

O leitor emoldurado

The framed reader

GEOVANE FERNANDES CAIXETA

Doutor em Estudos Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor do Centro Universitario de Patos de Minas (UNIPAM)

Resumo: O propósito deste texto é apresentar uma análise de dois quadros de pintura nos quais se representa a prática da leitura: um de Rembrandt (1631) e outro de Spitzweg (1850). Antes da análise, porém, é feita uma breve descrição da história da leitura, dos suportes e das práticas leitoras, da Antiguidade ao início deste século. A prática leitora, independentemente da época, sofre restrições; ela foi e está emoldurada por circunstâncias culturais. Aos estudiosos resta contemplá-la, singularizá-la e interpretá-la.

Palavras-chave: Prática leitora. Leitura silenciosa. Representação da leitura.

Abstract: The goal of this paper is to present an analysis of two paintings in which there is the reading practice: one of them by Rembrandt (1631), and the other by Spitzweg (1850). Before the analysis, though, there is a brief description of the story of the reading and its means, and of the reading practices, from Antiquity to the beginning of this century. The reading practice, no matter the time, has restrictions. It has been framed by cultural circumstances. It is the role of the scholars to contemplate it, to make it singular and to interpret it.

Keywords: Reading practice. Silent reading. Reading representation.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que se pretende, neste texto, é apresentar uma leitura acerca da representação do leitor na pintura: identificação de alguns elementos que compõem a cena e alguns vieses deixados pelo pincel do artista. Por que a representação do leitor? O leitor é quem ressuscita as “palavras deitadas em um livro” e os “símbolos mortos” impressos (BORGES, 2001b, p. 196); talvez, por isso, muitos pintores, principalmente do final do XVII ao século XIX, viram, no ato de ler, um mote para suas obras. A imagem de um leitor isolado num quarto, de uma leitora num jardim ou de um sarau de leitura pode expor à vista, artisticamente, práticas sociais de leitura. O artista propõe sua leitura acerca do leitor, emoldurando-o.

Para que se alcance o objetivo proposto, foram adotados dois procedimentos: a) rastreamento bibliográfico: será feita uma descrição das transformações das práticas de leitura, do rolo ao códex e do códex à tela; b) será feita uma análise da representação do leitor em dois quadros de pintura, um de Rembrandt (1631) e outro de Spitzweg (1850). Resenhou-se Cavallo e Chartier (1998 e 1999), Borges (2001a e 2001b), Santaella (2002), Chevalier e Gheerbrant (2008), entre outros, para compor o “quadro” de referências.

Embora se mencionem esses dois procedimentos, salienta-se que há um diálogo entre os autores da história da leitura e do leitor e os artistas do leitor emoldurado. De um lado, a inexistência de uma prática leitora forçaria a inexistência de um leitor emoldurado. De outro, a existência de quadros cujo mote artístico seja o leitor lendo dá substância e cor à história da leitura e sua prática.

Este texto é, portanto, um mosaico, já que, indiretamente, mostrará que cada estudioso e/ou artista da linguagem verbal ou não verbal contribui, de alguma maneira, para a história da leitura, descrevendo-a ou representando-a.

2 HISTÓRIA DA LEITURA

Muitos se dedicaram – e se dedicam – à árdua tarefa de reconstruir a história da leitura. Para Cavallo e Chatier (1998, p. 7), “Uma história sólida das leituras e dos leitores deve, portanto, ser a da historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos”. Esses autores reconstróem, em dois volumes, com a colaboração de vários estudiosos, a história da leitura e das práticas leitoras no mundo ocidental, da Antiguidade à Idade Moderna. Para isso, os dois historiadores consideram o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”. Seria, segundo os autores, uma dupla atenção: “para com as materialidades dos textos e para com as práticas de seus leitores” (p. 7)

O “mundo do texto” envolve a diversidade de suportes para a produção e recepção texto (ou livro). “O mundo do leitor” envolve as “comunidades interpretativas” que compartilham, em um dado momento, códigos e intenções. Compreender e/ou reconstituir a história da leitura, portanto, significa reconhecer que, em cada momento da história, há convenções que moldam os leitores diante do objeto *livro*, o qual também sofre as pressões da época. Apesar de as comunidades de leitura estabelecerem normas para a compreensão, a utilização e a apropriação de livros, novas práticas de leitura ou práticas intermediárias surgem. Esse “vanguardismo” pode ter sido responsável por uma das formas de leitura que atravessou o tempo e se faz predominante neste início de século: a leitura silenciosa.

Mudam-se os suportes, as formas e os códigos; mudam-se a leitura e o comportamento do leitor. Da historicidade da leitura deduz-se que há usos legitimados, social e historicamente, para a prática leitora, com seus instrumentos e processos de leitura. Participar de um sarau, sentar-se de maneira heráldica, deitar-se languidamente num banco de jardim, descer ou subir a barra de rolagem do computador são ações que caracterizam diferentes tipos de leitores de uma dada comunidade interpretativa num determinado recorte de tempo. Segundo Cavallo e Chatier (1998, p. 8), “A leitura não é apenas uma operação intelectual, abstrata: ela é uso do corpo, inscrição dentro de um espaço, relação consigo mesmo ou com os outros”. A história da leitura também é a do livro (e aí se encontra o autor) e do leitor, que foi e será sempre emoldurado, ou por circunstâncias históricas, ou por motivos artísticos.

