

Ideais de leitores e leitores ideais: Mapeando uma história pelos traçados iconográficos

Giulia Crippa

Como citar: CRIPPA, Giulia. Ideais de leitores e leitores ideais: mapeando uma história pelos traçados iconográficos. *In:* ABRAHÃO E SOUZA, Lucília Maria; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; GRACIOSO, Luciana de Souza (org.). **A Imagem em ciência da informação: reflexões teóricas e experiências práticas.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 31-52.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2014.978-85-7983-556-8.p31-52>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CAPITULO II

IDEAIS DE LEITORES E LEITORES

IDEAIS: MAPEANDO UMA HISTÓRIA

PELOS TRAÇADOS ICONOGRÁFICOS

Giulia Crippa

INTRODUÇÃO

Nesse capítulo propomos o estudo da representação iconográfica de livros e de leitores em diferentes contextos históricos. Para tanto, utilizaremos uma metodologia oriunda da História Cultural, com a finalidade de desenhar uma topografia das interações entre o livro enquanto objeto e a ação da leitura no âmbito do imaginário social, através das permanências e das mudanças dessa interação em iconografias produzidas pela arte ocidental em diferentes épocas. O intuito é configurar a representação do imaginário acerca do tema em um momento em que, diante das novas tecnologias de informação e comunicação, se discutem seu futuro e o das novas relações de leitura proporcionadas por essas tecnologias, como mostram Chartier (1999), Murray (2003) e Santaella (2004), entre outros. Entre as representações processadas dentro de um universo mais amplo pesquisado, selecionamos algumas que permitem ser usadas como *Imagines Agentes*.

A antiga Arte da Memória, ou *Ars Memorativa*, respondia à necessidade de potencializar a faculdade da memória em um sistema constituído por “lugares” onde os elementos que precisavam ser lembrados eram representados como “imagens”: uma encruzilhada, neste sentido, entre a memória como fenômeno interior, puramente mental, reconhecidamente

individual, na elaboração das estratégias da Retórica Antiga e a elaboração de imagens exteriores, dispostas de maneira a poder representar um conteúdo de memória não somente individual, mas cujos elementos podem ser compartilhados. A escrita imagética da memória é concebida como uma alternativa ao registro escrito, para o qual não há lugar quando é a voz que divulga a memória, quando o corpo deve ser o suporte dela.

A redescoberta da Antiguidade por parte do humanismo leva o Renascimento e o Barroco à busca de imagens, na tentativa de compartilhar a memória através do uso de metáforas e de emblemas, como instrumentos eficazes de constituição de matrizes mnemônicas. Para tanto, se concentram em afetar a imaginação através da tradução, da transposição da realidade pela poética e pela ideologia da metáfora de um lado e, por outro, pela criação de emblemas. A metáfora é o instrumento que permite ver, contemporaneamente, mais objetos em uma só palavra. A metáfora implica, assim um forte apelo imagético, que leva à criação de emblemas e símbolos designados para transmitir um conceito específico ou um ensino moral através de imagens. Na lógica da representação das *Imágenes Agentes* nos séculos XVI e XVII, percebe-se uma recorrente recuperação de repertórios góticos e escolásticos, construindo uma simbologia oficial através da qual o universo é representado como conjunto de imagens metafóricas e emblemáticas, capazes de ordenar e organizar inteiros discursos (CRIPPA, 2010).

O olhar de escolas históricas voltadas para uma pesquisa indiciária, como propõe Carlo Ginzburg (2004), apresentam perspectivas interessantes em suas abordagens inéditas de análise dos sistemas de representação de livros, leituras e leitores. Em relação à representação de livros e leitores na literatura não faltam estudos e monografias: na segunda metade do século XX, temáticas ligadas à produção e circulação de livros e suas representações como produtos da ordem do imaginário tem convergidos as pesquisas de profissionais ligados às Ciências Humanas de maneira consistente, reunindo capitais culturais diferentes na reflexão sobre o tema da representação do livro e, conseqüentemente, do imaginário e dos quadros sociais da leitura¹ A representação da leitura, tanto em sua aparição iconográfica, como no desenvolvimento textual, deveria

¹ Remetemos a Curtius (1996, p. 375-429) para uma compilação bibliográfica extensa sobre a simbologia do livro na literatura ocidental desde antiguidade até o séc. XIX; Cavallo e Chartier (2002) e Chartier (2001), abordam vários aspectos das práticas de leituras e de suas representações; em nível de pesquisa nacional, autores

permitir reavaliar os discursos que objetivam regulamentá-la, dizer sua norma ou prescrevê-la, como aqueles que pretendem construir uma descrição objetiva, histórica ou sociológica, das práticas de leitura. (FRAISSE; POMPOUGNAC; POULAIN, 1997, p. 8)

O prisma de observação das representações dos livros e da leitura oferece várias perspectivas: o livro como objeto físico ou como espaço mental; o livro evocado; o livro como guia de viagem, entre outros. Nosso estudo pergunta quais são as características dessas imagens, que as tornam objeto de interesse para integrar uma história do conhecimento e de seus atores.

A força memorativa de determinadas imagens está no centro das pesquisas de Aby Warburg, que provocou uma renovação epistemológica no campo da história da arte, que seguiu nos estudos realizados pelos discípulos Panofsky (1975), Gombrich (2003), Saxl (2005), Baxandall (2006), Ginzburg (2004). A mudança de enfoque sobre os fenômenos artísticos se atrela a uma “antropologia da visão”, considerada por Warburg a faculdade primeira de apreensão da mente humana. (GOMBRICH, 2003; SETTIS, 2000). A História Cultural fundamentada nesta antropologia da visão entende a autonomia da linguagem da arte, buscando, assim, caracterizar as partes dessa linguagem. Dessa forma, é possível identificar modelos iconográficos emblemáticos que cabe ao historiador descrever. O ato da descrição parcialmente interpretativa “é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele.” (BAXANDALL, 2006) As imagens de livros, leitores e leituras, constituem no tempo uma série de “documentos iconográficos”, para os quais o historiador cultural busca as razões de seu aparecimento, de sua colocação em uma série, propondo hipóteses sobre suas funções como meio de transmissão de valores socialmente construídos em sua legitimidade.

