

Semiótica e História do Ensino de Arte

Dra. Lucimar Bello P. Frange - UFU

Semiótica e História do Ensino de Arte

Dra. Lucimar Bello P. Frange - UFU

Em busca da significação da arte na vida e da compreensão da arte na vida social, venho trabalhando alguns pressupostos da semiótica do visual, ou seja, um alicerce-fundante da contínua aprendizagem do ser humano em suas riquezas, diversidades e potencialidades sociais, históricas e culturais.

Os textos visuais são considerados como objetos de sentido porque são formados e transformados, trans-figurados por formas - figuras¹. A figuratividade não aparece como adorno, não é gratuita, mas motivada, assegurando a dimensão sócio-simbólica da obra. Segundo Merleau-Ponty *a arte não é uma imitação nem, por outro lado, uma fabricação, segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão*², em cujo sentido temos que penetrar para a busca, concomitante, dos conteúdos.

Uma das metodologias trabalhadas para a compreensão das imagens é a decomposição das unidades mínimas em busca da significação de cada um dos discursos e entre uma seqüência de textos de uma pessoa e de outras pessoas de uma época.

No caso das imagens e dos textos sincréticos³ (compostos por mais de uma linguagem), as estruturas podem ser subdivididas em seleções de cores, divisões em quadrantes, direções, pontos de força, reiteração de movimentos,

¹ Cf. J. M. Floch, "Imagens, signos, figuras: abordagem semiótica da imagem", in: *Cruzeiro Semiótico*, 1985, p. 79.

² M. Merleau-Ponty, "A dúvida de Cézanne", in: *Merleau-Ponty; textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 113-126.

³ *Texto sincrético* refere-se a um texto construído por mais de uma expressão. Cf. D. L. P. de Barros, *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994, p. 8.

constância de intervalos (os entre-ditos). As desconstruções para análises e posteriores descobertas, são construções ressignificadas pela semiótica discursiva de Algirdas-Julian Greimas⁴ e seus estudiosos.

Os percursos gerativos de sentido se dão nos planos de expressão e nos planos de conteúdo visivos numa obra, numa imagem ou nos objetos e nas situações.

Segundo Greimas, a semiótica é o estudo da significação; é um projeto de inteligibilidade que constrói seus próprios procedimentos para fazer com que o mundo que nos circunda em sua complexidade nos apareça como um universo de sentido. Ele propõe o texto como a unidade de análise da significação baseada em estruturas de organização da linguagem ou das linguagens - *corpus* a serem ressemantizados.

*A semiótica, segundo Jean Marie Floch, define-se menos pelo objeto ou pela sua abordagem ao mesmo tempo estrutural e generativa. O sentido nasce de diferenças que é preciso detectar para construir um sistema de relações; o sentido é o resultado dum percurso gerativo que vai das articulações simples que fundam a inteligibilidade àquelas complexas, que organizam a 'superfície' do que se convencionou então chamar o 'texto-ocorrência', mesmo que se trate dum filme, duma dança, dum quadro e não de uma obra literária*⁵.

Noemia Varela (sujeito de pesquisa, aqui apresentada apenas em parte), fez como opção de vida, ser professora, primeiramente ligada à psicologia e posteriormente às crianças com necessidades especiais, as quais lhe mostraram o caminho da arte. A partir daí, dedica-se ao ensino da arte, desenhando, poetizando e aquarelando, sistemática e concomitantemente, a

⁴ Algirdas-Julian Greimas, Jacques Fontanille e Eric Landowski na França; Jacques Geninasca, na Suíça; Paolo Fabri, Gianfranco Marrone, Francesco Marsciani, na Itália; Raúl Dorra, no México; Ignácio Assis Silva, Ana Cláudia de Oliveira, Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin e Luiz Tatit, no Brasil, são pesquisadores da semiótica discursiva, enfatizando os aspectos da estesia e da estética.

