

### 3. O Objeto de Reflexão

*[...] o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem [...]*

*Machado de Assis*

*e suas*

*Memórias Póstumas de Brás Cubas*

#### 3.1 A leitura na pintura

Há três referências bem demarcadas e que justificam a escolha do tema *A mulher leitora: o compromisso entre ler e ver* enquanto objeto de investigação.

A representação da leitura é tema que instiga os pintores, ao longo dos séculos, e o volume de obras que daí decorre, acervos de museu e galerias de arte, é amplo, tanto no que se refere à origem no tempo, quanto aos recortes que lhes deram segundo a cultura. Não é surpresa que assim o seja, uma vez que a escrita – manuscrita, impressa e, mais proximamente nos últimos anos, a eletrônica – pertence à categoria das experiências extraordinárias do homem. Sabe-se que as sociedades de cultura e civilizadas, as contemporâneas com maior destaque, têm a escrita como instrumento de excelência na emancipação dos povos. Com o gesto da escrita, o homem faz história, no sentido da experimentação e da avaliação do mundo como acontecimento.

O segundo ponto está no conceito de leitura a que o título remete: a acepção do termo se alinha a um conceito lato, no sentido de que toda ação humana é resultado de exercícios de leitura do mundo. Afirma-se costumeiramente que é preciso aprender a ler, para compreender os olhares e os gestos humanos, porque revelam procedimentos e atitudes; conta-se da leitura que os trabalhadores da terra faziam (e muitos ainda o fazem) do tempo e dos astros e, com isso, podiam projetar o plantio e a colheita com precisão; sabe-se que os falantes cuja língua ou cujas línguas são ágrafas – no mesmo sentido, os

Barthes

analfabetos – compreendem-se entre si, porque leem o que dizem seus interlocutores; fala-se da maestria dos navegadores no curso das longas viagens – liam o movimento das correntes marítimas, dos ventos; reporta-se o termo como ato de compreender a escrita, destacando-se sua importância para o desenvolvimento e fortalecimento das relações humanas.

A terceira razão se apoia no volume de estudos acadêmicos que versam sobre o tema da leitura aqui referido, mas, especificamente no que se refere e circunscreve às obras pictóricas, há espaço para algumas novas considerações. Não há dúvida de que o campo é fértil e os estudos e as pesquisas têm espaços para novas adesões. Não está aqui mencionado que quantidade e qualidade sejam duas equações que reclamem uma a outra, pois, em essência, não está ancorada, no maior ou menor número de estudos realizados, a qualidade de que deles se espera. Num outro sentido, não é o número em excesso de informações que traz uma melhor visão do objeto de análise, mormente se não se estabelecem entre elas fios de articulação que conduzam a um nível de compreensão satisfatória do que se quer mostrar. Por sua vez, entretanto, o volume de trabalho reflete quão instigante e propulsor de novas e diferenciadas abordagens é um determinado campo de conhecimento humano.

Contrastados e conjugados os três motivos, o objeto que daí decorre e se insere como novidade nos estudos sobre o tema da leitura é a proposta de análise do elo entre *leitura* e *visibilidade*. Esse viés de investigação foi sugerido por Schøllhammer (2001, p. 28), tendo-se manifestado no que se segue:

Gostaria de demarcar um campo de trabalho comparativo que me parece ser, hoje, de renovado interesse para os estudos literários. Refiro-me ao estudo da relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura, como abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da ‘cultura da imagem’. [...] e que propomos aqui entender como uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre *discurso* e *visibilidade*.

Mais precisamente: o que “se vê manifestado” como *leitura* nas obras pictóricas e o que a escrita “diz” sobre o *ato de ler*, com o objetivo de reunir elementos que permitam configurar as concepções de leitura registradas ao longo dos séculos. A representação visual dessas concepções são flagrantes de leitura que podemos propor, como a visibilidade de alguns discursos teóricos não-proferidos então.

É oportuno lembrar que não reclamo a inexistência e infertilidade de diálogo entre literatura e pintura, pois é sabida a relação profícua entre esses dois modos de representar.

Por outro lado, a leitura nas artes visuais é um tema muito abrangente e que abarcaria chegar ao cinema, à fotografia. Preferi insistir sobre a pintura, porquanto, a seu tempo, essas imagens do ato de ler eram apenas intuitivamente representativas das concepções e dos modos de ler.

Mais: tomei por cena(-s) eleita(-s) apenas pinturas que trouxessem como personagem-leitor a mulher, quase sempre alienada das circunstâncias que deram lugar ao aparecimento e ao uso da escrita.

Que relação será possível estabelecer entre o livro, o ato de ler e a condição feminina em franca transformação nos últimos quatro séculos, quando a escrita, por conta de Gutemberg, ganhou o mundo, invadiu as casas e abalou homens e mulheres, dentro e fora dos romances?

Delimitado o campo de trabalho, é natural que sobrevenha a dúvida quanto à definição do *corpus* de análise, em razão da variedade de cores e profusão de formas existentes ao longo da história da pintura. A decisão se apoiou no modo como, de maneira geral, os espectadores se comportam nas exposições e nos museus: a entrada em cada uma das pinturas se dá em silêncio, não há como reorganizar de imediato sua geografia, é preciso o labirinto que em cada quadro se espraia; as leituras não são únicas, pode haver tantas outras quantos sejam os olhares que recaiam sobre os quadros. A insistência em olhar um quadro vai-se confirmando como leitura, não simplesmente como olhar de perceber, pelo contrário, com expansiva sutileza de considerar onde está o ponto entre o reflexo da tessitura do quadro e o olhar reflexivo de quem o olha. Com mais insistência, faz-se então compreender a relação entre o que a imagem permite e faz entender e a escrita permite e faz ver, concedendo visibilidade e legibilidade à relação intersectiva entre o verbal e o visual. O exercício de olhar descobre camadas no que percebe, compreende e dá estrutura. E a leitura se inquieta, volta, ruma os traços e as cores, ajusta o olhar como se de um olho só no meio da testa – ter olho único e no meio da testa é característica dos ciclopes e dos arimáspios, homens gigantes e notáveis por sua força prodigiosa e gênio laborioso – e procura encontrar o sentido do cerne, camada em camada, em busca de detalhes que

Homero

revelam os modos de conceber o objeto e de lhe dar forma, segundo sua relação com valores do seu tempo.

Outro aspecto que influenciou na escolha está no que há de envolvente nos quadros. Ainda que me aproxime e quase toque o objeto, não o sei decifrar exatamente, porque tudo depende do ponto de vista; ainda que o procure, essa armadura abstrata se descobre e revela em cada traço, mas não se conhece por antecipação. Refiro-me ao *punctum*, descortinado por Roland Barthes, aquele ponto microscópico, que não se deixa ver com a neutralidade que se espera; ao contrário ou com ironia, emerge do outro do lado da face como pequena mancha ou corte sutil, como acaso. A questão é complexa. Faz-se necessária uma abordagem prudente. Armadilha seria um dos nomes desse elo que às vezes liga e desliga, que com o mesmo gesto esgarça e sutura, abre os interstícios e os reencadeia à distância, num movimento infinito. O que se espera do *punctum*? Se me é permitido usar o termo, ganha o sentido de “vibrações”, enunciadas por Italo Calvino – eu me aproximo do objeto, porque o objeto me punge –, que me fazem virar em sua direção, e sou levado a desenvolver meus dispositivos hormonais e fazê-las fruir sobre a forma de leitura e de escrita. Uma leitura de corpo enrolado em todas as suas emoções, que pulsam e que contêm a perturbação da entrega. Essa entrega é incitamento, que se instala como força que escapa ao controle, a não ser que dela se desista. Mas, ao mesmo tempo em que, como os ébrios, escapa ao controle, gargalha e cai, há de se envolver o leitor com os efeitos das “incitações”, de Marcel Proust, que lhe provoque a obra, porque a sua sabedoria ganha curso no ponto exato em que a relação entre um e outro se distancia do esperado, pois tudo que a uma obra convém, é trazer como oferta ao leitor o que inicialmente ele não busca, a possibilidade não prevista de um desejo incerto. É que a leitura somente se torna incitadora do prazer, com efeito, um prazer estético e erotizado, no momento em que o eixo da relação se bifurca ou se desdobra e reclama ou permite ao leitor o drible imprevisto, uma pergunta trapaceadora, um gargalhar, não como prazer zombeteiro, mas como riso da alegria, porque tocou, num processo simultâneo de deslocamento, o limite da vizinhança e da aproximação e o limite da indeterminação e da singularidade.

