



# A semiose como instrumento de compreensão da criação artística



Cristine Borowski



## RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo desenvolver e testar uma chave para um tipo de leitura empírica da imagem, e verificar a adequação do método semiótico de leitura de imagens como meio para o entendimento dos processos e fenômenos da linguagem artística. O que acontece com a interpretação de signos que aparecem como peixes, vistos em obras diferentes e por pessoas diferentes? Com base nos resultados pudemos levantar alguns dos fenômenos recorrentes nos processos de semiose da arte, e compará-los aos fenômenos dos processos de criação de arte e de imagens, para um melhor entendimento dos mesmos.

## ABSTRACT

This research aims to develop and to test a key to an empiric reading of images, and also to verify the adequacy of the method of semiotic reading of images as a mean for understanding the processes and phenomena of art's language. What will happen with the interpretation of the signs of fish when seen in different works and from different people? Based on the results we can raise some of the recurring phenomena in the processes of semiosis of art, and compare them to the phenomena of the processes of creating art and images for a better understanding of these processes.

## PALAVRAS-CHAVE

Semiótica da imagem, Criação em arte, Peixe.

## KEY WORDS

Semiotic of image, Creation in Art, Fish.

Podemos ver que hoje, mesmo com o desenvolvimento de várias teorias sobre a comunicação, a informação, a percepção, mas talvez frente à grande liberdade adquirida pela arte contemporânea, existe um mal entendido (infelizmente bastante aceito socialmente) de que os artistas só fazem o que querem e trabalham sem pensar no público ou no mercado, e também, que ao público é legado o direito de entender o que quiser das obras que vê (e mesmo de não entender nada). Na verdade, não é bem assim o que ocorre na expectativa do artista; estes se preocupam bastante com a forma como se dá a recepção de suas obras, sendo que, muitas vezes, são verdadeiramente obsessivos com relação ao processo de criação. É claro que existe uma linha muito elástica entre o que foi primeiramente concebido pelo artista, os experimentos e acasos que ocorrem durante o ato de concepção formal, e o produto final. Essa elasticidade é ainda maior quando entra em jogo o sentimento de cada um e o que cada qual entendeu frente a um mesmo trabalho.

O aspecto irônico e auto-referencial da arte contemporânea é muito provavelmente o responsável pelas atuais confusões citadas mais acima, mas questões de estruturas das obras continuam presentes, mesmo hoje em dia, e não têm nada a ver com o pensamento acadêmico; estão presentes mesmo em instalações ou outros processos artísticos contemporâneos. Ainda que o público participe ativamente da obra e “crie” junto com o artista ou idealizador da mesma, e que isso seja uma participação física e não apenas mental ou óptica, ainda assim o público é “guiado” ou conduzido.

Mas artistas costumam não gostar de ter suas obras analisadas, e nem de ter suas intenções postas a nu. René Magritte costumava citar Mallarmé a quem dizia entender o que ele queria dizer com uma obra: -- “O senhor foi mais feliz nisso do que eu.” Parecia também querer se proteger de leituras aprofundadas usando frases como: “Pessoas que procuram por um significado simbólico, acabam por passar reto pela poesia e pelo mistério, que vivem em um quadro” (Magritte apud WILHELMI, 1980, p.50). Mas o próprio Magritte tinha uma metodologia muito sistemática de trabalho, tendo criado uma espécie de vocabulário próprio com imagens catalogadas, que ele depois usava como “frases” em um

quadro; por exemplo: Chapéu, homem, maçã. Se não forem para comunicar uma idéia através de símbolos ou metáforas, seriam então o quê? Podemos entender o que ele quis dizer com a frase de cima: não deveríamos afastar-nos da poesia para ficarmos em descrições rasas; mas não necessariamente uma leitura exclui a poesia, ou fica apenas na superfície.

Mas será mesmo que imagens artísticas seriam sempre interpretadas de formas diferentes por pessoas diferentes? Em que grau essas leituras podem se modificar conforme o tempo, o ambiente social ou outras situações? Será que os artistas preveem essas situações?

