



IV Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias

Florianópolis, 12 de maio de 2011

BOLAS PRETAS OU CÍRCULOS E ESFERAS? ¹

Maria Helena Rosa Barbosa²

Museu de Arte de Santa Catarina – MASC

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a leitura de imagens, assim como o exercício de leitura de uma imagem a partir da metodologia de Anamelia Buoro (2002), fundamentada na teoria semiótica greimasiana ou discursiva.

Palavras-chave: Leitura de imagem. Semiótica greimasiana. Ensino da Arte.

Se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construímos a partir de vários sons e rabiscos, então talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real. (MANGUEL, 2006, p.22-3).

O pensamento de Manguel leva a refletir sobre como as pessoas se relacionam com as imagens reais e as imagens produzidas pelo homem a partir de suas experiências de mundo. Essa relação também está presente no

¹ Este artigo é resultado, originalmente, de um exercício de leitura de imagem apresentado na Disciplina Leitura de Imagens na Educação, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Ramalho e Oliveira, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, no segundo semestre do ano de 2006.

² Mestre em Artes Visuais – PPGAV/ UDESC (2009). Licenciada em Educação Artística – UDESC (1994). Arte-educadora do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC desde o ano de 2003. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq Arte e Educação e da atual Diretoria da AAESC – Associação de Arte Educadores de Santa Catarina. Coordenadora da Rede de Educadores em Museus de Santa Catarina – REM/SC.

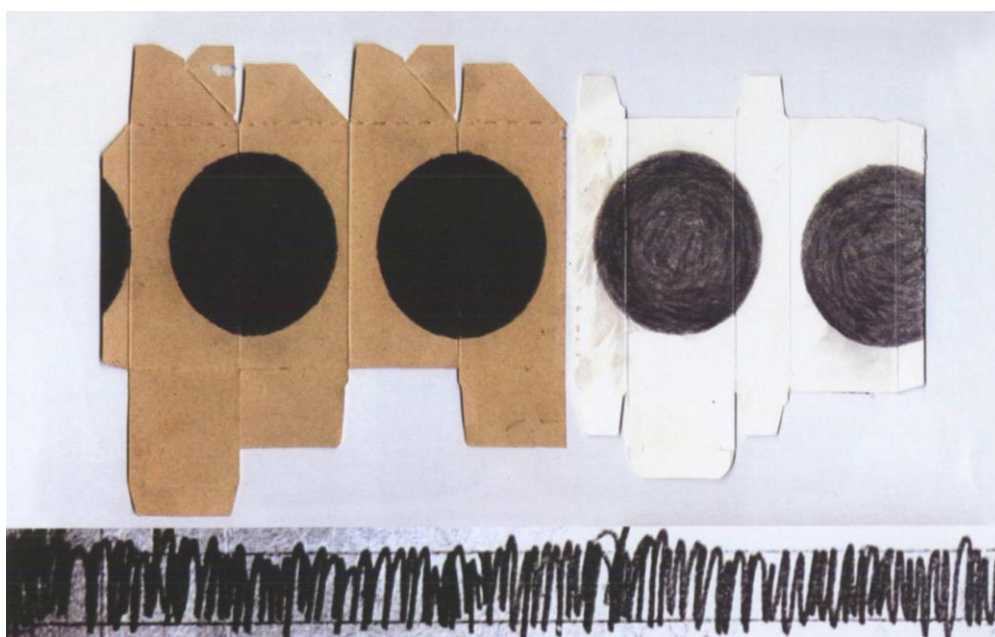
pensamento de Freire quando diz que “[...] a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele (2005, p.20)”. Nesse sentido, pode-se inferir que, quanto maior o repertório de conhecimentos, mais ampla será a leitura das imagens do mundo e da arte.

Ainda sobre a leitura de imagens, Manguel (2006, p.29) afirma que,

Quando tentamos ler uma pintura [uma imagem], ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas.

As ideias do autor chamam a atenção para as incertezas de um leitor diante de uma imagem, principalmente porque ela está sujeita a múltiplas interpretações. As inúmeras possibilidades de interpretação de uma imagem podem dar-se por diferentes leitores ou pelo mesmo leitor, pois tudo depende do que cada um vê quando está diante da imagem, do que ela provoca tanto em sentidos e sensações quanto em termos de questionamentos – das perguntas que cada um faz diante dela.

