

1. Preâmbulo

1.1 Introdução brevíssima

Trago para reflexão um assunto de que se fala e sobre o qual se escreve cotidianamente: leitura.

Falar e escrever sobre leitura não só significa que somos pródigos em dizer (superficialmente) ou em pensar mais demoradamente sobre esse ato, mas também que sempre estamos buscando reflexivamente e encontrando um outro modo de dizer ou de pensar sobre ele. É o que talvez seja novidade nesta pesquisa ora submetida à avaliação: o viés aqui encontrado tem como referência doze pinturas que têm como tema a mulher leitora.

Este trabalho se organiza em dois eixos. O primeiro consiste de exercícios meus de leitura de doze quadros escolhidos dentre as pinturas representativas do período histórico que vai entre 1620 e 1944 em contraponto a apontamentos de natureza teórica sobre a mulher e a leitura nos quadros selecionados. A leitura dos quadros é de natureza descritivo-semântica e interpretativa e se desenvolveu com e pela compreensão de que os exercícios de leitura precisavam de circunscrever-se aos elementos constituidores de cada tela, para que deles se pudessem fazer as inferências e as associações adequadas à temática apresentada. Outro aspecto é que foram concebidos no sentido de o leitor-espectador estar com as pinturas, ser capturado por elas, porque “me olham” e há nelas algo que “me faz virar o corpo e me fisga”. Nesse sentido, pretendeu-se que nenhum traço analítico-crítico de cunho artístico, que é próprio dos conhecedores de arte, marcasse os exercícios de leitura feita. No que chamei de *apontamentos de natureza teórica*, há uma clara intenção de destacar, para discutir e também reafirmar, alguns conceitos pertinentes ao ato de ler e a seus modos de fazer ao longo da história e de suas representações diversas, especialmente quanto à importância instituidora do livro na emergência social feminina.

Nessa linha de compreensão, ler pintura é uma novidade, pois não se faz ordinariamente leitura de pintura ou se escreve a leitura de pintura com a mesma determinação e abundância discursiva com que se lê ou se inscreve a escrita.

O segundo eixo se constitui da discussão de alguns princípios e desdobramentos que decorrem do primeiro movimento ou, antes, da busca de aproximação e também distanciamento entre o que é ler a escrita e o que é ler a pintura, não só do ponto de vista localizado quanto ao objeto de análise, como também das concepções e representações que deixam ver as pinturas. A concepção de leitura como *aventura e experiência* e como *força* reorganizadora da *partilha do sensível* é trazida à discussão no sentido de que não podemos ser mais os humanos que raciocinamos, calculamos e argumentamos, mas, um pouco mais além, precisamos encontrar a fronteira da busca constante do que, para que e por que somos seres-no-mundo. A procura do que nos falta, para sermos cada vez mais humanizantes. Outras referências ou, mais apropriadamente dito, outras categorizações vêm tangenciadas ou mencionadas tão-só como ancoragem ou suporte às reflexões: leitura silenciosa e solitária, leitura compartilhada, leitura abandonada, leitura dialogada, leitura intensiva, leitura extensiva, leitura intelectualizada, leitura de corpo, leitura pública, leitura privada.

O que o homem é, efetivamente, na sua experiência existencial, está nesse ponto abstrato e inconcluso da sua relação com o Outro e necessariamente passa pelos gestos da palavra e da pintura e por todas as possibilidades da criação do homem.

1.2 À guisa de prólogo

Não há como dizer de outro modo senão que:

Esta obra, em sua continuidade, procede por via de dois movimentos: a *linha reta* (a repetição, a ampliação, a insistência de uma ideia, de uma posição, de um gosto, de uma imagem) e o *zig-zague* (o contrapelo, a contramarcha, a contrariedade, a energia reativa, a denegação, a volta de uma ida, o movimento do Z, a letra do desvio).

Roland Barthes

Quando me aproximo de uma escultura, uma fotografia, uma pintura, um afresco, e permaneço diante do objeto, há um sutil movimento que emerge do escopo mudo e me energiza: um gesto desafiador, um chamado aliciador para a leitura, um sinal de adestrar-me, algo que me incita.