A leitura só ganha importância quando permite perseguir o que falta. Encontra o devir, acompanha a terceira margem. Um outro giro sintático do dizer: o movimento que se pode fazer no curso de um círculo é finito, previsível, nesse

sentido é tautológico e dogmático, seu compasso, ainda que de espera, é uniaxial; de outro modo, trata-se de um movimento que a espiral permite fazer. Nesse cenário, o ir e vir se fazem sob nota variada e imprevista, mesmo que passem e repassem o mesmo curso, e o que efetivamente os demarca está na diferença, porque zigzagueante. Um contraponto: em um ponto qualquer há um cilindro, não se sabe exatamente a sua dimensão, o que se tem como referência exata é que o cilindro tem o piso de terra, e o que o adorna é uma mesa e um banco de madeira, um homem que se parece com um homem que escreve e que lê caracteres estranhos a minha capacidade de compreensão, pelo menos por enquanto, porque seus caracteres remetem a uma outra leitura e escrita, desenvolvida por um outro homem, que não se sabe exatamente onde se encontra nesse cilindro e que faz também gestos de leitura e de escrita que se parecem por efeito da sombra, mas que se diferem exatamente pelos caracteres, ainda que se assemelhem pela organização, mas dizem de outro modo e com outro sentido, e não posso mais dizer por enquanto, porque esse movimento não tem fim, mas o que estranha é que os movimentos são circulares.

Barthes

Borges

Talvez daí decorra o terceiro elemento articulador da escolha: é que, nas relações humanas, a linha de força que aproxima ou distancia o homem e a mulher, se constitui no eixo de ligação das duas extremidades da escala de valores em que se encontram: *As mulheres que lêem são perigosas*, frase que retoma o título *Les femmes que lisent sont dangereuses* (Adler; Bollmann, 2006) e também *Reading Women* (Bolmann, 2006), pois, na leitura, descobriram o caminho que as leva a ver o mundo de outra forma e, como tal, lhes permite novos contrastes, lhes ancora decisões sob outras referências.

Ao longo da história, a mulher ocupou o espaço privado como lugar adequado de circulação e permanência: cuidar do lar e da prole, para que o homem tivesse força física e poder moral para o exercício da atividade pública. Não como escolha e resultado de projeto próprio e autônomo, tampouco por comodidade na ausência da luta, mas, sobretudo, como silenciamento pela presença ineludível do homem no território das relações.

Observadas as democracias ocidentais, as mulheres, hoje, têm ascendência no cenário público, mas alcançar esse estágio de autonomia e de individualização redundou de um percurso insistente, perseverante e doloroso. Três lócus temporais

são referência nesse transcurso: a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e as duas Guerras Mundiais.

O ideário dos iluministas de fundar uma sociedade ancorada na trilogia “liberdade, igualdade e fraternidade” não se fez Estado de direito e de dever de todos os franceses. Conquanto a mulher tenha tido participação efetiva e intensa na França revolucionária, a aplicação e os efeitos da nova organização lhe negaram a igualdade política, num desencontro frontal com a reivindicação de direitos civis e cidadania política. A mulher só passou a ter pleno direito de voto e de ser votada no Parlamento francês em 1944. O ideal e a realidade não se harmonizaram, portanto, e esse confronto de princípios traz desacordo e incomoda; nada contradiz que os elos entre a mulher e o homem são de complementaridade.

A mulher ocidental não mais se acomodava ao papel social de esposa e mãe; ao contrário, reivindicava a posição de igualdade em qualquer situação. A voz não era uníssona, no entanto, pois tanto mulheres quanto homens manifestaram-se clara e contrariamente a essa nova perspectiva. Mas foi outro o testemunho: por uma maior autonomia, no matrimônio ou fora dele, o movimento inspirou e incitou milhares de “novas” mulheres e, nesse sentido, alcançou o apogeu, nos Estados Unidos e nos países da Europa, no final do século XIX: organizações femininas, aceitação no mercado de trabalho, crença de um casamento com equilíbrio das vontades, abertura para a prática dos esportes, do interesse pela música, do envolvimento com a leitura e com a educação. A Revolução Industrial deu fôlego a essa expectativa manifestada. Se, por um lado, o serviço doméstico estava no *ranking* da referência para trabalho, num outro movimento, as oportunidades vinham-se avolumando em busca das operárias, costureiras, chapeleiras, professoras, secretárias, decoradoras.

As duas Grandes Guerras Mundiais consolidaram essa tendência, mas foi a Segunda que fez com que os postos de trabalho fossem ocupados pela mão feminina, com um número ascendente em relação às casadas. E não poderia ser outro o movimento das tropas, mesmo que o sentimento fosse de passagem: a mão-de-obra masculina estava escassa na indústria da guerra. Não era fácil, contudo, provar a capacidade que tinha para o trabalho nas ocupações reservadas aos homens. Também a mulher encontrava dificuldades, nesses tempos de guerra,

Marilyn Yalom

para cuidar da casa e dos outros filhos, porque os produtos eram caros, escassos, retardando e até impedindo o preparo do alimento.

Uma outra face da decisão encontra referência nos poetas que quase-todo-o-sempre pintam as mulheres, Irene ou Teresa ou ainda Marília, tenha sido grega, tenha sido latina. Ainda: a poesia é perturbadora. Existe nela algo de misterioso, que talvez se encerre naquilo que faz com as palavras, embora sejam instrumento de trabalho como na prosa, pois são organizadas no mesmo nível de relação com que os pintores associam os desenhos e as cores, associação de imagens postas em ritmo. O texto da poesia, no mesmo sentido o da pintura, é único, singular, mas múltiplo pela maneira como escolhe o que diz ou faz de forma compacta, numa combinação de sons, imagens e ritmos inintercambiáveis.

O quinto arrazoamento: se não forem anunciados, mesmo que precariamente, podem surgir perguntas sobre os motivos de porque aquela ou uma outra obra que não as inscritas nesta galeria imaginária aqui apresentada. Perguntas que não mais se verbalizam, na contemporaneidade, a uma curadoria, mas a relação entre as peças e os olhares que se cruzam numa *vernissage* ou numa bienal de exposição, pode ganhar razões entre o olhar silencioso do leitor-expectador e a obra que se mostra. Certos motivos, portanto, devem ficar claros.

Esta passagem de Sartre (1999, p. 23) é elucidativa, embora redutora, para tratar do sexto motivo que me fez sonhar com a escrita e sua representação visual:

Quanto à forma não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga. É verdade que os temas sugerem o estilo, mas não comandam: não há temas situados *a priori* fora da arte literária. [...] Em suma, trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá.

É oportuno ressaltar: nenhum exercício de leitura reclamou o outro, e não recaiu sobre os quadros nenhuma intenção de fazer crer que a pintura seria ilustrativa da leitura, sobretudo porque a beleza de cada um explode na tela e fiska o alvo na velocidade de uma flecha. É um cenário que me instiga a curiosidade, estímulo que espero tenha sido consolidado, à proporção que minha escrita e minha leitura se tenham feito em crescendo. Uma visada de meu prazer estético, variadas vezes e naturalmente, não se conjuga com outros modos de prazer. Desse modo, tendo o espectador algum naco de contentamento, não deve ele guardar para si o regozijo da contemplação.

A sétima e última razão se constitui na síntese das que a precedem: o que está refletido na pintura, em especial nos doze quadros escolhidos para leitura, me faz, como leitor-espectador, concluir ou perguntar de outro modo sobre as formas e as tintas – elas apontaram, de certa forma e sob algum aspecto, para essa atmosfera de liberdade e de esperança que vem movendo a mulher ao longo da história?

É necessário reafirmar sobre o percurso de leitura que me atraiu, mesmo que importune: a escolha não decorreu do fato de, *a priori*, individual ou coletivamente, os quadros conterem ou demonstrarem um escopo teórico de referência para a análise ou tentativa de análise projetada em que os quadros selecionados e os exercícios de leitura feitos permitissem e fizessem entender o ato de ler como regime representativo de um determinado momento histórico e dos movimentos sociais e culturais em curso. Há uma marca de aleatoriedade nessa escolha, se bem que, num segundo olhar, porque indispensável, a datação dos quadros e a diferença de representação tenham sido critérios em que se embasasse a escolha.

De outro modo e no mesmo percurso, valho-me, para encerrar esse conjunto de motivos que sustentam a minha escolha, da compreensão de que o passado se destaca na conjunção com que se manifesta no presente, o que está explicitado por Coelho (2005, p. 4):

[...] os valores estéticos só são possíveis em princípio no contexto da história dessa arte. T.S. Eliot, cujas posições no passado ditas conservadoras sobre a cultura hoje servem para revigorar em mais de um aspecto o pensamento fossilizado sobre arte e cultura, diz aproximadamente a mesma coisa em outras palavras: nenhuma obra de arte de nenhum artista ou poeta tem sentido em si mesma, o que significa dizer que nenhum poeta ou artista tem sentido em si mesmo. O valor de uma obra somente surge quando ela é comparada a obras de outros artistas ou poetas, e, em particular, a obras de artistas mortos. Dizendo isso, T.S. Eliot dava forma a uma percepção que imemorialmente se revela aos que se comprometem com mais empenho nesse processo, como pede Muntandas, e se recusam a seguir por trilhas comuns: a percepção de que o primeiro público de um grande artista é aquele que já morreu, a percepção de que a grande frustração de todo grande artista do século 20 é que os artistas dos séculos anteriores que ele admira nunca poderão ver sua obra e sobre ela dizer alguma coisa. Essa a grande solidão do artista e do poeta. Solidão final e irreversível: ele sabe o que aconteceu antes dele ao passo que aquilo que aconteceu antes dele o ignorará para sempre. Isso significa, ainda, que o artista e o poeta falam para o presente e para a posteridade, na medida, e apenas na medida, em que buscam um lugar na série passada que se prolonga: esse é o único sentido da posteridade.