Sem a pretensão de aprofundar as possibilidades de distintas leituras de uma mesma imagem a partir de diferentes níveis e âmbitos de compreensão de uma produção artística, mas a título de ilustrar o que cada leitor pode ver em uma única imagem, apresenta-se o resultado de uma experiência que



Carlos Asp, 2005. Plotagem em papel adesivo, 80cm x 50cm.

antecedeu o exercício de leitura da imagem a seguir.

Ao selecionar essa imagem para realizar o exercício de leitura, houve a oportunidade de mostrá-la para uma criança e para um jovem, mediante algumas perguntas formuladas ao acaso, a fim de verificar o que eles percebiam na imagem. Importa registrar que isso se deu em razão de ser uma situação inesperada, ou seja, de ser um momento de passagem deles no espaço em que a autora deste artigo estava observando a imagem.

Assim, seguem as perguntas feitas para cada um deles e as suas respectivas respostas:

Criança [C]

Jovem [J]

O que você vê nessa imagem?

O que você vê nessa imagem?

-Bolas. [C]

-Farol de carro e asfalto. [J]

De que cor?

O que tem na obra?

-Embalagens que o artista desmontou. [J]

Como se percebe, embora a pergunta “O que você vê nessa imagem?” tenha sido feita para ambos, as respostas deles foram diferentes, pois a criança disse ver “bolas”, “casinhas” e “plantinhas” e o jovem “um farol de carro e asfalto”. Nota-se, contudo, que a imagem em si não apresenta as formas figurativas referidas pela criança e pelo jovem, mas isso ocorre porque “[...] os traços de objetos familiares retidos na memória podem influenciar a forma que percebemos, e que elas podem fazê-la parecer-nos de maneiras completamente diferentes se sua estrutura permitir” (ARNHEIM, 2006, p.42).

No que diz respeito às respostas do jovem e da criança, percebe-se que os leitores nos seus respectivos níveis de compreensão³ e âmbitos de compreensão⁴ destacaram, também, elementos que constituem o trabalho como as “bolas pretas” e as “embalagens desmontadas”.

Diante dessa breve introdução do que cada um pode ver em uma imagem e ciente de que “Toda percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção” (ARNHEIM, 2006⁵), pode-se indagar: afinal, como é possível fazer uma leitura mais ampla dessa imagem? Que teorias podem contribuir para orientar essa leitura?

A partir da imagem, pode-se levantar, ainda, uma série de questionamentos, tais como: de quem é esse trabalho? Como ele foi realizado? Que técnicas e ferramentas o artista utilizou para chegar a esse resultado visual? O que há na imagem, além do que ela apresenta no campo processual e matérico? Que reflexões o trabalho provoca? Que dados sobre o trabalho instigam a buscar mais informações? Que textos verbais e visuais podem contribuir para compreender melhor essa imagem?

Esses são apenas alguns questionamentos possíveis diante de uma imagem, pois a ampla gama de teorias que discorrem sobre os processos de leitura e interpretação de imagens mostram as inúmeras possibilidades de problematizações e de abordagens que contribuem para se compreender uma imagem.

Assim, dentre a diversidade de pesquisadores no Brasil que realizam pesquisas no campo do ensino da arte, especificamente por meio da “leitura da

³ Os “estágios de compreensão estética”, conforme Abigail Housen, são abordados por Maria Helena Wagner Rossi, no texto “A compreensão do desenvolvimento estético” publicado em: PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999. Ainda, no artigo “O olhar do Observador: investigação, teoria e prática”, Abigail Housen discorre sobre a pesquisa e apresenta os “estádios estéticos”. O artigo está publicado em: FRÓIS, João Pedro (Coord.). **Educação estética e artística**: abordagens transdisciplinares. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

⁴ Para Franz (2003), as interpretações de uma obra de arte se dão em “cinco âmbitos de compreensão”, ou seja, pelo “âmbito histórico/antropológico”, “âmbito estético/artístico”, “âmbito biográfico”, “âmbito crítico/social” e “âmbito pedagógico”. Além disso, ela esclarece que a “compreensão ou a interpretação” nesses cinco âmbitos ocorre em quatro níveis de compreensão, que correspondem aos níveis de “ingênuo”, “principiante”, “aprendiz” e “especialista”. A pesquisadora salienta, ainda, que esses “níveis de compreensão” são variáveis, pois uma pessoa pode apresentar uma compreensão de especialista em um dos “cinco âmbitos de compreensão” e de ingênuo em outro. (FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003).