2.1 TRÊS SUPORTES, TRÊS LEITORES

Para Cavallo e Chartier (1998), são três as grandes transformações que marcaram a história da leitura. Para esses autores, as transformações materiais para a produção da escrita foram: do *volumen* (ou rolo) ao códex, do códex à tela; já as transformações culturais da prática leitora foram: da oralidade à leitura silenciosa, da leitura silenciosa à leitura virtual. Essa divisão proposta para as práticas leitoras é flexível, uma vez que elas podem se alternar ou se realizar concomitantemente. Segundo os autores, a prática de leitura silenciosa, muito recorrente na Idade Média, já convivía com a leitura oral na Antiguidade grega e romana.

Na Antiguidade grega, a palavra falada era geradora de poder. Como na escrita alfabética grega não havia espaço branco entre as palavras, ela seria “ininteligível e inerte sem a enunciação em voz alta.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 11). Na Grécia do culto aos heróis, a palavra falada dispunha de um valor inquestionável sob a forma de *kléos*, que é a fama transmitida aos heróis épicos sedentos de glória. Segundo Svenbro (1998, p. 41), “A glória de um Aquiles é, portanto, uma glória para o ouvido, uma glória sonora, acústica. [...] Em sua sonoridade, a palavra é eficaz, é ela que faz existir o herói”.

Desse modo, a escrita cujo suporte era o *volumen* seria apenas um meio de conservação de textos (ou de heróis). Muitos textos, principalmente literários, foram escritos para que se garantissem a autenticidade e a autoria. Para Borges (2001b, p. 189), “Os antigos não professavam nosso culto ao livro (...); nele viam apenas um sucedâneo da palavra oral. Aquela frase, sempre citada: *Scripta manent, verba volant* não significa que a palavra oral seja efêmera, mas sim que a palavra escrita é algo duradouro e morto.” Uma das consequências desse comportamento grego é que “os livros eram mais acumulados do que realmente lidos.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 14). Embora as bibliotecas fossem símbolo de poder, elas se tornariam um importante meio para o surgimento de práticas leitoras – entre elas, a prática de leitura silenciosa.

Roma herda dos gregos a técnica de construção do *volumen* e algumas práticas leitoras. Embora a produção escrita em Roma se limitasse à classe de sacerdotes e à nobreza, a produção e a circulação do livro se expandem. Havia um comércio intenso de produção escrita entre os mundos grego e romano. Formaram-se grandes bibliotecas particulares, mas restritas apenas à classe culta. “As bibliotecas dos romanos ricos, como as do mundo helenístico, são ligadas a um jardim e a pórticos; mas esse espaço inicialmente exclusivo e reservado aos livros vai-se transformando em ‘um espaço para viver.’” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 17). Não se interrompiam, em Roma, a produção e a circulação de material escrito. O surgimento de “novos” tipos de textos em virtude da demanda de novos tipos de leitores, do códex e das bibliotecas públicas e da sofisticação das particulares alterou a relação do homem com uma de suas principais criações: a escrita.

O códex torna-se, assim, o elemento unificador entre as práticas de produção, circulação e leitura da Antiguidade e Idade Média. A partir do século II d. C., o códex, que já é o livro com páginas, desempenha uma importante função: substituir o rolo. Esse novo formato de livro provoca mudanças nas práticas leitoras. No entanto, a prática de leitura em jardins, praças, ruas e espaços particulares não mais seria permitida: “[...] foi substituída pela prática de leitura concentrada no interior das igrejas, das celas, dos

refeitórios, dos claustros, das escolas religiosas, algumas vezes das cortes: leituras, aliás, geralmente limitadas às Sagradas Escrituras e a textos de edificação espiritual.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 20). Talvez, esse “emolduramento do leitor” seja responsável, entre outros fatores, por uma grande transformação da prática leitora: a passagem da leitura em voz alta à leitura silenciosa. Se a igreja controlava a produção de escritos, podia também controlar o modo de se praticar a leitura. Lia-se para compreender, repensar e memorizar; o formato códex facilitava essas ações. A leitura, como era feita em ambientes religiosos, devia ser realizada em voz baixa.

O livro passa a ser um instrumento de controle social e, sobretudo, religioso. Como ainda os textos eram escritos sem espaço entre as palavras, a prática da leitura exigia um esforço maior, uma leitura silenciosa, murmurada. Decorrente disso, surgem espaços em branco entre palavras e convenções gráficas que facilitam a prática leitora silenciosa. No entanto, do século XI ao XIV, há uma nova era na história da leitura: há o renascimento das cidades e as escolas se tornam o ambiente do livro. Em virtude desse novo ambiente de leitura, lê-se mais e de modos diferentes. “O livro, daí em diante, torna-se a fonte de onde se chega ao saber ou aos saberes: não é mais o depositário de um conhecimento a ser *ruminado* ou a ser simplesmente conservado.” (CAVALLO & CHARTIER, 1998, p. 22).