Essa pesquisa procurou estabelecer uma metodologia para que estas e outras questões pudessem pelo menos começar a serem desvendadas. Como método empírico estabelecido, procurou-se um diferencial comparativo, e esse diferencial é o uso de um tipo de signo visto em isolamento.

Primeiramente abordou-se a semiótica peirceana como fundamento teórico e filosófico para o desenvolvimento da pesquisa, pois depois de um grande levantamento teórico e comparativo com as outras metodologias para análise da imagem, verificou-se que mesmo as mais conhecidas, como a Fenomenologia de Husserl e seus seguidores, a Psicologia da Gestalt, a Iconologia e Iconografia, e mesmo as mais novas como a Estética da Recepção, não mostraram abrangência suficiente para abarcar todos os aspectos da arte; principalmente quando nos referimos a aspectos da arte contemporânea. A semiótica de Charles Sanders Peirce, pelo contrário, se mostrou muito mais maleável que as anteriormente referidas metodologias, exatamente por não se tratar de um método estanque, mas sim de uma linha filosófica para a percepção dos fenômenos. Provou-se a superioridade do método desenvolvido por Peirce – pelo menos neste caso - por ser aberto a qualquer tipo de leitura, e por não se ater a questões de cultura, literatura ou história, mas sim, apenas ao que é o objeto de análise. Claro que, se o que se procura fazer é levantar os fenômenos envolvidos, e que esses mesmos fenômenos podem excluir questões sócio-culturais, formais, históricas ou de atrelamento a imagens mentais que

sejam ligadas a textos, procurou-se o método teórico mais aberto possível, e que excluísse qualquer ligação prévia com “algo a ser encontrado”. O processo de **Semiose** e não o processo **Semiótico** é que é privilegiado aqui, entendendo-se que verificamos o processo de leitura e assimilação da imagem, ao invés de nos preocuparmos apenas com a análise dos signos. A análise semiótica, propriamente dita, entra, mas também apenas como parte do processo. As imagens foram lidas sob o viés da semiótica peirceana, sendo que cada exemplo do tipo de signo escolhido foi analisado dentro do contexto geral da imagem e depois em isolamento.

O tipo de signo especialmente escolhido, neste caso, foi o “**peixe**”, mas visto nesta pesquisa em seis momentos diferentes:

1. como detalhe em um mosaico de Ravena:



*O milagre dos pães e dos peixes - São Apolinário o Novo em Ravena*

O peixe significa o alimento que é repartido pelo milagre da compaixão, a ligação com o cristianismo é mais evidente do que nos outros casos. 2. em grupo e junto de outros animais aquáticos em uma pintura de Arcimboldo:



*Água - Giuseppe Arcimboldo - 1566*

Os animais marinhos que compõe a figura não aparecem apenas como elementos compositivos, mas são o que dão vida e movimento à figura, a mudança de percepto provocada pela superposição de imagem e sentido (Imperador Maximiliano X animais marinhos) também foi importante no levantamento de fenômenos perceptivos. 3. como foco principal em um desenho de Paul Klee:



*O peixe dourado - Paul Klee - 1925.*

Depois de observados alguns detalhes bem curiosos, como bigodes e óculos, acredita-se que os peixes deste desenho fazem papéis quase humanos, mas o maior deles significa talvez o próprio artista; alguém de luz própria e hábitos diferentes, mas que não é bem aceito num meio frio, escuro e preconceituoso. 4. dentro de uma figura alegórica de Chagall:



*O Tempo não tem margem - Marc Chagall*

O peixe, na verdade, não é um peixe, é parte da alegoria do Tempo que Chagall inventou, mas a forma esguia e as escamas do corpo foram emprestadas de peixes para dar uma impressão de coisa lisa e escorregadia; como o tempo mesmo, quando não queremos que ele passe rápido. 5. como dois detalhes de um tipo de “retrato surrealista”:



**Euclides** – Max Ernst 1945

Neste quadro a óleo de Max Ernst eles podem significar sentimentos mortos ou que ainda lutam para viver, contra o lado racional do homem (no caso, um matemático “euclidiano”); e por fim: **6**, como signos autorreferenciais em um Ready-made contemporâneo, obra de Nelson Leirner.