É nesta direção que nossas análises enfocaram imagens como O *Retrato de Dante*, de Domenico de Michelino, realizado em 1465 para a igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença, o *Retrato de Emile Zola*, de Eduard

como Moyses (1995), Barbalho (2006), Lajolo e Zilbermann (2002), Abreu e Schapochnik (2005), entre outros, mostram que o interesse pelas práticas de leitura no plano da significação simbólica das representações constitui um elemento necessário de reflexão sobre práticas normativas e disciplinares ligadas ao livro.

Manet (1868), *Law Student*, de Norman Rockwell, capa da revista *Saturday Evening Post* de 1927: elas podem ser observadas como emblemas/símbolos, “superfícies” virtualmente discursivas, *media* paradigmáticas da memória que remetem a determinadas formulas recorrentes que, a cada recorrência, permitem ao historiador recordar (DIDI-HUBERMANN, 2007).

Nossa proposta visa, assim, descrever algumas imagens com base na proposta de um paradigma conjectural como apresentado por Ginzburg (2004), que questiona os exemplos enquanto *Imagines Agentes* de livros e leitores.

Buscamos uma base substancial de natureza tópica nas representações escolhidas, que descobrimos se constituir dentro de um universo fortemente marcado pelas matrizes dos autores cristãos sobre livro e leitura. Com base nisso, verificamos como a *tópica* de livros e leitores se configura na modernidade secular, mantendo, porém, parte de suas matrizes. Para este percurso, utilizamos a representação da “inspiração” de Hildegard de Bingen nas ilustrações do manuscrito do *Scivias*, dentro de uma série possível de representações que levam até às ilustrações de Norman Rockwell para as capas de revistas. Dentro das mesmas matrizes, podemos inserir o retrato de Dante, capaz de expressar um verdadeiro “convite” à leitura, enquanto o retrato de Zola, mesmo revelando toda a distância do mundo medieval de um culto leitor burguês na intimidade de seu estúdio, ainda “carrega” princípios e valores construídos pela cultura “letrada” que não fogem da proposta de uma “antropologia da visão” da escola warburguiana, assim como se pode observar em outro retrato, *Law student*, de Rockwell, em que os simples artifícios retóricos utilizados remetem, plenamente, à função de imagem agente.

GENEALOGIA DE UMA REPRESENTAÇÃO: O LIVRO NO OCIDENTE

O Ocidente cristão, na forma de endossar a palavra escrita, torna o livro elemento central de um elaborado tecido de discursos inscritos literária e figurativamente. Apesar dos livros não estarem acessíveis à maioria da população da Europa por muitos séculos, as narrativas sobre livros se multiplicam, estabelecendo alicerces sólidos para um imaginário sobre esse objeto, que remete, em última instância, à idéia central da

especulação religiosa, um livro divino, e da sua transposição para o registro humano da escrita.

Se, de um lado, encontramos inúmeras discussões sobre o pioneirismo dos cristãos na evolução do papiro para o *codex* (CAVALLO, 1992, CAVALLO; CHARTIER, 2002, HAVELOCK, 1995), vale a pena considerar alguns aspectos da escrita que oferecem elementos para tentarmos entender a relação que o mundo cristão, em sua época de formação e ao longo da Idade Média, estabelece entre o livro/objeto, e os “públicos leitores”, que compreendem tanto os leitores diretos quanto, em número muito maior, os leitores ouvintes e o público leitor das imagens, nem sempre alfabetizados, mas não por isso “excluídos” do imaginário sobre o livro.

No capítulo 10 do Apocalipse de João deparamos com esse trecho:

O anjo me disse: Toma-o e come-o; ele fará amargo o teu ventre, mas na tua boca será doce como o mel [...] E eu tomei o livrinho da mão do anjo e o comi; [...] e na minha boca era doce como mel [...] Então me disseram: Importa que profetizes outra vez a muitos povos, e nações, e línguas, e reis [...].

O modelo de João se encontra em Ezequiel, 2.3, no qual o profeta, que “engole” um rolo divino, fala com autoridade impessoal, digerida, diferente de sua opinião: lembra e registra as palavras de Deus ou dos Anjos.

A afirmativa de ter ingerido um livro sagrado confere maior autoridade à visão, e escrever permite sua circulação no espaço e sua permanência no tempo. Um bom exemplo do poder da escrita para a Igreja é a visão de Hermas, que se encontra em sua obra principal, *O Pastor*, escrita entre 88 e 97 d.C. e que manteve grande respeito e circulação ao longo da Idade Média.

Hermas vê uma senhora idosa sentada com um livro na mão, lendo, com uma expressão terrível no rosto. Ela ordena que Hermas leve o livro e o copie, o que ele faz “letra por letra”, pois não consegue “distinguir as sílabas”. Somente depois de quinze dias e de um jejum, o significado lhe é revelado. A mulher idosa é a Igreja, disfarçada. Em seguida, a senhora deixa o lugar para o Anjo do Arrependimento, que manda escrever para

conservar. Note-se a interação entre uma textualidade produzida na esfera do divino que se combina com as exigências terrenas, através da imagem da visão: Hermas garante que o texto não é dele, que os motivos para redigi-lo são inquestionáveis, e que limitou-se a copiar do livro da Igreja e das palavras do anjo. A circulação não se deve à ambição pessoal, mas à imposição da Madre Igreja: a cultura escrita sagrada “empresta” um poder impessoal para Hermas, enquanto sua inscrição “terrena”, ou seja, sua transposição sobre um suporte material, sua composição através de símbolos/letras permite que o texto circule.