Simultaneamente ao surgimento desse espaço de leitura, as bibliotecas passam por mudanças significativas: elas deixam de ser um espaço para acúmulo e conservação de livros para se tornarem um ambiente de leitura – cria-se, nesse momento, um sistema bibliotecário cujo princípio é a catalogação como meio de consulta. É interessante notar que, do ponto de vista arquitetônico, a planta dessa nova biblioteca, segundo Cavallo e Chartier (1998, p. 23), é a da igreja gótica: sala comprida, corredor vazio e duas naves laterais. As bibliotecas, enfim, saem do monastério para se tornarem um espaço amplo e urbano, uma vez que há uma demanda de leitores ávidos por conhecimento e entretenimento. Cavallo e Chartier (1998, p. 23), com tom poético, assim caracterizam essa nova biblioteca:

O quadro que define esse novo modelo de biblioteca é o silêncio: silencioso deve ser o acesso ao livro, perturbado apenas pelo tilintar das correntes que o prendesse ao banco. Silenciosa deve ser a procura de autores e de títulos então dispostos num catálogo bastante acessível. Silenciosa, por ser toda feita pelo olho, é a leitura desses livros, realizada individualmente ou por grupos.

Na Idade Moderna, as práticas leitoras do ocidente, segundo Cavallo e Chartier (1998, p. 24), ligam-se às evoluções históricas: cultura escrita e alfabetização, escolhas religiosas e processo de industrialização. No entanto, pode-se estabelecer uma “geografia das práticas de leitura no mundo ocidental” entre os séculos XIV e XIX. Delineia-se uma Europa alfabetizada precocemente e outra tardiamente, uma Europa católica e outra alcançada pela Reforma, uma Europa desenvolvida e outra de economia tradicional – em virtude dessas diferenças de fronteiras, as práticas leitoras se alternam entre a censura e a liberdade, entre o modelo herdado e a liberdade construída. As práticas de leitura residem, desse modo, no centro de um processo histórico, de acordo

com as regiões, linguística ou culturalmente. Na Itália, Espanha, Portugal e França, a produção, a circulação e a leitura de escritos sofrem a censura da Igreja ou do Estado; na Alemanha, constroem-se espaços públicos para disseminação do conhecimento; na Inglaterra, a revolução industrial ressuscita práticas tradicionais e provoca o aparecimento de “novos” leitores para um novo mercado editorial. Pela primeira vez, as práticas leitoras podem ser associadas à construção histórica de identidades nacionais.

A invenção de Gutenberg interfere na produção e na reprodução de livros, já que permite a circulação de escritos numa escala extraordinária. Contudo, para Cavallo e Chartier (1998), a imprensa não revolucionou, de maneira fundamental, a leitura. Segundo esses autores, o livro impresso não é transformado pela nova técnica: sua estrutura imita a aparência do manuscrito e, para ser finalizado, depende do trabalho manual. Além dessa justificativa, há aquela que se refere à divisão de formatos do objeto *livro* e, conseqüentemente, à diversidade de leitores emergentes. Havia o grande fólio, que necessitava de um “suporte” para leitura em universidade, e o livro portátil, que se destinava a leitores numerosos e com menos dinheiro. “O livro impresso permanece herdeiro dessa divisão, associando formato do livro, tipo de texto, momento e modo de leitura” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 27). A produção crescente de livros e o aumento de leitores não representam uma mudança abrupta da passagem da leitura oral para uma leitura silenciosa. Como na Antiguidade grega e romana, época em que já coexistiam esses dois modos de leitura, a prática leitora medieval também oscila entre o oral e o silencioso. Se a prática de leitura silenciosa restringia-se aos ambientes dos escribas, agora invade o ambiente acadêmico e alcança progressivamente um número elevado de leitores.

A grande revolução da leitura ocorre na mudança de um modelo em que o livro é um objeto de conservação e de memória (modelo monástico) para um modelo em que o livro é um objeto e um instrumento de trabalho intelectual. Para Cavallo e Chartier (1998, p. 27-28),

Seja qual for a origem, a oposição entre leitura necessariamente oralizada e leitura possivelmente silenciosa marca uma divisão capital. A leitura silenciosa, de fato, instaura uma relação com o escrito que pode ser mais livre, mais secreta, totalmente interior. Ela permite uma leitura rápida e ágil, que não é desencaminhada nem pelas complexidades da organização da página, nem pelas múltiplas relações estabelecidas entre o discurso e as glosas, as citações e os comentários, os textos e os índices. Ela autoriza, também, utilizações diferenciadas do mesmo livro, lido em voz alta para os outros ou com os outros, quando o exige a sociabilidade ou o ritual, e lido em silêncio, para si mesmo, na privacidade do gabinete, da biblioteca ou do oratório. A revolução da leitura precedeu portanto a do livro, visto que a possibilidade da leitura silenciosa é, pelo menos para os leitores letrados, clérigos da Igreja ou notáveis leigos, muito anterior à metade do século XV. Sua nova maneira de considerar e de manejar o escrito não deve, pois, ser imputada muito apressadamente apenas à inovação técnica (a invenção da imprensa).

