

OS EQUILIBRISTAS DA LEITURA: ARTISTA, OBRA, PÚBLICO

Maria Luiza Calim de Carvalho Costa¹

Olympio José Pinheiro²

COSTA, M. L. C. de C.; PINHEIRO, O. J. Os equilibristas da leitura: artista, obra, público. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, n.10, p.65-74, 2006.

Resumo

Uma obra de arte ou de *design* é um produto de um ou mais membros de um tecido social, num dado momento histórico, que pode fornecer subjacentemente instruções sobre sua investigação. O próprio objeto, a seu modo, instrui sobre o próprio método de abordá-lo. Por outro lado, corre-se um grave risco se não levarmos em consideração os diferentes contextos de sua produção. Se a obra se situa num tempo mais ou menos distante, não deveremos nos esquecer que por mais que busquemos o olhar desse passado nunca nos desvencilha-remos deste nosso olhar do presente. Só poderá vir a ser resgatado se impregnado pelo presente. Em diálogo com outros textos já lidos, outras imagens, obras já vistas, juntamente com a construção subjacente ao texto visual, poder-se-á balizar paralelamente a emergência do sentido. Nesse imbricamento, o ato de leitura assume-se

¹ FAAC/UNESP - Professora Assistente Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica. E-mail: marialuiza@faac.unesp.br

² FAAC/UNESP - Professor Assistente Doutor do Departamento de Artes e Representação Gráfica. E-mail: holihn@uol.com.br

como uma performance transtextual. É neste salto de trapezista que nos arriscamos ao tentar interpretar uma obra gráfica, mais precisamente uma litografia a cores. Trata-se da obra do artista francês Fernand Léger, intitulada Os Artistas do Trapézio, datada de 1950, e pertencente ao acervo do Instituto de Arte de Chicago, USA.

Palavras-chave: Artes Visuais; Litografia; Fernand Léger.

Abstract

A piece of Art or design is a product of one or more members of a social tissue, in a given historic moment, which can provide underlying instructions about its investigation. The object itself instructs us about its own method to approach it. On the other hand, we take risks if we don't take into account the different contexts of its production. If the master piece is situated in a distant time, we should not forget that when we look for the sight of the past we will never abandon the sight of the present. We will be able to ransom the past only through the present time sight. We ought to demarcate the construction of the meaning by making a dialog with other texts already read and with other images already seen as well as master pieces already known, and by putting together the construction of the visual text. The reading act is a "transtextual" performance. We will risk ourselves as a trapeze artist when we attempt to interpret a graphic piece, more accurately a coloured photolithography. This work deals with a master piece by the French artist Fernand Leger, entitled "The trapeze artists", dated of 1950 which belongs to the collection of the Chicago Institut of Art, USA.

Keywords: Visual Arts; Lithography; Fernand Léger.

Muitos indivíduos seriam sensíveis à beleza dos objetos usuais, sem intenção artística, se a idéia preconcebida do objeto de arte não fosse uma venda em seus olhos. A causa disso é a má educação e a idéia moderna de tudo classificar a qualquer preço, tanto os indivíduos como os utensílios. Os homens têm medo do livre arbítrio, que é, no entanto, o único estado de espírito possível para a recepção do belo. Vítimas de uma época crítica, cética, inteligente, eles se empenham em compreender em vez de se deixar levar pela sensibilidade (...) Os títulos, as distinções os deslumbram e lhes bloqueiam a vista. Meu objetivo aqui é tentar provar isto: que não existe Belo catalogado, hierarquizado; (...) O Belo está em toda a parte ...

Fernand Léger

A Estética da Máquina, 1924

A leitura tece o leitor

Frente a uma Obra de Arte, o leitor escolhe caminhos, índices que podem ancorar sua leitura. A obra seduz e provoca o leitor a adentra-la e percorre-la. Está presente, na estrutura da obra, o modo como se constrói a mensagem, mas não garante que o percurso do leitor seja único ou evidente. Muitos fatores concorrem para que diferentes leitores, em diálogo com um texto imagético ou verbal, escolham percursos diferentes, apesar da existência de uma estrutura, de uma memória coletiva da sociedade na qual esses leitores estão envolvidos, de um capital simbólico adquirido através das relações sociais e históricas.

