

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

**RASTROS DA LEITURA, TRILHAS DA ESCRITA:
O leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos**

**BELO HORIZONTE
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

**RASTROS DA LEITURA, TRILHAS DA ESCRITA:
O leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da UFMG, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade
Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

**BELO HORIZONTE
2010**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G963r	<p>Guimarães, Raquel Beatriz Junqueira. Rastros da leitura, trilhas da escrita [manuscrito] : o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos / Raquel Beatriz Junqueira Guimarães. – 2010. 182 f., enc. : il., fots., color., p & b.</p> <p>Orientador: Marques, Reinaldo Martiniano.</p> <p>Área de concentração: Literatura Brasileira.</p> <p>Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.</p> <p>Bibliografia: f. 174-182.</p> <p>1. Nava, Pedro, 1903-. – Balão cativo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – Infância – Crítica e interpretação – Teses. 3. Leitores – Reação crítica – Teses. 4. Literatura – Filosofia – Teses. 5. Mimese na literatura – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Canon (Literatura) – Teses. 8. Memória e literatura – Teses. 9. Literatura comparada – Brasileira e européia – Teses. 10. Literatura comparada – Europeia e brasileira – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 801</p>
-------	--



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Tese intitulada *Rastros da leitura, trilhas da escrita: um estudo sobre o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos*, de autoria da Doutoranda RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar - PUC/MG

Profa. Dra. Ângela Maria Dias - UFF

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 10 de setembro de 2010.

Para o Edu, que me ensinou o caminho da leitura.
Para a Eni, que me instigou a pensar sobre a leitura.
Para a Elzira, companheira de leituras.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques, por me acolher generosamente como orientanda, pelas leituras atentas e sugestões precisas;

A Silvana Pessôa, mais que professora, amiga que colaborou para a primeira sistematização de minhas ideias quando da elaboração do projeto inicial para a seleção do doutorado;

A Elzira Divina Perpétua, pelo apoio intelectual e afetivo durante todo o percurso da tese,

Muito obrigada.

Esta tese foi realizada com incentivo do Programa Permanente de Capacitação Docente da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

A pergunta “O que é um leitor?” é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta — para benefício de todos nós, leitores imperfeitos, porém reais — é um texto: inquietante, singular e sempre diverso. (Ricardo Piglia)

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. (Proust)

RESUMO

Esta tese trata dos modos como o leitor aparece em textos literários, particularmente nas obras *Balão cativo*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. Para tanto, teve-se como orientação fundamental para o trabalho perguntas como “o que é o leitor”, “o que faz o leitor do texto quando lê”, originadas das teorias sobre o leitor formuladas pela teoria da literatura. O trabalho foi fundamentado, também, na discussão feita sobre o leitor apresentada por José de Alencar em *Lucíola*, e em *Como e porque sou romancista*, autobiografia intelectual do escritor cearense. Como o leitor é encenado na obra literária, qual o papel do leitor no processo de criação literária, e mais especificamente, o que é, em um texto literário, um leitor de textos literários são questões que se deseja desvendar. O assunto estudado é tratado aqui como um problema da literatura, e especificamente como um problema da literatura brasileira, estudada sob a ótica dos estudos comparados. Desta feita parte-se do debate sobre o significado e os efeitos da polêmica sobre a imitação em nossa literatura e da relação dos escritores canônicos brasileiros com o cânone europeu. As análises foram realizadas de modo que se pudessem sistematizar os elementos que possibilitassem compreender o discurso sobre a leitura e o leitor advindo da análise das cenas de leitura nas duas obras escolhidas. Na formulação das concepções sobre a leitura e o leitor tenta-se apresentar a relação que os escritores brasileiros estabelecem com a tradição literária européia e nacional, as figurações de leitor evidenciadas nas obras analisadas, a relação entre os modos de ler e de escrever, e o discurso sobre a leitura e o leitor presentes em obras literárias de cunho memorialístico.

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde les modalités sous lesquelles le lecteur apparaît dans des textes littéraires, en particulier dans les oeuvres *Balão cativo* de Pedro Nava, et *Infância* de Graciliano Ramos. Pour ce faire, les questions ayant présidé à l'orientation fondamentale de ce travail, issues des théories sur le lecteur, furent les suivantes: qu'est-ce que le lecteur? Que fait le lecteur d'un texte quand il lit? Ce travail est également fondé sur la discussion autour du lecteur, formulée par José de Alencar dans *Lucíola* et dans *Como e porque sou romancista*, autobiographie intellectuelle de cet écrivain du Ceará. Comment le lecteur est-il mis en scène dans l'oeuvre littéraire? Quel est le rôle du lecteur dans le processus de création littéraire? Et, plus précisément, qu'est-ce qu'un lecteur de textes littéraires dans un texte littéraire? Telles sont les questions que ce travail vise à éclaircir. Le sujet étudié est traité ici comme une question de littérature, plus spécifiquement comme une problématique propre à la littérature brésilienne, abordée sous l'angle des études comparées. A partir de là, nous sommes fondés sur le débat sur le signifié et les effets de l'imitation dans notre littérature, et sur le rapport entre les écrivains canoniques brésiliens et le canon européen. Les analyses furent réalisées de façon à aboutir à la systématisation des éléments permettant de comprendre le discours sur la lecture et le lecteur. Ces éléments sont le résultat de l'analyse de scènes de lecture dans les deux oeuvres choisies. Dans la formulation des conceptions sur la lecture et le lecteur, nous avons essayé d'appréhender la relation que les écrivains brésiliens établissent avec les traditions littéraires européenne et nationale; les figurations du lecteur repérées dans les oeuvres analysées et le discours sur la lecture et le lecteur, présents dans des oeuvres littéraires à caractère mémoriel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Foto de Pedro Nava	43
Figura 2	Foto de Pedro Nava	43
Figura 3	Foto de Graciliano Ramos	49
Figura 4	Foto de Graciliano Ramos	49
Figura 5	Capas de livros do Barão de Macaúbas	101
Figura 6	Foto do Barão de Macaúbas	116
Figura 7	Escrita do nome de Leopoldina	133
Figura 8	Originais de Nava	144
Figura 9	O dilúculo	148
Figura 10	Originais de Graciliano Ramos	155

SUMÁRIO

A PALAVRA DO PRINCÍPIO	12
PRIMEIRA PARTE: RASTROS DA LEITURA	23
CAPÍTULO I- Gestos de leitor	24
1 Desvio na rota	26
2 “Esse livro é uma mentira”	33
3 “Foi assim que eu li, meio pantagruelicamente”	43
4 A leitura: “toada única” e “trabalho penoso”	49
5 A diferença do gesto e o gesto da diferença	53
CAPÍTULO II- A leitura, o leitor e a criação literária	55
1 O leitor e o texto literário: questões da teoria	58
2 A leitura como ato criador	76
3 A escrita memorialística e a encenação da leitura	79
SEGUNDA PARTE: TRILHAS DA ESCRITA	89
CAPÍTULO III - Imagens de leitor	90
1 A leitura e o corpo do leitor	93
2 O leitor e o livro	99
3 O leitor e os espaços da leitura	104
4 O leitor e o cânone	110
5 O leitor e seus mentores	119
6 As figurações do leitor	124
CAPÍTULO IV - A escrita do leitor	127
1 Escrita pantagruélica	133
2 “Escrita diferente das outras”	147
3 Entre o excesso e a escassez: dois leitores, duas escritas	157
PALAVRA FINAL: Ler e escrever: o jogo da leitura	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174

A PALAVRA DO PRINCÍPIO

As relações entre a leitura e a escrita da memória têm sido objeto de nossa investigação há algum tempo. Desde o Mestrado,¹ em que nos empenhamos em analisar criticamente a obra memorialística de Pedro Nava, observamos que existe uma aproximação visceral, no caso daquele narrador-personagem, entre as leituras realizadas e a escrita da memória. Constatamos, naquela oportunidade, devido à forma como o leitor Pedro Nava se constitui ficcionalmente, que o menino – ali lembrado pelo narrador – havia sido introduzido no mundo das leituras pelo tio, e guardava lembranças saborosas dessa relação. O narrador-leitor, como o denominamos em nossa dissertação, mergulha na leitura com voracidade e prazer. A partir desse estudo desenvolvemos um particular interesse pela figura do leitor.