Um novo perfil de leitor se define na Idade Moderna: o leitor extensivo. A prática leitora extensiva se opõe à intensiva. “O leitor ‘intensivo’ era confrontado a um *corpus* limitado e fechado de livros, lidos e relidos, memorizados e recitados, compreendidos e decorados, transmitidos de geração a geração.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 28). Já o leitor extensivo “[...] consome impressos numerosos, diferentes, efêmeros; ele os lê com rapidez e avidez; submete-os a um olhar crítico que não subtrai mais nenhum domínio à dúvida metódica.” (p. 28). A produção de livros impressos é uma das razões para que o número de leitores ávidos por uma leitura diversificada se cristalizasse. Apesar do novo perfil de leitor, o intensivo está presente nesta época de grande circulação de escrito. É o leitor (e a leitora principalmente) dos romances, que são lidos e relidos e com os quais se identifica; o leitor escreve ao autor sobre suas emoções: este se torna uma espécie de orientador de consciência e de existência daquele. (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 29).

A transição do códex para a tela interfere, de modo intenso, neste início de século, na produção e na recepção de textos. No entanto, ao se ler numa tela, não se exclui a postura do leitor da Antiguidade, que era o leitor do *volumen* ou rolo. O texto do computador também é dotado de paginação, índices e referências etc; porém, o texto se desenrola pela verticalidade. As aproximações e os distanciamentos dessas práticas leitoras – do antigo ao novo – geram uma nova maneira de se lidar com a escrita e com a leitura. “O cruzamento das duas lógicas que se realiza na leitura dos suportes precedentes do escrito manuscrito ou impresso (o *volumen*, o códex) indica claramente que está estabelecida uma relação totalmente original e inédita com o texto.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 30).

O computador gerou uma subversão da escrita. Antes, havia diferenças marcantes entre o gerador e o receptor do escrito; delimitavam-se os papéis intelectuais e as funções sociais. Não era dado ao leitor oportunidade de interferir; só podia inscrever-se nos espaços em branco do papel. Hoje, com o texto eletrônico, o leitor pode interferir no texto por meio de várias operações (copiar, decompor, alterar o texto etc); o leitor torna-se um coautor e pode produzir seu próprio texto a partir de fragmentos *copiados* e *colados*. O texto eletrônico pode, talvez, viabilizar o sonho de homens da Antiguidade: o sonho de uma biblioteca universal. Por maiores que fossem as bibliotecas, só podiam representar uma imagem parcial do sonho. A era eletrônica torna “pensável, prometido, o sonho antigo.” (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 31-32).

Petrucci (1999, p. 225) questiona, ao final de seu texto, o “futuro da leitura e do ler”. O surgimento de suportes diversos para a escrita e de várias práticas leitoras ao longo do tempo poderia ser “considerado (ou não) um fenômeno de sinal positivo”? Segundo Petrucci, ainda não se pode emitir um juízo – “é cedo demais”. Independentemente de respostas, pode-se dizer que, do *volumen* ao códex, do códex à tela, da leitura silenciosa à oral, da oral à líquida, o homem tornou-se, para sempre, gráfico.

3 O LEITOR EMOLDURADO

Uma história da arte mostraria, como mostra a história da leitura, práticas leitoras representadas por alguns artistas sobre o ato de ler. Muitos artistas têm no ato

de leitura o mote para suas criações. A tela do artista emoldura o leitor e, assim, eterniza um momento em que o indivíduo se submete a outros indivíduos – afinal, ler é buscar outras vozes. A representação de uma prática leitora é uma “metaleitura”: é a leitura do artista acerca de um leitor. Por essa “metaleitura”, podem-se reler práticas leitoras de séculos passados e perceber mudanças por que passaram a produção, a circulação e a recepção de livros. Talvez, essa (re)leitura de representações artísticas de leitores seja um meio pelo qual se ressuscitem os artistas e suas leituras acerca de uma época. Emolduram-se os leitores, e eles não morrerão.

Segundo Steiner (2001), a representação de um leitor ou de uma leitora é comum e praticamente constitui um subgênero de cenas de interiores domésticos. Steiner (2001) faz uma leitura de quadro *Le Philosophe Lisant* (1734), do artista francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699 - 1779). Se se tomar a representação de um leitor em seu momento histórico, estar-se-ia diante de um tema comum. No entanto, uma leitura, hoje, de um leitor representado de épocas distantes pode revelar detalhes de uma prática leitora que já se alterou ao longo dos tempos. Na sua leitura do quadro, Steiner destaca: a postura heráldica e as vestes formais do filósofo representado, a simbologia de alguns objetos (a ampulheta e a pena) e o silêncio. Steiner descreve, portanto, o ambiente e a ambiência da cena. Para Steiner, o leitor emoldurado pelo artista francês representa a visão clássica do ato de leitura. A seguir, a reprodução do quadro *Le Philosophe Lisant*.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin
Le Philosophe Lisant (1734)