Não é esse um estado de permanência comum, tampouco singular. O vínculo entre as pessoas e os objetos tem traços distintos, e isso advém das relações entre os indivíduos, que se constituem histórica e socialmente, e, em especial, na situação concreta em que se encontram. Os valores se qualificam nos elos em que se articulam, o escopo do olhar não se configura num espaço newtoniano, daí decorre que um crucifixo românico, de início, não era uma escultura; *Madona* de Cimabue não era também um quadro; tampouco *Atena* de Fídias era uma estátua¹. Por sua vez, o homem pré-histórico se envolveu com outro olhar e construiu um outro modo de fazer com as cores da pintura. Altamira e Lascaux são dois exemplos antológicos desse encontro, nas quais estão registrados, como primeira representação pictórica e como sistema de significação, os grafismos e seus ocre, amarelos e vermelhos como resultado da mistura da madeira, dos ossos queimados, das matérias minerais. Os séculos, no Ocidente, seguiram seu curso e promoveram a coocorrência de outras histórias, congregaram outros modos de ver e de fazer e trouxeram ao homem a Itália da Renascença, em que Miguel Ângelo é sua referência de destaque: o olhar se chamou perspectiva. Esse lapso de tempo e de visualidade é um cruzamento entre arte e ciência, coincide com o desenvolvimento da imprensa, faz do mundo compreensível pela centralização da imagem. Passados os anos, a relação com a pintura se estabeleceu sob a organização dos grandes salões de Paris e dos museus. O século XIX viveu sob essa articulação, o século XX também. E, por um bom tempo, o homem contemporâneo terá dificuldade em estabelecer vínculo com a arte, a não ser sob esse escopo de estrutura organizacional e de exposição, ainda que o espaço museológico seja considerado impreciso, ora por congregar uma seleção de peças, cuja unidade de relação está sempre em questionamento, ora por ter tido sempre dificuldades de promover a ancoragem das experiências estéticas em sua força crítica, seja pela escolha das obras, seja pela aceitação da novidade pelo público espectador. Não há como duvidar de que a ausência de um e de outro quadro é o silenciamento da envergadura ou da desqualificação que os sustenta, e isso significa abrir espaço na partilha, para que um outro possa ganhar visibilidade. O espaço-tempo das artes se desenha e se redesenha, conforme seja a

Malraux

¹ André Malraux, outros pensadores e suas ideias estão elencados, sob a forma dicionarizada, nos **Fragmentos remissivos**, à página 138, com vistas a contextualizar informações e reflexões consideradas pertinentes ao desenvolvimento desta tese.

força ou o diagrama de forças que impulsiona essa partilha. Não terá outra trajetória naturalmente o século XXI: mais que luz à cor da pintura, está o jogo social no seu modo de criá-la e de reverenciar. Essa marcha ganha focos diversos com o tempo e gera polêmicas, sem dúvida. O museu, as galerias de arte, as *vernissages* são espaços e movimentos, e sua estruturação e percurso pertencem ao homem. Nesse mesmo limite, e não poderia ser de outro modo, porque nele está envolvida, se mostra a pintura: sua utilidade corre no tempo, sua variação é sua permanência. Variação e permanência que abrigam o pressentimento de perenidade, de um “decifra-me”; variação e permanência, no entanto, em contraponto ao que carregam todos os outros objetos de criação humana.

Que combinatórias são próprias à pintura e que me instigam a querer permanecer diante dela? Estar diante de um quadro, para compreendê-lo, é um exercício de leitura? Esse ato de ler tem o mesmo escopo da leitura da escrita?

Pode-se afirmar que ver ou ler um quadro está na esfera de uma mesma atitude e expectativa. Não se pode afirmar, no entanto, a mesma coisa no que diz respeito a ler ou ver uma página escrita. O que há como linha de intersecção e de traço demarcatório entre um e outro é que uma página ou um quadro se mostram no enquadramento da moldura e da visão; outro aspecto é que a leitura, tanto do quadro quanto da escrita, corre no curso do tempo. De outro lado, o que os diferencia está em que a pintura se vela ou se revela como um bloco; a escrita, se disfarça e escapa ou se mostra, se desenha numa estrutura sintático-semântica que se deixa ver pela linearidade, mas se organiza como resultado da seleção e da combinação, em processo simultâneo, dos elementos que a compõem.

Uma outra pergunta que se apresenta como necessária, é: que importância tem essa busca de refinamento, de distância ou de aproximação, entre ler um quadro ou ler um conto, uma carta, uma poesia?