O interesse pelo leitor, no entanto, vem de um tempo anterior ao estudo acadêmico. Nunca me esqueci do gesto prescritivo de meu pai ao apontar para uma estante: “estes livros você já pode ler”; e para a outra: “aqueles ainda não”. Essa era a forma de ele introduzir seus filhos na movimentada e perturbadora condição de leitor. Por sugestão dele li toda a obra de José de Alencar no início da adolescência, e uma coleção de romances brasileiros entre os quais estavam *O Cabeleira*, *Inocência*, *Moço loiro*, *Canaã*, *Falange gloriosa*. Obras que, junto com *A moreninha* e *O garimpeiro*, povoaram minha adolescência de romances e de desafios interpretativos diversos.

O gesto prescritivo do pai veio simultaneamente a outro, esse aparentemente desinteressado. Um dos meus irmãos, com frequência, comprava livros para nós, suas irmãs mais novas, e nos sugeria leituras. Por suas mãos conheci pelo menos cinquenta obras de clássicos adaptados para os jovens publicados na década de 1970 pela editora Abril. Entre eles estavam autores como Charles Dickens, Defoe, Júlio Verne, Stevenson. Alguns volumes apresentavam histórias emocionantes; outros, pouco ou nada significavam para mim, o que proporcionava o invariável abandono da leitura do exemplar. Foi também pelas mãos generosas de meu irmão que conheci o desprazer inquietante da sensação de incompreensão trazida à época pelo *Mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector.

As indicações de leitura de ambos não eram gratuitas. Eram acompanhadas da perturbadora pergunta: o que você achou? Com que então eu havia de achar alguma coisa, encontrar palavras para dizer algo sobre o que li, as emoções que senti, as dores com as quais convivi, os amores que compartilhei com os personagens, os mistérios que não compreendi.

O eco da pergunta que me faziam os meus iniciadores na leitura e a impossibilidade de responder-lhes satisfatoriamente contribuiu certamente para o interesse

¹ A dissertação *Pedro Nava, leitor de Drummond: a memória, os retratos, a leitura* foi defendida em 1999, na FALE/UFMG, e publicada com o mesmo título, em 2002, pela Editora Pontes.

pelo tema. As inquietações originadas na experiência particular de leitura se convergiram com questões conhecidas em estudos críticos e teóricos diversos e fundaram as questões que sustentam esta tese.

Na dissertação de mestrado, pudemos refletir sobre o processo criativo de Nava. Interessou-nos, particularmente, a relação do narrador com a leitura de fotos, telas e textos. Naquele trabalho, chegamos à conclusão de que o narrador mostra, como leitor, sua simbiose² com os textos que leu. Consideramos que essa simbiose determina e define a escrita das *Memórias*. Nava parece presentificar os textos que leu e que lhe ocorrem à lembrança. Através desse procedimento traz para sua obra o processo de composição de cada uma das obras citadas, revelando seu conhecimento acerca do sistema de criação dos autores e elaborando um texto polifônico e multifacetado. Nava é um narrador que faz da leitura fator constituinte da escrita. A leitura torna-se escrita quando se apresenta como citação e é, também, lembrança — memória de leituras.

Nosso estudo sobre Pedro Nava foi estímulo para nos enveredarmos pelas questões acerca da escrita da memória de leitura. Observamos que nos textos fundados nas memórias de leitura — autobiográficos ou ficcionais — há inúmeras figurações do leitor. Essas figurações estão nas cenas de leitura presentes nos textos literários e transmitem concepções sobre o que é o leitor, como deve se realizar a leitura, como o escritor analisa e compreende a tradição literária brasileira e universal, como se deu a formação de leitor do autor e evidenciam escolhas estéticas e formas de pertencimento do escritor a determinado lugar no cenário literário brasileiro.

Nas pesquisas iniciais pudemos notar que vários autores, ao escreverem memórias da infância, penetram no mundo da escrita de suas leituras, o que povoa as obras memorialísticas de inúmeras cenas nas quais a leitura está no centro. Percebemos, também, que a teoria da literatura e a crítica literária se debruçam sobre esse assunto e formulam perguntas que também são nossas, tais como: o que é o leitor? O que faz o leitor de um texto quando lê? Como o leitor é encenado na obra literária? Qual o papel do leitor no processo de criação literária? Dessas perguntas derivamos outras: o que é o leitor de textos literários? O que é o leitor em um texto literário? Ou mais especificamente, o que é, em um texto literário, um leitor de textos literários? Como os leitores de textos literários narram suas experiências de leitura?

² Esta expressão nos foi oferecida por Marlene Fraga em seu estudo sobre a intertextualidade em *Baú de ossos* (FRAGA, 1995,). Monique Le Moing também a utiliza ao se referir a “uma escritura simbiótica” em Pedro Nava (LE MOING, 1996. p. 79).

Para tentar responder estas questões escolhemos para análise mais aprofundada duas obras de dois autores importantes de nossa literatura: *Balão cativo*, de Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. Os dois títulos e seus autores foram escolhidos por variados motivos: tratam da aquisição da leitura e da aproximação do leitor-menino dos textos literários, aliam o gesto de ler aos sentidos físicos, apresentam o leitor como um crítico; são, em síntese, memórias de leitura. Questões sobre o que ler, como ler, onde ler ou ainda como ensinar a ler são discutidas por esses escritores de forma a oferecer, como caminho crítico, a possibilidade de estabelecer teorias da leitura e do leitor advindas da análise das cenas de leitura nas duas obras escolhidas.

Não foram apenas essas semelhanças que nos instigaram a trabalhar com os dois livros. Foram principalmente as diferenças. A principal delas é aquela que consolida uma determinada visão de leitor. Em Nava, a memória caudalosa, como um oceano, transborda no texto e o leitor é apresentado como “um peixe n’água”; em Graciliano a memória fragmentada constrói um leitor embaraçado aos “cipoais escritos”, entorpecido, nauseado, enjoado e, por vezes, enojado.

As diferenças e semelhanças percebidas inicialmente motivaram-nos a realizar esta investigação sobre o modo como os personagens-leitores são apresentados nessas duas obras da literatura memorialística brasileira e de como a relação com a leitura apresenta e representa uma determinada concepção de leitura, de leitor e de escrita. Para realizar essa investigação, adotamos a concepção da escrita da memória como uma ficcionalização do vivido, razão pela qual tratamos a criança revivida pelo narrador memorialista como seu personagem.

Interessa-nos refletir sobre a forma como o sujeito de memória se lembra de sua formação como leitor, matéria originária para construir as memórias. A partir daí analisamos como o sujeito de memória se lembra de suas leituras e que interferências esse processo traz para a escrita autobiográfica. Nosso foco é o personagem-menino criado pelo memorialista como representação de si e de sua formação como sujeito leitor. As concepções de leitura, de leitor e as relações com os livros e as letras se evidenciam na enunciação. Esta será, portanto, matéria privilegiada em nossa análise.

Antes de estabelecer essas obras como *corpus* privilegiado de estudo, tivemos como ponto de partida uma cena literária que consideramos fundante de nosso interesse pelo aparecimento do leitor em obras literárias. Trata-se do momento em que Lúcia, protagonista de *Lucíola*, de José de Alencar, é surpreendida lendo *Dama das camélias*. Dada a importância

que atribuímos a essa cena, para iniciar nosso trabalho tornou-se necessária a apreciação dela. Não se trata de fazer um estudo de *Lucíola*, mas apenas de retomar aspectos que a referida cena oferece para os debates que realizamos.

Parte-se dessa cena do romance alencariano, principalmente porque, através do estudo sobre o leitor nessas obras literárias, pretendemos também discutir os diferentes projetos de literatura brasileira presentes nas obras desses autores. Compreendemos que Graciliano e Nava instalam, a seu modo e em seu tempo, projetos literários que se tornaram parte do cânone nacional. As diferenças entre os projetos literários dos modernistas de 1922 e dos escritores da geração de 1930 estão estudadas em publicação de Luís Bueno intitulada *Uma história do romance de 30*.³ Com as informações recolhidas nessa obra pôde-se compreender o que distingue as convicções literárias de Nava e Graciliano.

Esse ponto, o de concebermos que os dois autores apresentam projetos literários distintos, embora ambos sejam voltados para contribuir com a conquista ou construção de uma dicção nacional no fazer literário brasileiro, é o que nos fez considerar importante iniciar nosso trabalho com um escritor reconhecido por seu interesse em fundar um projeto de literatura brasileira, José de Alencar. Outro motivo que nos fez incluir Alencar como ponto de partida é o fato de ele ser um escritor mencionado pelos dois memorialistas, o que nos possibilita analisar importantes aspectos sobre o modo como ambos se relacionam com a tradição da literatura brasileira. Alia-se a isso o fato de que a existência de uma literatura memorialística é considerada, por críticos como Silviano Santiago e Antonio Candido, uma demonstração da “maioridade de nossa literatura”.⁴ Assim, com esse *corpus*, procuramos compor uma leitura de projetos literários distintos que vão da fundação à maturidade de nossa literatura.