Algumas particularidades podem ser apontadas sobre alguns artistas que emolduraram o ato de leitura. Destaca-se um número elevado de telas principalmente do final do século XVII às primeiras década do século XX. Monet (1840 - 1926), da arte impressionista, retrata leitores em campos ou em jardins. Em algumas telas de Renoir

(1841 - 1919), também impressionista, uma luz irradia do livro ou da leitura; em outras o ato de leitura vem acompanhado de outra arte: a música. Van Gogh (1853 - 1890), do movimento pós-impressionista, prefere, sem ornamentos, o autorretrato de leitores. Em Matisse (1869 - 1954), da arte fauvista, o leitor é quase um pretexto para suas telas. Picasso (1881 - 1973), da escola cubista, emoldura leitores diversos: imaginativos, indagadores ou até cúmplices. Nota-se em Hopper (1882 - 1967), de tendências realistas, uma preferência por um leitor solitário, imerso na leitura. Em Balthus (1908 - 2001), de inspiração pré-renascentista, observam-se várias posições do leitor diante do objeto de leitura: lê-se sentado numa cadeira, diante de numa mesa ou até no chão. Encontram-se também, em muitas telas de artistas diversos, imagens de mulheres e de crianças leitoras, de escritores e de filósofos lendo, de instrumentos para auxiliar a leitura, de imagens fúnebres ligadas à leitura. Enfim, há uma diversidade de representações para o ato de leitura.

Não faltam, portanto, quadros para estudo da prática leitora. No entanto, neste artigo, serão analisadas apenas duas telas: uma de Rembrandt, representante da arte barroca, e outra de Spitzweg, representante da arte *Biedermeier*. O discurso proposto neste artigo, portanto, é metalingüístico na medida em que se sobrepõem duas atividades leitoras distantes no tempo: ler o quadro para ler a leitura do artista sobre a prática leitora de uma época. Se o leitor dá vida às palavras deitadas em um livro, conforme Borges (2001b, p. 196), por que não atribuir a esse leitor também o poder de dar sentido às cores e aos traços que um artista imprime numa pintura?

Para muitos, um quadro de pintura é apenas um objeto para apreciação dos olhos. No entanto, outros, além de apreciá-la, leem as prováveis intenções do artista emolduradas numa superfície plana. Deparar-se com um quadro de pintura é deparar-se com uma experiência fenomenológica, segundo Santaella (2002). A semiótica propõe um percurso para a aplicação, assim resumido: 1º) abrir-se para o fenômeno sógnico: disponibilidade contemplativa; 2º) explorar o poder sugestivo do signo: observação atenta da situação comunicativa e 3º) acompanhar os níveis interpretativos do signo: enquadramento do particular em classes gerais. Embora apresente esse percurso, a autora salienta que “[...] não há receitas prontas para a análise semiótica.” (p. 43). O leitor de um quadro não está livre, no entanto, para atribuir sentidos àquilo que se encontra diante de seus olhos. Uma heurística é necessária: “toda semiose tem uma objetividade semiótica que deve ser respeitada.” (p. 43).

Adotar o percurso anterior como um modelo heurístico significa também a adoção de outras operações. Para as análises a seguir, considerou-se o espaço e, quando presentes, os objetos da cena, a imagem do sujeito leitor e as simbologias apreendidas do ambiente e da ambiência. As duas análises enfatizam o óbvio necessário: um quadro de pintura é, em si mesmo, uma figura sem dinamismo – isso significa que nele há interrupções angulosas, nele se fixa um instante antecipadamente retido; ele é a estagnação e a solidificação (CHEVALIER; GHERBRANT, 2008). Segundo Borges (2001b, p. 207), “O importante é a imortalidade. Essa imortalidade se alcança pelas obras, pela memória que se deixa aos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer”. Com licença poética, já que Borges refere-se ao texto escrito, acrescenta-se: pode ser num quadro de pintura, inclusive.

3.1 O LEITOR EMOLDURANDO POR REMBRANDT

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669) nasceu em Leiden, Países Baixos. Representante expressivo da escola barroca, destacou-se na arte do retrato; captava mais o estado psicológico do que os traços do indivíduo retratado. Em sua vida de artista, fez vários retratos: da criança Tito, seu filho, de monges, de santos, de filósofos, de estudiosos e de sua mãe. Uma observação das telas em que o artista holandês emoldura leitores permite dizer que a prática leitora é um hábito de pessoas velhas. Rembrandt utilizou-se de cores em contraste para criar atmosferas, destacando-se o jogo luz/sombra. A análise a seguir é de um dos retratos (ou de uma das cenas cotidianas) de sua mãe lendo a Bíblia, o Livro Sagrado.