⁵ J. M. Floch. Imagens, signos, figuras; a abordagem semiótica da imagem. In: *Cruzeiro Semiótico*, Revista Semestral. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1985, p. 75.

sua própria vida. Diz ela: *desde os 40, eu era professoral*⁶. É ser, sujeito ator e autor movido pela inquietude; pela dialeticidade; pela produção das diferenças. Uma professoralidade se instaura ancorada na interdisciplinaridade, cujo termo é trabalhado por Marcos Villela *como os processos de formação, aventuras e desventuras na constituição de uma professoralidade com momentos de fala, de evasão, de fluxo para fora e momentos de escuta, de entrada, de fluxos para dentro e, ainda, momentos de espera, de desenho, de silêncio*⁷, conforme as palavras da própria Noemia: *a arte desempenha papel integrador, plural e interdisciplinar... é vital e contínua no processo da educação*, citação que está no texto (de Noemia) *Movimento de Escolinhas de Arte; imagens e idéias*.

Segundo Antônio Nóvoa, *ser professor obriga a opções constantes, que cruzam a nossa maneira de ser com a nossa maneira de ensinar, e que desvendam na nossa maneira de ensinar, a nossa maneira de ser*⁸. Noemia é pessoa que faz opção pela arte e nos mostra, por suas produções, uma maneira de Ser imbricada na maneira de Ensinar Arte e histórias de vida vs uma maneira de Ensinar Arte fundadas numa maneira de Ser-Arte. Noemia aponta quatro momentos culminantes em sua trajetória, intelectual e sensível:

1º - 1949, o encontro com a Escolinha de Arte do Brasil, no Rio;

2º - 1951, a curiosidade pelas experiências no Hospital Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro (de 60 até 92), pioneiras da integração da arte no processo terapêutico. *Aprendi com Dra. Nise da Silveira, a olhar o processo de desenvolvimento da criança através da arte* (Noemia Varela). Um aprendizado que se deu a partir da freqüência do Grupo de Estudos Junguianos, coordenado pela Dra. Nise da Silveira;

⁶ N. Varela, Entrevista na Escolinha de Arte do Recife, em 10 de dezembro de 1997.

⁷ Marcos Villela Pereira, *A estética da professoralidade; um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor*. São Paulo: PUC/SP, 1996. (tese de doutoramento)

⁸ A. Nóvoa, "Apresentação" e "Os professores e as histórias de sua vidas", in: *Vidas de professores*. Portugal: Porto, 1995, pp. 09-17.

3º - 1958, o último curso de Herbert Read, no qual para além da psicologia, pude perceber a dimensão estética e artística (Noemia Varela);

4º - anos 70, professora na graduação em Musicoterapia, no Conservatório Brasileiro de Música, ministrando as disciplinas: Fundamentos da Arte na Educação e Linguagens Artísticas e Fundamentos da Arte.

O enunciador⁹, Noemia é uma das fundadoras conceituais (juntamente com Augusto Rodrigues, Margareth Spence e Lúcia Alencastro Valentim), do MEA – Movimento Escolinhas de Arte¹⁰ criado nos anos 40 e 50 nas cidades do Rio de Janeiro e do Recife. Chegaram a existir, nos anos 60, cento e trinta Escolinhas, de norte a sul do Brasil, e algumas na América Latina: no Uruguai, Paraguai, Chile e Argentina. Esse Movimento surgiu logo após a Segunda Guerra Mundial, tem berço conceitual em Herbert Read¹¹ e seus pressupostos sobre a educação através da arte e tem, ainda hoje, ecos em muitos países.

Os anos 40 e 50 são de buscas e investimentos intensivos no ser humano, principalmente na Europa com uma situação de perdas vitais e desconstrução das cidades. De um lado, a morte instalada; de outro, a ressurreição buscada e pressuposta, como valor do valor, a ser realizada. Herbert Read propõe, afirmando no livro *Educação através da Arte*, a importância da sensação numa época em que se recomendavam ideais e se praticavam brutalidades. Segundo ele, se através da educação das crianças, fossem preservados os métodos por ele indicados, a vivência das sensações poderia relacionar as ações com os sentimentos ... O idealismo, então, não

⁹ Enunciador é o desdobramento do sujeito da enunciação, o enunciador cumpre os papéis de destinador do discurso e está sempre implícito no texto, nunca nele manifestado. Cf. D. L. P. de Barros, *Teoria semiótica do texto*, 1994, p. 86.

