro traço marcante da pintura barroca, tendo como um dos pintores pioneiros, a utilizar estes recursos, o italiano Caravaggio, cuja obra foi de extrema importância, influenciando decisivamente toda a pintura do seu tempo, iniciando uma nova época (CONTI, 1984).

As pinturas que nesse momento possuíam uma atmosfera que a princípio eram dramáticas, violentas, utilizando tons escuros e envolvidas em denso contraste de luz e sombras, começaram pouco a pouco, cada vez mais, a tornar-se alegres, vivas, teatrais e claras. A herança de Caravaggio foi absorvida pela Espanha, Bélgica e Países Baixos nas figuras de dois grandes artistas barrocos: Rubens e Rembrandt.

Rubens, particularmente, artista do qual selecionamos uma obra para proceder nosso estudo sobre a ótica da “obra aberta”, marca como característica de seu estilo um grande dinamismo e exuberância física dos retratados de modo geral, participando de esquemas rigorosos. Suas obras encarnavam uma pintura vigorosa, sensual, decorativa, teatral e de grande profundidade.

De acordo com Conti (1984, p. 44-45), esse pintor barroco

[...] especializara-se em corpos humanos que pintava com exuberância de carnes rosadas, com movimentos largos e violentos, com um incessante jogo de linhas curvas, cada uma das quais remete para uma outra, e cujo conjunto determina o esquema geral do quadro (um losango, um círculo, um S). São mesmo estas robustas figuras que se movem com exuberância, como se estivessem sempre num plano teatral, que constitui o caráter imediatamente reconhecível da sua arte: uma arte movimentada, robusta, prolífera até o inverosímil [sic].

Muito mais do que um estilo definido, o barroco foi um “estado de espírito”, com uma maneira própria de “ver” e “sentir” o mundo, a vida, as artes. Por isso, podemos falar de teatro barroco, música barroca, arquitetura barroca, vestuário barroco, pintura barroca etc.

“OBRA ABERTA”: UMA CONCEITUAÇÃO

Eco (2008, p. 41) ressalta que independentemente de uma obra de arte estar concluída, só poderá tornar-se compreensível se aquele que a observa for capaz de “[...] a reinventar num ato de congenialidade com o autor”. Entretanto, a aceitação e reconhecimento por parte da estética contemporânea desta observação só aconteceu depois de um entendimento crítico, aprimorado do que se entende por relação interpretativa e que os artistas das gerações passadas, com certeza, encontravam-se bastante distantes criticamente desta realidade. Atualmente esta consciência está sedimentada, sobretudo, no artista, que em lugar de aceitar a “abertura” como condição inevitável, acolhe-a com espontaneidade e criatividade, permitindo, inclusive, à sua criação artística a mais ampla abertura de múltiplas possibilidades comunicativas e ao mesmo tempo de fruição estética.

Considerando o caráter subjetivo na interação de fruição entre observador como aquele que “olha” e a obra de arte — dado objetivo — como aquela que se oferece à fruição, Eco (2008, p. 42) chama a atenção para a consciência desta relação por parte dos Antigos, que nos seus trabalhos sobre diversos temas “[...] testemunham o amadurecimento de uma consciência da

fruição da subjetividade interpretante em face da obra”. Entretanto as convicções de suas teorias embasadas em procedimentos e conceitos determinados, os conduziram a agir, segundo Eco (2008, p. 42), exatamente em oposição à “abertura”, levando o observador/fruidor a ver a obra num “[...] único modo certo possível [...]” conduzindo e convergindo sua consciência.

Não podemos deixar de reconhecer que muitos destes trabalhos e teorias são possuidores de certa abertura que o leitor/observador tem consciência de que cada obra ou frase se abre para uma variedade de significados, permitindo-lhe escolher e conduzir a leitura que julgar apropriada e “usará” a obra na significação que julgar desejada, de forma diversa de outras leituras anteriores. Neste caso, atentemos que a abertura não caracterizará “incerteza” da comunicação nem tão pouco deverá permitir uma gama de possibilidades ilimitadas da forma e libertada da fruição, mas, sim, “[...] um feixe de resultados frutivos, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (ECO, 2008, p. 43).

Focamos a reflexão acerca do tema, procedendo a uma breve síntese da manifestação clara do discurso da “abertura” na “forma aberta” barroca, a qual serve de suporte teórico à nossa leitura de determinada obra de arte.

