



A ARTE NÃO TRADUZ O VISÍVEL, MAS TORNA VISÍVEL

Aline do CARMO¹ (UPF)

Neste artigo, procurou-se apresentar uma discussão sobre a obra de arte por meio de um questionamento: quando há arte? A sistematização do trabalho pontuou-se, principalmente, nas fontes primárias pertencentes ao acervo da artista Ruth Schneider e, ainda, nos motivos artísticos em conexão com temas e conceitos históricos e sociais representados nas obras da série Cassino da Maroca.

Para o levantamento de dados, a pesquisa deteve-se em autores como Jacques Rancière (2012), Maria Pietro Bardi (1990), Alberto Manguel (2001), Kátia Canton (2001), que auxiliaram no referencial teórico, trazendo conceitos sobre a arte, considerando que a arte é uma linguagem, um meio de expressão e uma forma de conhecimento. A arte pode ser entendida ainda como uma espécie de testemunho da história, pois consegue aglutinar em si e revelar diversos aspectos de uma cultura, de um povo e de uma época.

Outro autor utilizado foi Nelson Goodman (1978), o qual define a Arte como um tipo especial de simbolização, considerando que para além da representação e da expressão há a exemplificação, que é abundante nas obras de Ruth Schneider selecionadas para as análises deste trabalho. Pode-se perceber que, por exemplo, as cores vermelhas são utilizadas para representar as figuras femininas nas obras, funciona como um adjetivo. Com base nesta noção alargada de simbolização, Goodman defende que não há Arte sem símbolos. A relação entre simbolização e Arte, que se procurou enfatizar neste estudo, é um meio de introduzir o caráter transitório da Arte.

¹ Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Passo Fundo. Especialista em Arte na Comunicação pela Universidade do Rio dos Sinos. Mestre em História pelo programa PPGH/UPF. Doutoranda em História no programa PPGH/UPF. E - mail: acarmino@upf.br



“A arte não traduz o visível, mas torna-se visível.” Essa fala de Paul Klee dialoga estreitamente com o autor Jacques Rancière (2012), pois, tal qual o pintor, o pensador francês tenta compreender e apontar os sistemas de visualidades, visibilidades e representações que envolvem o conceito de imagem. Regimes estéticos da arte e partilha do sensível formam grandes linhas de força que não cessam de penetrar as análises, as observações e as compreensões dos fenômenos estéticos e artísticos.

O filósofo tem a arte como marca, inscrição e testemunho, relacionando o visível e o dizível, a tradição da *ut pictura poesis* (que pensa a relação entre as palavras e as imagens) é revista nos termos de uma teoria da obra de arte como inscrição testemunha/imagética. A teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A política, para ele, é essencialmente estética (aspecto encontrado nas obras de Ruth), ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística.

Como definir a obra de arte ou a arte em si? Para Rancière (www.revistacult.uol.com.br), “não definimos a obra de arte como ‘obra’. O que eu digo, no fundo, é que uma forma de arte é sempre ligada à dignidade dos temas”. Ele diz que a foto no cinema não é somente uma forma de mostrar o visível, mas expõe que uma cena cotidiana tem direito de ser citada na arte. O autor, igualmente, considera que

há algumas décadas, as análises de Arthur Danto vieram dizer que somente a instituição é quem faz a obra de arte. De certa maneira, isso sempre foi verdadeiro. A “representação da representação” ligada a certo tipo de procedimento ou de instituição sempre foi necessária para identificar uma coisa como pertencente ao universo da arte [www.revistacult.uol.com.br].

Como podemos saber se estamos vendo “arte”? Há uma maior distância entre a apresentação e a recepção da obra? Rancière comenta que vivemos em contradição máxima, tudo pode entrar na esfera da arte. A arte hoje, segundo ele, constitui-se como uma esfera à parte, com as pessoas que a produzem, com as instituições que a fazem circular, as críticas. Na época em que os afrescos de uma igreja eram o que se



considerava arte, esse questionamento não se colocava, porque a arte não existia como instituição. Isso é a contradição constitutiva do regime estético.