Vale notar que tanto João como Hermas se referem a um livro celeste que não conseguem entender na transcrição, textos conservados, porém não revelados. Ambos mencionam um “livro da vida”, onde estariam registrados todos os atos dos bons cristãos, verdadeiros “arquivos secretos” que se encontram no céu.

O cristianismo se dissemina rapidamente entre os estratos sociais menos abastados e entre as mulheres: as próprias fontes cristãs mostram práticas de leitura privada das Escrituras e das formas de divulgação da cultura escrita entre públicos analfabetos. Muitos entre os fieis, porém, se aproximavam às palavras sagradas não pela leitura, mas pelos que eram considerados seus poderes inerentes contra o demônio. Orígenes, em uma de suas *Homilias*, escreve que

Da mesma forma que os pagãos têm encantamentos de poder curativo ou afetivo, quando recitamos a Escritura, mesmo que não a entendamos, os anjos se fazem presentes entre nós, *velut carmine quodam invitati*.

No IV século João Crisóstomo relata que mulheres e crianças de Antioquia costumam usar no pescoço um pequeno codex do Evangelho por seus poderes protetores, como se lê nas *Homilias*. O livro como *avatar*, o objeto símbolo que, a partir do dado fundamental de que os cristãos são o “Povo do Livro”, da leitura *stricto sensu* se desloca “virtualmente” para representações visuais e figurativas, consideradas idôneas para a comunicação de conceitos ideológicos ao “vulgus” inculto ou semi-culto, privado de meios de leitura, “leitores” alcançados pelas técnicas fundadas no discurso figurativo e não mais analítico-discursivo, que tornam o livro *topos*, como já amplamente e fartamente mostra Curtius, “eviscerando” a

literatura ocidental, organizando as metáforas construídas pelas imagens do livro e os símbolos em que ele se transforma.

Muitos são os acontecimentos milagrosos que constituem os núcleos da tópica hagiográfica ao longo dos primeiros séculos da Idade Média. Percebe-se a presença freqüente de referência ao trabalho e aos materiais relativos à escrita e leitura. Na vida de São Columba, redigida por Adómnan de Iona (1995) no VII século, encontramos várias referências a milagres envolvendo livros, como estes:

Um dia, Baithene chegou para o santo e disse: ‘Preciso de um irmão que me ajude a revisar o texto do saltério que copiei e a corrigir os erros’. O santo respondeu: ‘por que perder tempo quando não há necessidade? Pois em sua cópia do saltério não há erros, nem uma letra a mais ou a menos – fora um I que está faltando’. Assim era. Revisando o saltério, encontrou-se exatamente aquilo que o santo tinha predito. (p. 157)

Da mesma maneira, um dia, São Columba sentava perto do fogo no mosteiro, quando viu um monge perto, lendo um livro.

‘Preste atenção, meu filho’, disse, ‘preste atenção. Pois acho que o livro que você está estudando vai cair em uma bacia cheia de água’. Logo aconteceu [...]. Colocou sem atenção o livro debaixo do braço, mas este escorregou e caiu em um balde cheio de água. (p. 179)

Outros exemplos de hagiografias envolvem pergaminhos ou livros salvos da água ou do fogo por intervenção milagrosa, transformando assim o objeto escrito em assunto bem presente na tradição da pregação oral medieval. Revela-se, nessa tipologia de milagres, o valor que a página escrita possui: de um lado, a evidente escassez do material, sua preciosidade, torna o livro e o pergaminho um dos objetos de milagres – a intervenção milagrosa resgata, enaltece, alerta contra as perdas. Por outro lado, a repetição oral da hagiografia faz com que o iletrado adquira consciência do valor da palavra escrita, mesmo ela sendo fora do seu alcance. Apreende-se a respeitar seu valor material, para além de seu valor textual.

ICONOGRAFIAS DE VISÕES E DE ESCRITAS

Há uma força, na tradição da imagem construída pelo mundo cristão de uma “fonte” celeste como “visão” que se torna “representada” pela escrita humana, que se traduz em iconografias que buscam entrelaçar a “visão” e a “escrita” por ela gerada.

É o caso das “ondas” celestes que, descendo verticalmente sobre a cabeça de Santa Hildegarde de Bingen, simbolizam as visões descritas na obra da própria santa, os *Scivias*, em várias iluminuras. A imagem da santa é pequena, em relação à ilustração principal, acima dela, representando o espaço divino da visão. Entre esse espaço, proporcionalmente gigantesco, e o espaço humano, representado pela figura da santa, um único elo: algumas “ondas” verticais a indicar o “fluxo” do mundo celeste para o mundo humano. Essas “ondas” alcançam, assim, em forma de visão, diretamente os olhos de Hildegarde, sentada, por sua vez, a uma mesa coberta por umas tabuas enceradas, onde ela se apresta a “redigir” sua visão. Uma imagem, nesse sentido, plenamente tradicional no âmbito da representação cristã da escrita divina que se torna humana.

Em 1923 Norman Rockwell pinta sua tela *...And Daniel Boone comes to life at the Underwood Portable*. Essa tela, destinada a se tornar anúncio publicitário das máquinas de escrever portáteis *Underwood*, investe na temática da “visão” de um passado heróico como inspiradora da escrita do jovem que, sentado à mesa, “vê” e, por sua vez, “ilustra” em suas palavras os valores civis e morais americanos encarnados na figura de Daniel Boone. A “nova tecnologia” está em destaque, a máquina portátil, que escreve mecanicamente. Na imagem, esse invento tecnológico é iluminado dramaticamente pela luminária no centro, na metade inferior da tela. Da máquina de escrever entra (ou sai?) um fio de fumaça que se torna o contorno da “visão”, na parte superior da tela, no centro da qual, alinhado com a pequena *Underwood*, está a figura de Daniel Boone.