Estudo dessa natureza não pode prescindir de uma revisão da literatura referente aos dois escritores. Por isso, em momento oportuno, recapitularemos os principais estudos sobre os autores em análise. Não o faremos, no entanto, em capítulo à parte, mas sempre que necessário no decorrer de nossa argumentação.

Os textos críticos mais expressivos sobre o memorialista de Juiz de Fora podem se dedicar a diversos aspectos da obra dentre eles pode-se mencionar: os que desenvolvem a

³ BUENO, L. 2006. p. 43-80.

⁴ SANTIAGO, 1982. p. 33- 34. Refere-se aqui ao que está no artigo “Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)”: “Oswald de Andrade, evidentemente agradecido e encorajado, lembra, nas páginas iniciais de *Um homem sem Profissão*, a frase e conselho do amigo e leitor: ‘Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional’.”

discussão sobre o gênero memorialístico, os que se dedicam a compreender a escrita do autor e os que se dedicam ao estudo da constituição das vozes narrativas presentes nas *Memórias*. Estudam mais detidamente o gênero memorialístico e o modo como Nava reflete sobre ele as obras *Vísceras da memória*, de Antonio Sérgio Bueno; *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*, de Joaquim Alves de Aguiar; “MóBILE da memória”, de David Arrigucci Jr., artigo publicado em *Enigma e comentário*, e a dissertação de mestrado de Maria Luiza Medeiros Pereira, *As memórias indiciárias de Pedro Nava: entre a história, a autobiografia e a ficção*; e a tese de doutorado da mesma autora cujo título é *Das aparas do tempo às horas cheias: Uma leitura das memórias de Pedro Nava*.

Entre os que se dedicam a compreender a escrita do autor, sua constituição e os modos da aproximação dela com a obra de outros escritores, podem ser citadas: *A solidão povoada*, de Monique Le Moing; *Da urdidura e da trama: um estudo sobre a intertextualidade em Baú de Ossos*, dissertação de Mestrado de Marlene Fraga; *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*, de Celina Fontenelle Garcia. Encontram-se trabalhos que discutem a presença da morte na obra do autor, como é o caso de *Pedro Nava — um homem no limiar*, de Ana Cristina Chiara. Outros analisam a constituição do narrador como o nosso *Pedro Nava, leitor de Drummond*, que já enveredava pelo caminho que hoje continuamos a trilhar.

Na vertente dos que discutem a composição das *Memórias* deve-se citar o necessário “Poesia e ficção na autobiografia”, artigo no qual Antonio Candido comenta livros memorialísticos produzidos por escritores mineiros, entre eles os dois primeiros volumes das memórias de Pedro Nava: *Baú de ossos* e *Balão cativo*. Trata-se de um estudo que procura observar a composição da memória como gênero e as fronteiras nas quais Nava engendra sua obra: a biografia, a história de grupo, a ficção. Além da importância crítica, o artigo apresenta importância histórica, pois é um dos primeiros estudos que coloca a obra de Pedro Nava no mesmo patamar da de poetas consagrados pela crítica como Murilo Mendes e Carlos Drummond.

Outra vertente mais recente é a apresentada pelo estudo de crítica genética desenvolvido por Panichi e Contani, *Pedro Nava e a construção do texto*, que analisa o volume 4 das *Memórias* e parte de documentos que antecederam a escrita da obra *Beira-mar*. Numa linha de leitura que envolve aspectos textuais e culturais pode ser mencionada a obra *Memórias videntes do Brasil*, de José Maria Cançado. Estudo no qual o ensaísta reivindica que a obra de Nava deve ser compreendida como “uma experiência brasileira histórica, social,

política e cultural e tratada em seus aspectos estilístico, cultural e literário”. A esses pode ser acrescentada a biografia do autor escrita por Eneida Maria de Souza: *Pedro Nava, o risco da memória*. Esses estudiosos da obra de Nava procuram compreender o que é e de que modo se faz o monumento literário erigido pelo escritor que se instalou em nossa literatura ao propor uma poética da memória, no final da década de 1970.

Dos estudos aqui destacados três deles, tratam da aproximação do narrador à leitura de forma intensa: o de Marlene Fraga, o de Celina Fontenele Garcia e o de Monique Le Moing. Entretanto nenhum deles se debruçou sobre o aspecto que aqui nos interessa: a explicitação da poética da leitura baseada na figuração do leitor presente na obra do memorialista.

Da mesma forma que os ensaios críticos sobre as obras de Nava, as análises sobre Graciliano Ramos e sua obra memorialística não se dedicam ao aspecto particular que aqui propomos: a constituição do sujeito de memória como um sujeito leitor e da escrita memorialística como poética da leitura.

Dentre os muitos estudos sobre o escritor alagoano distinguimos duas vertentes importantes: os que se dedicam ao o estilo do escritor e os que estudam especificamente sua obra memorialística. Sônia Brayner reúne em volume específico sobre o autor artigos que consideramos fundamentais para a compreensão do que a crítica produziu sobre o estilo de Graciliano. Um deles, escrito por Otto Maria Carpeaux, intitulado “Visão de Graciliano Ramos”, trata das escolhas realizadas pelo escritor. O crítico compreende que a obra de Graciliano apresenta uma teoria estética pessimista e que “todos os romances de Graciliano são tentativas de destruição”⁵ do que seria o mundo arcaico, primitivo, no qual sofrem suas personagens. Esse ensaio foi escrito em 1943, antes, portanto, da publicação de *Infância*. Acreditamos que, ainda assim, Carpeaux antevê o que seria a forma como o autor de *Vidas secas* encara suas memórias: uma forma de destruição do sofrimento da criança, compelida a uma conturbada relação com os adultos. Outro estudo importante para nosso trabalho é o realizado por Wilson Martins, intitulado *Graciliano Ramos, o cristo e o grande inquisidor*, no qual procura desenvolver a concepção do romance que Graciliano possui e uma genuína filosofia do romance que seria o estilo do escritor alagoano: “o ponto fundamental das distinções entre os romancistas”.⁶

Além desses devemos mencionar os estudos *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda, e *Líquido e incerto*, de Cláudio Leitão, que se ocupam da discussão sobre a

⁵ CARPEAUX, 1978. p. 27-29.

⁶ MARTINS, 1969. p. 34-45.

construção dos livros de memórias do autor e de como o escritor realiza a escrita memorialística. Nessa mesma linha encontra-se *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, ensaio obrigatório para os que desejam compreender a obra do escritor alagoano.

Outra linha muito comum dos estudos sobre Graciliano é a que observa a presença da infância em sua obra, e neste caso, obviamente, ganha destaque o romance *Infância*. Entre os estudos específicos sobre este romance pode-se destacar o recente trabalho de Gustavo Silveira Ribeiro que faz um levantamento do teor da crítica existente a respeito do romance e afirma que é possível distinguir traços unitários nos estudos sobre a obra. Segundo ele, os estudos sobre *Infância* apresentam duas linhas de força que orientaram a compreensão do texto e se constituíram como temas recorrentes de seu repertório crítico. São elas: a relação que as memórias do escritor mantêm com seus romances e contos e a surpreendente coragem com o que o autor representa a si e aos seus ao longo dos trinta e nove capítulos que compõem o volume, oferecendo retratos negativos dos pais, professores, conterrâneos e até da sua própria figura. Para o ensaísta, essas tendências privilegiam os aspectos dolorosos e sombrios da obra. Silveira propõe que se realize uma reinterpretação de *Infância* para que se destaque a “a dimensão reflexiva da escrita de Graciliano e o seu desejo permanente de compreender as circunstâncias que envolvem cada um dos atos e sentimentos dos personagens evocados”,⁷ sem privilegiar um ponto de vista único da obra, pois isso diminuiria o caráter reflexivo presente na ficção de Graciliano.

Outros estudos se preocupam em ler *Infância* como forma de compreender a história da educação brasileira ou a história da formação dos leitores no Brasil. Exemplo dessa última tendência é a tese de doutorado de Márcia Cabral da Silva intitulada *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Outra entrada frequente é a que discute a posição de Graciliano em relação ao modernismo; nessa linha destacamos artigo de Homero Senna, “Revisão do modernismo”, presente na coletânea elaborada por Sônia Brayner, no qual Senna apresenta trechos de uma entrevista realizada com o autor e na qual Graciliano se mostra veementemente em posição antimodernista.