**Santa Ceia** – Nelson Leirner 2000.

A leitura semiótica desta obra em particular, foi feita em grupo, mas cabe aqui também a minha visão pessoal do significado dos peixes: A família afundada numa religiosidade kitsch e superficial, ambiente de crise e de brigas. Sentimentos confusos.

Os comentários que acompanham as imagens tratam do Interpretante Final sobre o significado do signo PEIXE de cada obra, conseguido após o estudo das mesmas, e da leitura semiótica, esta feita com base no livro de Lucia Santaella, **Semiótica aplicada** (SANTAELLA, 2002), e que foi dividida em FUNDAMENTO, OBJETO e INTERPRETANTE. Em Fundamento são levantados os aspectos mais característicos daquele tipo de signo estudado, no caso reproduções de arte. Em Objeto, verificam-se os aspectos que relacionam o Signo ao seu Objeto, o que ele procura representar (também conhecido como o referente do signo). Estes podem ser de caráter Icônico (se são semelhantes a algo), Indiciais (se indicam outras coisas por contiguidade, algo como “pistas”) ou Simbólicos (se apontam para outras coisas muito diferentes, geralmente de forma convencional). Os Interpretantes são sempre pessoais, mas servem para ilustrar o que pode sair de uma leitura mais aprofundada que o normal.

Portanto, essas obras possuem todas elas um ponto em comum, que é a presença de um ou mais peixes na sua composição; essa presença comum pôde nos auxiliar – via análise e comparação - no entendimento da diversificação das leituras.

Após estudo e leitura semiótica, tivemos as mesmas obras apresentadas ao vivo ou via Internet, e depois recolhidas as respostas de um pequeno questionário: Sexo do leitor, idade, ocupação, local da leitura, o que ele via e o que ele entendia do peixe como signo. Foram conseguidas 222 leituras totais, sendo 124 feitas ao vivo com o uso das fichas, 83 recolhidas pela Internet, e 15 feitas comunitariamente em sala de aula. O público foi bem variado, tivemos um pouco de quase tudo, de idosos aposentados, senhoras “do lar”, crianças de escola pública, publicitários, designers, engenheiros, advogados, dentistas, secretárias, adolescentes, estudantes surdos mudos e da alfabetização, um de “inclusão”, vendedores, muitos professores de várias áreas e níveis culturais, muitos estudantes



de arte e de design, e quanto aos artistas em si, espero que o suficiente. Do total de 207 questionários, tivemos 52 respondidos por pessoas de menor escolaridade (que não frequentaram uma faculdade, incluindo crianças e adolescentes), perfazendo 26% do total; 62 respondidos por profissionais com nível universitário ou maior, mas que não são da área de artes visuais, 29% do todo; 56 respondidos por estudantes de artes e design, arte-educadores e arquitetos (conhecedores de arte não-produtores de imagens), com 27%; e 37 respondidos por artistas plásticos, designers visuais e ilustradores (produtores de imagens), 18%.

Depois de analisar o que aconteceu dentro das leituras de cada obra em particular - por exemplo, quantas pessoas conseguiram fazer a mudança de percepto na obra de Arcimboldo "Água" - partimos para os levantamentos fenomênicos mais gerais, comparando as respostas às leituras semióticas mais aprofundadas feitas primeiramente pela pesquisadora. Os resultados foram:

Viu-se um aumento gradual do tamanho dos textos, conforme o grau de escolaridade e, principalmente, o contato com a linguagem artística aumentava. As leituras de **não-artistas** (os de menos escolaridade e os profissionais de outras áreas, juntos) que enumeraram os ícones, descrevendo três peixes, cinco homens etc... foram 48, enquanto as com enumerações feitas pelos **artistas** (estudantes e produtores de arte ou imagens) foram 31. As pessoas de menor escolaridade muitas vezes apenas enumeravam; nas leituras dos artistas, as enumerações na maioria dos casos vinham junto com outras análises. As crianças em idade escolar (de alfabetização) deram preferência à enumeração, provavelmente por estarem trabalhando isso na escola.