⁵ A citação encontra-se na quinta página não numerada da Introdução, na referida publicação.

imagem”, destaca-se o trabalho de duas professoras que desenvolvem propostas a partir da Semiótica Discursiva: Anamelia Bueno Buoro e Sandra Regina Ramalho e Oliveira. As pesquisadoras, a partir das teorias do semioticista Algirdas Julien Greimas (1917-1992), entendem as imagens como textos visuais, os quais são, portanto, passíveis de leitura, de interpretação, especialmente porque

[...] o objetivo principal do *projeto semiótico* de Greimas é o de **estudar o discurso com base na idéia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto**, a palavra “texto” extrapolando, de acordo com essa linha teórica, a condição exclusiva de texto verbal. Para Greimas e seus discípulos, um ritual ou um balé podem ser considerados textos ou discursos. (RAMALHO e OLIVEIRA, 2006, p.46, grifos da autora).

Nessa perspectiva e a título de experienciar a leitura de imagem a partir de algumas teorias, optou-se pela metodologia adotada por Anamelia Buoro, apresentada em *Olhos que pintam: a leitura de imagem e o ensino da arte* (2002). A proposta de leitura de imagens da pesquisadora está fundamentada na teoria semiótica greimasiana ou discursiva sobre a qual ela assim afirma:

O que a teoria semiótica greimasiana propõe ao educador é um modelo teórico para a construção de uma competência – um entre outros –, que o auxilie a interagir com a obra de arte como texto visual produzido por uma linguagem, a qual deve ser aprendida para ser por ele apreendida. (BUORO, 2002, p.237)

Em relação à competência do educador como um leitor de imagens, Buoro (2002, p.25) destaca que esse deve ser um exercício constante, pois “[...] só podemos ensinar aquilo que efetivamente sabemos”. Assim, apresenta-se a leitura da imagem contida no início do texto, norteando-se pelas seguintes etapas propostas por Buoro (2002): “apresentação da imagem; primeiros contatos visuais; direções impulsoras; materiais e operações técnicas; texto e contexto; e projeções enunciativas”.

“Apresentação da imagem”

A imagem é uma plotagem⁶ em papel adesivo (80cm x 50cm), do artista Carlos Asp que integra uma série de trabalhos intitulada “Desenhos do sem fim”. Ela fez parte de uma exposição itinerante patrocinada pelo SESC – Santa Catarina, no ano de 2005, com curadoria de Fernando Lindote, sendo que a primeira exposição aconteceu no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e posteriormente percorreu outras cidades do estado.

A exposição era composta por 25 trabalhos em papel adesivo com dimensões de 50cm x 80cm e 140cm x 90cm, obtidos por meio de composição com outras obras – desenhos realizados por Asp. Para essa proposta, os trabalhos realizados anteriormente foram fotografados e, em seguida, transferidos para o computador, a fim de se criarem novas composições a partir das imagens digitalizadas, ou seja, criar outras imagens por meio de um processo de recorte e colagem virtual para serem impressas em suporte de grandes dimensões.

“Primeiros contatos visuais”

Diante da imagem, o que chama a atenção do leitor, num primeiro momento, são as “bolas pretas” desenhadas e pintadas sobre duas embalagens abertas, bem como uma faixa na parte inferior do suporte com uma sequência de “riscos” na posição vertical, sobre um fundo em tom de “branco-acinzentado”. As embalagens destacam-se aos olhos do observador por estarem dispostas lado a lado na posição horizontal e serem em papéis de diferentes texturas e gramaturas: uma em papel pardo e a outra em papel branco.