Podemos “orientar” a imagem na direção “descendente”: a visão superior estimula a escrita, conforme a tradição dos autores visionários cristãos. A representação iconográfica, porém, permite e busca uma segunda leitura: o ato de tradução/escrita é, ao mesmo tempo, (re)criação do intermediário da visão, o autor/escritor. A responsabilidade confiada aos

visionários reside na capacidade de “traduzir” essas visões em uma escrita fiel. Essa escrita deverá ser capaz, quando chegar ao seu leitor, de evocar as visões de forma a provocar, também nesse, o mesmo entendimento do “tradutor”.

Se uma das funções da iconografia medieval é a de permitir aos iletrados o acesso aos conteúdos dos livros, a imagem de Hildegarde pode ser percorrida em sentido contrário: a visão originária é re-estabelecida, através de sua inscrição, como resultado da leitura do texto, aos olhos dos leitores virtuais. Por sua vez, o moderno herói americano Daniel Boone é, ao mesmo tempo, visão inspiradora e conteúdo das páginas que podem sair, com essa inspiração, do teclado de uma máquina de escrever.

CONVITE À LEITURA: RETRATOS POLÍTICOS E CULTURAIS

Na capa da revista de comemoração do aniversário de Lincoln de 1927 do *Saturday Evening Post*, Norman Rockwell representa um leitor. Um jovem, presumivelmente o estudante do título, *Law student*, está sentado, absorto na leitura de um livro apoiado a um barril, ao lado de outro. Um terceiro livro jaz, abandonado, no chão. O jovem, possivelmente, está no lugar de trabalho, como o avental que ele usa e o próprio ambiente de “estudo” parecem indicar. Afixados atrás do barril, papeis e imagens, duas das quais se destacam, dois retratos de Abraham Lincoln do fotógrafo Matthew Brady. Não é nos dados conhecer a leitura do rapaz. Todavia, na América da década de 1920 o conhecimento biográfico de Lincoln e sua memória eram cultivados, e era notório que o presidente emancipador se formara em Direito (MARLING, 1997, p. 56-57).

Nessa perspectiva, o retrato desse leitor adquire uma nova espessura, ligada ao sonho americano do homem que do nada se torna presidente (Lincoln era lenhador, o jovem é trabalhador humilde) e, principalmente, se torna um presidente de valores esclarecidos. Dessa maneira, o público que observa a capa transfere, potencialmente, a identidade do próprio Lincoln às feições do leitor, em princípio um anônimo cidadão que busca sua formação no estudo e na leitura com base em ideais.

Amigo de Eduard Manet, com o qual compartilha visões sociais e culturais, Emile Zola é por ele retratado em seu escritório, sentado à escrivaninha. A mesa é apinhada de livros e panfletos, em um dos quais

aparece um nome impresso, Manet, que assim assina a obra. A presença do artista como autor e tema da tela é reforçada, também, pela reprodução - em gravura - da tela *Olympia*, que Manet coloca como decoração na parede acima da mesa do escritor, sobreposta à reprodução do *Triunfo de Baco*, de Velazquez, e uma gravura japonesa, a reprodução de um desenho de Utamaro. Parte de um biombo com desenhos japoneses é visível no lado esquerdo da pintura.

Já o conjunto de elementos apresentam um retrato que retoma a tradição renascentista de tal gênero na pintura: um retrato enaltece/realça as qualidades morais, intelectuais, espirituais do sujeito retratado: nesse caso, o perfil intelectual de Zola realça sua modernidade, é um homem atualizado, apreciador da pintura impressionista, defensor público do próprio Manet perante as polêmicas desencadeadas por suas pinturas, enquanto a gravura de Velazquez aponta para um dos interesses de Manet, que apreciava particularmente a obra do artista espanhol. O artista retrata, nessa imagem de leitor, o interesse despertado na Europa pela abertura dos portos japoneses, em 1853, que propiciou à burguesia urbana ocidental, na segunda metade do século XIX, uma aproximação aos elementos da cultura material do Japão. Isso se dá principalmente no âmbito artístico, graças à difusão de gravuras japonesas, de custo relativamente baixo, que permeiam e transformam a cultura artística europeia de vanguarda, representada, na época, pelo Naturalismo e pelo Impressionismo. Inegavelmente, trata-se de movimentos que encontram em Manet e Zola dois de seus principais representantes.

Dentro desse conjunto de objetos, Zola é retratado na leitura de um livro, *Histoire des peintures*, de Charles Blanc, diretor do Departamento de Belas Artes do Ministério da Cultura e irmão daquele Louis Blanc que, político e historiador, participara dos motins de 1848. É, portanto o retrato de um leitor que encarna os ideais de modernidade do mundo artístico e literário francês de vanguarda, na segunda metade do século XIX, recolhido em seu espaço burguês, que retrata sua interioridade individual.

CONVITE À LEITURA, CONVITE À SALVAÇÃO

Podemos reconstituir a história dos meios de transmissão cultural e dos equipamentos culturais, hoje relacionados com a sociedade de massa, para verificar de que forma, a partir do século XII constitui-se uma rede entre eles, voltada para um público que precisava “aprender” os parâmetros expressados pelo conflito entre instituições seculares e temporais pela organização e direção do convívio humano. Tratava-se de uma verdadeira disputa sobre a “visão do mundo” que devia regular as relações sociais, econômicas e políticas do ocidente medieval. O uso dos meios de transmissão cultural é, nessa época, privilégio e monopólio eclesiástico, concretizando-se em uma rede intertextual de documentos produzidos no âmbito da oficialidade ortodoxa. A grande mediação cultural operada pelo surgimento e organização do espaço universitário visa fornecer os instrumentos intelectuais que permitam a transformação do repertório escrito e documental em ação destinada à propagação de idéias e à realização de um ideal terreno moldado na Jerusalém Celeste de matriz agostiniana. É a partir de um horizonte de crenças que se molda uma organização social ideal que deve se realizar, e que, portanto, deve ser conhecida por todos, esclarecendo suas regras, sua conformação e organização.