Referências que vinham no início das leituras, dizendo se tratar de imagem, reprodução, composição, quadro, pintura, desenho (em Klee), mosaico, cena, e "uma representação"; mostram que nessas leituras, a visão de que se tratava de um signo representacional era bem clara. Nas de não-artistas: 19; nas de artistas: 36. Não que as pessoas confundam o que veem com coisas reais, mas os artistas parecem fazer questão de deixar claro o que é representação e o que não. Os profissionais não-artistas deram preferência à pala-

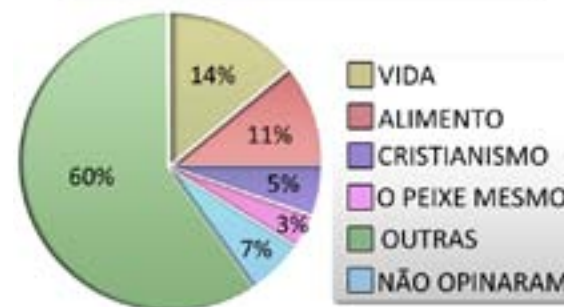
vra imagem, estudantes de arte preferiram dizer representação, artistas, composição ou ir direto aos aspectos técnicos e formais: pintura, mosaico. Portanto, a cognição dos signos de caráter especial reporta de forma significativa ao original (já que nenhuma leitura foi baseada no trabalho artístico original, mas em algum tipo de cópia).

A descrição de aspectos formais foi de longe muito mais frequente entre os artistas (entre os artistas produtores, sobretudo, a porcentagem foi muito maior); não-artistas: 18 (quase todos se referindo às cores em Klee); artistas: 34.

Os não-artistas gostaram mais de dar a sua visão pessoal, mesmo a sua apreciação pessoal. Os artistas tentaram ser imparciais, e se abster de fazer comentários pessoais. Os que o fizeram: Não-artistas, 14; artistas, 7. Mesmo assim, o número foi baixo em comparação com o total, como se as pessoas acreditassem poder ser imparciais numa leitura... Em dez das leituras apareceram elementos estranhos, ou alguma forma foi confundida com outra coisa, mas todas as confusões se deram entre as pessoas de menor escolaridade.

Quanto ao Interpretante Final do signo PEIXE em particular, o que apareceu foi:

### RESPOSTAS COINCIDENTES DO TOTAL



Algumas leituras dos peixes como signo isolado são coincidentes em todas ou quase todas as obras; por exemplo, usar a palavra VIDA apareceu em maior ou menor grau, oscilando entre 9 e 23% (média de 14%), mas aparecendo em todas as leituras. Coisa que não aconteceu com o entendimento do peixe como símbolo do cristianismo, que em determinadas leituras aparece apenas uma ou duas vezes, geralmente na de pessoas muito religiosas; ou, como no caso do **Peixe Dourado** - que inclusive foi o trabalho que de longe obteve mais leituras - nem aparece.

Podemos tirar algumas conclusões daí. As leituras foram feitas todas dentro da esfera ocidental; a grande maioria dos leitores deve ser católica ou de outra religião cristã, mas o que se acreditava ser “símbolo da religião cristã” - e isso já há quase 2.000 anos - foi lido de outra forma em 88% dos casos. Enxergar o peixe fora da esfera simbólica, como “o peixe mesmo” ou como simples alimento, ainda perfazem 14%; mesmo número que *vida*, ou até menor já que *sobrevivência*, *origem* e outros termos usados que estão entre **outros** também têm ligação com vida. Isso foi um fenômeno curioso que se repetiu em todos os tipos de leituras, em todas as imagens, e em todas as faixas de público; mesmo entre as crianças. Como relacionar esse fenômeno com algum fato causal ou comportamental? Mesmo onde os peixes já apareciam nas representações como peixes mortos, eles foram em algum momento relacionados com a palavra *vida*. Será que existe algum fator inconsciente nesse tipo de percepção?

Hoje, depois de muitos estudos da paleontologia, sabe-se que a vida se originou no mar, e que a maioria das espécies que hoje andam sobre a terra e são chamados “mamíferos”, já passaram em algum momento pelo estágio PEIXE. Pode ser que nesse momento em que somos confrontados com a imagem, e tenhamos que rapidamente lhe dar um significado, essas relações afluem do inconsciente. Ligações como ver a imagem do Imperador Maximiliano como o elemental da Água e dizer do peixe “origem”, parecem dignas de nota; embora ainda tenhamos um longo caminho a percorrer em pesquisas para podermos entender inteiramente como esse processo se dá.