De uma obra – escrita ou pintura –, podemos não compreender seus sete ou setenta e sete emaranhados de idéias, mas, pelo menos, encontrar nelas perguntas que há milênios tenham sido pronunciadas para nunca mais abandonarem o pensamento. Esteja, talvez, manifesto nisso o que caracteriza efetivamente a leitura, porque somente a ela é pertinente a multiplicidade das respostas.

A escolha dos doze quadros se deu pelo que neles há de envolvente e cujas intenções somente foram se confirmando com mais clareza à medida da leitura-escrita de cada um deles; não quis dar aos quadros os significados que a cada um pertençam, mas compor com eles as inferências que deles fiz, para estabelecer com eles uma leitura desarmada, embora não única. E as obras só têm sentido, se forem vistas, lidas e se forem vistas e lidas por um número cada vez mais crescente de indivíduos, para que não fiquem circunscritas a um espaço similar ao que têm as palavras no dicionário. A diferença entre a vida e a pintura, e assim o é com todas as artes, é que a primeira é movimento contínuo, não tem intermitência, corre sobre si própria, é labareda ininterrupta. O quadro, a escrita, se não forem revolvidos os seus traços, são peças estáticas, inertes, fechados em si mesmos, ainda que estejam à espera da leitura. Estão prontos, são objetos que dependem do olhar humano, para que entrem em cena outra vez. De um lado, porque a leitura é exercício que corre na sua própria estrutura de seu objeto, de outro, dissemina, sua natureza é associativa.

Quero dizer com isto que o leitor é o sujeito por inteiro, que o campo da leitura é o da subjetividade absoluta (no sentido materialista que esta velha palavra idealista pode ter a partir de agora): toda a leitura procede de um sujeito, e não se separa dele senão por mediações raras e tênues, a aprendizagem das letras, alguns protocolos retóricos, para além dos quais depressa o sujeito se descobre na sua estrutura própria, individual: ou desejante, ou perversa, ou paranóica, ou imaginária, ou neurótica – e, é claro, também na sua estrutura histórica: alienado pela ideologia, por rotinas de códigos (Barthes, [1987], p. 37).

Sei ainda, especialmente e de maneira mais intensa, que se movem, porque os vejo e porque os contemplo e, ao mesmo tempo, me reafirmo ou reconstruo. O movimento do homem é sem trégua, como a vida o é, até que pereça. A mim também, mesmo que me queira recluso, não me calo, pois meu silêncio se dá em movimento, que é fluxo. O meu “eu” que lê, compreende, interpreta, não é um indivíduo transparente para si mesmo e para o *outro*; pelo contrário, um indivíduo

multifacetado e complexo, de crenças e desejos randomizados em vários “eus”. Um eu não inteiro ou orgânico, mas necessariamente em natureza relacional com outro. Um eu que se configura com e no outro, ambos se reconstituindo no interior e no curso da história e em cada instante fundados e refundados pela história. O homem flui. Os cenários em que se inscreve são sempre devir, mesmo em lugares em que as janelas olhem devagar. Apesar disso, um “eu” construído socialmente. Isso significa que o que leio é resultado de minha experiência pessoal, mas coletivizada. Nesse sentido, a minha independência de leitura ilimitada está circunscrita, porém, aos limites de minha inscrição no mundo. Nessa linha de raciocínio, as leituras *a priori* são todas possíveis, mas as leituras que de cada quadro me permiti fazer não de estar construídas e delimitadas pelo sistema de inteligibilidade e legibilidade da comunidade interpretativa de que faço parte.

À medida que esse encurtamento se estabelece, um outro viés de distanciamento vai-se produzindo. É a leitura que se projeta para um outro ponto. Nesse vai-e-vem, cada ato de ler reclama seu curso, ele próprio, e o que me instiga é que não consigo (re)constituir com precisão ou constituir *a priori* o encontro com a leitura dos quadros ou o próprio exercício da leitura. Daí advém que seu movimento me escapa, e dele não se tem uma configuração, só uma expectativa de projeção. A leitura se faz como ato e, como resultado, vai além do corpo de quem lê, um eu, no entanto, que está em mim, mas que só ilusoriamente consigo identificar como sujeito: em verdade não é senão acontecimento de associações. Ao *outro* vou deixando em seu caminho o que não posso reter, o *outro* vai imaginando coisas de que não posso mais me valer. Assim se manifesta Deleuze (2004a, p. 143):

Se existe sujeito é um sujeito sem identidade. A subjetivação como processo é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários. Ora, existem muitos tipos de individuação. Há individuações do tipo ‘sujeito’ (é você..., sou eu...), mas há também individuações de tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha [...] Não é certeza que uma vida, ou uma obra de arte, seja individuada com um sujeito, pelo contrário. O próprio Foucault, não o apreendíamos exatamente como pessoa. Mesmo em ocasiões insignificantes, quando entrava num aposento, era mais como uma mudança de atmosfera, uma espécie de acontecimento, um campo elétrico ou magnético, como preferir. Isso não excluía de modo algum a suavidade ou o bem-estar, mas não era da ordem da pessoa. Era um conjunto de intensidades. Aborrecia-o às vezes ser assim ou provocar esse efeito. Mas toda sua obra se alimentava disso. O visível, para ele, são os reflexos, as cintilações, os fulgores, efeitos de luz. A

linguagem é um imenso ‘há’, na terceira pessoa, ou seja, o oposto da pessoa: uma linguagem intensiva, que constituiu seu estilo.

Quero reafirmar que, ao contrário de tensionar a relação de leitura com os quadros, meu objetivo foi o de construir um cenário de intuições na aproximação de cada um, sem que me deixasse capturar por algum esforço de teorização sobre *leitura* ou realizar uma análise crítica da obra – ressaltando, sobre este último aspecto, a precariedade de meus estudos na área. A isso chamei leitura desarmada, pois não é como crítico de arte que me apresento. Leitura feita, não no sentido de estar com os quadros e saber deles, mas para estar com seu feitiço, ser enredado por eles, ao mesmo tempo, pervertê-los e levá-los para fora da moldura, associá-los a outras possibilidades de sentido – eis o primeiro gesto do leitor-espectador. Leitura, enfim, não como hábito, mas gosto e paixão, porque sofrimento, ou gosto e amor, porque esperança. Por estar sendo revelado: o que vem ao encontro de nossos desejos e o que vem de encontro aos nossos anseios, mas exercício de felicidade. Borges (1987, p. 5), em referência ao livro, o define como a extensão da memória e da imaginação do homem, e a leitura como uma forma de felicidade ou uma das possibilidades de felicidade. Borges (1987) fala em *forma* e em *possibilidades*, eu prefiro exercício. Sim, exercício de felicidade. Se constante, alimenta a vida, afinal o homem lê para eternizar-se; a leitura, afirma Proust (1991, p. 27), faz o homem “[...] permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo”.

E que outras combinações lhes são próprias e que me instigam querer olhá-las?

São características que permitem aludir ao distanciamento que tem a pintura das relações diárias de uso, por ser intacta e circunscrita à finalidade que lhe é inerente:

– meu lugar deve ser cuidadosamente demarcado em outro contexto em que não seja lugar de outros objetos, direito que tenho à minha visibilidade, – meu lugar deve ser engendrado bem acima do olho, com destaque próprio para a iluminação e para a moldura, pousadas numa parede ou mesmo no chão de pinçar minhas pinceladas, moldura de percepção a olho nu, não importa, qualquer simulacro então ou um vazio ou ainda uma linha incerta, incolor e neutra, moldura e iluminação que orientem os raios do olho sobre mim e que fiquem neutralizados todos os resquícios que se avizinhem, – meu lugar deve ser delimitado com distância equilibrada entre o olho e o objeto, – meu lugar deve ser sempre de distanciamento, sem nenhum dever de apreciação. A minha utilidade se inscreve exatamente na e pela minha inutilidade para uso nas exigências práticas da vida.

O que constato é que o objeto de análise eleito não está inscrito, na quantidade extraordinária e vasta de abordagens com referência à *leitura*, com a profundidade e profusão que reclama. *Leitura e visibilidade* é o nexos sobre o qual cada quadro escolhido me faz escrever como resultado de minha atitude diante dele como leitor-espectador e do que o conhecimento teórico me faz entender sobre o tema da leitura.