A “forma aberta” barroca vem como contraponto e recusa a expressão sem movimento e clara da forma renascentista, caracterizada por espaços de ângulos fechados, linhas simétricas, eixo central etc., sugerindo “[...] mais uma idéia de eternidade ‘essencial’ do que de movimento” (ECO, 2008, p. 44). A forma barroca, contrariamente, repleta de movimentos, sem uma definição exata de efeito, envolvida nos jogos de luz e sombras, de cheios e vazios, de curvas e contracurvas, propõe uma amplidão do espaço; na contínua busca do movimento e do efeito ilusório, nunca autoriza às formas plásticas um efeito definido, frontal e privilegiado, mas sim, a uma visão que permita e conduza o observador a deslocar-se frequentemente em alternâncias de foco para observar aquela que é a razão de sua fruição sob aspectos sempre renovados em completas e seguidas transformações.

Segundo Eco (2008), se a inquietude barroca é considerada como a primeira manifestação inequívoca da cultura moderna é devido à ação do homem de se esquivar pela primeira vez dos ditames dos cânones; é estar

defronte, na arte como na ciência, de um universo em movimento que exige dele ações inventivas “[...] que vê na obra de arte, não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação” (ECO, 2008, p. 45).

OBJETO ANALISADO: UMA PLURALIDADE DE SIGNIFICANTES

A pintura de Pieter Paul Rubens retrata a Sagrada Família (Jesus, Maria e José), ladeada por João e Isabel.



Foto 1 – Sagrada Família

Fonte: Rubens (1973, p. 7)

Rubens registra nesta obra a grandiosidade dos valores estéticos do barroco, evidentes na imperiosidade dos volumes, nos trajes das personagens,

nas formas grandiosas das figuras, na belíssima concepção de texturas e na excepcionalidade da luz.

Na perspectiva analítica de “obra aberta”, entendemos que o pintor quis que a cena estivesse inserida dentro de um ambiente carregado e sombrio, com o fundo se perdendo nos limites de uma noite nebulosa. Dentro dessa aura nevoenta e quase irreal, os personagens assumem atitudes, acendem luzes no quadro, permitem, através de uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, o descortinamento de sua abertura.

Concebidos num plano recuado, porém próximo, um casal idoso discretamente destaca sua silhueta. O homem é visto quase frontalmente, encoberto parcialmente pela mulher. Seu talhe escuro destaca-lhe o rosto numa área de sombra e acentua um olhar atento e intrigado, enquanto o braço estendido deixa à mostra uma mão possante, rude até, carregada de energia e segurança, a se apoiar ou, quem sabe, a deter talvez num gesto de constante proteção algo indefinível, diluído e camuflado dentro da penumbra.

Ocupando um espaço mais iluminado, emerge a anciã de maneira contida e serena aos olhos do espectador; seu rosto irradia uma placidez etérea, como a de um ser celestial, glorificado. Seu olhar, preso a um ponto comum ao olhar do homem, tem, entretanto, uma imobilidade atenta, quando, por instantes, sua mão, num gesto decidido, tenta conter ou impede o impulso da criança que lhe está mais próxima, no propósito de não permitir que nada aconteça além daquele momento, onde um espetáculo deslumbrante parece se desenrolar ante seus olhos e do qual quisesse fruir completamente, sem interferências.

Mas que impulso será esse que leva o pequenino a romper, a desequilibrar aquele instante de veneração profunda, fazendo a mulher idosa sair do seu estado hipnótico de adoração e colocando talvez aquela ruga na testa do homem que espreita silenciosamente? A criança que se insinua num impulso, está de perfil, mas a intensidade do olhar que projeta em direção à mulher jovem sentada a sua frente é perfeitamente captada pelo espectador, que sente que este olhar esconde tanto ou mais do que manifesta e que seria preciso mergulhar em profundidades inatingíveis para tentar decifrá-lo. Ao mesmo tempo que sugere uma súplica, um pedido, parece alertar, anunciando

algo. Quanto à jovem, contida no seu estado de êxtase profundo, parece não se surpreender ante aquela interrupção espontânea e lhe retribui o olhar serenamente. A partir desse exato momento, quando seus olhos se cruzam e se superpõem, um diálogo se inicia em perfeita sintonia, dispensando a linguagem falada e todo um processo se desencadeia, envolvendo nessa reciprocidade uma rede infinitamente complexa, humanamente inimaginável de entendimentos e correlações.

Cumpre, no entanto, atingir o cerne de toda essa atenção. Este centro de referências, em torno do qual gravitam esses rostos atentos, sem dúvida nenhuma, é o foco direcional e tema principal no qual se ordena e se compõe toda a representação. Facilmente é identificado, em forma de criança, pousada suavemente no colo da mulher jovem, afastado no momento de pausa do seio que lhe é oferecido como fonte de vida ou, quem sabe, numa atitude implícita da mulher, de querer alimentar a si própria. Irradiando, pois, tanta luz, é essa criança a figura mais visível da representação, abrindo-se numa claridade que lhe brota do interior, e de lá se espalha aos borbulhões, banhando a todos, delineando rostos, corpos e formas...