Eu torno visível a realidade porque uso a metáfora (...) assim posso dirigir o espectador para uma região que seu espírito nunca viu, e para que descubra coisas novas, que ele faz tempo que esqueceu. (Picasso apud WILHELMI, p.53)

Nesta citação de Picasso, retirada por Christoph Wilhelmi do livro de Françoise Gilot, temos explicitamente colocado o papel do artista como articulador e desencadeador desses processos profundos de semiose. Mas porque ele coloca o uso da **metáfora** ao invés de se referir a **símbolo**?

André Breton, quando colocava o porquê de Chagall ser uma referência para o Surrealismo, se referia também às *metáforas de Chagall* (apud CHIPP,1999). Werner Hofmann (apud WILHELMI, 1980, p.13) dizia que a metáfora vem de duas raízes, da plasticidade (com clareza) e das muitas camadas (com profundidade). A plasticidade ajudaria a trazer as muitas camadas, mas funciona independentemente delas. Rudolf Arnheim também fala nas várias camadas de significado que formam as imagens; o leitor deve ter vontade de, passo-a-passo, se aprofundar nesses significados para daí tirar uma conclusão que realmente valha a pena. O símbolo na arte vem não com um, mas com vários significados, se não fosse isso, teríamos algo tão inspirador quanto um aviso do metrô, como dizia Wolfgang Iser (apud EAGLETON,1985), e isso se deve às muitas relações mentais que podemos tecer dentro da riqueza de níveis de interpretações que a arte propõe. Da mesma forma, um aprofundamento da leitura não se dá em uma única direção, como um afunilamento, mas sim unindo as muitas interpretações possíveis, para alargar mais ainda as possibilidades de sentido, de humanidade, de relações entre nós e o mundo.

Na acepção clássica artistas fazem alegorias, e não **símbolos**. Símbolo, para os gregos, era uma palavra que queria dizer juntar coisas divididas, como um selo partido usado como sinal; se as duas partes não combinassem, não fazia sentido, era preciso que a combinação desse certo para que funcionasse. Se o símbolo serve para fazer a ligação com o pensamento, tem que ser traduzido, e se não é conhecido, não há tradução e então não funciona como

símbolo; mas funcionaria como metáfora ou como alegoria? Será que existe diferença? A alegoria, para Walter Benjamin, seria um símbolo já excessivamente maduro, ou já tão decadente e confuso que se acha em ruína.

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (Benjamin apud BUCK-MORS, 2002)

O filósofo alemão Martin Heidegger em **A Origem da Obra de Arte** nos dá também algumas pistas sobre a distinção entre símbolo e alegoria: *A obra dá publicamente a conhecer outra coisa; ela é alegoria. A coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. (...) A obra é símbolo.*

Peirce não usa a palavra **alegoria**, mas sim **metáfora** para dizer a mesma coisa. Para ele a metáfora é um tipo de “símbolo degenerado”, ou o que ele chama de HIPOÍCONE. A arbitrariedade nas escolhas do que se colocar em uma imagem artística – os simbolismos – vai trazer um princípio de analogia entre as figuras que foram representadas e um princípio mais abrangente, que é a relação entre Homem e Mundo (NÖTH e SANTAELLA, 2005, p.154).

Esses princípios são decodificados como símbolos culturais por conta de sua “iconicidade metafórica”, que traz em si a primeiridade (similaridade), e a terceiridade (o significado do símbolo).

As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso (CP 2.277). É por isso que a metáfora faz um paralelo entre o caráter representativo do signo, isto é, seu significado, e algo diverso dele. (SANTAELLA e NÖTH, 2005, p.62)

Imagens artísticas, como as que vimos com os peixes, caem na definição dos **hipoícones**: São visualmente similares aos peixes (são ícones), fazem parte de um diagrama maior que é a obra como um todo, e que dá vários indícios para o entendimento das partes com relação ao todo, e vice-versa (são, portanto, índices), e são também

metáforas de uma outra coisa (símbolos degenerados), como foi provado pelas respostas do público aos questionários.