Quadros de pintura da Renascença à modernidade, em que o livro seja a personagem encenada, segundo modos e imagens próprias da concepção de época e do autor.

Mas escolhi, sim, obras em que o livro está associado ao feminino, à presença da mulher. Preferência estética? Curiosidade intelectual? Hipótese política? Profusão de quadros nos museus em que mulheres – e santos – leem, não necessariamente com as mesmas intenções e destinos.

Mas o que, na leitura feminina, instiga o olhar, o pincel de tantos pintores?

### **3.2 Em busca do caminho ou do método**

Toda metodologia busca o princípio da concretização de uma prática. No curso inverso do modelo, a prática pode conduzir a que se defina um *modus operandi* de fazer, o que pode vir a se estruturar como construto teórico. Talvez estejam aqui tangenciadas as “vivências iniciais” ou “as próprias coisas e a elas nos voltarmos”, que é um princípio fundamental da Fenomenologia de Husserl. Esse foi o percurso, então, que se engendrou para o desenvolvimento deste trabalho, tanto pelo desconhecimento de teoria da leitura sobre pintura, quanto pela impossibilidade de uma escolha prévia de qualquer método. Nesse sentido, não houve uma metodologia preestabelecida, de cujos princípios me inteirei para poder confirmá-los. Tenho referências iniciais, no entanto, que conduziram meus exercícios de leitura: por várias vezes e incansavelmente lido, o texto de Foucault, consagrado a *Las meninas*, de Velásquez. Antes, no entanto, já havia tateado uma iniciativa de escrita com foco em quatro quadros, a que chamei *As Moças de Veronese*, expostas na estação Arcoverde, do metrô do Rio de Janeiro. Essa

trajetória produziu, como resultado, o texto *A propósito da (primeira) leitura de um quadro*, o qual inicialmente recebera o nome *A propósito do primeiro exercício de leitura de um quadro*. Para tanto, vali-me de *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*, de Marin (2001), em paralelo à leitura do texto *Regimes representativos da modernidade*, de Schøllhammer (2001). *A propósito do (primeiro) exercício de leitura* é uma iniciação, precária, à escuta para o encontro. Se mais não olho, a pintura espera tranquilamente e volta a atrair-me, com a decisão de significar. Com a decisão de significar, mas sob que importância? Na importância de que há, no quadro, algo que ele me faz ver e que preciso dizer e que posso dizer de outro modo (linguagem) e noutros sentidos, mas que necessariamente me dá, como ponto de partida e ponto de chegada, o escopo de sua moldura.

Uma outra referência de destaque: *Sobre um auto-retrato de Rembrandt* (1987), de Ricoeur (1996). Li, enfim, leitores de pintura. Mas há quatro referências teóricas a serem mencionadas, porque essenciais: *Descrição e interpretação*, de Groulier (2005); *Sobre o problema da descrição e interpretação de conteúdo das obras das artes plásticas* e *Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca*, de Panofsky (2005); *Padrões de intervenção: a explicação histórica dos quadros*, de Baxandall (2006). Todas foram tomadas não como base, mas em paralelo como sugestão para meus *insights*.

O princípio que norteou a produção da leitura dos quadros, apesar de ser este um exercício de doutoramento, foi realizar os exercícios sem conhecimento prévio de qualquer referência deliberada a eles, do momento histórico de sua inserção e de outros aspectos que pudessem interferir na leitura, isto é, nada mais do que um espectador leigo o faria: no primeiro momento, descrever brevemente a cena no quadro e, a seguir, tornar escrita a significação que o quadro me fazia gerar ou o do que dele me permitia compreender do seu arranjo. E por esse princípio foram escritos os doze exercícios de leitura.

Um outro ângulo registro, pois merece alusão, porque a esse princípio está estreitamente relacionado: as cinco primeiras leituras de quadro apresentadas foram feitas antes de qualquer registro da escrita que dá organização a este trabalho.

Os resultados alcançados pretendem então refletir o que se segue: fazer alguns exercícios de leitura de produções artísticas; configurar um regime

representativo de leitura, conforme os possíveis recortes; resgatar variantes conceituais de leitura em situações múltiplas.

O Exame de qualificação me fez valorizar a discussão sobre o feminino que não aparece com muita intensidade na leitura dos quadros já então realizada. Mas, no desdobramento do trabalho, sobretudo nas pertinências eleitas para a designação das possibilidades de ler, contemplei o lugar da mulher que se esboça na cena e compromete um papel, uma atuação social diferenciada.

Em resumo: o início da escrita desta tese se converteu, de certo modo, na preponderância dos exercícios de leitura dos quadros escolhidos; nos momentos seguintes, evidentemente com os intervalos oportunos, ocorreu o processo de interrelação de envolvimento e intuição ou de distanciamento, ruminação dos conceitos e das ideias, contidos no conjunto de referências registradas, e propriamente o processo da escrita. Deste modo: sujeito e objeto, polos aparentes, mas necessariamente ligados um ao outro pela relação de cognoscibilidade. Do ato de ler, algumas pertinências tomando em conta a mulher leitora.

### **3.3 A leitura e pertinências**

#### **3.3.1 Leitura como aventura**

Todo ato de ler é uma *aventura*. O termo está inscrito em Charaudeau (1983, p. 50), com a afirmativa de que todo ato de linguagem, do ponto de vista da produção, pode ser considerado uma expedição e uma aventura. Valho-me dessa metáfora, para afirmar que também a leitura o é, pois o leitor-espectador desconhece o caminho que lhe é reservado a perseguir. Há na obra ou na pintura a ser lida um cenário proposto, seus hiatos, as nuances, os lugares seguros, seus escombros. Sempre o leitor estará à procura do que lhe falta ou do resultado do que não sabe. Por sua vez, Iser (1996, p. 44-45) recorre à imagem do viajante e assim se manifesta:

[...] o leitor é estilizado como viajante que, através do romance, empreende uma viagem difícil, a partir de seu ponto de vista flutuante. É evidente que ele combina, em sua memória, tudo que vê e estabelece um padrão de consistência, cuja confiabilidade depende parcialmente do grau de atenção que manteve em cada fase da viagem. Em nenhum caso, porém, a viagem inteira é disponível para o leitor a cada momento.

Por sua vez, Certeau (2003, p. 269) nos traz a metáfora do viajante nômade e do caçador:

Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por contra própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los. A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é repetição do paraíso perdido.

Mais apropriadamente: todo ato de ler é uma aventura, com a mesma intensidade, em maior ou menor nível, e sob um mesmo escopo, nos quais toda ação humana se realiza e revela. Somente se vivencia essa intensidade, se a experiência se faz como exercício permanente. Há, na vida, movimentos simples e cotidianos. Abrir uma porta é um procedimento ordinário, mas abrir uma porta, quando a chave não gira adequadamente, pressupõe um procedimento de escuta, potencializado. Pressupõe um exercício de leitura. O que estimula e se faz como jogo, jogo contínuo e indecifrado, é que não há como descortinar o rumo desse ato, não há nele limite que se possa configurar: onde é seu fim ou seu começo. Leitura é busca do que não se vê e não se sabe o quê por antecipação. Antes, é uma intenção, que busca porto seguro; depois, é a própria aventura, devir. Não há garantias *a priori*. Os cenários vão-se revelando, e, como resultado, um lugar onde o homem se reconhece ou não se conhece como movimento no mundo: segredo da imprevisibilidade. Mas esse exercício é uma linguagem que se fia e que se aprende e reaprende, à medida que vai sendo tecida. Quando um quadro se aproxima ou se distancia num museu, quando a escrita se apressa ou se retrai num livro, vai-se em busca de algo que se avoluma como novidade. Sabe-se que muitos voltam aos museus, voltam a ver os mesmos quadros, voltam aos livros, voltam a ler uma mesma escrita, porque a caminhada não cessa, é uma procura incessante de um tempo-que-está-sempre-por- vir, que não se sabe se está longe ou

perto, se está à frente ou atrás, um vir-a-ser, uma sensação-sentimento que ainda não se conhece. Insiste-se na busca de um encontro, de um encontro que só se percebe e sente depois de realizado, e, quando supostamente se tem ele à mão, esse encontro não se dá por satisfeito e alenta para uma nova procura, como se tudo fosse se realizar pela primeira vez. A leitura é sempre movimento, ilusoriamente de recomeço, e movimento-liberdade com amarras, porque está por vir, e assim se mantém ainda indisponível, no fora e no dentro da obra, no fora e no dentro de quem lê, daí ser uma liberdade sempre indisponível *a priori*, porque não é pura, absoluta: “[...] nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas estímulos à sua produção [...]” (Sartre, 1999, p. 39), não porque o autor não o queira, é que sua subjetividade lhe escapa ao domínio, e a objetividade do objeto não emerge da própria realidade.