Pedrosa (1996) afirma que a referência usada ainda nos dias atuais para qualificar e compreender uma obra são os cânones renascentistas. Para ele, “o mundo de agora não sabe o que é arte” e, conseqüentemente, não consegue compreendê-la (PEDROSA, 1996, p. 41). Ruth Schneider comenta em suas anotações particulares que

é preciso reconhecer a existência de um grave problema atual: a perda de sensibilidade nas pessoas, observado no mundo inteiro, função direta da produção industrial, aprovando-se pela mentalidade da sociedade moderna de consumo. E sem possibilidade de vincular-se afetivamente ao fazer, ele deixa de criar. Esmagamento da individualidade e de “dessensibilização”. A sociedade teria de encontrar meios de compensá-las através de novas formas de realizações criativas (Arquivos do MAVRS).

Ambas as tarefas são complicadas: tanto definir, quanto identificar o que é arte. Definir torna-se arriscado porque dificilmente chega-se a uma ideia que contemple todos os fatores pertinentes à arte; e identificar é ainda mais *comprometedor* porque não possuímos, em geral, uma cultura visual que nos permita balizar o que é e o que não é arte, ou, especialmente, identificar um objeto artístico de boa qualidade, conforme os padrões propostos a cada época e a cada cultura.

A arte foi uma das primeiras linguagens que o ser humano criou. Tanto é que a arte é também uma das primeiras linguagens da qual nos apropriamos em nosso desenvolvimento. A arte

é sobretudo portadora de sinais, de marcas deixadas pelo não racional coletivo, social, histórico. Por isso, não apenas ela faz explodir toda intenção redutora, normalizadora ou explicativa, como também se dá como específica forma de conhecimento, forma e conhecimentos bem diversos dos nossos processos racionais (COLI, 1998, p. 109).



A arte procura refletir não apenas as emoções do artista, mas a influência do meio social em que vive. Nota-se que as concepções de Coli sobre a arte e a subjetividade são citadas por Ruth Schneider em suas reflexões,

o artista vem a saber, depois de encontrada a sua forma expressiva, pois ela não é procurada e sim encontrada, somente depois de encontrá-la, o artista descobre o que de fato procurar e o extraordinário momento de reconhecimento de si, de algo que existe dentro de cada um (Arquivos do MAVRS).

O homem trava com o mundo que o rodeia uma relação dotada de significados e sentidos, ou seja, tem como essência a capacidade de simbolizar, atribuir significados às coisas, de separar, de agrupar e avaliar o mundo que o cerca. A arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – é uma ideia que contém o reconhecimento parcial da arte e da sua necessidade. Assim,

desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não é só necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária (FISCHER, 1977, p. 11).

Ruth Schneider considerava que a arte não está dissociada da vida. Para ela, a arte não é somente necessária, como imprescindível, já que o seu fazer artístico funcionava como uma verdadeira catarse, representada por suas composições com pinceladas curtas e espessas, que podem remeter a pressão e a intensidade no processo artístico. Ruth comenta que a personalidade do trabalho do artista está vinculada ao contexto cultural de sua época: “o artista registra o que está no ar” (Arquivos do MAVRS).

Do mesmo modo, Fischer (1977) considera a arte o meio indispensável para essa união do indivíduo como um todo, refletindo a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias. O autor complementa,



Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte” (FISCHER, 1977, p. 14).

As artes plásticas, assim como as histórias, procuram nos informar, descrever um cenário, uma época. Conforme Manguel (2001, p. 45), “a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobram continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos”. Ainda segundo Manguel (2001), independente do caso, as imagens, assim como as palavras, são o que constituem o ser humano, é a matéria de que somos feitos.