“Direções impulsoras”

Observando com mais atenção a imagem, percebe-se que ela se constitui por formas geométricas, pois a superfície “branco-acinzentado” é formada por um retângulo no qual estão dispostas as embalagens que, por sua

⁶ O termo plotagem é oriundo de um equipamento denominado *Plotter* que imprime em grandes dimensões, imagens produzidas a partir de um programa de computador.

vez, são compostas por linhas e formas geométricas. Na parte inferior dessa superfície há, igualmente, um retângulo com fundo de efeito esfumado, mais escuro à esquerda e mais claro à direita, o qual apresenta duas linhas retas traçadas na posição horizontal, provavelmente feitas com o uso de régua, que delimitam o espaço hachurado – espaço que corresponde à sequência de traços contínuos na posição vertical.

Quanto às formas identificadas em um primeiro momento como “bolas pretas”, destaca-se que aquelas que se apresentam em forma plana com pintura uniforme sobre o suporte à esquerda – embalagem planificada à esquerda (papel pardo) e que pode ser denominada de cor “bege escuro” ou um “tom de ocre” – são formas geométricas denominadas círculos. Já as formas desenhadas no suporte à direita – na embalagem planificada de cor branca – apresentam na pintura o efeito de claro-escuro que possibilita a sensação de volume, assumindo, portanto, uma forma tridimensional sobre uma superfície plana que é denominada de esfera. Os círculos e as esferas estão dispostos em forma linear, na posição central dos respectivos suportes – nas embalagens planificadas. Em relação à disposição que ocupam no espaço compositivo – no plano de fundo –, os círculos e as esferas estão alinhados horizontalmente a partir da região central para a parte superior da superfície compositiva.

“Materiais e operações técnicas”

Asp apresenta técnicas de produção diversificadas na mesma composição, ou seja, desde o desenho manual sobre papel e embalagens até os meios digitais para a obtenção e produção de imagens, como a câmera fotográfica, o computador e a impressora para a reprodução dos trabalhos em plotagem sobre papel adesivo. Além disso, o artista contou com a colaboração de outras pessoas para a execução e finalização do trabalho, como um profissional que dominava o programa de computação gráfica para manipular virtualmente, com suas orientações, algumas imagens de sua produção artística realizadas manualmente e para a impressão em grande dimensão.

“Texto e contexto”

Partindo primeiramente do texto visual, percebe-se que essa obra de Asp é constituída por um grande retângulo na posição horizontal, sendo que apresenta um retângulo menor na parte inferior que corresponde à quinta parte do retângulo maior. Quanto aos outros elementos formais, há a presença do ponto geométrico (presente nos segmentos de retas que formam a figuras geométricas – os polígonos que constituem as faces e abas das embalagens) e do ponto gráfico caracterizado pelos círculos e esferas – as “bolas pretas” – e de linhas: aquelas que constituem as dobras e o contorno das embalagens, as que se apresentam nos traços horizontais com régua e no hachurado entre eles. Os tipos de linhas encontrados são: retas (cheia, tracejada, horizontal, vertical, inclinada – em toda composição); curvas (na forma da embalagem, ou seja, no contorno e nos círculos e esferas – nas “bolas pretas”); e mistas (mistura de curvas e retas – na forma da embalagem e no traçado hachurado).

Na imagem encontram-se, também, os seguintes ângulos: reto (90°), agudo (menor que 90°) obtuso (maior que 90°), raso (180°) e pleno (360°). Em relação às formas geométricas, há a presença de figuras planas ou bidimensionais como o círculo, porções do círculo, os polígonos regulares e os irregulares. Cabe destacar que círculo é uma superfície plana, formada por uma circunferência; e que circunferência é uma linha curva fechada equidistante (de mesma distância) de um ponto chamado centro. Quanto aos polígonos, vale lembrar que o polígono irregular é constituído por uma linha poligonal fechada, formada por lados e ângulos diferentes; e polígono regular é constituído por uma linha poligonal fechada, que é formada por lados e ângulos iguais. Entre os polígonos, evidenciam-se os quadriláteros (polígonos de quatro lados) nas seguintes denominações: paralelogramo – retângulo e quadrado – (quatro lados paralelos) e trapézio (apenas dois lados opostos paralelos). (JANUÁRIO, 2006).

No que diz respeito à presença de volume na imagem, ou seja, de formas tridimensionais, constata-se que elas correspondem à figura do poliedro e da esfera. O poliedro que é caracterizado por um corpo geométrico formado

por figuras planas – polígonos (faces) – e que possui altura, largura e profundidade apresenta-se nas próprias embalagens que o artista utilizou para compor o trabalho, pois ao serem dobradas elas formam um sólido geométrico: uma forma de prisma. Já a esfera é constituída por um recurso de claro-escuro – efeito de luz e sombra que dá a ilusão da forma tridimensional.