A leitura é força intensiva e movediça, que deriva no interior da natureza solitária de cada indivíduo sempre como ato inaugural. Ganha seu curso no próprio movimento, descansa ou guina e range ou se estilhaça a partir de um pensamento de diferença. É que se ancora e se manifesta na procura, aqui ou ali, no engendramento de ideias que, conquanto não permitam, em algum lugar, sua inscrição como novidade renovadora, encontram direção, talvez pela sua efervescência, possivelmente anárquica ou em desordem mesmo, ilusória ainda que seja, mas resultado de tensão entre o que é pensado da superfície de cada quadro, camada em camada, e o conhecimento como resposta que revele os modos de olhar o objeto e dê a conhecer sua relação com outros modos de olhar das relações do homem no mundo. É assim atravessada por outras verdades, por outros desejos e ensejos, por turbulências e por rupturas. Se o desejo do encontro vê rompido o contrato, é porque os cenários em que se inscreve são sempre vir-a-ser.

### **3.3.2 Leitura como apropriação**

Já foi afirmado: ler precede o ato dos mais simples ao complexos da vida. Examinemos essa afirmativa do ponto de vista do surgimento da escrita – antes dela, o homem percorria a oralidade, manifestava seus desejos e anseios pelos desenhos, pelas suas gravuras, e hoje ainda percorre, pois há milhares de línguas



ágrafas. Ou seja, o homem fazia e faz memória e cultura, o homem se comunica e produz sentido, mesmo que a língua de que faça uso não tenha representação gráfica.

O que é certo é que a ‘história da escrita é em essência uma longa tentativa para desenvolver um simbolismo independente com base na representação gráfica seguida da lenta e amargurada constatação de que a linguagem falada é de um simbolismo mais poderoso do que qualquer espécie de gráfico e que o verdadeiro progresso na arte da escrita repousa no abandono virtual do princípio de que originalmente partiu’. A escrita é apenas um – provavelmente o mais perfeito e o menos obscuro – entre inúmeros outros sistemas de linguagem visual: a essa mesma categoria pertencem os desenhos, a mímica, os códigos de sinais marinhos e terrestres, luminosos ou não, os gestos, em particular a linguagem por gestos dos surdos-mudos, etc. A razão nos levaria a pensar que tais sistemas são posteriores à linguagem auditiva, mas nada se sabe a esse respeito, e não seria desarrazoado, igualmente, supor que alguns desses rudimentares recursos de linguagem visual tenham mesmo precedido a linguagem auditiva (Martins, 2002, p. 33).

Examinada a mesma afirmativa, levando conta a estrutura das línguas neolatinas, o uso de *ler* vem conjugado com outros sentidos, que não somente aquele da compreensão, discussão, confirmação, discordância do que está dito pela escrita. O que há de registro é que *ler* proveio de *legere*, que, por sua vez, em sua primeira acepção, significava apanhar, colher, juntar, armazenar, e.g., *legere nuces* (colher nozes), *legere oleam* (colher azeitona). Portanto os sentidos das línguas transitam<sup>2</sup> e se estendem para outros contextos, e é nos contextos e por intermédio deles que os sentidos ganham valor e se diferenciam. Os exemplos são fartos, na modalidade escrita e falada da língua portuguesa, e um bom número de ocorrências pode ser mencionado: leem-se paisagens, lê-se a arquitetura das cidades e das metrópoles, leem-se mapas e coreografias, lê-se o circular dos transeuntes no campo e na cidade, lê-se a história e a geografia dos homens em sociedade, leem-se os modos de vestir, os gestos, os olhares, os costumes das pessoas, leem-se cartas de jogar – a cartomancia é prática comum da adivinhação –, leem-se números; lê-se a linha das mãos – é um ato milenar entre os orientais e

<sup>2</sup> A propósito, Sutter (2002, p. 71) se manifesta assim: “Mas colher não consiste apenas em apanhar e juntar, mas também em selecionar, escolher os frutos da terra. Não é por mero acaso, então, que os dois últimos verbos também são derivados de *legere*; cf. *seligere* (selecionar), donde *selectio* e *selectior*, e *eligere* (escolher), donde *electio*, *elector*, etc. Mas, mais instigante e curioso ainda é o verbo *intelligere* ou *intelligere* (compreender), também derivado de *legere* (<*inter* + *legere*, em que o -r- de ‘inter’ sofreu assimilação parcial, resultando o dígrafo -ll-) e que em seu sentido primeiro significava ‘escolher mentalmente entre’ adquirindo, a partir daí, o sentido de compreender, conhecer, perceber, discernir, reconhecer, saber, etc.”

ciganos; leem-se as artes plásticas. Há ainda a referir: não “lemos” filmes ou programas de televisão; por força de uso, “assistimos” a eles, mas efetivamente fazemos uma leitura do que vemos, porque geralmente opinamos a respeito dos filmes ou programas com interpretações e críticas.

Todos os modos de dizer e fazer e os modos de ler estão consubstanciados, portanto, nessa compreensão de que *leitura* tem seu conceito e exercício estendidos – a própria linguagem neutraliza a oposição unidirecional *ler x escrever* –, isto é, o ato de ler ancora as ações humanas e não se limita e circunscreve à leitura da escrita.

Na abertura do 3º Congresso de Leitura realizado em Campinas, em 1981, Freire (1985, p. 11) assim se manifestou: “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente”. Na mesma linha de raciocínio, Lajolo (2005, p. 7) dá o seguinte destaque:

*Se ler livros* geralmente se aprende nos bancos da escola, outras leituras se aprendem por aí, na chamada escola da vida: a leitura do vôo das arribações que indicam a seca – como se sabe quem lê *Vidas secas* de Graciliano Ramos – independe da aprendizagem formal e se perfaz na interação cotidiana com o mundo das coisas e dos outros.

No mesmo escopo de compreensão, esse conceito e a prática daí decorrente estão consubstanciados pelos princípios do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler), instituído, em 1992, sob a responsabilidade da Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura. Ler como ato de ascensão das subjetividades recônditas passa, necessariamente, pela cultura e suas manifestações.

### **3.3.3 Leitura como provocação e experiência**

Todo ato de ler que se efetiva como leitura é provocação e experiência. Isso significa que ler, pelo simples ato de ler, não é conhecer, é preciso experimentar o que se lê, experienciar viva e pragmaticamente o que se lê.

Ler não é descobrir, revelar, tornar compreendido um escondido, um já sabido.

A arte, como práxis, não só é inovadora como precisa buscar o novo, em geral. E o novo, por sua própria natureza, nunca está no lugar do ‘já sabido’. Se o novo fosse algo de fácil acesso, a dimensão da sua busca não teria o caráter de uma aventura; para encontrá-lo bastariam procedimentos mais ou menos burocráticos e ele, ao ser encontrado, não nos surpreenderia. Mas também perderia seu interesse e sua capacidade de fecundar a criação artística e incentivar o efetivo aprofundamento do conhecimento (Konder, 2005, p. 63).

Lê-se para aprender o que se ignora, não no sentido de que o que se lê traga respostas e aí esteja a função da leitura, mas na perspectiva de que ler é experimentar a perda do que somos para sermos o que não sabemos e criar um novo encontro, um outro mistério, imponderável.

Somente quando se experimenta<sup>3</sup> essa ruptura é que se expressam as sensações e os sentimentos experimentados. Enfim, são duas faces em que uma reclama a outra: a aventura vai-se tecendo na própria ação de realizar-se, e as sensações, as ideias, as emoções aí experienciadas se fazem em desassossego. O termo foi cunhado por Pessoa (1974, p. 58): “A minha sensibilidade do novo é angustiante: só tenho calma onde já tenho estado”. Esta é a explicação que Gil ([19..] p. 25) traz:

O estado de estagnação representa a paragem do desassossego, a imobilidade da ausência de vida. Se o *desassossego* é o momento que prepara e conduz ao devir-outro, a estagnação, deve negar toda a possibilidade de metamorfose. Mas de um a outra, a passagem mal se faz sentir, pois, paradoxalmente, a estagnação pode derivar do desassossego – deslizar imperceptível do movimento para a paragem do movimento, da vida para a morte, do sentido para o não-sentido, do expressivo para o inexpressivo.