Roger Chartier (1998) expõe que a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. A liberdade leitora de que fala Chartier não é absoluta, mas cerceada por limitações derivadas das

capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Então “os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”. Ainda seguindo Chartier, para cada leitura, cada leitor em cada circunstância é singular. “Mas essa singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade”(Chartier 1998: 77, 91-2).

Se a recepção de uma Obra de Arte está sujeita a tantos pontos de indeterminação, torna-se necessário que as pesquisas sejam subordinadas a adequadas metodologias capazes de abarcar a complexidade em que a questão está inserida. Recortes ou distanciamentos com aparatos de lentes, ora de lupa ou microscópio, ora de telescópio, tanto do objeto quanto das teorias são imprescindíveis, para que se possam tratar alguns pontos no conjunto da obra. Os procedimentos da denominada pesquisa qualitativa são frequentemente os eleitos, dada a abertura a caminhos interpretativos fechados pela pesquisa quantitativa. Não se trata, porém, de negar a coleta bem estruturada de dados quantitativos que possam elucidar pontos nebulosos, para os quais não se vislumbre outro recurso. Na verdade, uma não exclui a outra, o pesquisador deve estar consciente das estratégias de investigações a que submete o objeto, levando em consideração suas implicações.

Uma Obra de Arte é um produto de um ou mais membros de um tecido social e poderá fornecer-nos, subjacentemente, instruções de investigação, ou seja, o próprio objeto a seu modo instrui o método de abordagem. No ato de leitura de uma obra situada em um tempo mais ou menos longínquo, não deveremos nos esquecer de

levar em consideração os diferentes contextos da sua produção. Não nos esqueçamos de que por mais que busquemos o olhar do passado nunca nos desvencilharemos do nosso olhar do presente, ou seja, o passado só poderá ser resgatado se impregnado pelo presente e pela consciência que tivermos do presente.

Não se resgata indelevelmente o olhar do passado, destaca Jauss (1994: *passim*), sem reconstituir o horizonte de expectativa do leitor. Ou seja, a leitura dominante da época da produção da obra orienta o leitor no atual processo de leitura, possibilitando a visualização da dimensão de novidade e impacto da obra no momento em que se torna pública. Para Jauss, o horizonte de expectativa é coordenado por normas essencialmente estéticas, tais como o conhecimento por parte do leitor a respeito do gênero a que pertence a obra, o repertório herdado de leituras anteriores e a distinção vigente entre linguagem poética e linguagem prática.

Figura-fundo

Segundo Iser (1979: *passim*), na relação texto-leitor, os textos não são plenamente constituídos e, por isso, exigem do leitor o preenchimento dos vazios existentes nos enunciados. Esse preenchimento, nos vãos do texto, se realiza mediante as projeções do leitor. As projeções terão necessariamente de ser balizadas pela estrutura do texto, caso contrário a interação texto-leitor fracassará. Para que a comunicação tenha êxito, o leitor à medida que lê o texto, vai alterando suas representações projetivas, acomodando-as a partir dos complexos de controle contidos no texto. Esses complexos orientam a leitura ao fazer com que o leitor altere seu horizonte de expectativas, construindo o sentido ao preencher o que antes está indeterminado com um determinável.

Iser busca em Ingarden a junção do texto literário com os vazios e a indeterminação. Para Ingarden os objetos se distinguem em reais, ideais e intencionais. Os reais têm uma determinação completa, os ideais ainda serão constituídos e os intencionais, como os objetos de arte, não tem uma determinação exaurível. Para Ingarden, o leitor no ato de concretização de leitura de uma Obra de Arte, deve simular uma determinação completa. O leitor é convocado pelo próprio texto a formar mentalmente uma imagem dos personagens, do cenário e outros, preenchendo o que o texto lhe apresenta. Essa simulação depende do repertório do leitor, das imagens que ele tem registrado em sua memória. E é exatamente nesse ponto em que Iser vai divergir de Ingarden, apesar dos preenchimentos das estruturas centrais de indeterminação do texto, os vazios e as negações, o leitor nunca terá a certeza de que sua interpretação estará completa ou será definitiva.

Os vazios são indicadores de uma relação potencial e liberam o leitor às suas projeções, portanto, o preenchimento e as negações se formam pelas supressões e instigam o leitor a se posicionar diante do que lê. Iser esclarece:

Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente de assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação (Iser 1979: 91-2).