Ler a escrita é prática secular; ler a pintura prática comum é novidade. Isso basta como destaque de que é oportuno e apropriado discutir e saber um pouco, ou ainda mais, sobre o que é ler uma pintura, do que se reveste esse ato e quais são os seus desdobramentos. A singularidade de que se reveste pode estar no fato de que ler uma pintura introduz um viés fundamental no conceito e na compreensão das palavras; afinal, há, nele, para sua emergência e ancoragem, uma série de pressupostos. O primeiro, que já foi anunciado, e num outro sentido seria enganoso, é o de que a leitura não se circunscreve ao círculo de envolvimento com

a escrita; um outro, também já referido, mesmo que embrionariamente, é de clareza meridiana: a matéria de que se compõe um texto não se hierarquiza e ganha valor num processo similar sob o qual se caracterizam os elementos e a relação entre esses elementos na constituição de um quadro; o terceiro, que retoma a pintura e a escrita, ganha curso nas histórias de leitura construídas e definidas no engendramento das outras práticas culturais.

Um outro traço de deslocamento entre uma prática e outra, a da escrita e a da pintura, é que o exercício da primeira é diretamente ensinado na escola, de uso urgente e não redutor, como necessidade do indispensável e do permanente; da segunda, tem-se ordinariamente a compreensão de que dela se pode prescindir ou que é reservada aos privilegiados social e intelectualmente. E não é novidade que, mesmo nos cenários em que se está diante de uma pintura, de maneira geral e pública, se olha e se admira, mas não se lê o quadro. É que os códigos de leitura da pintura estão distantes dos espectadores, no mesmo sentido em que se encontram afastados os códigos de leitura da escrita, embora ilusoriamente assim não pareça, porque não são efetivamente exercitados no processo pleno pelo qual se ordenam enquanto teoria.

O que se busca, com essas considerações, é um outro modo de compreender e de fazer: ler uma imagem é tão complexo quanto ler um texto – com essas duas referências abrigam-se todas as manifestações culturais –, e um e outro exercício mencionado são indispensáveis à formação humana. Cada imagem enquadrada, como qualquer outra obra de arte, plástica, visual e literária, tem sua estrutura, contém significados potenciais que só se atualizam ao aprimorar das anotações, com o escrever em espiral e deflagar nomes, historicizá-los em épocas e espaços. É necessário compreender, portanto, quais são as trajetórias que se fazem entre os gestos de olhar que recaem sobre a tela, seja do pintor, seja (especialmente) do espectador. Aparentemente é um exercício simples; no entanto a linha de visibilidade entre o quadro e o leitor-espectador é tênue, porque movediça, de curso incerto e que faz tropeçar tanto o neófito como o crítico.

Trago de pronto, a título de ilustração, dois exemplos seminais de exercício de leitura pictórica: o de 1973 recai sobre o quadro *Ce n'est pas une pipe*, de Magritte. Leitura que se configura sobre dois referentes, um de 1926, no qual um cachimbo, bem desenhado e visível, traz sobre si e logo acima, com cuidada caligrafia, a seguinte menção: “Isto não é um cachimbo”. O que chama a atenção

Foucault

é que os limites entre o desenho e o texto estão definidos por uma linha imaginária, sem nenhum recorte visível que os acolha num mesmo espaço e, nesse sentido, estão justapostos numa relação de indiferença; o segundo referente, ao contrário, pode ser encontrado na *Alvorada nos antípodas* e traz o mesmo cachimbo e frase, pois se repetem como desenho e como escrita, e se pode afirmar com essa certeza, porque está tudo orquestrado com o esmero do quadro anterior. Dois aspectos chamam a atenção, porque se diferenciam: ambos, a caligrafia e o desenho, estão circunscritos no intervalo de uma moldura, e o que ainda se desdobra como incerteza e desconcerta, é que, logo acima do recorte da tela, como a flutuar sobre a cena, com o mesmo desenho do quadro anterior, ainda que seja maior, está posto visivelmente um cachimbo, do qual o espectador não pode se libertar.

É que Magritte não afirma com a frase *Isto não é um cachimbo*, ainda que seja reclamada como afirmação. Do mesmo modo não poderia dizer *Isto é um cachimbo*, pois, se afirmasse, estaria mentindo. Nessa linha de compreensão, o título não contradiz a imagem, e o que surge na tela ou *au-dehors* da moldura dá abrigo a uma escrita que desconcerta pela simplicidade e, sub-repticiamente, contesta a representação da semelhança manifesta e lhe cava fundo: *Isto continua a não ser um cachimbo*.