Quanto às cores evidentes no trabalho, percebe-se a presença do preto intenso e pálido, do “bege escuro” ou “tom de ocre” (papel pardo) e de diferentes tonalidades de cinza e branco. Já a textura apresenta-se em seu aspecto liso (no material em que a imagem foi reproduzida, isto é, no papel adesivo e na embalagem branca) e áspero (na embalagem de papel pardo).

Em relação à composição, observa-se o contraste entre a cor branca e preta e entre as linhas retas e curvas. Ainda no que se refere à cor, percebe-se que, embora a maior concentração de cores escuras esteja do lado esquerdo, como a cor “bege escuro” ou “tom de ocre” (papel pardo) e o preto em sua forma mais concentrada, a imagem apresenta equilíbrio, em razão de o efeito de sombreamento claro-escuro que dá a ilusão de volume caracterizar assim um certo peso também do lado direito. Estão, igualmente, presentes na proposta compositiva do artista a unidade, a opacidade, a estabilidade, a regularidade a repetição e o ritmo.

Diante desses elementos que constituem o texto – a imagem –, é necessário saber um pouco mais sobre quem a produziu, a partir de alguns dados que contribuem para entender um pouco melhor o processo do artista. Carlos Asp é um porto-alegrense, nascido no final da década de 1940, que iniciou sua carreira artística no início da década de 1970 e vive, desde o início da década de 1980, em Florianópolis. Ele participou de mostras coletivas que foram fundamentais para a valorização da produção de arte contemporânea no Brasil, como a IV e V Jovem Arte Contemporânea (JAC, 1970 e 1971) realizadas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e integrou o Grupo Nervo Óptico que atuava em Porto Alegre, entre os anos de 1976 e 1978.

Sobre a produção artística de Asp, pode-se dizer que ele sempre usou materiais alternativos e que é um colecionador de embalagens, bem como faz

delas suportes para a realização de seus trabalhos. Ao se apropriar de objetos descartáveis que foram concebidos para exercer uma única função, Asp propõe outro “efeito de sentido” deste objeto industrializado assim como fizeram os artistas Cubistas, Dadaístas e da Pop Art. Atualmente, ao se utilizar de novas ferramentas como um programa de computador, Asp realiza composições por meio de “recorte e colagem” que vão além do que se constituíam as composições realizadas pelos artistas dos movimentos artísticos supracitados. Importa lembrar que as experimentações em relação às soluções formais do Cubismo levaram os artistas Picasso e Braque a inventar, no início da década de 1910, uma nova técnica artística a que chamaram de *collage*, a qual, por sua vez, também influenciou os rumos da arte no século XX. Para as composições com a técnica de colagem, Braque e Picasso se utilizavam de todo tipo de papel ou outros materiais. (BERNADAC; BOUCHET, 1986).

Em relação ao que a invenção da colagem provocou no estatuto da arte e na relação do observador com o objeto artístico, O’Doherty (2002, p.35) assim diz:

No momento em que uma colagem foi colocada na indisciplinada superfície cubista, houve uma mudança instantânea. Sem mais poder aglutinar um tema num espaço muito plano para ele, os múltiplos pontos de fuga do Cubismo Analítico chovem na sala com o espectador. Seu ângulo de visão ricocheteia entre eles. A colagem faz a superfície do quadro tornar-se opaca. Atrás dele existe simplesmente uma parede, ou um vazio. À frente há um espaço aberto, no qual a percepção que o espectador tem de sua própria presença torna-se um espectro cada vez mais palpável.

Nesse sentido, se a colagem do Cubismo torna a “superfície do quadro opaca” e findável em relação à parede, pode-se dizer que a possibilidade do recorte e da colagem por meio das tecnologias contemporâneas – por meio do domínio das ferramentas digitais em um espaço virtual – faz com que a superfície seja transparente, na qual é possível visualizar uma sucessão de planos e composições infindáveis. Sobre as composições infindáveis, pensa-se em quantas combinações Asp testou antes do resultado final das propostas da supracitada exposição realizada pelo SES/SC (2005) e na qual se insere o trabalho selecionado para a leitura de imagem.