É apropriado mencionar a dificuldade para se chegar, em qualquer tempo, a uma interpretação acurada sobre uma obra de arte. Conforme Fisher (1977, p. 160), pode-se sempre perguntar o que o artista pessoalmente quis dizer:

Mesmo que a resposta fosse dada, uma segunda pergunta inevitavelmente se apresentaria: “Por que ele quis dizer isso?”. Que forças exteriores, que influências características do seu tempo o comandaram? Não terá ele cedido a pressões do seu próprio inconsciente? O significado que ele quis atribuir à sua obra não encobrirá outro significado mais profundo, um significado social, em última análise, capaz de contradizer a intenção pessoal do artista? De que critérios objetivos pode o observador se valer para julgá-lo?

Nas anotações particulares de Ruth Schneider, encontra-se uma entrevista realizada em 08 de novembro de 1983, na qual a pintora é questionada pelo entrevistador: “Quando apreciamos uma obra de arte fizemos nossa síntese num processo intuitivo ou instintivo”? Ruth responde: “Intuitivo. Ato de compreensão que cada um faz dentro de si e com sua própria bússola e de acordo com a personalidade de



cada um”, confirmando a ideia de que a experiência do leitor da obra influencia na sua compreensão (Arquivos do MAVRS).

A Estética da Recepção

Quando as pessoas vão a uma exposição de arte levam o propósito de participar de um encontro de formas e processos reveladores de uma vivência, a vivência do artista e, espontaneamente, submetem-se ao jogo das distâncias. Não as distâncias do tempo e sim as mágicas distâncias nos espaços espirituais onde, naturalmente, os indivíduos se colocam para a troca de experiências. Essa troca revela tais espaços. Numa justaposição ou sobreposição de cores em busca de um brilho ou opacidade expressiva. Uma linha ou uma área condutora da visão para um “motivo” especial podem ter impensadas correspondências na sensibilidade do espectador.

Uma obra de arte, normalmente, banha-se na atmosfera de uma época e de uma personalidade, mas essa atmosfera permanece inalterada através dos anos? Será que a própria obra de arte não se torna diferente em um mundo diferente? A qualidade artística de uma pintura pode ser discutida em termos de estrita objetividade, porém seu significado permite diferentes leituras. Qualquer que seja o significado de uma pintura, entretanto (e muitos quadros permitem diversas interpretações, à medida que os tempos vão mudando), ele é sempre mais do que o mero assunto.

Nesse contexto, considera-se importante trazer a teoria da Estética da Recepção para esta pesquisa, na qual o leitor é considerado elemento fundamental no processo da leitura da obra. A interpretação que este dará a obra estará vinculada à sua experiência de vida e à sua experiência como leitor. Então, para a Estética da Recepção, o leitor e suas experiências de leitura de significados sociais, históricos, artísticos, enfim, todas suas relações servirão como base para se repensar o fenômeno artístico. A obra é considerada um objeto variável aos olhos do leitor, o observador é capaz de dar-lhe uma feição não apenas dinâmica, viva, mas também responsável por seu caráter de



transformação, que pode mudar de acordo com o tempo, com o espaço e com as diferentes leituras da obra, dando-lhe uma feição sempre renovada. Na perspectiva da Estética da Recepção, “a obra é um cruzamento de apreensões que se fizeram e se fazem dela nos vários contextos históricos em que ela ocorreu e no que agora é estudada” (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 81).

A teoria da recepção efetiva-se, assim, como uma teoria dos pontos de vista relevantes da recepção e de história. No ato da leitura, o leitor constrói as diversas perspectivas oferecidas pelo texto, realizando adequações, negando ou reelaborando o processo de compreensão e de interpretação.