O segundo exemplo de exercício de leitura ocorre um pouco antes, em 1966, e tem como referente *Las Meninas*, de Velázquez. O espelho nela contido nada reflete do que a pintura representa. A seu prazer, o pintor se afasta, contempla o modelo com o pincel suspenso à espera para o último golpe, ou, pode ser o contrário, para o primeiro golpe, ou ainda um outro movimento não anunciado. É o que se revela como possibilidade, porque nada se pode afirmar com certeza. O que conta é que o espetáculo ganha volume nesse seu gesto: o quadro cresce para fora dele. O espectador olha para o quadro do ponto em que o olhar do pintor encontra. Nesse momento os olhos do pintor fisgam o olhar do espectador e o obrigam a entrar no quadro. Lembra-me a memória um dos episódios do filme *Sonhos* (1996), de Akira Kurosawa. A câmara objetiva acompanha passo a passo o movimento de um jovem pintor que aprecia sete quadros de Vincent van Gogh. Num determinado momento, o pintor renova e reafirma sua atenção sobre um deles, *Le Pont de Langlois*; recolhe seus apetrechos e se deixa enredar pelas cores e traços no mesmo sentido em que o espelho captura as imagens que produz. O

quadro aceita esse deslocamento. Em sequência imediata, há um outro movimento de olhar em que o jovem se concede uma preparação de corpo e de alma para a viagem da leitura: inclusive, acomoda harmoniosamente seu chapéu à cabeça; o olho da câmera capta esse movimento, imprime ritmo à pintura, e, a cada traço na tela e a cada gesto de quem o olha, eterniza-se no quadro este tempo-expectativa: o leitor-espectador ganha o direito de percurso na tela exposta. Adentra e “vive” o quadro, a cena, a estende, prolonga e lhe dá uma vida que não se representa no momento fixado pelo autor.

No quadro *Las Meninas*, a posição do espelho é quase central. O que nele se reflete é o que os personagens em cena denunciam haver diante deles e que se poderia tornar visível, se a tela se prolongasse além da moldura. Está aqui o seu modo de representar: o que permite ver é: o que há no quadro está duplamente invisível. Tudo é guiado pela pincelada que vem sobre a tela, em cenário de luta encenada e no limite desafiador do gesto.

É o momento em que o olho do espectador percebe que seus movimentos não são os mesmos do pincel, dão-se como sendo outros movimentos – quadro e espectador, então, fazendo passar o alimento de fora para dentro ou de dentro para fora da moldura, demoradamente em ruminação: o olhar se dá agora como sendo por um outro olhar do que era antes. Um caminho que permite naturalmente confirmar que visibilidade e legibilidade se encontram numa relação que se institui necessariamente como resultado da composição do quadro.

Talvez a similitude entre olhar uma pintura e ler um texto esteja no ato de interrupção e transformação do pensamento que se faz pintura ou se faz leitura. O objeto não é resultado do pensamento propriamente, mas é a própria interrupção e transformação do pensamento como novidade. Não é pensamento em palavras ou imagens em pensamento. O conhecimento surge em um momento, com a destreza de um velho arqueiro. Não se trata também de um estado de espírito excepcional, impensável em seres “normais”. Criar é manter um estado de tensão psíquica, é trabalho como força intensiva, potencializada em criatividade. É conflito e é intensificação de viver, não como substituição figurativa da realidade, mas como condição de mudança de si próprio em níveis de complexidade sempre diferenciados.

Há duas posições bem demarcadas que se antecipam a esse modo de conceber e que merecem destaque: o conceito de que os artistas não sabem

explicar como e de que resulta sua criação e, em decorrência dessa incapacidade, não sabem ensinar os caminhos de sua produção artística; a compreensão de que o artista define passo a passo a composição de sua obra e de que o resultado que daí decorre reflete uma operação matemática, que se consubstancia numa disposição traçada e cuidadosamente pensada dos elementos que a compõem.

Poe

Neste ponto, reencontro-me com Kurosawa, para afirmar: pode-se estar com ele, sem estar com van Gogh, mas é diferente atitude poder estar com um e outro num alongamento e intersecção de seus próprios círculos. Pode-se estar com a escrita, mas é inadiável que se enlace com outras formas de criação humana que se dão no âmbito da vida. É a isso que se pode chamar de exercício constante e continuado de desdobrar superfícies, para que se vão construindo potencialidades, não como resultado de repetição e soma, mas de antropofagia e ruminação. E é com esse gesto de leitura que pretendo me encontrar com a pintura.