No que tange à trajetória da produção artística de Asp, há referências da Arte Pop norte-americana, conforme destaca Fernando Lindote (Encarte – nota2, 2005). Assim, é possível fazer uma ponte entre a produção de Asp e a Arte Pop, especificamente com o trabalho de Robert Rauschenberg que já reciclava sucata e lixo, utilizando-se desses materiais para sua produção, bem como se apropriava de objetos do cotidiano criando uma arte híbrida, uma obra caracterizada como “meio pintura e meio escultura”, à qual ele denominou de “combinação” (STRICKLAND, 1999, p.172).

A partir dessas referências questiona-se: E o que é esse trabalho de Asp? Pode-se dizer que é meio desenho, meio fotografia, meio arte digital. Esta combinação, este hibridismo estão presentes no trabalho do artista por meio das ferramentas disponibilizadas pelas tecnologias contemporâneas. Ferramentas que continuam problematizando a própria arte como “campo expandido” (Archer, 2001), como campo interdisciplinar – conceito de arte para além do suporte, técnicas e categorias – conceito para além do sistema de classificação convencional.

“Projeções enunciativas”

Esse trabalho de Asp estabelece uma relação de interatividade com o leitor ao convidá-lo a dobrar visualmente a forma planificada das embalagens (das caixas) para deixá-las na forma tridimensional por meio das linhas tracejadas (picotadas) e vincadas que correspondem às abas e aos limites que determinam as faces retangulares. Além disso, há no trabalho uma provocação da curiosidade do observador no sentido de se pensar como é o verso das embalagens e de que produtos elas acondicionavam. A forma planificada (bidimensional) da embalagem remete ao espaço vazio, desvinculado de sua função original de acondicionamento e a forma tridimensional remete ao espaço ocupado por um produto de consumo. Assim, no que diz respeito ao volume, há uma constante relação entre presença e ausência e entre cheio e vazio, que é bastante clara na proposta do artista.

O texto visual é problematizado na relação figurativo *versus* não figurativo, em razão da presença da embalagem – objeto utilitário que acondiciona produtos em sua forma montada, mas que serve como suporte de um desenho em sua forma planificada que, por sua vez, é disposta sobre outro suporte não fixo para ser fotografada e tornar-se uma composição virtual. Essa ambivalência problematiza, igualmente, a relação efêmero *versus* não efêmero, pois, enquanto ato de disposição no momento da composição para ser fotografado, caracteriza-se como um trabalho efêmero, mas deixa de ser efêmero enquanto registro do ato por meio da fotografia e salvamento da imagem em programa de computador, bem como por sua posterior impressão.

Com essas observações, evidencia-se a presença do jogo no trabalho do artista, pois, como salienta Lindote (Encarte – nota 11, 2005),

Asp joga com matérias. As escolhas do material de seus trabalhos acontecem ao acaso. E por isso são sobre-determinadas. Porque o acaso rege o jogo. E a obra de Asp é jogo. A displicência de suas operações é simulada. Asp desenha como quem conhece o ofício. Como quem entende e defende o desenho na sua especificidade. Mas porque seu trabalho está para além dele mesmo, a potência de seus desenhos aumenta onde ele quase não desenha. Onde quase não existe nada para ver. Nas operações mínimas que Asp faz ao recortar e organizar embalagens descartadas, fica evidente um sentido de desenho em escala maior. Como uma cartografia.

Nesse sentido, pode-se dizer que Asp é um exímio jogador, pois ao se apropriar de seus desenhos produzidos anteriormente para criar outros trabalhos ele não só joga com as matérias, mas também com os recursos disponíveis como os processos digitais para a sua produção artística. Com isso Asp, além de propor um olhar multifacetado sobre si mesmo na posição de jogador principal, torna-se também um astuto instigador ao provocar o observador a sentir vontade de jogar o seu o jogo no campo matérico, processual, formal e cromático.