Na Itália medieval das comunas existe um grupo novo em ascensão, que por necessidade de trabalho adquire o instrumento básico da leitura e da escrita: a burguesia mercantil. A figura do mercante, que não possui uma definição específica na ordem medieval tripartida, representa com clareza o deslocamento de um modo de produção feudal para um outro, ainda não claramente definido, mas cujos indícios, uma força mercantil e empresarial, representam uma ameaça à estabilidade do equilíbrio social. Esta força é combatida no plano teológico, colocando as atividades urbanas enquanto “produto do demônio”, cujo exercício acentua a possibilidade de cair em um dos sete pecados capitais.

Perante a condenação da Igreja para com as novas atividades, abre-se uma ampla vertente religiosa, que adquire geralmente a forma de heresia, convidando a uma nova pobreza e simplicidade de vida e costumes, a partir de interpretações evangélicas. Mesmo que as heresias tivessem suas origens

no campo, eram rapidamente absorvidas pelo contexto urbano, onde mais concretamente desenvolviam suas potencialidades de mudança social.

É nessa situação de fermentação social e econômica que deparamos, de forma explícita, com relações consistentes entre a produção de uma informação escrita e sua transferência em uma rede informacional que abrange desde a codificação da pregação até os elementos visuais que se realizam nos grandes espaços sagrados. A possibilidade de “atualizar” a informação se revela pela produção de um aparato complexo de signos e símbolos elaborados no contexto escolástico. É a partir do século XI/XII que a formulação teológica da Escolástica adquire seu peso maior, por meio de suas estruturas universitárias, com sua lógica e argumentação escritas. É necessário, porém, que a organização “pensada” pelos organismos intelectuais da Igreja alcance as massas iletradas, provocando efeitos eficazes de recepção e interpretação da informação. O uso das imagens que decoram as igrejas góticas é a tradução visual do discurso oficial e ortodoxo da Igreja, que revela não somente a recodificação, mas as interferências que as informações sofrem nessa relação documentos escritos/visuais. Para tanto, é necessária a aproximação das doutrinas complexas ao imaginário e à cultura popular. Essa cultura é o ponto de encontro da cultura de elite – que utiliza parâmetros e discursos acessíveis a uma categoria restrita de membros da sociedade – e a cultura popular mais heterodoxa e antiga que permite alcançar de maneira efetiva a massa (ZUMTHOR, 2001).

Como Panofsky (1986) mostra de maneira exemplar, a filosofia escolástica e a arquitetura gótica representam uma identidade única, sustentada pelo mesmo sistema de pensamento. No entanto, acreditamos que a segunda, na tentativa de afirmar a ideologia do poder constituído, detentora do monopólio cultural à época, é a tradução da primeira em “espetáculo” – o poder da Igreja se expressa pelo espetáculo conservador que representa a preservação dos ritmos e tempos da propriedade fundiária. A relação com o trabalho “ideal”, o do campo, é evidente nas inúmeras representações relativas tanto a imagens bíblicas quanto aos calendários com personificações dos meses que decoram a maioria das catedrais góticas.

Da mesma forma, há uma espetacularização da expressão verbal do pensamento teológico, operado por meio do estudo da retórica. Esta área permite a articulação de um pensamento hegemônico dentro da

sociedade, utilizando não elementos religiosos e sim espetaculares para a manutenção do poder e da sociedade existentes, considerando-se também que o monopólio do sermão popular é da própria Igreja, que impede a difusão de outras idéias, exatamente pela proibição do exercício da pregação pública aos que não pertencem às suas fileiras.

O processo político e social em ato na Itália tem um importante reflexo cultural: a partir da segunda metade do século XIII, a Itália das comunas elaborou uma ideologia própria, distinta daquela cavaleiresco-cortês. Dante Alighieri, opondo-se à idéia de uma nobreza derivada da união de riquezas antigas e tradição militar, propõe uma identificação entre os conceitos de nobreza e virtude pessoal. É nesse contexto que se deve inserir a questão do acesso ao texto escrito nessa época: de um lado, uma nobreza e uma burguesia capacitada em produzir o texto escrito, em elaborar o livro, do outro, um público que “aprende” na leitura “narração” constituída pela pregação, pela ilustração, pela espetacularização. A leitura dos poucos se transforma em imagem dos muitos: a representação da intimidade das Virgens e Santas empenhadas na tarefa de ler e o próprio objeto, o “livro” representado em sua materialidade, constituem uma referência visual muito mais que uma realidade concreta, acessível ao grande público.

Quando Domenico de Michelino completa o retrato de Dante, em 1465, a invenção do livro impresso tem pouco mais de dez anos: a nova técnica está dando seus primeiros passos. Estamos, portanto, perante uma imagem que ainda representa o livro para um público ligado à sua concepção manuscrita, e o público desse quadro é composto pelos fiéis que circulam pela igreja.

A figura do poeta, vestido de uma longa túnica vermelha, carrega um livro aberto na mão esquerda, enquanto a direita aparenta um gesto de introdução do que está em volta dele. Idealmente, o gesto de carregar o livro aberto nada mais é do que um convite para entrar e conhecer aquele mundo que ele mesmo introduz com seu gesto ao “público leitor” que, graças a uma imagem/resumo, quase um *trailer* da obra, se encontra preso na “ação” do livro, para usar um termo anacrônico. Leitores do livro são todos que pausam diante dessa imagem e que, por isso, já abriram o livro, já estão nos mundos que ele descortina.