O segredo, então, é o que não se revela no exercício da leitura. O segredo está compactado nos momentos instantâneos que precedem o ato de interrupção e

---

<sup>3</sup> “[...] Eu posso mesmo imaginar que antes da maçã Newton estava já cansado de saber da lei da gravidade. Então, eu vinha de uma escola onde o mundo era explicado num círculo de giz no quadro-negro frio e vazio, enquanto dentro da criança havia inquietação do saber através da vivência. Deve ter sido uma das razões da escolinha de arte. Aquilo que eu pensava, vim depois encontrar numa frase do padre Lebret que fala na relação direta entre ser e objeto – a experiência viva que é você poder encontrar a verdade da vida. Falando do padre Lebret, me lembro de uma frase dele que me fez esforçar-me para não perder a humildade. ‘Não adianta ruminar antes de pastar’ é a frase que me fez não andar por aí cantando loas. Aliás, ele dizia ainda outro troço que é mais importante: ‘Não há outro jeito senão entrar no banho’” (Augusto Rodrigues, em entrevista a Clarice Lispector, em Williams, 2007, p. 181).

transformação do pensamento que se faz objeto, escrita ou pintura. Pois o objeto, aqui concebido como conhecimento, porque produção humana, não é resultado do pensamento propriamente, isto é, não é pensamento que se faz converter simultaneamente em palavras ou em imagens, mas é a própria interrupção e transformação do pensamento como novidade. Toda obra de arte é um acontecimento novo. O conhecimento surge em um momento, em um minuto, com a destreza e a velocidade de uma flecha. Criar, então, por esse viés de entendimento, é manter um estado de tensão psíquica, é trabalho como força intensiva, potencializada em criatividade. É conflito como condição de mudança de si próprio em níveis de complexidade diferenciados, não é substituição figurativa da realidade.

[...] ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura. [...] Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se recriou (Ostrower, 2005, p. 51).

Nesse sentido, vai ao encontro do que é a obra artística, sempre um apelo.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem (Sartre, 1999, p. 39).

E sua materialidade está no seu curso, na sua movimentação pela mão humana. A leitura tem esse escopo. A vida é labareda ininterrupta, não tem intermitência, pulsa, enquanto pulsa cada coração humano. O quadro e a escrita, por sua vez, serão peças imobilizadas, objetos pálidos, inertes, se não houver quem os olhe e os faça como curso de um rio. O leitor-espectador é o seu desbravador, um provocador. A leitura é uma confissão de que a vida não satisfaz.

Mas é necessário insistir num ponto: o ato de ler somente se converte em leitura na medida em que se faça como experiência. Experimentar o exercício da leitura está na possibilidade de permitir que algo nos aconteça, porque o objeto nos punge. No sentido de que o objeto não está lá, num outro lugar, ao contrário, o indivíduo já não mais o vê, porque se enreda com ele. Leitura como exercício de felicidade, numa relação tensa e continuada entre prazer e dor, alegria e

sofrimento, entre conhecimento e vida. Mas essa experiência vivida tem natureza particular, contingente, finita, esgota-se, quando encerra o seu ciclo, ainda que seus resquícios se amalgamem com outras nervuras de outros encontros e descontinuidades. Não pode ser transferida em sua essência, e ninguém pode se valer da experiência de outrem, daí seu valor ser precário, ao ser contada, pois já não é ela; o relato de uma experiência é uma aparência do que foi ela própria, e, desse modo, passa a ser uma outra experiência, a de contar, porque experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece. Experimentar a leitura não é um fazer pensado, também não é um fazer pensante, é um fazer em exercício pleno no curso do ainda-que-pense-que-me-sacio, não me nutro, em êxtase puríssimo de uma felicidade clandestina.

Clarice  
Lispector

Nessa linha de raciocínio, a informação não é conhecimento, e o conhecimento somente se revela como tal, quando experienciado. O conhecimento está nisto:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece (Larrosa, 2002, p. 20).

Inventar-se, portanto, é o momento mais fértil da leitura, está nele a sua celebração. Nesse sentido, ler é aventura, experiência e celebração. O homem se perpetua, porque se transforma, e, ao transformar-se, reinventa-se.

O atravessamento do ser pela leitura, um ser que não é, mas vai sendo, transformando-se no embate com a linguagem, implica levantar os olhos do texto, ler-se interiormente para ler o mundo nas suas relações.

#### **3.3.4. Leitura como interação**

Uma outra referência que trago é minha leitura-escrita ela própria, esse traçado que se revela ordinariamente como tradução do seu referente, mas que, em essência, é resultado dela mesma, que se faz nova pelo recorte que lhe é próprio, conquanto esse recorte possa se fazer como similar a tantos outros recortes.

Quando o indivíduo tem diante de si o que vê (num museu) ou lê (num livro), esse seu ato constitui-se na sutura de dois blocos de ossatura, o que está no outro – no quadro ou na escrita – e o que está nele próprio. Ler é caminhar na sutura da própria leitura. A leitura é movimento e pode ser potencializada quantas vezes o leitor-espectador quiser, pode ser retomada pelo mesmo leitor-espectador ou por vários leitores-espectadores numa mesma época ou épocas diferentes. E a leitura ganha potencialidade ou diferentes níveis de potencialização, conforme seja a sua materialidade. Essa materialidade resulta do entrecruzamento do repertório da escrita e do quadro e do repertório do leitor-espectador. Por isso, a leitura é potencial individualizado. Não há quem faça uma leitura igual à outra leitura feita. E não há como descrever esse ato, porque se consubstancia no *abstratum*. Há um itinerário, uma rota, que vai se revelando no contraponto entre o repertório do quadro e do repertório do leitor-espectador. É como aventurar-se na corredeira de um rio. O leitor a percorre, conforme seja sua potencialidade.

Um destaque: quanto mais elevada é a relação de similaridade entre os repertórios – repertório do leitor-espectador e repertório do quadro –, tanto menos tensiva é a relação de leitura que se estabelece. O conceito de repertório é desenvolvido por Iser (1996, p. 156) numa explanação longa, detalhada e criteriosa. E, como tal, é oportuno destacar o seguinte excerto:

Os valores extremos da escala em que sucede a correspondência parcial dos elementos do repertório de texto e leitor evidenciam que o texto exige do leitor diferentes modos de participação. A participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero. Em ambos os casos, no entanto, o repertório organiza as reações dos leitores ao texto e assim as respostas aos problemas dos sistemas de referências que ele oferece. O repertório forma assim uma estrutura de organização de sentido, que deve ser otimizada na leitura do texto. Essa otimização depende do conhecimento do leitor e de sua disposição de aceitar uma experiência que lhe é estranha. Ela depende também das estratégias do texto, que, como potencial orientador, projetam os caminhos da atualização.

Nesse cenário de relações, a interseção entre os repertórios de leitura ganha curso em grau de visibilidade aproximada. Se o grau máximo ocorre, tem-se rompimento com a expectativa de que algo está por vir. A leitura deixa de ser

prazer, ganha nela corpo o estado do tédio, da fadiga, da impaciência<sup>4</sup>. Nessa linha de raciocínio, a obra se fecha. Num outro viés, porque os sentidos são vários e são tantos quantos sejam os leitores capazes de fazê-los possíveis, porque em potencial conjugam o código sociocultural de que os leitores fazem parte, emerge um leitor vivo, que, próximo da obra ou distante dela, à primeira vista, traz materialidade à leitura, materialidade no sentido de dar curso ao *desassossego*, concebido como dança, movimento contínuo de energia vital. Esse *desassossego* é como os corpos se movimentam nos limites de seu espaço coreográfico e na transcendência do próprio círculo.

Os recortes da pintura ou da escrita se materializam como *modus vivendi* de realidade e, como *modus* de realidade, se constituem como organização de sentido. Duas diferenças é importante destacar entre a vida “real” e a “realidade” da pintura e da escrita. É que a pintura e a escrita são ações humanas como *modus* ficcionalizado de vida. Outro aspecto é que, como são pensamentos, e os pensamentos correm o mais das vezes à frente das ações, a pintura e a escrita se revelam e constituem atos de insurgência, cortam por antecipação, criam, desse modo, existências inexistentes.

A literatura é “[...] obra-de-arte. Não mais a realidade, mas como que o seu símbolo – esse formidável poder de convicção da beleza que a torna mais real que a própria realidade” (Andrade, [1955], p. 104). Assim também o é a pintura, como todas as artes. Uma realidade escolhida e artificada, por abrigar a refuncionalização da complexidade de relações do homem em sociedade e por conter um interrogar constante sobre o tempo que lhe é dado viver, como representação ou como insurgência, “[...] à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida” (Iser, 1999, p. 11). Reclamam, portanto, um exercício de leitura (e de escrita) fora do seu próprio círculo. É esse o olhar, engendrado como reflexão e ato inaugural de sentido novo para os homens. Texto-criação e, como tal, não passível de modificação enquanto ato de escrita, mas estimulador da procura. A história é dita então pelo silêncio

Rancière

<sup>4</sup> “É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos [escrita e pintura] nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades. Sem dúvida há limites de tolerância para essa produtividade; eles são ultrapassados quando o autor nos diz tudo claramente ou quando o que está sendo dito ameaça dissolver-se e tornar-se difuso; nesse caso, o tédio e a fadiga representam situações-limite, indicando em princípio o fim de nossa participação” (Iser, 1999, p. 10).

instigador entre o mundo luminoso e o mundo obscuro, pois toda escrita, enquanto escritura, toda pintura, enquanto dura pintura, se instauram “[...] para revelar o sentido da coragem, do dever, do alcance da justiça, da liberdade, o sentido da vida e da morte deste terrível, sujo, nobre, pequeno e grande animal metafísico chamado ser humano” (Sábato em entrevista a Lorenz, 1973, p. 72).