A compreensão de uma imagem, entretanto, é inesgotável no sentido de que não há uma leitura exclusiva. Ler uma obra parece não esgotar o conteúdo que ela possui, pois essa vai, cada vez mais, enriquecendo-se na medida em que vai permitindo diferentes leituras, um signo gera outro signo, que gera outro. Percebe-se que aí estão a beleza e a riqueza, e o que torna, quem sabe, mágico e sedutor o ato de ler uma imagem. Por mais que existam regras, a subjetividade sempre estará presente e nunca uma leitura vai ser igual a outra; cada qual tem o direito de ir e vir, de escolher seu roteiro, de *viajar* no emaranhado de situações que a obra apresenta.

Através da leitura de imagens, a nossa relação com elas nos remete a situações e vivências próprias da realidade de cada um, pois “a leitura de uma obra é uma aventura em cognição e sensibilidade se interpenetram na busca de significados” (PILLAR, 1999, p. 17).

Neste contexto, Manguel declara que, ao observarmos uma pintura, a primeira referência que fazemos não é sobre o que sabemos da obra ou do seu autor, mas a relação que ela tem com a nossa própria experiência (2001, p. 27). Por meio das imagens, “tentamos abarcar e compreender nossa própria existência”, afinal “somos essencialmente criaturas de imagens” simbólicas (MANGUEL, 2001, p. 21).

Analisando essa afirmação, inferimos que onde quer que estejamos, estamos rodeados de imagens de todos os tipos, as quais possuem simbologias, significados; que



nos informam e levam-nos para os lugares aonde pretendemos chegar; que agradam ou não aos olhos; que causam sensações prazerosas e deprimentes. Enfim, as imagens parecem guiar o nosso dia a dia e, mesmo sem percebermos, somos dependentes delas.

Nosso universo visual é, por assim dizer, sintetizador: o impacto dos cartazes publicitários, o sentido único e indiscutível dos sinais de trânsito, a solicitação frenética das imagens da televisão exigem uma leitura rápida: somos treinados para apreender, de um só golpe, o sentido de cada mensagem enviada. Perdemos o hábito de olhar que analisa, perscruta, observa. Enumerar o que vemos numa pintura é menos simples do que parece. Em todo o caso, esse treino modesto permite descobrir muitas coisas importantes que não surgiram à primeira vista (COLI, 1998, p. 122).

Na leitura de uma obra, a primeira relação que o leitor faz é com suas próprias experiências, mas não deixando que o ato de ler uma imagem se limite a isso. É de grande importância que ele consiga compreender a obra também em função da relação artista/obra/leitor, buscando, a partir do conhecimento do contexto que a envolve, criar relações vividas por ele (o leitor). Na leitura de uma obra “o que vemos em cada peça, em cada quadro [...] é história condensada, que aglutina contradições, diz e cala, valoriza e omite, conta” (KRAMER, 1998, p. 205).

O artista torna visível, de acordo com Ruth Schneider, uma vez que “com sua sensibilidade capta certas coisas invizíveis para os normais”, conforme é possível conferir no “Anexo 3” deste trabalho (Arquivos do MAVRS). Segundo ela,

é por isso é que o mundo da valor ao artista pois só ele tem este poder, de captar o invizível, até premeditar coisas... Mas como diz aquela frase, 90% suor e outro tanto é intuição. Estou falando esta história de intuição porque acontece o seguinte: em 87 fizemos uma performace, a ideia era recriar os personagens do Cassino, esta atuação foi dirigida por Vera Pasqualotto. Durante a apresentação, um senhor que levou sua neta para assistir, se surpreendeu, o dito cujo senhor quase desmaiou pois ele disse que parecia estar retornando no tempo, pois ele foi assíduo frequentador do Cassino da Maroca e os personagens



caricatos trouxeram a tona a lembrança dos tempos aureos do Palácio Cassino” (Arquivos do MAVRS).

Nota-se até aqui, que uma das características de uma obra é o fato de tornar significativo o objeto representado, levando a que se admire elementos que antes passavam despercebidos. Como, por exemplo, a obra *A Cadeira*, de Vicent Van Gogh (1888), na qual o artista holandês *transporta* o objeto do cotidiano para o contexto da arte, possibilitando ao leitor/receptor um novo olhar sobre o elemento representado. A essência da criação de Ruth Schneider é algo que parece óbvio, visto que seus trabalhos são claramente figurativos, povoados de homens e mulheres. O conjunto de seus quadros, na série histórica *O Cassino da Maroca*, podem ser considerados verdadeiros romances literários, transportados para a imagem.