Entre os estudos críticos sobre Graciliano podem-se encontrar análises que fazem menção ao seu envolvimento com a leitura e ao aparecimento deste tema em seus livros; no entanto, nenhum deles se detém ao aspecto que procuramos aqui analisar. Também se deve registrar o fato de não termos tomado conhecimento, na crítica literária brasileira, de estudo

⁷ RIBEIRO, G., 2008. p. 18-19.

que propusesse a análise comparativa de dois escritores brasileiros e de suas obras memorialísticas pautada na discussão sobre a figuração do leitor.

Para realizar esta investigação propusemo-nos a percorrer, além dos caminhos críticos mencionados, os caminhos teóricos sobre o leitor. A partir de textos de diversos autores que tratam desse assunto, entre eles Compagnon, Eco, Piglia, Barthes, Iser e Jauss, realizamos a discussão sobre as teorias da leitura presentes nas obras literárias. A esse percurso foi acrescido o trabalho da análise detalhada das figurações do leitor nas duas obras. Para isso foram selecionadas cenas de leitura e cenas sobre a leitura ou sobre o leitor que contribuem para a compreensão das semelhanças e diferenças entre os autores no que tange ao assunto em tela.

Embora nosso interesse seja tratar de uma questão de literatura brasileira, ao estudar a encenação da leitura em Nava e Graciliano, não podemos deixar de observar que essa é uma questão da literatura, conforme sintetiza Piglia. Por esse motivo, optamos aqui por tratar de um aspecto que consideramos relevante, tendo como *corpus* obras brasileiras, que serão estudadas através do método comparatista. Consideramos que esse é o método capaz de nos oferecer as condições necessárias para pensarmos a encenação da leitura na obra literária dos dois escritores brasileiros, sem tornar esse aspecto excessivamente particular, mas dando a ele a dimensão universal que os estudos da teoria da literatura nos oferecem. As perguntas principais que nos movem evidenciam que a questão do leitor é questão da literatura, não apenas de uma literatura. Ainda assim pensamos que essas perguntas obtêm respostas particulares no cenário da literatura latino-americana, o que, de acordo com o que percebemos, exige do escritor-leitor gestos que significam um modo de relação com a literatura européia.

Para organizar os estudos sob esse ângulo tivemos como importante suporte crítico os trabalhos de Sílvia Molloy, *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, e de Emir Monegal, *Borges: uma poética da leitura*, que analisam, respectivamente, as cenas de leitura nas autobiografias hispano-americanas e a poética da leitura em Borges. Os caminhos teóricos e críticos nos fizeram encontrar os textos ensaístico-literários de Borges, em especial “Pierre Menard, autor de Quixote”, “Kafka e seus precursores” e “Biblioteca de Babel”. Os ficcionistas, os críticos e os teóricos alimentaram a pergunta que nos moveu: O que é o leitor em um texto de memórias? Consideramos, como Piglia, que perguntar sobre o leitor é condição de existência da literatura. Foi nesse viés que centramos as leituras realizadas para compor este texto, também ele, memória de leituras.

Os estudos realizados estão organizados, nesta tese, em duas partes. Os dois capítulos que compõem a primeira parte tratarão das análises referentes às cenas de leitura e às teorias do leitor e da leitura. Por estar voltada especificamente para a figura do leitor, essa parte foi intitulada “Rastros da leitura”. Nosso intuito é exatamente o de marcar os rastros de nossa leitura sobre o leitor, os caminhos percorridos, os aspectos salientados. Nessa organização, o primeiro capítulo intitula-se “Gestos de leitor”, e o segundo “A leitura, o leitor e a criação literária”.

No primeiro capítulo apresentam-se as cenas que dão origem à nossa reflexão. A partir delas pretendemos revelar os gestos de leitor que compõem a escrita dos que fazem da leitura matéria poética. No segundo, a intenção é a de rever as teorias da leitura e do leitor a partir das quais discutiremos as imagens de leitor presentes nas obras em análise. Nele apresentam-se, ainda, estudos críticos que analisam a presença da leitura na escrita de autores hispânicos. São ensaios que contribuíram para que compreendêssemos as encenações da leitura e percebêssemos as complexas relações existentes entre a escrita da memória e as leituras escritas.

A segunda parte, voltada para a análise das “Trilhas da escrita”, pretende mostrar o que a escrita das memórias oferece como imagem de leitor. Pretende-se, nessa parte, discutir com mais detalhes como a imagem de leitor está inserida na escrita dos autores analisados neste trabalho. Essa parte é composta por dois capítulos que foram intitulados “Imagens de leitor” e “A Escrita do leitor”, respectivamente o terceiro e o quarto.

No terceiro capítulo, “Imagens de leitor”, apresentam-se cenas de leitura de ambas as obras. Analisa-se o significado dessas cenas na construção da visão que os autores trazem da tradição literária, da leitura apresentada na escola de seu tempo, na vida familiar e social. Essas cenas são suporte para que se discuta como histórias diferentes podem tematizar aspectos semelhantes nas memórias, ainda que seja com intenções diferentes ou por razões distintas. Nesse capítulo, o objetivo central consiste em evidenciar as imagens de leitor apresentadas pelos autores e os caminhos que percorrem para apresentá-las.

No quarto capítulo, “A escrita do leitor”, o objetivo é de tratar da natureza da escrita. A pretensão de relacionar as figurações de leitor com as concepções de escrita explicitadas nas obras nos levou a estudar as concepções estéticas dos autores e a detalhar o que chamamos de escrita “pantagruélica” e de escrita “incorrigível”, para nos referirmos, respectivamente às obras de Nava e de Graciliano. Essa reflexão realiza-se tendo como base a fortuna crítica dos dois autores e os estudos sobre a leitura e o leitor confrontados com a

realização escrita das obras. A partir dessas análises apresenta-se, na conclusão, intitulada “Ler e escrever: o jogo da leitura”, a sistematização dos aspectos que nos possibilitaram explicitar as imagens de leitor e a correspondente imagem de escrita, bem como a concepção de leitura que emerge das obras estudadas e o significado que essas figurações e concepções adquirem na concretização da literatura realizada sob a égide da modernidade no Brasil.

CAPÍTULO I

GESTOS DE LEITOR

Antes de ler, que bom passar a mão
No som da percalina, esse cristal
De fluida transparência: verde, verde.
(Carlos Drummond de Andrade)

As cenas básicas que servirão como referência para a análise neste primeiro capítulo foi escolhida com o intuito de se compreender os modos como as figurações de leitor se realizam nos textos literários, objeto central de nosso trabalho. Mostraremos os principais gestos de leitor que as compõem, o que servirá de norte para as análises sobre a constituição da imagem de leitor em obras literárias. Ressaltamos que as obras tomadas como *corpus* de análise são *Infância e Balão cativo*; no entanto, para dar maior consistência ao assunto da pesquisa traremos também reflexões sobre *Lucíola*, romance de Alencar escrito em primeira pessoa, e *Como e porque sou romancista*, autobiografia intelectual do escritor.

Vale ressaltar, também, que os textos de memória não serão tomados aqui como documentos de uma vida, mas como ficcionalização do vivido, tanto no caso de Nava quanto no de Graciliano, embora saibamos que o estatuto dos pactos de leitura das duas obras seja distinto: a ficção autobiográfica, no caso de Graciliano, e a autobiografia memorialística de Nava. A trajetória da crítica sobre as duas obras demonstra que, para a primeira, o debate se dá principalmente sobre como a dimensão da experiência invade os romances de Graciliano¹ e, no caso de Nava, como a invenção permeia toda a narrativa da experiência.² A diferença do pacto de leitura existente nos dois textos de memória não será tratada aqui, pois não é nosso objeto de investigação, mas também não será negada ou apagada. Interessa-nos o leitor inventado pelos narradores das memórias como parte de um tecido narrativo formado no jogo entre ficção e realidade, próprio do discurso memorialístico, que oferece ao leitor empírico da obra a ilusão de verdade e a ilusão de invenção. Essa é a mesma perspectiva que adotamos ao considerar elementos dos gestos e imagens de leitor presentes em *Como e porque sou romancista*, de Alencar.

Visto dessa maneira, é impossível omitir e revelar completamente o quanto o leitor inventado pelo narrador tem do próprio escritor em sua condição de leitor empírico, e o quanto ele, o escritor, utiliza de seus conhecimentos particulares para organizar seus personagens e narradores leitores. Nossa tentativa, em função do processo de leitura e análise que escolhemos, não busca simplificar o que é naturalmente complexo. Pretende, antes, dirigir um olhar para textos de memória cujos processos de invenção do vivido sejam distintos, mas

¹ Sobre esse ponto de vista, destacam-se as obras *Ficção e confissão*, de Antonio Candido e *Corpos escritos*, de Wander Miranda.