O texto (literatura, pintura, estatuária) é uma estrutura potencializada de ações humanas. Ainda que sejam configurados somente como atos experiencializados, no curso de cada toque da pena ou do pincel, influenciam atitudes e comportamentos. Leitura e escrita ou pintura, uma reclama a outra, mas cada qual tem exclusividade de curso em seu movimento. O espelho cativa, mas simultaneamente compromete, porque denuncia.

É oportuno, como busca de equilíbrio e sustentação da escrita, dar destaque a que a literatura (como qualquer arte) se circunscreve a seus limites. Não se pode tê-la, portanto, como “[...] legisladora de coisa alguma, como pretendia o romântico inglês; é apenas aquilo que, de seu comércio com o concreto, propõe dúvidas e questões, o que permite o prazer na dúvida” (Costa Lima, 1984, p. 71). Sob outro aspecto e ainda no sentido de garantir a importância e a argumentação da escrita, é necessário registrar que

[...] a literatura não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e orais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscriver (Candido, 1995, p. 113).

### **3.3.5 Leitura como partilha**

Aproximar os termos *ficção (leitura, escrita e pintura)* e *partilha do sensível* é uma tentativa, não mais do que uma tentativa de compreensão da intensidade de como a relação entre os termos se efetiva. Nesse sentido, própria e provisória, porque é busca por desembaraçar o nó entre a encruzilhada e o desfecho, entre a escolha e o resultado desse ato. Um sofrimento de busca



constante, um ruminar<sup>5</sup> de procura, enfim, de confirmar que “[...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação” (Rancière, 1995, p. 7). O ato de ler e o ato de pintar e todas as outras formas de dizer e fazer também o são, ainda que não estejam na mesma medida. Nessa e com essa maneira de ocupar e dar sentido a essa ocupação, movimenta-se com politicidade, pois toda escolha humana é resultado de decisão política. Ocupar o sensível e dar sentido a esse ato pressupõe, portanto, um modo de ver, de dizer, de pensar, um modo de ser no que é próprio e no que é comum na comunidade. É estar em relação de partilha: induzir à partilha ou à participação de um conjunto comum e, inversamente, induzir a apartar-se por decisão ou ser apartado, em face da separação e distribuição dos quinhões. Um outro modo de dizer e com o mesmo sentido: “Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum e partilhado e a divisão de partes exclusivas” (Rancière, 1995, p. 7). Ou ainda por esse mesmo autor:

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

Mas movediça, pois o imprevisível se presta antes de tudo para dar corpo a existências inexistentes. Também, conforme Rancière (1995, p. 227):

Vamos partir de um exemplo e um enunciado aparentemente simples. [...] Chegados ao lugar, eles reconhecem primeiro, nessas braças de mato para capinar, *sua* Icarie (‘nossa Icarie é grande e bela’, escrevem eles) antes de sentir o desacordo entre o livro e o território, mas também a chamada à ordem do guia (‘Icarie existe, pois nós a trazemos no coração’). Em torno de uma palavra e de vários lugares, define-se assim toda uma série de operações de pensamento: crença, reconhecimento, identificação, decepção e até, no caso, um processo contra estelionato que os operários ganham na primeira instância e o utopista quando recorre.

<sup>5</sup> É como se ver na posição do asno de Buridan. “Buridan colocava a hipótese de um asno atormentado com igual intensidade pela fome e pela sede, que se encontrava a igual distância de um balde de água e de uma ração de feno. Por onde começaria para satisfazer as duas necessidades igualmente prementes? É o problema da ‘liberdade de indiferença’, que significa a situação de um homem perplexo entre duas resoluções que o tentem por igual.” (Einstein, 1982, p. 24).

Em Platão e em Fedro, pode ser lido: nenhum poeta pôde contar nem poderá cantar em versos o que se situa acima dos céus, porque os corcéis e os cocheiros das almas divinas são belos, de boa raça e bons de espírito, sobem com graça e docilidade; os corcéis e os cocheiros dos poetas são mestiços. Ora levantam, ora abaixam a cabeça, sem ritmo e harmonia, e, nesse bater de asas em cenário de confusão e luta, os poetas se machucam e não conseguem elevar-se e contemplar a essência do Absoluto. São meros imitadores e jamais expressam a realidade. Precisam de tempo para o gozo da sesta e do canto das cigarras acima de suas cabeças, como o fazem os escravos e as ovelhas à hora do calor a pino. São como homenas comuns e, como ficam cansados, quando pensam, ocupam o sexto lugar na hierarquia das almas. Não são, do mesmo modo, merecedores de novo espaço em *A república*. Sem exceção e a começar por Homero. São todos não mais do que fantasmas e como tais não trazem nada de sólido no que proferem, porque efetivamente não conseguem desenvolver de forma reflexiva o que afirmam. Nesse sentido, não são capazes de intruir os homens e fazê-los melhores do que são. Não façamos, pois, nenhuma exigência de que nos deem conta do que dizem.

E os pintores são também artistas da mesma espécie? Sem dúvida que o são. Para tanto, basta que se comparem suas atividades com as de um carpinteiro. Tomemos como exemplo um móvel de um quarto de dormir. Há três espécies de leito. Uma se encontra inscrita na natureza e tem como autoria Deus, a outra é feita pelo carpinteiro e, ocupando o terceiro nível de categoria das espécies, encontra-se a que o pintor realiza. Como se vê, sua produção está afastada em três graus da natureza e, por isso, está muito distante do que é verdadeiro, pois representa o que parece ser a realidade. Desse modo, o pintor não é, mas se assemelha a um marceneiro, não tendo, portanto, conhecimento da técnica e tampouco do manejo processado para o que produz. Nesse sentido, poetas e pintores estão no mesmo nível e relação hierarquizada no pensamento e na partilha platônica.

Os filósofos, ao contrário, podem transitar da multiplicidade das sensações à unidade racional. Os homens que se dedicam à filosofia cantam melodias mais belas e fazem discursos tanto sobre os homens quanto sobre as coisas divinas. Por isso, têm todas as condições de aproximação de Deus. É o que lhes dá garantia da qualidade de seus cavalos e cocheiros e de suas asas.

Ainda, em Platão, a escrita. Amon retrucou que, ao invés de a escrita ser um bem, seria para o povo um mal, porque, na sua compreensão, ler sem a ajuda de um mestre era logro, porque dava o mais das vezes a entender que sabia o leitor muitas coisas, mas efetivamente não sabia e não saberia ir ao encontro da saída da caverna sem a ajuda de um mestre. A referência a Amon está inscrita em Fedro, no episódio em que Sócrates, para argumentar sobre o que convém e como convém ou não dizer ou escrever, enfim, examinar quando a arte de dizer ou escrever é bem ou mal empregada, retoma uma história transmitida pelos antigos sobre a invenção dos números e dos cálculos, da geometria e da astronomia, do jogo de damas e dos dados, e também da escrita. Este é o registro:

O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das cousas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma cousa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si (Platão, 1954, p. 257).

Esse é o logos platônico e vem se refletindo no pensamento ocidental e na partilha do sensível ao longo do séculos.

Neste estado contemporâneo de sociedade escrita, impressa e eletrônica, a escrita é também muda ou falante. Muda, porque não há voz, voz própria que a oriente, conduza, diga dela sua verdade. Inerte e, como tal, contraditoriamente errante, ébria, falante, porque as leituras lhe sobrevêm com pressa ou sem pressa e sem destino definido, embaralhando o ver, o dizer e o fazer. “Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais ‘a dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível.” É como foi registrado por Rancière (1995, p. 8). Estado legítimo de democracia, porque há sobra de palavras; no contraponto, porque as palavras e as ações, muitas vezes, não se interpenetram e interfazem. Com isso e em face disso, desconforto, sulcos, mordacidade, entre o que se diz e o que se faz. E não podem fazer parte dessa partilha os pobres, os negros, especialmente os pretos, porque escravos, mais escravos do que os pardos. As mulheres também, porque ganham menos do que os homens, as mulheres negras ainda mais, porque percebem ainda menos, menos

do que as mulheres brancas.

No Brasil, a história é longa. Houve um tempo, antes de os portugueses chegarem, em que os povos indígenas viviam seus regimes comunitários nos quais cabia todo mundo, uma sociedade de todas as gentes, ninguém era excluído. [...] Depois veio o poder de quem tem a informação e meios de comunicação. Primeiro a oligarquia e depois todos os outros senhores da Terra e dos bens que nela se produzem. Foi assim que o Brasil chegou hoje a 80% de pobres e milhões de indigentes, divididos entre o campo e a cidade. E isso num país onde o que não falta é riqueza. A matemática brasileira soma, acumula e multiplica, mas não aprendeu a dividir, a compartilhar. Aqui o bolo sempre cresce, nunca é dividido (Sousa, 1996, p. 68).