A memória como processos de significação na série *O Cassino da Maroca*

Ao contrário do que se poderia imaginar, o tempo é capaz de contribuir para a fixação das experiências do indivíduo em sua memória. Isso se deve à reação que se tem frente a uma experiência vivenciada ou citada por alguém. No caso da Ruth Schneider, suas memórias que se originaram de histórias que ouviu de sua avó Ida e seu padasto, Sr. Antão, a lavadeira e o taxista do célebre Cassino, são expostas em obras plásticas (Arquivos do MAVRS).

Na cidade de Passo Fundo/RS, no período de 1939 a 1945, o cassino gravado nas lembranças infantis da artista, ganham dimensão na arte através de uma imaginação considerada vibrante. Nos anos 80, a pintora faz das cores e das pinceladas espessas, elementos para suas coloridas composições.

Para o senso comum, a memória é o acúmulo de lembranças referentes às experiências vivenciadas ou referidas pelo indivíduo. Ampliando tal conceito, Izquierdo (2004) afirma que a memória é formada por três processos distintos que vão permitir esse acúmulo de vivências na mente: aquisição, conservação e evocação de



informações. Conforme o pesquisador, “nós formamos, guardamos e evocamos memórias com fortes componentes emocionais e sob intensa modulação hormonal”, por meio de “processos bioquímicos localizados em diferentes células de nosso sistema nervoso” (IZQUIERDO, 2004, p. 16).

Alojadas no espírito, as lembranças são ativadas no momento em que houver uma semelhança entre algumas delas e a percepção presente. Verifica-se que tudo gira em torno de uma ação nascente ou possível, pois, de acordo com Bergson (2006), as lembranças somente são armazenadas para que se tornem úteis a alguma ação de “meu corpo”. As obras da série *O Cassino da Maroca* parecem ser uma espécie de narrativa de cenas reunidas em sua memória, os casos amorosos entre os frequentadores do cabaré, as orquestras de música, as mulheres exuberantes, os travestis, as poderosas figuras masculinas, o voyeurismo dessas relações, tudo em cores vibrantes e empastadas de tinta.

Bergson (2006) observa, que, enquanto permanecem armazenadas, as recordações são ditas puras, exatamente por não sofrerem influência de outros elementos. Contudo, à medida que elas se aproximam da realidade, a percepção que as ativou mistura-se a elas e, então, já não se tem lembranças puras, mas apenas lembranças, assim como deixará de haver uma percepção pura, passando a existir somente uma percepção. Conforme o autor:

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presente de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples signos destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 2006, p. 30).

Não é possível distinguir com clareza os limites entre lembranças e percepção, e por isso, observa-se que a segunda é “uma espécie de visão interior e subjetiva”, afinal, a todo o momento, é impregnada de recordações (BERGSON, 2006, p. 31). Na série *O Cassino da Maroca* nota-se essas memórias sendo expressas de forma intuitiva,



estas imagens de uma época romântica de pessoas contadas por meu padrasto, em tempos de criança, ficaram registradas no meu incosciente e só nos anos 80 é que vieram a tona, saindo para fora todo aquele mundo de fantasia criado por mim, com as características fantasiosas de criança, para isto acontecer foram anos de trabalho, de busca, em anos de Atelier livre com o professor Baril, aprendendo técnica que me deram a segurança de botar para fora aquilo que nem eu sabia que tinha um tesouro guardado no fundo do poço (Arquivos do MAVRS).