O jogo de aparecimento e ocultamento, esse ir e vir do leitor na busca do sentido, é o que constitui o ato de leitura. "Nossa discussão da construção de imagem (*Vorstellungsbildung*) mostrou que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado" (*Idem op. cit.* : 109). No processo do ir e vir, do *déjà vu* confrontado com o novo dado, o leitor entra em diálogo com outros textos já lidos, outras imagens já vistas que, juntamente com os esquemas subjacentes ao texto, poderão balizar a construção do sentido. Então, neste imbricamento com outros textos, transforma o ato de leitura em uma *performance* intertextual.

Transtextualidade

O que, afinal, vem a ser a intertextualidade? Colagem, sobreposição, superposição, repetição, citação? A intertextualidade está presente quando de um texto emerge outro, ou outros textos, de forma implícita ou explícita, propiciando ao leitor uma rede com imbricações que ele tem de resolver com um trabalho de assimilação e transformação. O grau de explicitação da intertextualidade depende da forma em que transparece no texto e também da capacidade do leitor, através de seu repertório, de encontrar as relações e articulá-las.

A citação é a forma mais direta e evidente de intertextualidade, mas pressupõe uma competência na decifração da linguagem por parte do leitor. Ele precisa conhecer o texto citado e seu contexto, para identificar, no bojo do novo contexto, as relações que o autor propõe. Mas as relações intertextuais podem não ser tão evidentes como no caso das citações, e requerer do

leitor uma maior sensibilidade e conhecimento para identificá-las. O leitor ao deparar-se com o já-visto exposto de modo inusitado é levado à reflexão. Aquela repetição, recortada, colada, sobreposta ou superposta, suscita um novo olhar, adquire outro sentido, amplia os horizontes de leitura. Desse modo, a intertextualidade propõe ao leitor um olhar crítico e por isso é transformadora.

Intertextualidade é termo criado por Julia Kristeva para definir as relações de uma obra literária com textos literários pré-existentes e também com sistemas simbólicos não-verbais. Para Kristeva a noção de texto é ampliada e passa a ser visto como sistema de signos. Como a Crítica Literária utilizou o termo como “crítica das fontes” de um texto, Kristeva propõe a noção de “transposição” para designar a passagem de um sistema significativo a outro, buscando com isso esclarecer que intertextualidade não é um caótico e indesvendável emaranhado de influências, mas sim a assimilação e transformação de vários textos, ordenado por um texto central que coordena o sentido.

A linearidade do texto é de certo modo alterada quando a intertextualidade é reconhecida pelo leitor. Laurent Jenny, em *A Estratégia da Forma*, aclara esta questão:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (Jenny 1979: 21).

Jenny trata também, no mesmo texto, sobre a questão da ideologia intertextual, já que as determinações ideológicas são inerentes à linguagem. Quando um fragmento intertextual é encontrado pelo leitor, ele pede um olhar atento a uma função crítica tanto sobre a forma quanto sobre o conteúdo. As funções que o intertexto adquire, nesse sentido, são então explanados:

A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. (...) Repetir para delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso. Falar para obliterar. Ou então, pacientemente, negar para ultrapassar... Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo de uma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão (Jenny 1979: 44-5).

Jenny fala da intertextualidade como “máquina perturbadora”, aquela que não deixa o sentido sossegar, que evita o “triunfo do clichê” em prol de um trabalho de transformação. O deslocamento do fragmento intertextual para uma nova contextualização, oferece abertura da estrutura textual para uma potencialidade de múltipla significação. “É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (Jenny 1979: 46). Para W. Burroughs, a transitividade do discurso não conhece limites. Segundo ele, “se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu quotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos

velhos discursos?" (*apud Jenny op .cit.: 48*). Para Jenny, "a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora" (*Idem op. cit.: 49*).

Victor Chklovski, teórico da escola formalista russa, é quem propõe a concepção do efeito de "estranhamento", o qual oferece ao leitor um elemento novo, inusitado e por isso estranho. O estranhamento leva o receptor a ver de um outro modo, desviando do clichê, e oferecendo um reconhecimento, ou seja um conhecer outra vez, ao invés da identificação automática. Uma percepção mais apurada é requisitada do leitor frente a um objeto extraído do seu habitual contexto, e transposto de modo novo, oferecendo uma faceta insólita. (Chklovski1978: 54).