Rembrandt van Rijn
Rembrandt mother reading the Staten Bible (1631)

Confundem-se, nesse quadro, retrato e cena do cotidiano – talvez a habilidade do artista, nessa pintura, reside justamente nessa interseção de possíveis intenções. Independentemente disso, ou por isso, percebe-se mais a ambiência do que o ambiente. Seria necessário um cenário para um retrato? O mote artístico é o ato de leitura da Bíblia pela mãe do artista e, resultante disso, cria-se uma ambiência mística e, por que não, gótica. No quadro de Rembrandt, a profundidade gerada pelo tom escuro se opõe à mãe do artista e ao seu objeto de leitura. Rembrandt “esconde” nessa profundidade “negra” objetos, já que não teriam importância; esconde a “terra”, já que seria o mundo dos sofrimentos humanos. Em contrapartida, Rembrandt retrata sua mãe, já que ela seria a possibilidade de união entre o humano e o místico; retrata a Bíblia, já que ela seria o mundo da salvação. Portanto, o cenário é a oposição do escuro e da luz, da terra e do céu. Pode-se dizer, portanto, que a tela de Rembrandt destaca dois cenários: o escondido e o visto: o mundo dos homens (escuridão) e o mundo de Deus (luz). A mulher, que é

mãe, e o livro, que é voz divina, formam uma unidade, um seria a extensão do outro. Pela apreensão da palavra de Deus, o homem terreno terá sua salvação.

Em muitos quadros de Rembrandt, esconde-se a “vela”, objeto que poderia ser a fonte de luz. “O esconder a vela é um meio de eliminar o aspecto passivo do acontecimento – o objeto iluminado torna-se a fonte fundamental.” (ARNHEIM, 1980, p. 314). No quadro em estudo, a luz, como já se disse, origina-se do Livro Sagrado; não há, no quadro, outra fonte para essa luz. Desse modo, Rembrandt faz com que um “livro sagrado ou um rosto emamem luz sem violar as exigências de um estilo realístico de pintura. Por meio deste artifício pictórico, ele faz frente ao mistério central da história do Evangelho, a luz que se tornou matéria.” (ARNHEIM, 1980, p. 314). Duas são as imagens no quadro de Rembrandt: a da mãe e a do Livro Sagrado; a ausência de outras imagens, de outros personagens ou de outros objetos não só realça a origem da luz, como também aproxima os que estão representados. Como a luz vem do Livro Sagrado, e não de uma força externa, não há necessidade de se criarem no quadro sombras – e essa ausência de sombra intensifica o pensamento de que no mundo terreno o homem se encontra num abismo escuro; apenas a luz divina lhe apontará um caminho para uma vida sem escuridão.

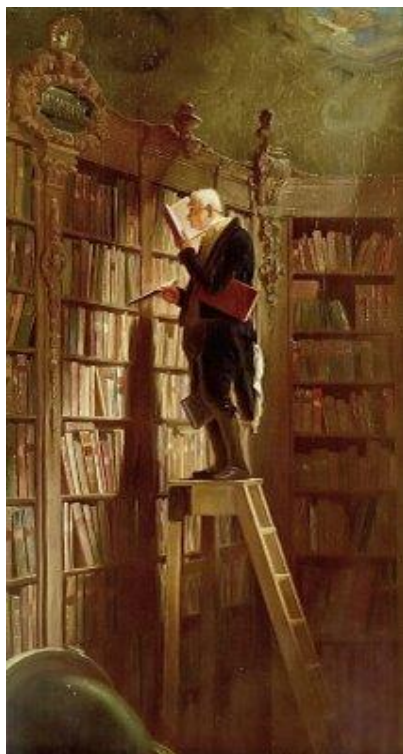
A mãe simboliza o abrigo seguro; ela é um receptáculo de uma vida. O livro é um receptáculo de dizeres e de sabedoria. A ser assim, mãe e livro se entrecruzam simbolicamente. Pelo quadro de Rembrandt, pode-se dizer que filho e leitor se identificam, já que podem nascer mais de uma vez. O primeiro nascimento vem da mãe e o segundo ou mais vêm das leituras que a mãe faz do livro sagrado. Se a mãe é, por um lado, matriz do homem efêmero, o livro é, por outro, matriz do homem perpétuo. A mãe leitora do livro sagrado é revelação do retorno: ela é filha de seu filho na tradição cristã, na medida em que ele é Deus, seu criador (CHEVALIER; GHERBRANT, 2008, p. 580). A leitura silenciosa da mãe é um momento sagrado: ela volta ao filho e agora é o filho que lhe dá a luz.

Uma leitura, seja ela silenciosa, seja ela oralizada, é uma ação dialógica. Não se furtou a Rembrandt esse momento: a luz incide, de maneira recíproca, sobre o livro sagrado (muita luz) e sobre o rosto da mãe (menos luz). Para Seteiner (2001), um ato de leitura pressupõe uma resposta ao texto, uma reação a ele. A quase ausência de traços faciais da mãe do artista não tem importância; o que tem importância é sua atitude diante de sua responsabilidade: ler a “voz” de seu filho. A postura curva, as vestes que cobrem todo o corpo, com exceção do rosto e das mãos, e o chapéu que, de acordo com a cultura hebraica, protege a cabeça e os pensamentos nos cultos religiosos, criam uma ambiência de respeito e de fé. Ler seria participar de um momento sagrado. Se, de acordo com Seteiner (2001), ler bem é ser lido pelo que se lê, então, na tela de Rembrandt, mãe e filho dialogam; leem-se. Ao abrir o Livro Sagrado, a mãe dá o filho à luz e o filho lhe retribui a luz. Nascer, agora, e para sempre na tela de Rembrandt, é sair da ação leitora da mãe, que abre o Livro Sagrado para lê-lo.