A memória parece configurar-se como a base para a concretização das percepções, funcionando como uma “costura” das percepções para formar um conjunto de elementos que culminarão na ação. Ao reconhecer essas imagens do passado, a percepção, na verdade, impele-as ao movimento, à ação, no momento presente, para fazer uso de sua experiência. Deve-se salientar que o corpo não é um depósito de memórias. Sua relação com elas se dá pelo fato de ser ele quem “escolhe” quais lembranças devem emergir na consciência, justamente por poder conferir-lhes uma utilidade na ação real em que se apresenta.

Existem vários filtros de memória na construção de personagens, na série sobre o Cassino da Maroca o primeiro filtro poderia ser o fato das narrativas serem recebidas/ouvidas na infância da pintora e reinterpretadas na vida adulta. Outro filtro relevante é que as memórias são de outras pessoas, que se transformaram em memórias dela. Mais um filtro seria a transformação dessa memória em representação artística e quais os significados destas composições. Compreende-se que vários filtros de memória foram utilizados pela artista, como ela mesma conta em suas anotações,

Estes personagens que fizeram minha carreira ter sentido, como a Maroca, mulher respeitada e temida por todos aqueles que por lá passaram, no seu “Palácio Cassino”. Maria Bigode, pelo seu amor, corredor de baratinha. O Cabareteiro Flôres – “Senhoras e Senhores, o Show vai começar”, em seu tipo atlético, fazia as mulheres gemerem, mas ele gostava era dos homens. Garoto de Ouro – pelos versos improvisados de poesia nata. As mulheres deixavam marcas de batom pelos muros da cidade com recadinhos e o nome delas. Zica Navalha –



sua valentia, sua garra na defesa das amigas contra os conquistadores importunos. Maria Preta – de beleza exótica, não era contratada da Maroca, mas roubava sua clientela...Jussara – da sociedade Passo Fundense, o baile só começava quando ela chegava e atravessava o salão, aí a Orquestra tocava. Maria Barulho – pela impertinência de seguir o radialista Jarbas, os contrabandistas que fizeram Passo Fundo seu quartel. Rosa Bandida, etc... (Arquivos do MAVRS).

A artista ainda comenta que esse universo de personagens representados sempre estiveram presentes no seu inconsciente,

Eu os vejo na esquina da XV de Novembro, fervilhavam de uma casa para outra, do tango para o xaxado, do champanhe terminando na Chica-pé-de-porco, na “pinga”, do cheiro de Rose Argentino, para o cheiro do Amor Gaúcho. Neste universo imaginário, me vejo a pensar e criar... Agradecendo sempre estas pessoas maravilhosas, que não conheci, e as pessoas que me motivaram a ser o que sou hoje, principalmente ao Seu Antão, que foi meu pai, e minha mãe Nina e vô Ida (Arquivos do MAVRS).

Levando-se em consideração os aspectos citados, pode-se utilizar esse fluir de pensamentos para avaliar uma composição artística. O erro comum de quem julga, mencionado por Bardí (1990), é o de considerar simplesmente o objeto, o assunto, acrescentando a este juízo, as considerações genéricas sobre a correção do desenho, do claro-escuro, da cor, da harmonia, até chegar ao interesse pela composição. O autor aconselha ver a arte, procurando descobrir, em cada obra, os motivos que determinaram: o pensamento, a imaginação, o sentimento, as circunstâncias de época, de lugar, de ambiente em que nasceu, etc. Assim, as obras de arte exprimem, em formas mutáveis, toda a tormenta interior e todas as influências exteriores da vida individual, coletiva e ambiental do artista.

As artes são a manifestação da tendência que existe em todo o ser vivo de perseverar no próprio ser e a desenvolvê-lo. Porém, não é tudo: elas são também a maneira profunda de interpretar a infinita complexidade da vida humana e de representá-la. A obra, o signo, é, necessariamente, compósita. Da mesma forma que a



percepção visual é constituída por elementos e implica a comparação e a diferenciação. A obra de arte é, também, constituída por elementos que não reenviam todos para a mesma experiência.