No trapézio: o artista e o leitor

Eis aqui uma obra pictórica, mais precisamente uma gravura, ou melhor, uma cópia de uma estampa de gravura calcográfica, neste caso uma litografia³, pois se trata de uma gravura em matriz de pedra calcária. Escolhemos mais ou menos ao acaso a obra do artista francês Fernand Léger (1881-1955), intitulada *Os Artistas do Trapézio*, litografia a cores, datada de 1950, e pertencente ao acervo do *Instituto de Arte de Chicago, USA*.

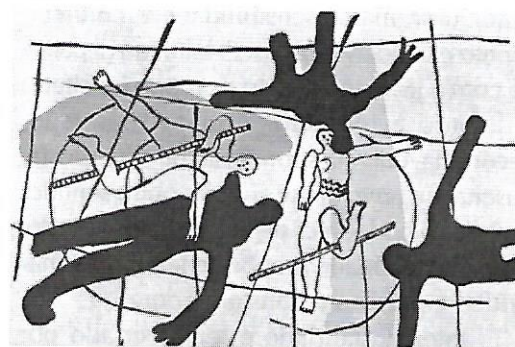


Figura 1: Fernand Léger (1881-1955)
Os Artistas do Trapézio, 1950
litografia a cores,
Instituto de Arte de Chicago, USA.

Seguindo o percurso do olhar perceptivo, uma das primeiras indagações, entre outras, que o leitor talvez possa se colocar é: Estaremos nós, leitores, nos colocando numa perspectiva da verossimilhança da representação, ou no plano da imaginação fantasiosa? Uma outra questão é a do *topos*: A partir de que ponto de vista se situa o nosso olhar na representação ilusionística do espaço? Qual é o plano do olhar do espectador ou dos espectadores da cena? Neste sentido, quantos pontos de vista predominantes poderíamos eleger?

Em princípio poderemos considerar três pontos de vista predominantes, facilmente perceptíveis, que amarrariam o artista, o leitor e a obra. Mas antes de tudo, poderemos também perceber um jogo de contrastes de

³ A **litografia** artística é um processo de gravura inventada ou aperfeiçoada nos fins do século XVIII por A. Senefelder (1771-1834) e funciona pelo princípio da repulsão recíproca da gordura e água. Na litografia a matriz ou *clichê*, a partir da qual se fazem as cópias, é uma placa de calcário com uma superfície perfeitamente plana, desenhada com lápis gorduroso ou tinta oleosa. Nos percursos desenhados fixa-se a matéria gordurosa que, por afinidade, permite a absorção da tinta de impressão e, nos restantes espaços, por repulsão à gordura, retém a água. Ao imprimir o papel sobre a placa previamente umedecida e entintada, transfere-se o desenho que reteve a tinta de impressão para a folha do papel.

linhas, de cores, de formas e jogos paradoxais. Contrastes de linhas, nunca as da geometria euclidiana, nem rigorosamente retas nem rigidamente ortogonais, que põe lado a lado traços mais ou menos retos, curvos e sinuosos. Um jogo contrastante de cores, embora não complementares, cores em liberdade que se emancipam do espaço da expressão, não se cingindo aos corpos das coisas ou dos personagens. E por fim nos perceberemos embaraçados por um sem número de jogos de ambigüidade, que tanto evocam o espírito do tempo, herdeiro das chamadas vanguardas históricas, quanto afirmam a singularidade do artista, que não se quer enquadrado em rótulos.

De entre os três olhares, começaremos naturalmente pelo relance a partir de baixo, que seria o olhar natural do espectador no circo. Mas há também um olhar a partir de cima em que o artista e o leitor se identificam com o próprio trapezista que, de um nível mais alto, distanciado, se observa e observa os demais trapezistas. Aqui o artista do trapézio e o leitor trapezista, já que como leitor ele também tem que percorrer a corda bamba, se interpenetram numa mesma ação interpretativa. E entre os olhares considerados, um terceiro ponto de vista que seria o de um observador lateral, que tanto poderia ser o de um artista de circo, um palhaço, um contorcionista, enfim, como também o de um espectador, ou mesmo o de um narrador alheio ao binômio artista e seu público.