² Dentre os inúmeros estudos que se orientam sob essa perspectiva podemos citar *Vísceras da memória*, de Antonio Sérgio Bueno, e *As memórias indiciárias de Pedro Nava: entre a história a autobiografia e a ficção*, dissertação de mestrado de Maria Luisa Medeiros Pereira.

que se aproximam pelo tema de que tratam e pelas imagens que conformam: a memória da leitura e a imagem do leitor.

1 Desvio na rota

Nosso interesse visa investigar as imagens de leitor presentes no interior dos textos literários, sem nos esquecermos de que elas são criadas por escritores que pela importância do momento em que viveram e pela obra que nos legaram, construíram imagens da cultura brasileira e de sua literatura. Torna-se, portanto, necessária a compreensão do tempo e do espaço ocupados pelos escritores, motivo pelo qual não se pode negar que a encenação da leitura nas obras em análise contribuiu para construir uma idéia de leitor e de escritor em nossa sociedade. Pensamos que, por isso, a questão da encenação da leitura e as consequentes imagens de leitor dela advindas precisam ser discutidas no interior de um debate mais amplo, próprio da literatura brasileira: a imitação como recurso de criação estética e o anseio de originalidade.

Há em nossa literatura uma importante discussão a respeito do fazer literário e sua relação com a experiência de leitor vivida pelo escritor. A forma de se constituir o fazer literário tem sido estudada pela historiografia e crítica de nossa literatura, em diversos tempos, sempre com o interesse de entender os motivos da imitação, o (des)valor da cópia e do plágio e a obrigação de originalidade. Nossa literatura se expressa em uma língua européia e a formação dos escritores brasileiros passa (ou passou?), necessariamente, pela leitura dos clássicos e do cânone europeu, obrigatórios para a investidura da condição de sujeito bem-formado, erudito, ilustrado, conforme desejo e propósito da elite nacional.

Os escritores brasileiros conhecidos, reconhecidos e legitimados pela crítica e pela academia são, em sua maioria, pertencentes à classe média brasileira ou à elite econômica e política do país. São senadores, deputados, médicos, professores, funcionários públicos cuja formação escolar e vida familiar proporcionam a eles experiência de leitor. Os dados históricos possibilitam que se verifique a existência de vários exemplos de escritores cujo fazer literário é marcado pela condição de leitor vivida pelo escritor.³ O contato do nosso

³ O caso mais comentado talvez seja o de José de Alencar, que se confessou encantado pelo modelo do romance francês, por isso ele é destacado em nossa análise. Mas não podem ser esquecidos os expressivos diálogos estéticos com a literatura européia realizados pelos poetas árcades e românticos e as aproximações realizadas por Machado de Assis com obras européias, ou de um modo geral com as literaturas de expressão inglesa.

escritor com as obras literárias européias foi sempre considerado como algo polêmico e a crítica literária foi muito marcada pelo debate fundado nas noções de fonte e influência, em particular no século XIX. Percebemos que a partir desse século há um constante e acirrado debate sobre o problema da originalidade em nossa literatura e a preocupação com o uso frequente da imitação como forma de trabalho de criação estética. Em nossos compêndios de história da literatura, essa discussão vem acompanhada de uma tentativa de se estabelecer o conceito de literatura brasileira; de definir os critérios estéticos e históricos para realizar escolhas sobre quais autores e obras devem ser contemplados nos estudos historiográficos; de analisar a interferência da língua portuguesa e da cultura de Portugal nas obras de nossos poetas e prosadores. Observa-se nesses compêndios a dificuldade de se estabelecer o conceito de originalidade e os modos como ela é praticada por escritores brasileiros, advinda, segundo alguns, pelo uso estético de uma língua que nos foi imposta e da dificuldade de se definir como literatura nacional a literatura produzida no Brasil, principalmente nos séculos XVII e XVIII.⁴

A dificuldade encontrada pelos historiadores e pelos críticos no debate sobre essa questão é a mesma dos escritores. Vejamos pelo exemplo que nos oferece o artigo muito comentado de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”.⁵ Nesse artigo, publicado em 1873, ao comentar a obra de Tomás Antonio Gonzaga, Machado explica assim o motivo que não teria feito de Gonzaga uma referência para os jovens:

... outros, Gonzaga, por exemplo, respirando, aliás, os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem *dos preceitos do tempo*. Admira-se-lhes o talento, *mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto*. Dado que as condições deste escrito o permitissem, *não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira*.⁶

O “fatal estrago” a que se refere o escritor-crítico é o fato de o poeta dedicar-se à imitação dos cenários da Arcádia. A Consequência desse fazer literário é, para Machado, a artificialidade pungente dos campos ditos pelos quais caminhava Marília, a pastora bela. O cenário usado pelo poeta-pastor o condena por sua suposta falta de originalidade e aparente atitude irrefletida.

⁴ Percebemos essas preocupações com intensidades diversas em vários autores de história da literatura brasileira como Silvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Santiago Nunes Ribeiro.

⁵ ASSIS, 1967. p.93-107.

⁶ ASSIS, 1967. p.94. Grifo nosso.

A controversa opinião do escritor fluminense foi contestada por muitos historiadores de vários tempos, entre os quais se destaca aqui Antonio Candido. No prefácio da segunda edição da obra *Formação da Literatura Brasileira*,⁷ Candido tenta esclarecer seu ponto de vista sobre como construiu a concepção de sistema literário em que fundamentou toda sua análise. Para isso, apresenta os pressupostos fundamentais de seu trabalho, dentre os quais sublinhamos apenas o quarto:

Parece-me que o *Arcadismo* foi importante porque *plantou* de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro do qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade. (...) Fizeram com a seriedade dos artistas conscientes, uma poesia civilizada, inteligível aos homens de cultura, que eram destinatários das obras. Com isto, permitiram que a literatura funcionasse no Brasil. E quando quiseram exprimir as particularidades do nosso universo, conseguiram elevá-las à categoria depurada dos melhores modelos.⁸

O historiador e crítico, diferentemente do escritor fluminense, considera o uso do modelo um instrumento importante: gesto de semeador. E o suposto “fatal estrago” advindo da aproximação com o Arcadismo torna-se, na visão de Candido, instalação de uma originalidade definida “lentamente”, possibilitada, pode-se deduzir, pelo valor genético da semente: “o sistema expressivo da civilização”. O semeador que se pôs a semear esse sistema expressivo pôde, a partir desse gesto, inserir-se no mundo literário civilizado e ilustrado. Outra diferença que podemos marcar entre os dois autores é a consciência atribuída aos artistas. Para Machado, a presença do cajado e da pastora soa como imitação irrefletida do poeta; para Candido é seriedade de quem sabe que fazer literatura é “estar fazendo um pouco da nação”.⁹

A linha de defesa apresentada por Candido já havia sido formalizada antes por Nunes Ribeiro que advogava, em seu artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira”,¹⁰ publicado em 1843, que “a acusação de imitadora, de estrangeira, de cópia de um tipo estranho, feita à poesia brasílica é mal fundada, injusta e até pouco generosa.”¹¹ O que leva o historiador a pensar isso é que todos os artistas faziam da imitação um recurso criativo e isso não os tornava a nenhum deles pior que outros:

⁷ CANDIDO, 1975. p.15-17.

⁸ CANDIDO, 1975. p. 17. Grifo nosso.

⁹ CANDIDO, 1975. p. 18.

¹⁰ RIBEIRO, S.N., 1974. p.30-59.

¹¹ RIBEIRO, S.N., 1974. p. 38.

À vista do que deixamos expandido [constatar a imitação em todas as literaturas] não é uma injustiça articular tal acusação contra os poetas Brasileiros porque foram arrebatados pela torrente, porque obedeceram a uma lei universal? *Não se deveria antes louvar a moderação com que imitam e sobretudo as novas direções que tomam no que se nota originalidade e uma aspiração que os poetas portugueses não tinham?*¹²

A opinião de Candido é muito semelhante a essa de Nunes Ribeiro. Parece que, para ambos, mais importante que condenar a imitação é acentuar o modo como nossos escritores imitam e que consequência esse modo de criação traz para a nossa literatura. Nunes Ribeiro percebe que há distinção na forma como brasileiros e portugueses usam esse procedimento, o que parece não ter sido considerado por Machado de Assis. Machado considera que o estrago era produzido em ambos os casos; Nunes Ribeiro e Candido, ao contrário, consideram que nossos escritores tomam “novas direções” em sua obra, mesmo ao usufruir de referentes estéticos considerados universais. A partir dessas leituras pode-se deduzir que a atitude criativa de autores brasileiros ao imitarem e procurarem novas direções, não é tomada por Candido e Nunes Ribeiro como algo menor ou como atitude de subserviência estética, mas como operação consciente e engajada de escritores envolvidos na criação de um projeto estético nacional.