Não têm tempo para pensar; como resultado daí decorrente, não podem participar do quinhão comum. É um povo em sua boa parte analfabeta; se tem escolaridade, lê o cotidiano, não assiste a programas de televisão que conduzem à reflexão crítica, não compra jornal e revista, não vai ao cinema e ao teatro, não vai aos museus. Não vai à escola. É um povo apartado dos bens culturais. Os apartados, mesmo que compreendam a linguagem, falam às cegas, fora do acontecimento, porque para eles falar é bastante, já é o grande acontecimento. Não possuem linguagem crítico-reflexiva, porque não têm tempo de se dedicar a ela, de compreendê-la para desorganizá-la, de insurgir-se contra ela, de amordaçá-la.

A posse desse órgão de manifestação marca a separação entre duas espécies de animais como diferença de duas maneiras de se participar do sensível: a do prazer e do sofrimento, comum a todos os animais dotados de voz; e a do bem e do mal, própria somente aos homens e já presente na percepção do útil e do nocivo. Funda-se, por aí, não a exclusividade da politicidade, mas uma politicidade de tipo superior, que se perfaz na família e na pólis (Rancière, 1996, p. 17).

O aspecto da partilha, o qual se processa pelo viés da socialização, implica e pressupõe que a leitura tenha a função de fazer os homens iguais. Isto é, alcançado em sociedade o exercício efetivo da leitura, em que todos os homens leiam todos os dias, em todos os espaços, públicos e privados, isso não significa que a sociedade venha a ser igual em seus hábitos e costumes, em suas atitudes e decisões. Mas, se é alcançado esse efetivo exercício – todos têm a capacidade de fazer dele procedimento contínuo – é preciso que somente façam vibrar essa instantaneidade de idéia e sentimento. Isso se faz. Cada homem pensa, porque encontra solução para aquilo que o incomoda, mas somente quem exercita a leitura cotidianamente sabe o que é essa decifração, o que é esse exercício, o que é

essa permanência de procura. É um ato de ocupação do sensível e de insistência de que essa ocupação tenha uma nova geografia.

### 3.3.6 Leitura como excesso

Não há unanimidade quanto ao entendimento de que o sentido e o próprio exercício de leitura como experiência extrapolam o ato de ler textos escritos. De forma muito incisiva de compreender, muitos são os que defendem a concepção de que ler é exclusivo da linguagem humana, porque somente nessa estrutura de organização de sentido os elementos se relacionam e hierarquizam de forma articulada. Um reclama o outro, e a articulação que entre eles se efetiva, se processa simultaneamente sob dois eixos em movimento: o da combinação de elementos e o da seleção. Há um outro procedimento a esse associado: é o fato de a linguagem humana ser manifestada num *continuum* fônico, a fala. Quando manifestada na escrita – a título de lembrança, ainda existem milhares de línguas ágrafas no mundo –, a sua representação corre também pela linearidade. Não há dúvida de que só a linguagem humana possui essas duas características, que, em essência, a diferenciam de outras estruturas de sentido propostas, porque se aproximam sobremaneira dos mecanismos de estruturação de um sistema linguístico. A título de exemplo, três referências: o sistema alimentar, o sistema da moda, o sistema mobiliário. O que os faz de natureza diferenciada e passível de agrupamento em duas categorias – a linguagem humana e outras **linguagens** – não está somente na forma como se estruturam, também está na matéria e na referência. Nas outras linguagens – aqui, especialmente, a referência recai sobre a pintura –, os elementos, cores, traços, tamanhos, riscos, sombra, não têm um sentido *a priori*, porque não há convenção e sintaxe própria que os relacionem. O que efetivamente há, numa tela, é que a relação de sentido entre os elementos é produzida, o significado não está dado, porque significados não se pintam. Em decorrência, a relação de sentido entre os elementos não concorre para que sejam decompostos em unidades básicas a serem usadas com o mesmo sentido em um outro quadro.

Mas quero reafirmar o óbvio, às vezes o óbvio escamoteia e esconde as propriedades em que foi confinado, torna-se opaco. O discurso ordinário e público não traz interiorizado o ato de ler como ação cotidiana e de experiência. Dito de

outra forma e na mesma linha de raciocínio: conquanto o termo leitura ocorra, em sentido lato, na fala cotidiana dos espaços públicos e privados e nela seja ressaltada a importância do ato de ler, na realidade o homem em sociedade não o efetiva como exercício permanente e de reflexão. O que há é o uso banalizado do termo, e o que se concretiza é uma impressão, é a compreensão ilusória de que o processamos e exercitamos cotidianamente. A leitura, nesse sentido, está em excesso.

Mesmo nos espaços de formação – social, política, econômica, cultural e especialmente escolar, espaço de referência teórico-prática e metodológica e de produção e socialização do conhecimento –, muito raramente se desenvolvem atividades de leitura com foco em outros modos de dizer e fazer que não aquele dito pela escrita<sup>6</sup>. Os estudos sobre a imagem estão restritos às disciplinas com conteúdo pertinente à Arte, à História, à Psicologia e à Sociologia da Arte. Esse distanciamento ganha destaque em nível da formação dos profissionais da educação, pois esparsas são as oportunidades em que outros modos de dizer e fazer são propostos ou apresentados como atividades de leitura nas salas de aula, e raros são os currículos das licenciaturas que estabelecem o tema da *leitura* como conteúdo de primeira instância a ser examinado. Cria-se um círculo vicioso, e daí decorre que o ensino fundamental e médio reflete a prática ou o exercício de reflexão, levados a termo esses níveis na graduação universitária<sup>7</sup>. Nega-se e não

---

<sup>6</sup> Retomar Orlandi (1988, p. 7) é oportuno: “No sentido mais restrito, acadêmico, ‘leitura’ pode significar a construção de um aparato teórico e metodológico de aproximação de um texto: são as várias leituras de Saussure, as possíveis leituras de um texto de Platão, etc. // Em um sentido mais restritivo, em termos agora de escolaridade, pode-se vincular leitura à alfabetização (aprender a ler e escrever) e leitura pode adquirir então o caráter de estrita aprendizagem formal”.

<sup>7</sup> Nesse sentido, fica manifestada a expectativa de que estudos apurados possam revelar a razão pela qual as discussões sobre a temática da leitura não gozam de destaque na hierarquia dos conteúdos elencados como essenciais na formação dos educadores e se a ausência dessa vertente de trabalho tem efetivamente implicação direta nos resultados da formação escolar em nível de Educação Básica. A propósito, Rebouças (2006, p. 102) faz a pergunta a respeito da leitura de textos: “E os não verbais, como são apreendidos na e pela escola? Preocupamo-nos com eles? Na complexidade das relações socioculturais que se processam na escola e fora dela, entrelaçamos práticas e idéias a respeito da comunicação e das imagens que circulam em nosso entorno, a maioria delas presentes nas mídias”. Outro registro necessário é que o professor precisa de aprender a conduzir seu trabalho no mesmo sentido de quem faz ciência. O professor deve ser crítico e perspicaz, ao mesmo tempo em que deve dar curso normal às atividades, deve conjecturar e anunciar hipóteses, recuar e reorientar procedimentos, mas sempre na perspectiva de um gesto revolucionário. Teorias melhores sempre será possível formular e, nesse sentido, serão mais verdadeiras que as anteriores, em um determinado tempo-espço, até que uma outra explique de forma mais clara ou em maior volume o que a anterior não conseguira explicar. Para reafirmar: “[...] sempre será possível obter-se teorias melhores e, neste sentido, mais verdadeiras que as anteriores por um determinado tempo t, até que uma outra teoria, T, apareça e explique tudo aquilo que a anterior explicou, e mais o que ela não conseguiu explicar. O exemplo é o da Teoria de Newton, TN, e a teoria de Einstein, TE.” (Knox, In: Castro, 2006, p. 89).

se processa na prática o conhecimento teórico que se tem de que leitura não se limita à compreensão da escrita. Constitui-se numa lacuna que, entrevista e perpetuada na escola – na escola ou fora dela, também não se verifica a leitura da escrita como ato permanente de reflexão –, se revela contraditória, em razão do que e como é concebida e do que se espera dela. Nesse cenário, o escrito ganha justificativa no fato de que as sociedades de cultura e civilizadas, as contemporâneas com maior destaque, têm a escrita como forma primeira para o intercâmbio de informações e de outros modos de relação, ainda que a imagem tenha aí significativa importância. O que há de ironia e impertinência na relação entre o homem e a escrita é o distanciamento entre um e outro. Uma crise da razão e do raciocínio crítico, talvez.

Tem-se aqui um convite à superação desse contraditório. A escola não pode prescindir de pensar e sistematizar o conhecimento, e, fazendo-o, organizar-se para propor e fortalecer novas possibilidades de relação entre os homens.