O imaginário como causa e efeito das realidades históricas

A gênese da série *O Cassino da Maroca*, criada durante a década de 1980, pode representar um desses momentos nos quais a memória do artista é reelaborada, servindo, talvez, como recurso para uma narrativa imaginada. Ruth Schneider relata como lhe surgira o conceito para suas ideias, que, de início, constituiu-se apenas de memórias. Sua avó Ida, lavadeira do Cassino, e Seu Antão, taxista, que prestava serviços de transporte para clientes do Cassino e para a proprietária do local, Maroca, contavam-lhe o cotidiano de personagens humanos repletos de vozes e leituras que Ruth joga nas telas.

Os personagens imaginados por Ruth são (foram) brasileiros comuns, que enfrentavam o cotidiano inóspito porque era só o que restava fazer, ou se esquivavam dele dançando, bebendo, fazendo sexo, pois sem essas válvulas tudo ficaria muito pior, segundo as histórias de seus familiares. “Todas as histórias já conviviam dentro de mim, pois meus desenhos sempre foram de mulheres sedutoras e coisas engraçadas provenientes das palhaçadas do Seu Antão, com certeza”, comenta Ruth em seus manuscritos.

O processo criativo da pintora foi um trabalho solitário, o qual fez surgir seu estilo próprio de cores fortes, e em certos momentos, deixando de lado o pincel como ferramenta, para usar as mãos, os dedos, diretamente na pintura a óleo. A artista relata em seus manuscritos:

Estas imagens de uma época romântica de pessoas contadas por meu padrasto, em tempos de criança, ficaram registradas no meu inconsciente e só nos anos 80 é que vieram a tona, saindo para fora todo aquele mundo de fantasias criadas por mim, com as



características fantasiosas de criança. E também acredito na minha persistência, minha paixão pela novidade, pelo novo (Arquivos do MAVRS).

Mas como trabalhar com esse documento (imagem) na perspectiva da Arte/Memória/História? Já que tais aspectos, presentes nos quadros, são nossos objetos de estudo? Para tentar resolver essa questão, foram usadas algumas das teorias desenvolvidas pelo filósofo-lógico-matemático norte-americano Charles Sanders Peirce, que são fundamentais para o entendimento das características e especificidades de sua ciência Semiótica, enquanto uma filosofia científica da linguagem, cujo objetivo é a análise da ação e da atividade dos signos.

Um signo, segundo a vertente americana da semiótica, de Charles Sanders Peirce, possui uma materialidade da qual nos apercebemos com um ou vários dos nossos sentidos. “Podemos vê-lo (um quadro, uma cor, uma forma), ouvi-lo (música, gritos, ruídos), cheirá-lo (cigarro, perfume), tocá-lo ou ainda saboreá-lo” (JOLY, 1996, p.35). Nota-se que ao perceber um ruído por exemplo, imagina-se que ele existe por algum motivo e possui um caráter representativo. O ruído como signo, pretende causar um certo efeito. Para Peirce,

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (1995, p. 46).

Aginaldo Farias, de forma sintética, diz que um signo é: “um Signo (ou *representamen*) é um ‘primeiro’ que estabelece algum tipo de relação genuína com um ‘segundo’ (seu Objeto), de modo a determinar um ‘terceiro’ (seu Interpretante)” (FARIAS, 2002, p. 14). Essa relação é irreduzível, visto que o signo é o primeiro, o



objeto é o segundo e o interpretante é o terceiro. O interpretante é determinado pelo objeto como uma determinação do signo pelo objeto. Portanto, qualquer processo sógnico, necessita da presença dos três elementos: Signo (é a face do signo imediatamente perceptível), Objeto (onde o intérprete envia o signo em um processo de semiose) e Interpretante (mediador, permite relacionar o signo apresentado ao objeto que ele representa).