O debate sobre o fazer literário de escritores nacionais, a relação com outras literaturas e a procura de um modo de expressão que seja original encontram solo fértil no século XX, com os modernistas de 22 e com os autores do chamado romance de 30. Mário de Andrade, em carta a Drummond, afirma:

... enquanto o brasileiro não se abrigar é um selvagem. (...) Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso ovo outro, nossa terra outra. *Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação.* E então seremos universais, porque nacionais.¹³

Nessa passagem da carta, Mário discute com Drummond o que significa ser nacional, não trata diretamente da questão da relação de um escritor com outras literaturas,

¹² RIBEIRO, S.N., 1974. p. 45. Grifo nosso.

¹³ ANDRADE, 1988. p. 30-31. Grifo nosso.

mas ainda assim pode-se notar que sua preocupação se assemelha à de Candido, Nunes Ribeiro e Machado: o problema da inserção do Brasil no mundo considerado civilizado. Machado e Nunes Ribeiro demonstram uma preocupação mais centrada no fazer literário *strictu sensu*, Candido e Mário se preocupam com o modo como o fazer literário do escritor brasileiro o insere e à nossa cultura no movimento da civilização ocidental. Se tomarmos em maior amplitude as discussões de Mário com Drummond, poderemos até perceber uma preocupação semelhante entre o que ele e Machado de Assis pensam. Ambos discutem o que significa ser universal e nacional. Nota-se, portanto, que a forma de esses historiadores e escritores pensarem alia a discussão sobre a originalidade e a procura da modernidade estética com o processo civilizatório e de modernização do país.

Nem Machado de Assis escapou de desconfianças de seus pares por suas aproximações com os textos europeus. Luís Bueno em *Uma história do romance de trinta* nos lembra de que o escritor fluminense foi considerado por Jorge Amado muito inglês, ou mais inglês do que brasileiro, no artigo “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, publicado no número de maio de 1934 de *A lanterna verde*. Segundo Luís Bueno, Jorge Amado teria dito: “É tão brasileiro quanto inglês, ou menos”.¹⁴ Essa afirmação é posteriormente retratada em discurso de posse do escritor baiano na Academia Brasileira de Letras. Naquele discurso, ao falar sobre a tradição do romance brasileiro, acentua:

São dois os caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem *sem, no entanto, perder seu caráter Brasileiro*.¹⁵

O debate sobre o caráter mais ou menos brasileiro de Machado se insere, a meu ver, nesse mesmo contexto no qual se exigem formas de originalidade autônomas e independentes da cultura européia. Como se sabe, o escritor fluminense exerceu profundos e profícuos diálogos criativos com as literaturas de expressão inglesa. O romance mais popular do escritor, *Dom Casmurro*, representa muito bem esse diálogo.¹⁶ Para além desses exercícios de apropriação de obras como *Otelo*, pode-se observar o tratamento estético dado pelo escritor aos textos da *Bíblia* nos contos, nos romances e nos poemas.

¹⁴ BUENO, 2006. p.33.

¹⁵ BUENO, 2006. p. 31. Grifo nosso.

¹⁶ O estudo de Helen Caldwell intitulado *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* detalha esse diálogo.

Os críticos e escritores preocupados com a brasilidade de nossa literatura têm em comum a opinião de que a conquista do caráter nacional da literatura brasileira se dá não pela imitação, mas sim pela procura da originalidade. Assim, os que acham que os árcades, Alencar, Machado, ou qualquer outro escritor imitam sem nenhum toque original, repudiam-nos; os que consideram que é possível criar sem imitar e que os escritores realizam sua arte dentro dessa possibilidade louvam-nos.

O debate sobre a criação e a imitação ganha outro rumo nas discussões propostas por Silviano Santiago. Em seu artigo “Apesar de dependente universal”,¹⁷ ao discutir o objeto da literatura comparada e afirmar que a perspectiva correta para o estudo das literaturas nacionais latino-americanas é o comparativismo, o crítico alerta para o fato de que o método de estudo pautado pela noção de fontes e influências pode não ser suficiente para a realização da compreensão das nossas literaturas. O crítico afirma:

Caso nos restrinjamos a uma apreciação da nossa literatura, por exemplo, com a européia, tomando como base os princípios etnocêntricos — fonte e influência — da literatura comparada, apenas insistiremos no seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes. O levantamento desses aspectos duplicadores (útil, sem dúvida, mas etnocêntrico) visa a sublinhar o percurso todo poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas; constituem-se no final do percurso dois produtos paralelos e semelhantes, mas apresentando entre eles duas decalagens capitais (...): uma temporal (o atraso de uma cultura com relação à outra) e uma qualitativa (a falta de originalidade nos produtos da cultura dominada).¹⁸

Na perspectiva do crítico, o ponto de vista dos que se fixam nos debates sobre fonte e influência faz parte da confirmação desnecessária, pois óbvia, de que as culturas dominante e dominada são dependentes entre si. Santiago considera que se deve procurar como as culturas latino-americanas, e em particular a brasileira, convivem com o fato de serem dependentes. Para ele a nossa literatura “fabricou antídotos” para essa dependência desde o modernismo. Destacamos aqui dois dos três “antídotos” a que ele se refere: a antropofagia cultural inventada por Oswald de Andrade, num desejo de incorporar a sua produção dentro de um movimento universal; e a noção de “traição da memória” formulada por Mário de Andrade através das suas pesquisas musicais.¹⁹ Sobre os antídotos, afirma:

¹⁷ SANTIAGO, 1982. p.13-24

¹⁸ SANTIAGO, 1982. p. 21. Grifo nosso.

¹⁹ SANTIAGO, 1982. p. 21.

... não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário, frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; (...). Ao mesmo tempo, não se deixa perder no limbo das elucubrações etnocêntricas a possível originalidade do produto criado. A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores.²⁰

Para Silviano, a criação dos antídotos e conseqüente subversão às “elucubrações etnocêntricas” mostram que “apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original”²¹ nos produtos estéticos da cultura latino-americana, principalmente com o intuito de se constatar que há entre eles e os europeus repetições e semelhanças.

Silviano Santiago, ainda que por outro caminho, também requer a necessidade de se “contribuir com algo original”. Isso se daria com a construção de um desvio do fazer literário dependente, um processo de criação “descolonizado”. Ou seja, ao se assumir dependente, a relação liberta-se do medo da semelhança e pode-se compreender a construção artística a partir da cultura conhecida como forma de construir deslocamentos e novas sínteses.

Essa pequena síntese do debate acerca da necessidade e/ou possibilidade de originalidade em nossa literatura fez-se necessária principalmente porque, quando se enfoca, o processo criativo do escritor a partir de sua condição de leitor, a procura das semelhanças — das fontes e influências — pode ser a grande armadilha. É fato que tanto Graciliano quanto Nava assumiram preferências estéticas em consonância com autores europeus, como a respeitosa reverência de ambos a Eça de Queirós, a adesão declarada de Nava a Proust e a Rabelais, e a discreta preferência de Graciliano por Zola. Nossa perspectiva não é a de apenas evidenciar as semelhanças, muitas vezes óbvias, como no caso de Nava e Proust, mas de discutir sobre o leitor que emerge dessa convivência dos autores com o cânone europeu, sobre a leitura que é possível perceber nessa aproximação e como se dá a realização escrita das memórias de leitura de escritores.

Como nossa escolha recai sobre escritores considerados cultos e eruditos, há a necessidade de se dizer que procuramos as formas como eles se distinguem de seus mestres, mentores e precursores, e como mostram o que seria o lado original de sua criação. Isso sem considerar que as semelhanças sejam deficiências e sem enaltecer a diferença pela diferença.

²⁰ SANTIAGO, 1982. p. 22.

²¹ SANTIAGO, 1982, p. 22.

Voltemos agora à trilha principal de nosso percurso, para colocar foco na análise das figurações de leitor em obras literárias. Iniciaremos pela cena que inaugura nossas preocupações.