Na arte o que se entende por símbolo e seu caráter de lei é extrapolado, sem deixar de continuar sendo símbolo. Os peixes das obras eram vistos como ícones de peixes, mas em sua relação com o entorno dentro e fora da obra (também se a leitura foi feita na Internet ou dentro de uma sala de aula), serviam como indício para a compreensão da mesma; entram como o que Peirce chamava de SUJEITO para se chegar ao OBJETO. Quando se questiona, como no caso, o **caráter simbólico do peixe**, os leitores não se atêm a aspectos de lei ou ao que já seria socialmente conhecido e aceito (símbolo para o Cristo, o cristão ou a cristandade), mas sim a sua relação com o todo dentro da obra, que é o que diz algo sobre o que ela indicia **fora** dela mesma. Temos aí a razão de os peixes terem sido vistos com diferentes significados, tanto pelo público como dentro das análises semióticas.

O que Saussure chamava de *significante* ou *imagem acústica* é o invariante de um fonema – ou no caso também de uma imagem – que é a forma psíquica mais geral e abstrata embutida em um signo. “No coração da lei reside, portanto, a forma, a mais abstrata encarnação da imagem” (NÖTH e SANTAELLA, 2005, p.64). Por isso talvez a “alegoria do Tempo” de Chagall tenha sido percebida quase que invariavelmente como um “peixe”. Partimos do geral (como queria a Gestalt) para o particular, olhando os detalhes e relacionando-os com o que sabemos, conhecemos e sentimos; para depois voltarmos-nos novamente para as relações gerais que existem entre o que foi apreendido da obra, e as relações entre isso e o nosso mundo conhecido.

O caráter de lei que faz parte do símbolo, não ocorre por conta de uma convenção social ou cultural, neste caso, mas sim na relação que se faz com o todo maior da condição humana no mundo, e com a poesia que está implícita nisto. São partes de **leis do universo**, e não de um sistema de linguagem fechado a ser decodificado, como muitas vezes se pensa. O peixe aparecer tanto como forma alegórica (em Chagall), como metafórica (em Ernst), e também como símbolo direto (Ravena), todas essas formas fazem parte de



sistemas simbólicos que proliferam de diferentes formas dentro da arte, e que não deixam de ser simbólicos por estarem ligados às leis do mundo.

O uso de metáforas ou de alegorias nas artes parece não estar ausente das criações contemporâneas (como pudemos ver no trabalho de Nelson Leirner), mas aparece hoje de forma mais livre e lúdica do que na antiguidade. Sendo Conceitual ou não, o que torna a arte (atual ou de sempre) mais profunda, é a ligação com o poético. A transformação da matéria crua ou industrial, da palavra ou de qualquer outra coisa que primeiramente não significa nada em potencial, em arte, é um ato criativo; esse ato pode ser metafísico ou alquímico, como querem alguns filósofos ou artistas, mas nunca deveria deixar de lado o seu lado poético, ou o artista corre o risco de não ser entendido absolutamente, que é o que muitas vezes ocorre se ele se volta para si apenas, e não para o mundo. O signo perde seu caráter de lei e, por consequência, se perde para o leitor que não pode entrar numa subjetividade pessoal demais.

**Poesia** como sabes, é um termo tomado em múltiplas acepções. Exprime em geral, tudo o que faz passar uma coisa do não ser para o ser. Assim, todas as criações da arte são **poesias** e todos os artistas de qualquer ofício são, neste sentido, **poetas**. (Platão **O Banquete**)

Kahnweiler diz da arte que nela tem que existir *uma profunda dialética: o quadro deve ser, por um lado, uma criação autêntica e única, não uma cópia, mas uma formação soberana, e de outro lado, porém, significar claramente o mundo* (apud WILHELMI, 1980, p.52). Aniella Jaffé, psicóloga e estudiosa dos símbolos na arte, diz que *o símbolo é sempre um conteúdo do mundo conhecido, aquele que indica um desconhecido* (idem, p.16). O desconhecido aparece muitas vezes também na filosofia da arte como **o indizível** (Wittgenstein): coisas que são melhor explicadas através de imagens do que em palavras (as metáforas na poesia escrita sempre têm um caráter imagético muito forte); e coisas que pelo seu caráter subjetivo, só são atingidas por meio da poesia.