A *Divina Commedia* trata de uma viagem pelos mundos dos mortos, o inferno, o purgatório e o paraíso, viagem cujo protagonista é o próprio Dante que, através dela, conhece as punições dos pecados e a plenitude das virtudes. O poeta, perdido em um bosque, é resgatado por uma figura incorpórea, que se revela ser a alma do poeta Virgílio. Foi enviado, explica, por uma vontade superior, a vontade divina, para conduzir o poeta pelas trevas do inferno, para encontrar o caminho que o leve ao brilho luminoso da salvação, no Paraíso. O entendimento dessa imagem como “sinopse”, como resumo claro e completo da obra de Dante tende a fugir aos nossos olhos de observadores contemporâneos, pois não costumamos mais pensar o mundo em função da teologia medieval, como essa imagem impõe.

A humanidade, diz Hugo de São Vítor em seu *Didascalicon* (2001), anteriormente à queda vivia na luz. Luz da Graça, sim, mas para a Idade Média, é também uma luz que é intrínseca às coisas e aos próprios olhos. Não é suficiente, na fisiologia medieval, a luz do sol ou das velas para iluminar o mundo, existe uma luz interna que o homem perdeu. Nossos olhos, ofuscados pelo pecado, não enxergam mais com a clareza originária.

A idéia de brilho, de luminosidade, está presente no conceito de iluminura. Produzidas para uma visão à distância dos fiéis, na iluminação precária das velas brilhavam como por uma luz própria, pelas suas tintas ouro, vermelho e azul, e é na monotonia de uma luz cada vez mais intensa que Dante realiza sua jornada no Paraíso. Luz, portanto, brilho perdido que, porém, em sua infinita bondade Deus permite aos homens resgatar em grande parte, nos conforta Hugo.

Ver o mundo é observar, literalmente, a obra de Deus. Hugo diz que o caminho para recuperar o brilho dos olhos, necessário para enxergar o mundo, se dá pela leitura. Qualquer livro, afirma, seja que trate da natureza física do mundo ou de outros assuntos, é uma luz que se acende nos olhos, é um passo no caminho para Deus. Caminho intelectual para a Salvação, portanto, realizado por graus. Não há leitura que seja perniciosa, desde que a leitura siga uma ordem, que é a das artes, última das quais é à teologia, hermenêutica e conhecimento das Sagradas Escrituras.

A leitura última, pois ela é o ponto mais alto do conhecimento, se realiza como elemento final e crucial de um percurso formativo na exegese bíblica. Hugo de São Vítor está nomeado na lista de almas que se encontram no final do canto XII do Paraíso, “Ugo de San Vittore é qui com elli”, diz Dante, em uma condição em que seus olhos já podem encarar sem sofrer a luminosidade dos céus e das almas que, a cada instante, se tornam metáforas de cores e brilhos nas palavras do poeta.

A *Divina Commedia* se torna desde seu aparecimento, uma “leitura popular”, no sentido de sua vulgarização contínua e constante, já desde seus primeiros comentadores, como Benvenuto da Imola. A *Divina Commedia* exige uma tríplice exegese, assim como a Bíblia: como dizia Hugo, tem um sentido histórico-literal (da narrativa), um sentido alegórico (do humano e de seu espaço ético) e um sentido de salvação (do divino, do mistério da fé). Nessa perspectiva, a viagem do peregrino Dante é uma viagem de iluminação realizada pela leitura. Virgílio é o primeiro guia, de natureza poética: a visão se dá quando o poeta está no meio do caminho de sua vida, considerado na época por volta de trinta e cinco anos. A poesia, como se observa pela obra que Dante escreve como autobiografia intelectual, *Vita Nova*, é um despertar “espiritual” para um gênero de amor específico, o *Amor Dei Intellectualis*, no qual os sentidos são amplamente superados pelo amor que uma mente cultivada encontra em sua aproximação com Deus. Na *Commedia*, o Inferno não é somente um percurso de punição, ele se realiza instigado pelas leituras poéticas. A poesia é capaz de despertar a alma humana para o senso do pecado, encontrando uma arma privilegiada na alegoria dos poetas, que permite ao mecanismo de narração dos fatos individuais uma interpretação cristológica, um acesso a uma “verdade” superior que, porém, ainda não desvela os mistérios de Deus.

Os espaços das paixões desenfreadas e da humanidade alheia ao espírito divino e condenada, podem ser explorados através da poesia, fio de Ariadne encarnado em Virgílio, que permite atravessar as paixões sem pecar. Ao lado de personagens do tempo do poeta, encontramos uma galeria de outros que povoam as páginas da literatura pagã.

O primeiro movimento do homem é conhecer o pecado. A primeira leitura no percurso de salvação é aquela que ilumina os olhos através da revelação do sofrimento e a escuridão a que os pecados gerados

pelas paixões levam, a poesia. O segundo momento da viagem, o Purgatório, é o encontro do poeta com si mesmo, quando se depara com os soberbos que carregam pedras tão pesadas que os mantêm dobrados. Purgatório é o espaço onde Dante discute a função da poesia no resgate, após que permitiu conhecer os sofrimentos. Há, no purgatório, uma interessante galeria de representantes da poesia cristã. O Paraíso, terceiro canto da obra, não é mais de alçada do poeta e não conta mais com as possibilidades limitadas do espaço poético. É o espaço do conhecimento teológico *ipso facto* e da expressão manifesta da luminosidade de Deus que o poeta só consegue encarar depois de ter cumprido o percurso de conhecimento com suas leituras. De fato, a lista de autores que compõem a rosa dos sábios é integrada na própria estrutura do poema dantesco. Para chegar a sentar entre os doutores, Dante incorporou essas leituras. Elas permitem que o poeta encare a luz da sabedoria divina, a *Sapientia*, atributo divino no centro da reflexão de Hugo:

Io son la vita di Bonaventura da Bagnoregio [...] / Illuminato ed Agostin
son quici [...] / Ugo da San Vittore [...], e Pietro Mangiadore e Pietro
Ispano [...] Natàn profeta e 'l metropolitano Crisostomo e Anselmo e
quel Donato [...] / Rabano é qui [...] il calavrese abate Gioacchino [...] /
São Tomás...² (DANTE, *Divina Comédia*, Par. XII, 127-145).