2 “Esse livro é uma mentira”

Essa exclamação indignada de Lúcia faz parte da cena emblemática do romance *Lucíola*, de José de Alencar. O livro foi publicado em 1862, e conta a história de Lúcia, nome adotado por Maria da Glória, jovem de 19 anos, que é uma rica cortesã do Rio de Janeiro. Bonita, elegante, cobiçada e geniosa, Lúcia se apaixona por um de seus amantes, Paulo, rapaz pobre, interiorano, de 25 anos. A história será narrada por ele, em primeira pessoa. É o quinto romance de Alencar e o primeiro de seus três “Perfis de Mulher”, seguido de outros dois, *Diva* e *Senhora*. Considerado por Antonio Candido, o livro mais profundo do autor,²² e por Valéria De Marco “uma proposta de romance nacional”²³, *Lucíola*, por sua natureza e importância, oferece-nos subsídio para a discussão sobre a imagem de leitor que circula em obras literárias, e sobre os gestos significativos que advêm da leitura.

Remetamo-nos à cena escolhida para análise:

Decorreram vinte dias. Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se e esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

— Estavas lendo?

Ela perturbou-se.

— Não: estava esperando-o.

— Quero ver que livro era.

Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido — A Dama das Camélias. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?

Ela tornou-se de lacre sentindo o peso de meu olhar.

— *Esse livro é uma mentira!*

— *Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?*

²² CANDIDO, 1975. v. 2, p. 229.

²³ DE MARCO, 1986. p.148.

— Talvez; porém nunca desta maneira! Disse indicando o livro.
 — De que maneira?
 — Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria então entre o amor e o vício? (...)
 (...)
 — Pelo que vejo Lúcia, nunca amarás em tua vida!
 — Eu?... Que ideia! Para que amar?(...). O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado. (...)
 — Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. *Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando*.
 — *Oh! juro-lhe que não!*
 Esse juramento teve uma solenidade que me pareceu caricata. Ou porque o percebesse, ou por uma das inexplicáveis transições que lhe eram freqüentes, Lúcia soltou uma gargalhada.
 — *Realmente este livro não presta. Nem quero acabá-lo. Cometeu-se aí um sacrilégio literário.*
*As folhas deste primor da escola realista voaram despedaçadas pelas mãos crispadas de Lúcia, que parecia antes estrangular uma víbora, do que rasgar o livro inocente que tivera a infelicidade de irritar-lhe o humor.*²⁴

Não se pode dizer que a ira e a rebeldia da personagem com a obra de Dumas Filho sejam sinais do temperamento explosivo de Lúcia. A personagem, nessa cena, abandona a volúpia que a compõe e a soberba com a qual convive socialmente para arriscar um esboço de crítica literária no que é prontamente acompanhada por seu interlocutor e amante. As expressões de crítica (o livro como mentira e como sacrilégio literário e a poética da exageração) vêm na boca de dois personagens: Lúcia, que não é cunhada no que de melhor oferece os prazeres do espírito e da arte, mas que conhece perfeitamente os prazeres da carne; e Paulo, conhecido por sua formação relativamente caipira.

Para Lúcia, o sacrilégio literário está presente na maneira como as ações de Margarida, personagem de *Dama das camélias*, estão organizadas. Lúcia não aceita como verossímil o fato de Margarida amar verdadeiramente e praticar livremente o sexo. A compreensão de que é impossível viver o amor puro no que considera um corpo impuro leva Lúcia a entender a existência de Margarida como uma aberração da natureza.

²⁴ ALENCAR, s.d., p.130-133. Grifos nossos.

A incoerência de Margarida, assim compreendida e contestada pela personagem Lúcia, gera, segundo o autor da obra brasileira, certa inverossimilhança no comportamento da cortesã francesa. Essa é a mesma acusação de que será vítima o escritor cearense. Afrânio Coutinho registrou a importante polêmica literária vivida por Joaquim Nabuco e José de Alencar. Nessa obra de Coutinho, *Polêmica Alencar-Nabuco*, encontram-se os artigos publicados na imprensa carioca em momento de discussão sobre a literatura brasileira e o conceito de originalidade.²⁵ Joaquim Nabuco, imbuído do princípio crítico que contesta semelhanças entre textos de literaturas diferentes e exigindo que o escritor brasileiro seja original, ataca:

Lucíola não é senão a *Dame aux Camélias* adaptado ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros.²⁶

Até que ponto a mulher pode ser uma cortesã desenfreada e uma virgem inocente; como o vício e a virtude em seus extremos podem reunir-se em um mesmo coração, como pode subsistir a identidade da consciência no meio dessas contradições é o que o Sr. J. de Alencar não estudou em Lucíola, ao apresentar-nos esse tipo, que ele quis fazer desprezível e adorável.²⁷

Essa suposta incoerência apontada por Nabuco em relação à Lúcia — em tudo similar, e ao avesso, ao que Lúcia vê em Margarida — e a acusação de plágio são contestadas por Alencar. O autor não nega a contradição presente em seu personagem; ao contrário, procura legitimá-las considerando-as “idiossincrasias morais que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberração do viver comum. É assim que se deve entender Lúcia, Emília e Aurélia.” Alencar alega que seus perfis de mulher “não são tipos, mas, ao contrário, exceções.”²⁸

Como na mira de Nabuco não está apenas a suposta formação incoerente das personagens, mas também a aproximação do enredo de *Lucíola* com o de *Dama das camélias*, Alencar responde tentando demonstrar a diferença de seu romance e de sua personagem em relação ao de Dumas Filho:

²⁵ COUTINHO, 1978.

²⁶ NABUCO apud COUTINHO, 1978. p. 135.

²⁷ NABUCO apud COUTINHO, 1978. p. 135.

²⁸ ALENCAR apud COUTINHO, 1978. p. 150.

Como então *Lucíola* é a mesma coisa que a *Dame aux Camélias*, se nesta não se encontra a questão fisiológica, ainda mais quando naquela a questão fisiológica é todo o romance? (...)

Essa acusação vaga de plágio é tudo quanto há de mais fútil; mas assenta bem no folhetinista. Quem se *copia* tudo, gestos e idéias de um figurino, não pode compreender que seus patrícios tenham *originalidade de pensamento*. (...)

Alexandre Dumas quis provar no seu livro que a mulher podia regenerar-se pelo amor e para o amor; que a afeição verdadeira e sincera, arrancando a pecadora ao seu passado, restituía-lhe a felicidade da posse mútua.

Lucíola foi escrita em contestação dessa tese fisiológica. Seu pensamento foi provar que, se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro.²⁹

A preocupação de Alencar não consiste em afirmar originalidade formal ou temática, mas “de pensamento”. Assim o escritor cearense contesta a leitura de seu livro feita por Nabuco e critica o modo como este cultua o pensamento e os modos europeus. Ambos, no entanto, se posicionam de maneira muito semelhante: exigem originalidade alcançada pela fuga do modelo. A intenção de marcar a diferença pela tese discutida no romance é o modo como o escritor romântico brasileiro, preso aos recursos formais do romance francês, pensa (e deseja) se libertar do modelo. Nabuco, muito preocupado em observar as semelhanças entre as obras, não valoriza o gesto do escritor e desdenha da qualidade do romance. A semelhança é vista, por ambos, como negatividade, e a diferença pretendida pelo escritor não é percebida, ou não é considerada como tal pelo crítico.

Para além de compreender a contenda literária entre Nabuco e Alencar, os trechos da resposta de Alencar podem ser entendidos como uma explicação da exclamação irada e do gesto desmesurado da personagem. O livro *Dama das camélias* é uma mentira para Lúcia, porque ela, como o autor de *Lucíola*, acredita que a mulher está fadada a pagar pelo seu “erro”, o de entregar-se livremente ao sexo. Diferentemente de Margarida, Lúcia, ao se ver refém do amor verdadeiro, não consegue mais se entregar ao amante. Antes vivia o sexo sem amor; ao conhecer o amor, só consegue vivê-lo sem o sexo. O gesto da personagem pode ser entendido como o artifício utilizado pelo autor para consolidar a defesa de seu próprio modo de compreender o amor, o que distinguiria seu livro, segundo ele, substancialmente, do de Alexandre Dumas Filho.