¹⁰ O MEA foi a primeira “franquia” (sem conotação comercial) da arte-educação no Brasil. A. M. Barbosa, Voz internetiana em 26 de maio de 2000.

¹¹ Durante mais de vinte anos me ocupei em fazer conferências por vários países, escrever livros e artigos que tiveram grande circulação, em favor de um programa de ação chamado 'educação através da arte'. Esta expressão foi adotada por uma associação de professores e educadores da Grã-Bretanha, e em 1954, viemos a constituir, sob os auspícios da Unesco, a Sociedade Internacional para a Educação através da Arte – InSEA, que temos hoje muitas sucursais pelo mundo. Cf. H. Read, in: *A redenção do robô*. São Paulo: Summus, 1986, p. 11.

seria mais uma fuga à realidade, seria a resposta humana à realidade¹². O MEA esteve fortemente ancorado no ideário modernista, não havendo um projeto interdisciplinar, mas um respeito à diversidade de profissionais e suas áreas de saber, respeito aos saberes e às diferenças de cada ser humano (inúmeros profissionais freqüentaram e deram aulas de suas especificidades, nas Escolinhas).

Noemia entende e defende o ensino da arte alicerçado no sujeito sócio-histórico-cultural e um sujeito “bebedor” de outras *práxis* e de muitas vozes. Ela atua hoje, na Escolinha de Arte do Recife, fundada em 1953 e atuou na Escolinha de Arte do Brasil (fundada em 1948), até final dos anos 80. No Rio de Janeiro trabalhou, de 59 até 82, com Augusto Rodrigues¹³ e com profissionais de diversas áreas das culturas.

Os anos 50 e 60 foram básicos para o MEA, e a Escolinha de Arte do Recife tem, hoje, um acervo aproximado de 6.000 desenhos e 3.000 livros, além de uma coleção de cerâmicas doadas por Abelardo Rodrigues: cerâmicas de Tracunhaém, de Caruaru, de Goiana (de Pernambuco), José Caboclo, Lídia, Vitalino (cuja obra foi alicerce para a produção de Augusto Rodrigues), dentre outros artistas e artesãos pernambucanos.

Dentre muitos autores (vozes escolhidas e acolhidas), alguns são básicos no percurso professoral de Noemia: Frans Cizek “descobre” a arte das crianças, afirmando que as habilidades básicas são a elas inerentes; Herbert Read diz que a expressão é natural e essencial a toda criança; Viktor Lowenfeld postula que os trabalhos das crianças são documentos de personalidades¹⁴. No entanto cabem aqui alguns questionamentos: a expressão não é natural, é trabalho transpirado, é invenção realizada e

¹² Cf. H. Read, *op. cit.*, p. 365.

¹³ Augusto Rodrigues foi educador, cartunista, pintor, poeta (1913-1993). Participou da fundação da InSEA, em Paris, em 1954. Augusto era contra a escola do monólogo e da repetição e dizia que só a prática contínua das artes transformaria as escolas num espaço para o desenvolvimento da solidariedade humana e da paz. Cf. C. S. Glat, *Grupos de criatividade, apresentação teórica e atividades práticas*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1998, p. 4.

¹⁴ Cf. N. Varela, Depoimento em 12 de setembro de 1997.

manifesta. Os trabalhos das crianças detêm e mostram “pessoalidades”, são manifestações, “dizeres” de pessoas cognoscíveis e sensíveis, cabendo-nos re-significar estas produções. A “livre expressão”, seria ainda hoje, um valor no ensino de arte? Os pensamentos de Noemia, têm ecos na história do ensino da arte, no momento atual?

Mandala, 1961

Mandala, 1961 é uma aquarela na qual se entra pelo gesto sensualizado e perceptivo, quer em massas de cor, quer em linhas largas, pinceladas violetas-azuladas que revelam precisão e densidade. Os gestos rápidos nos sépias deixam marcas de gestualidade decisiva e decidida, registrando direções das cerdas de pincéis largos.