Com a imagem de Domenico de Michelino na frente, os pontos principais do poema se apresentam com clareza:

1. É um livro.
2. É obra de um poeta, portanto capaz de visões limitadas, porém capazes de conduzir os homens no caminho do conhecimento das paixões. O gesto de Dante aponta para a entrada do Inferno, lugar de punições dos excessos, das paixões que a poesia compreende.
3. O caminho leva ao monte do Purgatório, no fundo da cena, onde uma fileira de almas ascende até o Éden. Acima, arcos de cores diferentes, marcados por planetas, conotam o Paraíso.

² Eu sou a vida de Boaventura de Bagnorégio [...] / Iluminado e Agostinho aqui estão [...] / Hugo de São Vitor [...], e Pedro Manjador e Pedro Hispano [...] Natan o profeta e o metropolitano Crisóstomo e Anselmo e aquele Donato [...] / Rábano está aqui [...] o calabrés abade Joaquim [...] / São Tomas...

A leitura, conforme vimos, deve ser realizada nos planos histórico-literário, alegórico e da salvação (do divino, do mistério da fé), todos presentes na imagem. O plano do espaço ético, da ação humana se encontra na cidade de Florença, representada na tela.

A imagem do livro afirma, para todos os leitores “virtuais” que com ele se deparam, que os mundos dos quais ele é portador são reais, que abri-lo é penetra-los e visita-los em uma viagem como a que o poeta realizou. O livro que Dante oferece ao leitor é, nessa pintura, mais do que um texto escrito: é, literalmente, um livro “aberto”, que se oferece aos olhos de um público que vive em uma realidade feita de jograis, pregadores, contadores de histórias e das imagens que decoram as igrejas. A leitura é a imagem do poeta, protagonista de sua obra, “contada” na primeira pessoa. O destino individual e o destino coletivo se encontram na encruzilhada entre textualidade escrita e visualidade, entre leitura e narração, componentes inseparáveis da prática da leitura da época.

OS LEITORES DANADOS, AS LEITURAS ERRADAS: PAIXÃO E CRIME NA IDADE MÉDIA

Dante é, reconhecidamente, autor de uma obra particular, um “livro biblioteca”, a *Divina Comédia*, que deve ser entendida como *Summa* do conhecimento que é, ao mesmo tempo, teológico e laico. Nesse sentido, a obra é uma “construção enciclopédica” onde confluem as representações do imaginário da época e a preservação dos materiais culturais e bibliográficos manuseados pelo autor.

Escreve um texto que permite a existência daqueles que, dentro do mesmo, são protagonistas de leituras. É o caso do segundo círculo do Inferno, dos luxuriosos, por onde o poeta passa, atravessando o *topos* literário do além, conduzido por Virgílio que “conta” sua obra: a segunda figura arrastada pela tempestade da luxúria é Dido, protagonista comovente de uma grande história de amor, tragicamente acabada com sua auto-imolação na pira funerária. É uma mulher literária que tem alimentado longamente as fantasias dos leitores ao longo dos tempos, como revela oito séculos antes Santo Agostinho, relatando sua fascinação com a leitura do poeta romano:

Aquelas primeiras letras, a que devia e devo a possibilidade de não só ler qualquer escrito, mas também de escrever o que me aprouver, eram sem dúvida mais úteis e mais certas do que aquelas em que, esquecido dos meus erros, era obrigado a gravar na memória as navegações errantes de um certo Enéas e a chorar Dido, que se suicidara por amor. [...] Nada mais digno de compaixão do que o infeliz que derrama lágrimas pela morte de Dido, originada no amor de Enéas [...]. Se me proibiam a leitura desses episódios, afligia-me por não ler aquilo que me impressionava até a dor (AGOSTINHO, *Confissões*, I, 20-21).

Após uma galeria de danados, históricos e literários, como Cleópatra e Tristão, eis que o poeta encontra Paulo e Francesca de Rímini. De família nobre, os dois foram, em vida, cunhados. Francesca foi tia daquele Guido de Polenta que recebeu em sua corte Dante, durante seu exílio e peregrinações. Paolo Malatesta, irmão de Gianciotto, esposo de Francesca, foi capitão do povo em Florença em 1282, e chegou a conhecer Dante. As duas almas foram leitoras, em vida, das sagas arturianas que, pela narração de Francesca, tanta parte tiveram em suas relações culpadas:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto como amor lo strinse:
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per piú fiata li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante. (DANTE, *Divina Commedia*,
Inf. V, 127-138).³

A leitura dos dois amantes é compartilhada pela voz e pelos gestos que a acompanham: a narração, a palavra escrita, se encarnam, possuem efeitos fisiológicos e provocam o desvio do caminho certo, levando ao trágico desfecho e à punição.

³ “Líamos, um dia, por deleite, de Lancelot e como amor tomou-o: sozinhos, sem suspeita alguma, várias vezes nossos olhos se encontraram por causa daquela leitura, descolorando nossos rostos; mas foi só um ponto, que ganhou de nós. Quando líamos do riso desejado ser beijado por tanto amante, este, que jamais seja separado de mim, a boca me beijou, todo tremente. *Galbeault* foi o livro, e quem o escreveu: daquele dia não mais lemos adiante”

Leituras desviantes pelo tema tentador, mas talvez pelo envolvimento corporal que a voz provoca. É fato que o próprio Agostinho, muitas vezes lembrado por ser o primeiro autor a descrever uma leitura silenciosa e meditativa marcada pela postura física (e intelectual) de Santo Ambrósio, refere-se em várias passagens aos efeitos “físicos” da tradução do escrito para a recitação oral, e pede um controle maior, para que os efeitos que a leitura, de tipo “recitativo” ou cantado, sejam limitados:

Recordo-me de muitas vezes me terem dito que aquele prelado obrigava o leitor a recitar os salmos com tão diminuta inflexão de voz que mais parecia um leitor que um cantor (AGOSTINHO, *Confissões*, VI, 3 - 4).