Pretende-se, nas análises deste estudo, desenvolver o papel de interpretante, procurando complementar o processo lógico de geração de significado com as influências sociais, históricas e psicológicas individuais da mente interpretadora, ao mesmo tempo, interligando com as fontes biográficas de Ruth, fontes históricas e sociais do bordel. Vale ressaltar que essa capacidade sempre será incompleta quando comparada com a totalidade dos aspectos que os quadros possuem, e é esta “incompletude” lógica que nos termos de Lucia Santaella (1995), instaura o desenvolvimento gradativo dos signos-interpretantes no processo de semiose, a ação dos signos. O conceito de semiose, enquanto um molde fenomenológico, servirá como base teórica para as análises das obras de Ruth Schneider.

A atenta observação do pensamento filosófico de Peirce, ou seja, as relações de interdependência e de sistematização de sua lógica possibilita o uso da semiótica peirceana e de toda a sua fundamentação teórica, oferecendo novas perspectivas para o entendimento dos diversos fenômenos de mediação, os processos de significação e igualmente as representações dessas obras.

Utilizando essa lógica crítica, será considerada a relação mensagem-objeto, a objetivação. Os aspectos indiciais serão constantemente observados nas obras selecionadas, as marcas, traços e aspectos factuais, também os aspectos simbólicos, como as convenções sociais, padrões estéticos e comportamentos, conduzindo as interpretações desta pesquisa.

As relações signo-objeto, este acesso ao objeto dinâmico, a arte, é um ícone. Conforme Peirce, existem três níveis de ícones, os quais se podem encontrar nas obras



de Ruth: a imagem (aparência das formas humanas), o diagrama (o conjunto de figuras humanas e outros elementos) e a metáfora (semelhança entre o significado da pintura e o contexto do Cassino na sociedade da época). Os quadros são os índices, os ícones utilizados para formar esse índice, a linguagem visual. E o símbolo, o ‘recorte’ desta época e deste local, é o contexto de referência para as análises.

Por meio das categorias, revelam-se os tipos de inferência aos quais o homem tem acesso, modelando toda a teoria do conhecimento, que, claro, será triádica. Assim, as unidades de análises serão categorizadas, classificando elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação de tonalidades nas cores, por reagrupamento das formas, etc. As categorias utilizadas podem ser apriorísticas ou não apriorísticas. Utilizou-se a categorização não apriorística, procurando respostas nas pesquisas, nos contextos pessoais e biográficos, sociais e históricos, exigindo um ir e vir ao material analisado e às teorias.

Dessa forma, podemos assinalar as categorias como grandes enunciados que abarcam um número variável de temas, segundo seu grau de intimidade ou proximidade, e que possam através de sua análise, exprimirem significados e elaborações importantes que atendam aos objetivos do estudo e criem novos conhecimentos, proporcionando uma visão diferenciada sobre os temas propostos.

A verdade é que não existem fórmulas mágicas que possam orientar o pesquisador, estabelecendo passos norteadores. Em geral, o pesquisador segue seu próprio caminho baseado em seus conhecimentos teóricos, norteado pela sua competência, sensibilidade, intuição e experiência.

Referências

BARDI, Pietro Maria. *Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. 85 p.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iuminuras, 2001.

COLI, Jorge. *O que é arte?* 15. ed. São Paulo: Moderna, 1998.

FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

GOODMAN, Nelson. *Ways of worldMaking*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.

IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004a.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KRAMER, Sonia; LEITE, M^a Izabel Ferraz Pereira (Org.). *Infância e produção cultural*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2a ed., São Paulo: Perspectiva, 1995

PILLAR, Analice Dutra (Org.). *A educação do olhar no ensino de artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 15 jul. 2015.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos, Semiose e Autogeração*. São Paulo, Ática, 1995.

SCHNEIDER, Ruth. *O Cassino da Maroca*. Passo Fundo. Editora UPF, 1993.



Fontes arquivo pessoal

Arquivo pessoal Ruth Schneider [Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS) Passo Fundo (PF), Rio Grande do Sul].