É pelo corpo, pintando uma vida e transformando o mundo em aquarelas, que entramos nessa imagem e nas inter-relações entre os outros textos visuais, verbais e sincréticos. Essa aquarela foi realizada sobre o verso de um papel, bastante delicado e fino, deixando ver marcas de dobraduras anteriores, afirmando tratar-se de uma embalagem para “coisa” delicada. As marcas das dobras deixam visíveis fiapos, “meio-farpas” triangulares, de mais ou menos três centímetros, que se supõe terem sido, num outro tempo, um invólucro de pequeno objeto irregular e frágil. Quando era utilitário, a frente devia ser o lado prateado. Após outra apropriação, o prateado torna-se verso, costas impermeabilizada, enquanto a face na qual está a aquarela é papel sedoso e agora aveludado pelo tempo e pelas relações entre água e papel. O papel tem pequeníssimos orifícios, uma coloração amarela do lado aquarelado, marcas de um tempo de outrora; um tempo de mais de trinta anos, deixando pegadas - tempo vivido, acumulado e transpirado, tempo mostrado - tempo visivo. Ao ser pintada no verso, no avesso de um papel utilitário, a aquarela nos remete às isotopias: avesso vs direito; verso vs reverso; interno vs externo.

Noemia nos mostra, através de sua imagem, um estado de inquietação e uma ousadia aquareliana, pois aquarela um papel domando-o como faz, também em *Natal*, em que aquarela o papel de seda (que repele a água). Noemia domina esta situação ao afirmar: *o papel de seda me transmite impulsos. A sua delicadeza me faz ser delicada ao desenhar*¹⁵.

As imagens pelas quais somos convocados a entrar no texto são ovo, semente, célula. O olhar é ato de quem espreita, pesquisa, observa, sonda, examina, estuda, indaga. No plano da expressão, vemos ovo-célula, cobra. No plano do conteúdo, este ovo-célula encerra um mundo associado a esta "cobra" enovelada constituinte da mandala, instalando a oposição conteúdo vs continente.

Na parte central desse núcleo, uma forma é semente com seu potencial de germinação, pronta para renascer. A semente contém a árvore, ou seja a semente tem nela mesma, uma outra árvore pressuposta. A germinação, por sua vez, já está na terra, nos sépias visivos nessa imagem. A semente detém a morte e contém a vida.

Útero-feto é metáfora da sexualidade, ato sexual, reafirmando uma complexidade e densidade de uma vida-vivente, que faz intersemiose com o termo *vida* nos textos verbais (de Noemia) como em *Rendas* (poema), que instaura uma vida fiada à uma vida tecida; *Olha meu avesso* (outro poema), que nos convoca para ver e viver frente e verso, ou seja, viver inteiridades; *Vida e Morte* (um terceiro poema), instala estas duas categorias complementares - vida-em-vivência & vida-vivida.

Para Jung, *o arquétipo é uma imagem que vem de uma vida que não é nossa, pessoal e que não podemos estudar a não ser reportando-nos a uma arqueologia psicológica da humanidade*¹⁶. *O arquétipo é antes uma série de imagens resumindo a experiência ancestral do homem diante de uma situação*

¹⁵ *Id.*, em 06 de abril de 1999.

¹⁶ G. Bachelard, *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 201-3.

*típica. As circunstâncias não são particulares a um único sujeito, mas impõem-se aos seres humanos*¹⁷.

Ver implica a presença de dois protagonistas, um que vê, o outro que é visto, presentes na imagem, objeto de comunicação - enunciação-enunciada. Essa figura nuclear é olho cego que vigia e espreita. Olho que é célula ao lado de uma serpente com sua cabeça sem olhos, portanto olho que se vê vendo-se no outro.