Dentre as dezenas de quadros em que homens, mulheres e livros estão representados, nos quais as cenas são de leitura efetiva ou o livro é natureza morta, ora é pintura figurativa, ora é natureza abstrata, e o objeto, ainda que fechado, é imaginação de ideias e de reflexão, e ancora as relações do indivíduo com o mundo, esteja ele no espaço público, esteja no ambiente privado e, portanto, sempre apresentado como símbolo ou reverência religiosa, distinção social ou saber e poder intelectual.

A mulher leitora é a referência desse repertório, com o qual anuncio e inauguro esta exposição de doze quadros escolhidos, de autoria variada, que aqui vão relacionados na sequência ascendente de sua datação: *Uma jovem moça no ato de ler*, Domenico Fetti, 1620; *A educação da Virgem*, Georges de La Tour, 1650; *Retrato de Madame Pompadour que consulta a Encyclopédie*, Maurice Quentin de Latour, 1775; *A leitora*, Jean-Honoré Fragonard, 1776; *Leitura*, Almeida Júnior, 1892; *Sonhos*, Vittorio Corcos, 1896; *A sala de estar*, Balthus, 1908; *A leitura abandonada*, Félix Vallotton, 1924; *A leitura*, Fernand Léger, 1924; *Leitura compartilhada*, Otto van Rees, 1926; *A taça de chá*, André Derain, 1935; *A leitora à mesa amarela*, Henri Matisse, 1944.

Esse repertório traz consigo o caráter do arbitrário e, como tal, se constitui numa pequena amostra, mas que tem a pretensão de representar diferentes momentos da produção artística pictórica em que a *mulher* e o *livro* tenham sido escolhidos como tema. Os doze quadros estão referidos nos espaços culturais de

arte, uns naturalmente mais apreciados de que os outros, mas necessariamente todos consagrados como objetos artísticos. O meu encontro com eles se dá na linha de intensidade e de aproximação e na linha de intensidade e de envolvimento, sob moldura definida ou incerta, linha incolor e neutra, como condutora do enquadramento da visão que recai sobre a pintura, enquanto modo de ler a leitura pelo olhar da cultura sobre a mulher.

Neste corte introdutório de escrita, em que o olhar e a tela se fazem um só, uma pergunta final reclama seu espaço de forma insistente e como necessária: por que referenciar e privilegiar a leitura como um dos gestos inaugurais da civilidade, da sociedade civilizada?

Participando do mundo, a existência humana se realiza como diálogo e, desse modo, se faz experiência. O mundo não existe fora de cada um de nós, enquanto humanos. É inerente e essencial ao homem estar-no-mundo e ser-no-mundo. O que é dizer o mesmo, mas de modo desigual: o ser humano habita um espaço de que sai e em que entra e nesse vai-e-vem estabelece com ele contrastes, digere-o. Códigos e sistemas diferentes, das frases aos gestos, às cores e às formas, da literatura à política, ao cinema e à fotografia, tudo está em conexão, e os elos que daí decorrem ora se fortalecem, ora se fragilizam. Os temas que ganham sentido no mundo, conquanto se constituam eixo de reflexão, serão sempre força que, como ato inaugural, guina e range ou apruma, estilhaça a partir de um pensamento de diferença. Os temas estarão atravessados por outras verdades, por outros desejos e ensejos, por turbulências e por rupturas. Lá onde o homem se reconhece ou não se reconhece como movimento no mundo e em razão desse movimento: segredo da imprevisibilidade.

Heidegger

Nesse cenário de relações, quem lê se relê e dá a ler em permanência, abre-se a novas possibilidades de experiências, avalia as próprias ideias e ações, reorienta os modos de dizer e de fazer, dimensiona novos olhares para consigo mesmo no mundo e com o mundo. Na verdade, vai-se projetando, vai aprendendo e reaprendendo a pensar e a agir, dialoga com outras vozes, em concordância ou em desconcerto, retrai-se, avança, sempre, no entanto, constituído por sua história e por seu tempo, que não são seus exclusivos, mas estão no curso de algo em relação necessária à dimensão em que se situam.

Yunes

O princípio é que as relações humanas transformem o homem. A leitura aqui se inscreve no seu sentido lato, no necessário trânsito da interpretação do

mundo para sua transformação, na obsevação ingênua que os homens fazem do seu entorno, no percurso que empreendem e na destreza de experiência com que se movem, para serem cada vez mais hábeis, autores do que querem que seja o humano.