S. K. Langer (apud WILHELMI, 1980, p.27) diz que a articulação complexa que forma uma imagem; suas cores, linhas, formas etc...; e que muitas vezes são comparadas à sintaxe na linguagem, na verdade é, em essência, totalmente diferente dela, pois não se dá como na palavra escrita ou falada, uma após a outra, mas com todos seus elementos ao mesmo tempo. Outra razão para que o significado dos peixes não pudesse ser desvinculado do todo significante de cada obra em particular, e ser, portanto, visto de formas diferentes. Vamos ver agora onde o “consenso” apareceu nas leituras do peixe como símbolo:

Partindo do pressuposto (questionável, claro) que as leituras feitas por mim com base semiótica foram realmente aprofundadas e conseguiram atingir alguma “verdade”, vamos procurar nas outras leituras, aquelas que chegaram à mesma conclusão sobre o significado do peixe dentro de cada contexto. Com relação às leituras das obras em separado, tivemos uma média de 4 respostas de mesma conclusão entre as leituras do público e as das análises semióticas para cada obra. Três iguais para **O milagre dos pães e dos peixes**, cinco para **O Tempo não tem margem**, três para **Euclides**, quatro para **O peixe dourado** e quatro para **Água**. Dezenove respostas das mais de 200; outras respostas não foram exatamente idênticas, porém bem aproximadas, então obtivemos um total de 30 respostas, 2 da faixa de baixa escolaridade, 13 da dos não artistas com boa escolaridade, 8 da dos quase-artistas e 7 da de *artistas* produtores, portanto 15 de *não-artistas* e 15 de artistas, como nós antes os havíamos classificado. Como resultado temos que: treze e meio por cento das pessoas entrevistadas chegaram ao mesmo resultado da análise semiótica, metade delas não tendo fortes relações com a arte, e a outra metade tendo. Quer dizer que não é necessário ser artista ou ter feito uma faculdade sobre o assunto para poder entender uma obra ou um símbolo, mas como apenas dois leitores da faixa de baixa escolaridade atingiram esse ponto, acredito que o estudo em geral favoreça uma maior abertura para a imagem, ou pelo menos uma vontade de ler com maior aprofundamento. Porém, como o número de não artistas de boa escolaridade era muito maior (13 resultados iguais em 62 leituras) que o de artistas produtores (7 resultados

iguais em 37 leituras), acredito que os artistas saiam com grande vantagem na identificação de símbolos, tanto quanto na criação dos mesmos. Bons artistas sabem o que estão fazendo; leitores interessados - que parece ser o único pressuposto para que sejam bons leitores - também.

Inicialmente desenvolvida como uma dissertação de mestrado, eu procurei apresentar ao leitor uma pequena idéia do que anteriormente havia sido proposto e também encontrado. Espero que este artigo, ainda que reduzido, sirva como referência para que a leitura da arte possa ser vista de uma forma mais séria e abrangente, e os artistas, em geral, mais respeitados.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**: São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISCHOFF, Ulrich, **Max Ernst**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar**: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens: Belo Horizonte: Editora UFMG, Chapecó: Editora Uni Argos, 2002

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EAGLETON, **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

GEELHAAR, Christian, **Paul Klee – Leben und Werk**. Köln, Du Mont Buch Verlag, 1977.

GOMES FILHO, João, **Gestalt do objeto**. São Paulo: Ed. Escrituras, 2002.

KRIEGESKORTE, Werner, **Arcimboldo**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. **Escritos Coligidos em Os Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1974.

PLATÃO. **O Banquete**: São Paulo: Edipro, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo, Iluminuras, 2005.

WILHELMI, Christoph. **Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts**: Berlin: Safari, 1980 (traduções minhas).<sup>1</sup>

---

Cristine Borowski é formada em Artes Plásticas pela FATEA – Lorena, e é professora de Fotografia, Desenho e Plástica na mesma instituição.