Quanto às cores utilizadas pelo artista, ou seja, no contraste entre o preto e o branco, é possível estabelecer a relação entre morte e vida. Essa relação é evidenciada tanto nos “círculos e esferas” desenhados e pintados de

preto que remetem à morte e ao luto na cultura ocidental quanto na linha em traço hachurado que remete aos ritmos cerebrais (eletroencefalograma) ou aos ritmos cardíacos (eletrocardiograma) que registram as condições que podem determinar os limites entre a vida e a morte. Além disso, a linha preta, hachurada na posição vertical que percorre em direção horizontal, remete às embalagens de remédios com tarja preta, isto é, aos medicamentos vendidos somente com receita médica para pessoas que apresentam algum tipo de problema de saúde.

Ainda sobre a cor preta empregada por Asp e a conotação que é possível estabelecer com a morte, um pensamento de Kandinsky sobre essa cor contribui para ampliar a leitura do trabalho do artista. Kandinsky (2000 [1954], p.96, grifos do autor) assim diz:

Como um “nada” sem possibilidades, como um “nada” morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim. Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância.

A partir desse pensamento em relação à cor preta, percebe-se a densidade, o peso e a imobilidade dos círculos e esferas pintados com essa cor na composição por Asp, pois “Evocando o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres, o mal, a angústia, a tristeza, o inconsciente e a morte, o preto é o símbolo maior da frustração e da impossibilidade” (PEDROSA, 2009, p.133).

Em oposição à cor preta que remete à morte, a cor branca caracteriza a vida, pois “Em vários rituais místicos, é a cor indicativa das mutações e transições do ser” (PEDROSA, 2009, p.130). Além disso, o branco está relacionado “[...] com a luz, portanto, com a ideia, o pensamento, a segurança, a tranquilidade, a pureza e a paz” (PEDROSA, 2009, p.110).

Ainda no que tange à cor branca, conforme Kandinsky (2000, p.96), “Não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula”, pois

O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo o começo. (KANDINSKY, 2000, p.95-6, grifos do autor).

Essas conotações entre a vida e a morte a partir das cores branca e preta e a relação com a música nas teorias de Kandinsky levam a refletir, também, sobre os fatores tempo e espaço presentes no trabalho de Asp. Esse tempo e espaço dizem respeito à estrutura compositiva do trabalho e à condição na qual o artista se encontrava entre a vida e a morte ao se utilizar das embalagens dos medicamentos que se tornavam marcadores do seu limite existencial como matéria viva, em razão de um sério problema de saúde que quase o levou à morte.

Considerações mais...

A leitura da imagem desse texto visual – desse trabalho de Asp – evidencia uma série de elementos constitutivos que se revelam num olhar mais atento sobre a proposta do artista.

O próprio título da exposição itinerante realizada pelo SESC/SC (2005) que esse trabalho integrou – *Desenhos do sem fim* – revela as inúmeras possibilidades de composições que o artista poderia criar com sua produção anterior e com o desdobramento que se pode dar com o resultado dos trabalhos para essa exposição por meio das ferramentas das tecnologias contemporâneas.

Além disso, o exercício de leitura da imagem do trabalho de Asp aqui apresentado e integrante da referida exposição foi apenas um olhar, uma possibilidade de leitura, pois o olhar de outros leitores poderá perceber coisas não vistas, estabelecer outras conexões, fazer outras leituras e registrar apontamentos não abordados.

Enfim, como diz Archer (2001, p.236), “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte, de um modo geral e nesse caso específico como a arte contemporânea, é um universo de possibilidades a serem exploradas tanto pelo artista quanto pelo leitor.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 17. reimp. da 1. ed. de 1980. São Paulo: Pioneira/ EDUSP, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNADAC, Marie-Laure; BOUCHET, Paule du. **Picasso, o sábio e o louco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1986.
- BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam**: a leitura de imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ, FAPESP, Cortez, 2002.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 46.ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 20
- JANUÁRIO, Antônio Jaime. **Desenho geométrico**. 2.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 2. ed - 2.tir. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1954].
- LINDOTE, Fernando. Instruções para o diário de Asp (notas sobre os desenhos do sem fim). (Encarte que acompanha o catálogo SESC – Santa Catarina. **Desenhos do sem fim** – C.Asp 2005). Florianópolis: SESC/SC, 2005.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2009.

RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra Regina. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2006.

SESC – Santa Catarina. **Desenhos do sem fim – C.Asp 2005**. Florianópolis: SESC/SC, 2005.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.