Estes três pontos de vista destacados, de cima, de baixo ou de lado, parecem

referenciados pelas linhas que constroem uma trama, interpenetrando as figuras dos trapezistas e suas supostas sombras. É claro que teremos que ter presente, à luz da própria imagem, que os planos da verossimilhança e da imaginação fantasiosa se articulam, se intercambiam, se afirmam e se negam num universo de uma lógica paradoxal, que nos remeteriam aos dois primeiros movimentos das chamadas vanguardas históricas, do início do século XX, que são o Cubismo e o Futurismo⁴. O que vale dizer, estarmos imersos em planos temporais e espaciais múltiplos, onde por vezes o tempo corre ao contrário, da frente para traz, e o espaço é fragmentado e no qual os diferentes pontos de vista se fundem num só.

Ou, nas palavras de Paul Klee (1879-1940), mestre da Bauhaus e outro pintor dos mais originais da arte moderna, que já em 1918 reconhecia:

Agora tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional.
(KLEE, 2001)

Dentro do universo da verossimilhança, se observarmos na litografia as duas linhas quase-paralelas e verticais, mais ou menos

⁴ "... poder-se-ia argumentar que foi nos quadros de Leger do pós-guerra imediato, nos quais os princípios do cubismo e do futurismo tinham sido assimilados e conjugados com uma abordagem mais racional e nórdica da estética urbana e mecânica, que o que havia de mais positivo no futurismo, de um ponto de vista visual, alcançou sua plena expressão. Mas é prova de genuína e contínua compreensão do cubismo por parte de Leger o fato de que os princípios de composição e o uso da cor nessas obras derivassem agora de procedimentos mais sintéticos do que analíticos." (Golding 2000: 55).

centrais, contrapõem-se às duas linhas paralelas horizontais e centrais, parecendo denotar a superfície abobadada do toldo do circo. Pressupõe-se aqui que o observador-narrador ou o artista-pintor se identificam com o espectador e olham de baixo para cima. Ao lado das frágeis linhas sinuosas fechadas que remeteriam às figuras dos trapezistas reais, movimentando-se por entre as supostas cordas e as barras, sobressaem as imponentes manchas negras compactas, que ou denotariam as sombras dos trapezistas, ou a essência do movimento de um corpo fantasmagórico de acrobata, que esteve lá e agora está aqui.

Observando os dois semi-círculos internos, que se conjugam pela lei do fechamento, conforme a *gestalt*, formando uma elipse imperfeita, parece-nos divisar o picadeiro, visto, naturalmente, a partir de cima. Neste olhar incomum de um observador imaginário, que tanto pode ser o de um narrador onisciente, que olha a partir do ápice da abóbada circense, quanto um outro artista-trapezista, que se fundiria com o artista-pintor e aguçaria a imaginação do artista-leitor. Não estranhemos -ou estranhemos!- este olhar estranhado, pois que todo olhar artístico é de "estranhamento", pelo menos como o concebem os formalistas russos, com seu *ostranenie* (Chklovski). E também não estranhemos -ou estranhemos!- a artisticidade do olhar do leitor, pois que sem ela não há estranhamento e portanto não há obra. É este o olhar mais distanciado, em *detachment* telescópico, pois que inverte

a ordem das coisas. De ponta-cabeça mas, certamente, com pés e cabeça.

Entre as linhas verticais e horizontais poderemos perceber aquelas que limitam o quadro à esquerda, a linha vertical, acima, a horizontal e à direita, outra linha vertical. Estas linhas podem, numa ordem compositiva, tanto denunciar a presença de uma moldura formal incompleta, limitadora de um campo pictórico, como podem pressupor um extra-campo⁵, que nos permite divisar o entorno, expandindo a nossa imaginação fantasiosa que desvela o que se oculta, por estar fora dos limites do quadro. A mancha negra, à direita, com suas supostas pernas cortadas pelo limite do campo pictórico, ilustra perfeitamente este cenário em extra-campo, o qual o leitor é convidado a preencher com sua fantasia. Aqui nós somos levados a indagar, entre muitas outras coisas, se essa sombra se deve à presença de um outro holofote, que projetaria a imagem do segundo trapezista à direita, ou se essa sombra se deve à existência de um terceiro trapezista obscuro, elidido do campo visual e a ser imaginado fora de cena.