A oposição de visualidade vs sociabilidade instaura-se entre dois actantes: o enunciador que enuncia e o enunciatário que participa do que é enunciado, ressignificando-o. Instaura-se, assim, uma relação episcópica: entre ver vs ser visto. O sujeito do ver passa a ser o captador de imagens, um sujeito operador¹⁸. O enunciador enuncia, nesse retângulo de papel, por manchas, formas do mundo natural e formas "aleatórias", cores e tonalidades, um estado transformacional e de dinamicidade. O enunciatário ressignifica esta imagem por seus visíveis, por seus ditos e entreditos, ou seja, pela estruturação visível e seus intervalos videntes.

*A mandala é um diagrama geométrico definindo um espaço circular centrado e axial. Significa, em sânscrito, disco, círculo e por extensão, território. O espaço procede em seu eixo vertical uma montagem que constitui o eixo do mundo. A cosmogonia bramânica se faz presente pelo macrocosmo, pelo microcosmo e o corpo do homem. A mandala é uma figura em três dimensões, com uma 'épaisseur', dois níveis e uma perspectiva*¹⁹.

Noemia, ao aquarelar os papéis de seda (meio não apropriado para a água), faz existir um diálogo entre estes e as tintas aguadeadas. Num primeiro momento os dois estão inadequados, disjuntos, mas num segundo momento, totalmente conjuntos. A relação é entre rejeição e aceitação, o papel não-poroso é "forçado" a aceitar a água, recebendo-a sem recusas. Dialogam, a

¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁸ Cf. E. Landowski, *A sociedade refletida*. São Paulo, EDUC/Pontes, 1992, p. 88-9.

¹⁹ J. M. Floch, *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: Presse Universitaire de France, 1997, p. 199-200.

densidade do papel fino e flexível, com a aqüosidade, tintas e cores, como no texto *Rendas*, escrito com caneta à base de água sobre papel de seda, água que se torna porosa, filtrante, inclusive fazendo vazar a imagem para o outro lado, reiterando novamente, o direito vs o reverso.

Os formantes cromáticos são os vermelhos, os violetas-azulados, os sépias e os tons entre estas cores. O vermelho mais intenso delimita o *corpus*, ovo, célula-máter, matriz, ponto focal e geométrico que se expande pelas linhas arredondadas que parecem protegê-lo como a um invólucro, mas ao mesmo tempo o lançam para além do papel pintado, estabelecendo um jogo entre parecer & ser e entre parecer & ser.

A oval mais larga na *Mandala*, 1961 é de um vermelho intenso que, pela visibilidade, expande-se em pequenas partes, ecos de um estado espiralar que se completa com o olhar do espectador-enunciatário. Inteiros que são apenas partes formando o todo.

Os violetas-azulados são tons profundos, frios. É um certo vazio acumulado; vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal e do diamante. O vazio é exato e puro²⁰. O violeta-azulado, nessa aquarela, é corpo, demarcação de contornos vazios que permitem entrever outros vazios-cheios. Contraria o rebaixamento tonal e afirma-se enquanto estrutura formal que faz ver uma figura do mundo da natureza. Estes violetas-azulados constituem uma cor contínua, sem interrupção do gesto, cor-tinta-pessoa.

A estruturação organizacional da aquarela é visceral; são linhas, tramas espirais que, como o vermelho, resguardam o ponto central, a mancha no centro do óvulo. Uma dinamicidade se instala para além dos limites do próprio papel pintado. Emoldura, formando uma cercadura retangular, uma “certa moldura” enquadra e, ao mesmo tempo, desenforma as formas através de atos expansivos dados pelas linhas que formam as concavidades e convexidades.

²⁰ Cf. J. Chevalier & A. Greerbrandt, *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 814-5.

Os sépias são combinações de vermelhos e pretos, ora mais ora menos saturados, e aparecem em várias tonalidades, remetendo-nos a cores terras-chãos, caminhos da cobra rastejante; terras-solos sobre os quais se anda e se andarilha. Caminhos como trilhas, rendas, tessituras de vida, como no texto *Rendas*. Os sépias estão por toda a superfície, ocupam o papel, cor-base-fundo, manchas-expressões de um sujeito, reafirmando dinamicidades. Os sépias-terras constituem-se de duas constantes, a terra e os corpos, quer ovo quer serpentes. Terras e corpos trazem a idéia de anteparo, de envoltório, aquilo que contém o que lhe está por dentro, conteúdo vs continente, força vital da matéria; terra fértil a gerar e a enterrar para, novamente gerar.