A leitura a qual se refere é a leitura “ritual”, momento de prática coletiva cristã, ligada à Bíblia, só em parte relacionada com a leitura de Santo Ambrósio, já lembrada, que se volta para uma intimidade e uma meditação individuais. Lembra-se de maneira menor a leitura sem voz que o próprio Agostinho realiza no ato de sua conversão: é nesse momento que é possível construir o impacto que as palavras exercem quando despidas de sua manifestação corporal:

[...] Deus só me mandava uma coisa: abrir o códice, e ler o primeiro capítulo que encontrasse [...]. Abalado, voltei onde Alípio estava sentado, pois eu tinha aí colocado o livro das Epístolas do Apóstolo, quando de lá me levantei. Agarrei-o, abri-o e li em silêncio o primeiro capítulo em que pus os olhos [...]. Não quis ler mais, nem era necessário. Apenas acabei de ler estas frases, penetrou-me no coração uma espécie de luz serena [...]. Então, marcando a passagem com o dedo ou com outro sinal qualquer, fechei o livro (AGOSTINHO, *Confissões*, VIII, 29-30).

Estabelece-se então uma dualidade na leitura: o mundo clássico, dominado pelas paixões humanas, pelos perigos da carne e da palavra que se transforma em ato corporal, e o mundo cristão, feito de silêncio que deixa as palavras escritas fluírem na página.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos, aqui, esse passeio por algumas representações de livros, leituras e leitores, iniciado com Hildegard de Bingen, que

“recebe” as visões pelos olhos e pelos olhos as devolve ao leitor através das miniaturas, que buscam ilustrar as palavras da santa, conforme a tradição “visionária” ligada ao livro que remonta às origens do cristianismo. O alicerce da implantação do cristianismo reside no poder que o livro materializa de entrelaçar palavras divinas na escrita humana. Esse modelo de livro inspirado/inspirador encontra sua versão moderna na ilustração publicitária de uma máquina de escrever sem abdicar, em momento nenhum, das formas e modelos mais conhecidos. Por outro lado, nos deparamos com o livro como marcador de um percurso que, intelectual e político, designa ambições e caracteriza leitores, perfilando-se, desde o retrato de Dante, nos retratos de Zola e do estudante de direito, como uma transposição de temas e valores dentro do processo de secularização da modernidade.

É na perspectiva de quadros sociais de referência, os quais fornecem sentido e legitimidade às práticas culturais, que devem ser observadas as representações da leitura no cotidiano como forma de apropriação simbólica do objeto livro e do ato da leitura. Se considerarmos as representações como capazes de realizar a operação simbólica de estabelecer uma relação entre “usuários” e “conhecimentos”, o caráter de mediação social dessas representações se tornará evidente. Elas são mediadoras no sentido de concretizar, em suas iconografias e palavras, o horizonte das expectativas sobre livro e leitura, entendido como acordo entre a oferta (a representação do livro e da leitura como “texto”) e a demanda (as expectativas do público “leitor” das representações), considerando que o autor da representação já traz implícitos elementos dessa representação. É, portanto, dentro de conceitos caros à hermenêutica gadameriana e à teoria da Estética da Recepção que se identifica o processo de mediação social realizado pelas representações de livros e leitores que analisamos.

Com base nisso, pode-se continuar o percurso em busca das representações que se constroem, hoje, na literatura e nos meios de comunicação de massa das práticas de leituras contemporâneas e como elas legitimam e disciplinam essas práticas.

REFERENCIAS

- ABREU, M. A.; SCHAPOCHNIK, N. (Org.). *Cultura letrada: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- ADOMNÁN de IONA. *Life of St. Columba*. London: Penguin, 1995.
- ALIGHIERI, D. *La divina commedia*. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alighieri/index.htm>. Acesso em: 12/06/2009).
- BARBALHO, C. R. S. Fazer semiótico: subsídios para exame do espaço concreto. *Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis*, 2º número especial, 2º semestre, 2006.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAVALLO, G. *Libro e editoria nel mondo antico*. Bari: Laterza, 1992.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2002.
- CHARTIER, R. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999.
- CRIPPA, G. Memória: geografias culturais entre História e Ciência da Informação. In: MURGIA, E. I. *Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus*. São Carlos: Compacta, 2010
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Costruire la durata*. In: FERRARI, F. (Org.). *Del contemporâneo: saggi su arte e tempo*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- FRAISSE, E.; POMPOUGNAC, J.-C.; POULAIN, M. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- FLANAGAN, S. *Hildegard of Bingen: a visionary life*. London: Routledge, 1989.
- GINZBURG, C. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, U.; SEBEOK, T. A. *O signo de três*. Campinas: Perspectiva, 2004.
- GOMBRICH. *Aby Warburg: una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- HAVELOCK, E. A. Equação oralidade-cultura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

HERMAS. *The Shepherd*. Disponível em: <http://www.carm.org/apologetics/lost-books/shepherd-hermas>. Acesso em: 20/06/2009.

HUGO de São Vitor. *Didascalicon*. Trad. A. Marchionni. Petrópolis: Vozes, 2001.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

MARLING, K. A. *Norman Rockwell*. New York: Harry Abrams Publishers, 1997.

MOYSÉS, S. M. A. *Literatura e história: imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX*. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde0/rbde0_05_sarita_maria_affonso_moses.pdf. Acesso em: 24 de maio de 2009.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: EdUnesp, 2003.

PANOFSKY, E. *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Napoli: Liguori, 1986.

_____. *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1975.

SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1999.

SAXL, F. *La storia della immagini*. Bari: Laterza, 2005.

SETTIS, S. *Warburg Continuatus*. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (Org.) *O poder das Bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.