3.2 O LEITOR EMOLDURANDO POR SPITZWEG

Carl Spitzweg (1808 - 1885) nasceu em Munique, Alemanha. É representante expressivo da arte *Biedermeier* (palavra alemã que significa *homem comum*). Essa arte

caracteriza-se pelo caráter apolítico e por temas que enaltecem a vida burguesa, imprimindo um viés irônico e até humorístico. No quadro *The Bookworm*, uma de suas obras de maior destaque, nota-se esse viés e, por isso, é o objeto da análise a seguir. Esse quadro mostra a capacidade de o artista retratar interiores e personagens que se afastam do mundo externo.



Carl Spitzweg
The Bookworm (1850)

Apenas uma contemplação livre desse quadro de Spitzweg poderia levar a equívocos. A tradução de *bookworm* é “rato de biblioteca” e isso já é uma crítica. Enquanto a Europa passava por crises compreendidas entre o final de guerras napoleônicas e as revoluções de 1848, o artista retratou um bibliófilo isolado e afastado dos acontecimentos sociais. O humor da tela reside na criação de uma cena artística, cujo personagem está completamente “desligado” do mundo externo.

A tela de Spitzweg foi pintada dois anos após a Primavera dos Povos (conjunto de revoluções de 1848, de caráter liberal, democrático e nacionalista). Esse fato torna-se interessante na medida em que o artista retrata artisticamente uma cena em que tudo nela é índice do passado, do conservadorismo e do isolamento. O cenário é uma biblioteca, e não se tem como saber sua dimensão. Não há piso e os afrescos do teto sugerem o comportamento conservador do bibliófilo, provavelmente proprietário. Há uma suposta janela, já que entra pelo ambiente uma luz que recai sobre o velho bibliófilo, auxiliando-o na leitura. A jocosidade da cena incide, entre outros aspectos, no ato de leitura: o *bookworm*, no topo de uma escada, segura um livro com a mão esquerda, aproximando-o até seus olhos; simultaneamente a isso, consegue prender um livro

debaixo do braço esquerdo, segura outro com a mão direita e, ainda, mantém outro entre os joelhos. Seria, portanto, um “rato de biblioteca” à moda da arte *Biedermeier*.

Ao contrário de outros leitores emoldurados dos séculos anteriores, o leitor retratado por Spitzweg não tem uma postura heráldica diante do objeto *livro*. Há uma descompostura em função do arranjo corporal para manter quatro livros presos ao corpo – além disso, a vestimenta encontra-se desalinhada, já que um lenço, de tamanho desproporcional, cai-lhe do bolso do paletó. Para Steiner (2001), o leitor não pode ir ao encontro do livro em trajes em desalinho. Vestir-se e investir-se se mistura quando da prática leitora. Ainda para Steiner, a leitura não é uma ação casual: é um encontro que deve se respaldar pela cortesia, pela nobreza, tal qual o preparo para se receber uma visita importante. O velho leitor retratado por Spitzweg torna-se, assim, uma caricatura de leitores descomprometidos com seu tempo e, quem sabe, com a própria ação leitora.

Além da postura física e das vestes em desalinho, três questões reforçam a jocosidade da cena retratada: o assunto da leitura, o globo no canto inferior esquerdo e a escada. O leitor retratado por Spitzweg lê – talvez, consulte, já que mantém tantos livros ao corpo – livros de metafísica, indicados pela inscrição numa chapa fixada no alto da estante. Num momento após revoluções, o que significaria a leitura desse tipo de filosofia? O globo representa uma contradição: o mundo está fora da biblioteca ou dentro dela? Há um mundo dos fatos e há um mundo dos livros. Seria o leitor retratado por Spitzweg capaz de ler esses dois mundos, entrelaçando-os?

A escada merece um olhar mais acurado. É ela que dá ao espectador do quadro uma possível dimensão do tamanho de biblioteca. De acordo com Chavalier e Gheerbrant (2008), a escada é um objeto do simbolismo ascensional: ela é um suporte imaginário da ascensão espiritual. Pensar na simbologia de uma escada é pensar em dois eixos que se completam: o da verticalidade e o da horizontalidade. Na tela de Spitzweg, percebe-se o eixo do qualitativo e da elevação pela verticalidade da escada; paradoxalmente, percebe-se o eixo da quantidade e da superfície pela disposição dos numerosos livros nas estantes. Encontrar-se no alto de uma escada é colocar-se à vista do exterior, mas o leitor de Spitzweg encontra-se fechado num mundo de livros; encontra-se no interior de um espaço para “depositar” livros. O que representaria essa biblioteca supostamente grandiosa diante da imensidão do mundo e dos fatos que nele ocorrem?