Na parte superior à direita, uma cabeça de serpente parece comer uma linha espessa ou expelir esta mesma linha, parte de si mesma, instaurando uma densidade e lembrando quase um Uroborus, figura que, mordendo a própria cauda, come a si mesma. Esta figura é antropofágica. Uroborus é promotora da vida e da duração, cria um tempo sem começo e sem fim; representa o alvorecer da infância, da humanidade e da criança. Contém o útero materno, útero-lugar de onde vem o ser. Uroborus é manifestação e reabsorção cíclica, autofundadora e permanente, transmutação de morte em vida. Bachelard diz que a morte sai da vida e a vida sai da morte. Nessa aquarela, a serpente se come, mostra-se viva, procria, gera vida, instaurando um ciclo de morte vs vida. A temporalização está pressuposta, produzindo um efeito de temporalidade e transformação de uma organização narrativa. A serpente é fonte de vida e de mortalidade, de destruição que se reproduz e se come e se mata. Sua mudança de pele, é ícone de ressurreição²¹, capacidade de vida nova, transformação de estado, conjunção de morte que gera vida; disjunção da vida que conduz à morte, estados contínuos e descontínuos, sincronias e diacronias que instauram rupturas entre sujeito e objeto, condições para a experiência estética com saber e sabor de estesia.

²¹ Cf. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1981, p. 40-1.

A espiral combina o movimento periférico, pois muda as distâncias dos raios, fazendo vibrarem possíveis círculos anteriores. Neste sentido, há uma oposição de interiores vs exteriores, gerando um efeito de dinamicidade, uma forma em movimento contínuo e crescente²². Há foras e dentro, dentro e foras, um todo que se contém, se expande e se faz questionar.

A espiral é marca de pensamentos, sempre atentos, curiosos e inquietos para descobertas a "artisticidades", conexões, como afirma o texto oral: *Noemia tem enorme poder de síntese, sentido aglutinador, filtra os dados científicos e os aproxima do artístico, sem barreiras entre uma e outras áreas* (Luiz Carlos Gonçalves de Mello)²³.

As mandalas, segundo Herbert Read, são imagens arquetípicas com dimensão psicológica, simbólica e imaginativa. Essa *Mandala* mostra registros, marcas, pegadas, relações, transformações de estados: ser serpente viva e ser serpente comida por si mesma para gerar idéias e apostar em pessoas (fazendo-as professorais, como afirmam uma série de depoimentos). Serpente-vida, célula, ovo, útero. Serpente morte, serpente vida. Uroborus de língua ampliada que a tudo absorve, deglute e expele.

A junção na aquarela *Mandala, 1961* instaura-se pela tensão disjunta da figurativização, ovo, célula, útero, serpente e pela conjuntividade da temática, vida vs morte, morte vs vida. A espiral é passagem interior-exterior. O ovo gesta e, ao nascer, transforma-se; morte-morrída, gestada pela semente, morte vivida que se torna outras vidas.

A assinatura, como diz Ana Claudia de Oliveira, *é a presença do pintor na tela. Ele que se presentifica no ato mesmo de organizar o seu discurso, aparece ainda como uma marca*²⁴. *Mandala, 1961* é uma das marcas Noemianas a nos convocar para outros textos de Noemia e à buscas de suas

²² Cf. I. Calvino, *As cosmiômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 29.

²³ L. C. G. de Mello, Entrevista no *Museu de Imagens do Inconsciente*, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, em 27 de maio de 1997.

²⁴ Cf. "A assinatura da tela", in: A. C. de Oliveira, *As semioses pictóricas*. São Paulo: EDUC, Puebla: UAP, 1999, p. 116.

significações na trajetória dessa educadora e nas nossas trajetórias sócio-histórico-culturais.