Está ele, pois, com o rosto virado, a cabeça inclinada levemente por sobre o ombro, olhando para a frente, fixando um ponto invisível, fora do quadro, enquanto seu braço direito apenas toca o ombro da mulher com certa displicência, numa atitude de total independência, indiferente a todos que o circundam, senhor absoluto do seu controle e domínio. É preciso reconhecer que esta indiferença leva a que se concentre a atenção nele, e ela só se iguala ao seu gesto, quando, displicentemente, segura entre os dedos da mão esquerda uma fina linha, colocando-o como ponto intermediário entre o gesto do menino à sua frente e a atitude do pássaro, como uma figura simbólica, preso a essa linha que conduz ou limita seu voo em direção à profunda escuridão, povoada de mistérios insondáveis.

Poderíamos, com efeito, adivinhar o que o menino olha fixamente? Dos seus olhos até aquilo que ele olha está traçada uma linha reta, que se localiza ou se prende a um ponto, o qual podemos determinar. Este ponto, sem dúvida, somos nós — os espectadores —, que nos achamos diante do quadro, varados por este olhar incômodo, inevitável, como uma seta de ponta brilhante que se

crava firmemente no local desejado e mergulha sem relutâncias no invisível do nosso interior, atingindo recantos antes indevassáveis.

Ultrapassando esta referência constituída do olhar do menino como um centro deslocado da cena e prosseguindo, observamos que, na sua criação, o pintor dispõe as figuras de tal forma, que nos permite compor um estudo, inserindo-o dentro de uma série de figuras — cf. Foto 2. Uma seria um “X” definido pela linha que parte do olhar da anciã em direção ao menino sentado e se cruza com a que, saindo do olhar do menino de pé, encontra o da mulher jovem. Outra seria um grande triângulo, cujos vértices se limitam nos olhos das crianças e do homem. Resulta, portanto, da combinação destas duas figuras uma série de outros triângulos menores, tendo, quase todos eles, seus vértices coincidentes com os olhos dos personagens, estimulando-nos a múltiplas e variadas possibilidades, através de novas direções e leituras, num constante processo de recriação, por meio da alternância de focos, na plenitude total da sua contínua e renovada abertura.



Foto 2 – Sagrada Família: Composição do estudo

CONCLUSÃO

Em meados do século passado, Umberto Eco propôs um modelo teórico de uma “obra aberta” que não representasse uma mera cópia ou reprodução da estrutura de determinadas obras, mas um conjunto de relações frutivas que permitisse a comunicação entre o observador e o objeto fruído sob o impulso da mensagem estética.

O objetivo deste trabalho foi aplicar concretamente o conceito desta estrutura denominada de “obra aberta”, na análise da pintura de Rubens.

A aplicação deste conceito de “obra aberta” em uma pintura barroca de autoria de Rubens permitiu-nos o exercício intelectual de fruição na condição de observador. Utilizamos uma sequência de entendimentos permitidos pelas inúmeras possibilidades e variadas alternativas dadas ao olhar, numa maneira pessoal e criativa de leitura e interpretação consciente, sem nos limitarmos e/ou condicionarmos por normas e regras estabelecidas pela tradição que viessem conduzir e limitar a nossa fruição em relação à obra de arte observada.

Assim, guiados pelo conceito proposto de “obra aberta” fizemos uma leitura da pintura, que, em especial por se tratar de uma obra barroca, permitiu múltiplas possibilidades interpretativas, com variadas alternâncias de foco. Na condição de intérprete, esta experiência proporcionou “atos de liberdade consciente” no entendimento da obra objeto da fruição.

Ressaltamos que apesar de passados mais de meio século desde que foi proposta esta conceituação de “obra aberta” e apesar dos avanços nas teorias de comunicação verificados em todo esse período, a proposta de Umberto Eco de “abertura” do objeto estético permanece atemporal. Isto porque ela se sedimenta naquilo que é visceral no ser humano: a sua liberdade de expressão, de pensar e fantasiar sua realidade, seus sonhos e suas inquietações. Ao estimular à assunção da responsabilidade e à escolha individual, o discurso sobre a possibilidade de uma fruição “aberta” da obra de arte constitui-se em um desafio e um estímulo ao ser humano, para que desenvolva sua percepção, sua imaginação e sua inteligência.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 1989. Coleção Signos 43.
- CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 4).
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- RUBENS, Pieter Paul. **Gênios da pintura**. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1973.

CURRÍCULO RESUMIDO:

Especialista em Cultura e Arte Barroca (*lato sensu*), ministrado pelo Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. 1986.

Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, promovido via convênio PNUD-UNESCO/MEC-SPHAN-FNPM/UFBA. 1985.

Graduado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA). 1972.

Vice-Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-7ª SR/BA). De 1993 a 1998.

Diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA. A partir de 1998.