Para Borges (2001b, p. 189), o “livro é uma extensão da memória e da imaginação”. Se Borges vê o livro como um objeto ao qual se atribuem várias valorações, ele é, portanto, um objeto sagrado, divino, fonte de felicidade. O livro, de acordo com Borges, torna-se uma ponte entre os tempos – se é que há vários tempos. Em seu conto “A biblioteca de Babel”, Borges (2001a) descreve um biblioteca vasta como o universo, cheia de livros únicos, não há livros idênticos. Nessa biblioteca, por meio de várias combinações do alfabeto, pode-se expressar tudo que há no mundo. É uma “biblioteca interminável” (p. 517). Em contrapartida, a biblioteca de Spitzweg é terminável e finita nos seus propósitos: criar a imagem de (falsos) colecionadores, (falsos) leitores. Contrapõem-se as bibliotecas de Borges e Spitzweg: a primeira seria intotalizante, a segunda humana. Numa passagem de Borges (2001a, p. 522), pode-se ver essa contraposição: “Talvez me enganem a velhice e o temor, mas supeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada,

solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns estudiosos propagam a morte do livro e a do autor. Se houvesse essas mortes propagadas, haveria também a morte do leitor? A resposta é *não*. Mudam-se os suportes, muda-se o ato de escrever, mas não se pode decretar a morte do leitor. Borges (2001b, p. 196) pergunta: “O que é um livro, se não o abrimos?”. E a resposta do escritor argentino é: “É simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, algo inusitado acontece, creio que ele muda cada vez”. A escrita permanecerá; o leitor também, embora esteja “emoldurado” por circunstâncias diversas. O leitor age e sempre agirá no texto. O que se deveria questionar, portanto, é o conceito *livro*, do ponto de vista material e ideológico.

A história da leitura mostra que se alternam as práticas de produção e de apropriação do escrito. Do longo percurso do rolo ao códex e do códex à tela, notam-se diferentes formatos para o objeto *livro*. Talvez, neste ainda recente intercurso de séculos, o que se enfatiza é uma morte de um formato-padrão: o livro, ao longo dos séculos, foi e ainda é, geometricamente, um objeto angular, que se reparte em duas seções, a da direita e a da esquerda, preenchidas de finas camadas móveis, de couro ou de papel, nas quais se imprimem códigos viabilizadores de uma mensagem. Um formato morre, outro surge. Se material, se virtual, o livro será, metaforicamente, “janela”, por meio da qual se busca ou se alcança entretenimento, informação e ainda, como propõe Borges (2001, p. 196) em conformidade com sua leitura de Montaigne, felicidade: “Penso que o livro é uma das possibilidades de felicidade que temos, nós, os homens”.

Este texto mostrou que livros e leitores, muito além de serem suportes para textos e sujeitos de leitura respectivamente, podem ainda se tornar personagens. Pelas duas análises empreendidas, do quadro de Rembrandt e do de Spitzweg, ficaram claras as intenções dos artistas: focalizar o ato de leitura, emoldurando-o artisticamente. O livro, para alguns, é um objeto-fetice, para outros, fonte de conhecimento. Para alguns artistas plásticos, como nos dois casos estudados neste texto, é um objeto a ser representado juntamente com o seu leitor. Nós, leitores de quadro, lemos, com olhos prenhes de emoção, um jogo de traços e de cores que revelam a subjetividade metalinguística de um artista acerca de uma prática social: a leitura de um livro, num ambiente escuro, onde a luz brota do objeto lido, no caso de Rembrandt, ou num ambiente fechado, onde a luz independe da abertura do livro. Seriam cenas reveladoras da prática leitora: no primeiro caso, o ato de ler é uma metáfora para fonte da construção da sabedoria (a leitura como ritual sagrado) e, no segundo, é uma metáfora para a desconstrução (a leitura como prática de isolamento social) da sabedoria. Em Rembrandt, tem-se apenas um livro; em Spitzweg, têm-se vários livros. Mas os propósitos de cada artista podem revelar suas crenças: um livro que são vários, em Rembrandt, e vários livros que não se tornam uma unidade, em Spitzweg.

Independentemente dos propósitos estéticos, esses dois artistas retrataram a prática da leitura silenciosa. Para Borges (2001b, p. 197), “Ao lermos um livro antigo, é como se o estivéssemos lendo ao longo de todo o tempo que transcorreu até nós desde o

dia em que foi escrito”. Não seria, portanto, a leitura silenciosa apenas aparente? Não seria ela um redemoinho de vozes? Rembrandt e Spitzweg apenas deram uma cor, uma textura a esse redemoinho – emolduraram-se leitores e dizeres. Resta-nos contemplar, singularizar e interpretar.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira; Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Editora Globo, 2001a. v. III.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Editora Globo, 2001b. v. IV.
- CAVALLO, Guglielm; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto *et al.* São Paulo: Ática, 1998. vol. 1.
- CAVALLO, Guglielm; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. Trad. de Cláudia Calvacanti *et al.* São Paulo: Ática, 1999. vol. 2.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. *In*: CAVALLO, Guglielm; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. Trad. de Cláudia Calvacanti *et al.* São Paulo: Ática, 1999. vol. 2, p. 203 – 227.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Trad. de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SVENBRO, Jesper. A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa. *In*: CAVALLO, Guglielm; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto *et al.* São Paulo: Ática, 1998. vol. 1, p. 41 - 69.