Já numa ordem estrutural organizadora de um espaço que se abre ao olhar do espectador, ao olhar do criador e ao olhar do leitor, essas mesmas linhas que limitam o quadro à esquerda, acima e à direita, poderão nos remeter a uma visão lateral. Quem sabe não seja o cordame entrelaçado, de uma visão própria daqueles personagens desta encenação pictórica, os artistas trapezistas. Como também pode muito bem

⁵ **Extra-campo** é um conceito da teoria da imagem fotográfica. Cabe aqui observar o *extra-campo* determinado pelo *enquadramento*, sendo este a arte de escolher as partes de um conjunto, constitui-se como um sistema relativamente fechado. É um sistema ótico quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ou à angulação, e determina um extra-campo, « seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra » (Deleuze 1985: 30-1).

ser própria do olhar de um outro artista de circo, quem sabe um ilusionista que, entre furtivo e lancinante, atravessa o espaço da cena circense com seu olhar do camarim.

Até agora só vimos o preto no branco. Linhas e superfícies pretas dançam na superfície da pedra calcária da matriz litográfica e se transferem para o branco do papel. Mas eis que nos damos conta de duas cores, o rosa ténue e o amarelo puro, parcimoniosas as duas, se contrastadas com as gritantes manchas negras. Bóiam feericamente no espaço, tanto o real como o da expressão pictórica, sem ousarem aderir à matéria, ao cenário ou ao corpo dos acrobatas. São cores-pigmento mas parecem ser cores-luz, que inundam o espaço com sua graciosa suavidade. Parecem remeter aos raios luminosos em movimentos enviesados verticais e horizontais dos holofotes, na noite negra do espetáculo. Existem para dar existência a outros, os personagens, num espaço de cena. Em sua inexistência, compõem com sua presença cromática a encenação.

Estes três pontos de fuga, a partir de cima, de baixo e de lado, plasmados num só momento e fundidos num único ponto de vista, o do quadro pictórico, mostram-nos singularmente a verdade simbólica. Isto é, que não se trata aqui nem de pessoas, nem de coisas, nem de trapezistas, nem de cordas, nem de barras, nem de lona, nem de circo. São nem mais nem menos que tinta jogada delicada e ponderadamente sobre uma superfície em branco. Mas não um jogo qualquer, um jogo sujeito às regras do seu tempo, que eram as da ruptura da tradição. Nesse jogo exige-se mais do espectador-leitor, exige-se dele que jogue um jogo participativo, que ele construa o universo que sua imaginação lhe permita. E aqui cabe tudo: o leitor constrói a imagem e a imagem constrói o leitor. Os dois se auto-referenciam

e um só pode existir em função do outro.

Tal como os artistas do trapézio e os espectadores, a existência de um condiciona a existência dos outros. Mas quem são os artistas do trapézio? Também aqui a ambigüidade se apresenta em toda sua extensão, pois que artistas tanto são os pintores como os trapezistas. E leitores tanto são os espectadores circenses, como cada um de nós, leitores da obra plástica. O jogo tanto é o jogar-se por entre as cordas, que suspendem as barras dos trapézios, quanto o risco do artista que ao ferir a pedra litográfica com seu traço, penetra a essência das relações entre os homens e as coisas, em seus jogos de cena.

A leitura é outro risco que assumimos quando interpretamos. Um risco sem saída, dele nunca saímos imunes. O risco do leitor ao julgar e se jogar no texto é o mesmo do trapezista em seu jogar-se no vazio do espaço. Aqui o leitor, o artista-trapezista e o artista-pintor se encontram. E nesse jogo do encontro, a eles e a nós, só nos resta permutar nossos papéis. Temos por fim de reconhecer que todos aqui nos deparamos com a verdade malarmaica: um jogo de dados jamais abolirá o acaso.

Notas bibliográficas

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHKLOVSKI, Vitor. A Arte como procedimento. In: Eikehenbum, Boris *et al.* **Teoria da Literatura; formalistas russos** (3ª ed), Porto Alegre, Globo, 1978: 54).

DELEUZE, Gilles. **Cinema I - A imagem movimento**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

GOLDING, John. Cubismo. In: Stangos,

Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: Lima, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p 83 – 132.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. **A Estratégia da Forma**. In Poétique- Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade. Coimbra: Almedina, 1979.

KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios/ Paul Klee**; prefácio e notas, Günther Regel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.