Valéria de Marco, em seu estudo *O império da cortesã: um perfil de Alencar*, explicita importantes diferenças estruturais entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho, e insere a construção dessas diferenças no contexto de sua produção. Segundo ela, esta obra foi

²⁹ALENCAR apud COUTINHO, 1978. p. 150. Grifo nosso.

escrita como uma réplica à violência praticada pela polícia quando do impedimento da encenação de *Asas de um anjo*, peça de Alencar.³⁰ Para ela, a diferença substantiva das duas obras está no fato de que “o diálogo entre ouvinte e o confidente está situado em um tempo bastante posterior à estória narrada”. Outro traço distintivo é a personagem a quem se dirige a confissão. “Em *Lucíola*, não encontramos mais um homem complacente que se dispõe a consolar o jovem apaixonado”, como se vê em *Dama das camélias*. A senhora que ouve as confissões de Paulo não entra no romance como narradora-ouvinte, mas como personagem leitora.³¹

Essas e outras observações apontadas por De Marco demonstram que as diferenças não são apenas aquelas pretendidas e mencionadas por Alencar na polêmica que travou com Nabuco. Outro artifício para sustentar o argumento da diferença pode vir do próprio enredo. Diferentemente de Margarida, Lúcia é máscara de Maria da Glória, injustiçada pela família depois de se prostituir para salvá-la da fome. As duas vidas da cortesã estão evidenciadas não só pela concepção de amor e possibilidade de remissão dos “pecados”, mas também pelo artifício do uso de nomes próprios diferentes. Maria da Glória torna-se prostituta por uma necessidade, não por desejo. Esse fato presente na vida da personagem alencariana, aparentemente, fundamenta a diferença de atitudes entre ela e Margarida e pode sugerir o motivo pelo qual a cortesã fluminense não se reconhece na dama francesa.

Para além da aparente explicação sobre as atitudes de sua personagem, a resposta de Alencar a Nabuco oferece-nos ponto importante para discutirmos os modos como escritores brasileiros podem compreender os diálogos com os textos europeus ou textos clássicos. Nesse caso, Alencar pensa que esse diálogo se dá como uma forma de se contestar o modelo. O gesto de rasgar, despedaçar e jogar fora o romance é a metáfora da tentativa de libertação do modelo e da procura de um caminho próprio. E nisso Alencar se assemelha a Nabuco. O escritor supõe que a tese diferente sobre o amor rompe com a relação de dependência entre uma e outra personagem, entre uma e outra obra. Para Alencar, o gesto de Lúcia, de jogar fora o romance, ou de jogar *para fora* as páginas do que considerou incongruência e irreabilidade, seria suficiente para romper com a obra de partida. Visto assim, Alencar parece supor que a alteração no modo de refletir sobre o tema seria transgressão da semelhança, ou mesmo rompimento com ela.

Ruth Silviano Brandão, em seu artigo “Linguagem do Poder e Poder da Linguagem”, ao se referir a Lúcia faz considerações que podem nos ajudar na reflexão que

³⁰ DE MARCO, 1986. p149-155.

³¹ DE MARCO, 1986. p.151-152.

ora realizamos. Para a autora, Lúcia faz parte do grupo das personagens femininas que transgridem “uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem.” A autora considera que essas personagens são, a um só tempo, agentes e vítimas de sua própria transgressão.³²

Observa-se que Silviano Brandão acentua o caráter de ruptura da personagem Lúcia, fato, como vimos, desejado por Alencar, seu criador. A ensaísta observa que

Em *Lucíola* há uma dupla transgressão: inicialmente, quando Lúcia rompe a lei paterna e se prostitui; em seguida quando se apaixona por Paulo, o que é uma transgressão às avessas, pois a prostituta, colocada num espaço de exclusão, num mundo que se opõe à boa sociedade, teria que obedecer aos limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual ela não tem mais direito.³³

Nota-se, portanto, que, segundo a autora, a vida transgressora de Lúcia a colocou numa condição ímpar duplamente marginal. Assim, Lúcia estaria numa situação desconfortável, a de não pertencer “nem à sociedade de onde veio, nem à sociedade que frequenta como cortesã”.³⁴

Esse é o efeito de *Lucíola* em meio às obras da literatura brasileira, do ponto de vista de Nabuco. Para ele, a obra não pertenceria ao cenário da boa literatura brasileira e tampouco teria valor semelhante ao texto que lhe teria dado origem. Tal como a personagem, a obra *Lucíola* torna-se, a meu ver, igualmente, agente e vítima da transgressão desejada pelo escritor cearense. Alencar, como sua personagem, pretende transgredir, evidenciar a diferença. Lúcia rasga a obra, condena a personagem, questiona o conceito de amor de Margarida. Alencar oferece máscaras diferentes para sua prostituta, a de Maria da Glória e a da virgem que morre por seu filho e com seu filho no ventre. São meios de tentar o desvencilhamento da obra de partida.

O desligamento desejado, no entanto, não se concretiza, ainda que isso seja evidentemente a preocupação do escritor e de seu projeto literário. E não se concretiza por fatos históricos e biográficos: Alencar leu e estudou *Dama das camélias* para escrever sua “original” *Lucíola*, em contraponto à heroína do romance francês; Alencar sempre foi leitor dos franceses e encontrou neles o “molde do romance”, gênero de sua preferência.³⁵ É o próprio escritor que afirma em sua autobiografia intelectual que lia para a família em voz alta.

³² SILVIANO BRANDÃO, 2004. p. 43.

³³ SILVIANO BRANDÃO, 2004. p. 43.

³⁴ SILVIANO BRANDÃO, 2004. p. 45.

³⁵ ALENCAR, 1990. p. 40.

O repertório era reduzido e formado por obras românticas como *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas* e *Celestina*. E se pergunta:

Foi nessa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção? Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões.³⁶

Nota-se por este depoimento e pela realização de sua obra que o romance é gênero de sua preferência, e também que o seu romance nasce de suas leituras das letras francesas. Em *Como e porque sou romancista*,³⁷ obra escrita em forma de carta, Alencar confessa que seu francês era insuficiente para enfrentar a leitura da obra dos mestres da escola francesa, mas sentia “prazer singular” em captar “um ou outro fragmento de ideia” dos romances conseguidos com o amigo de residência em São Paulo. Então, de posse de um dicionário, ele se entregava àquela biblioteca:

Gastei oito dias com a Grenadière; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. *O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.*³⁸

Observa-se, nessas confissões, que Alencar refuta não o convívio com a literatura francesa, mas a leitura de Nabuco. Refuta-a porque é uma forma de ler que atribui ao escritor cearense a condição de um plagiário, um mero repetidor do modelo. Alencar se supõe um transgressor, tal como Lúcia é, e torna-se agente da transgressão desejada e vítima dela.

A leitura cruzada das cenas de *Lucíola*, das confissões de *Como e porque sou romancista*, com a polêmica entre o Alencar e Nabuco nos oferece, também, subsídio para discutirmos a forma de figuração do leitor no texto literário. É evidente a preocupação de Alencar em demonstrar que conhece obra importante da literatura européia, e a conhece tão profundamente que pode se dedicar a contestá-la. É também evidente que a partir da leitura

³⁶ ALENCAR, 1990. p.29.

³⁷ ALENCAR, 1990.

³⁸ ALENCAR, 1990. p.40-41. Grifo nosso.

que faz, sente-se mobilizado a criar um enredo para contestar o ponto de vista do personagem do romance que leu. Assim, a tragédia que acomete a vida de Maria da Glória é urdida a partir da tese sobre o amor defendida por Alencar em contraposição à de Dumas Filho. Como ele considera que sua leitura, atualizada através da escrita de um romance, é uma interpretação particular, ele reivindica para seu romance caráter de originalidade.

A procura de originalidade em Alencar, como se sabe, seria o sonho de independência literária muito própria dos escritores brasileiros, particularmente os do século XIX. O ritual de destruição promovido por Lúcia com o livro de Dumas Filho nas mãos parece ser a radicalização daquele gesto pretendido pelo escritor. De posse de sua ideologia literária (a criação de uma literatura nacional que fosse original e independente), Alencar cria uma personagem que rasga um livro europeu como se “estrangulasse uma víbora”. Assim, os paralelos formados através do gesto de rasgar como correspondente a estrangular, e livro de literatura européia como semelhante à víbora, parecem conformar uma metáfora da concepção de como seria a compreensão de apropriações de textos literários para Alencar. Isso num tempo distinto e distante da antropofagia literária e num caminho diverso dela.

Vista sob a ótica da personagem, a cena pode nos dizer que a descrença e rebeldia de Lúcia são a evidência da irritação da leitora com a presença de uma personagem, para ela, aparentemente incoerente. Por isso o livro é destruído. Pode ser, também, porque a personagem se sentiu questionada pela história de Margarida, que coloca em dúvida a concepção de Lúcia sobre o amor e que toma, ao final do romance, surpreendente conduta quando diante do amor idealizado. A inquietação de Lúcia diante de caminho trilhado por Margarida, diverso do seu, a faz negar a obra. A personagem-leitora não quer se reconhecer em Margarida e concorda com Paulo quando ele lhe diz: “Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando”.

Tomemos outro ponto da cena. Dedicamo-nos a olhar a tentativa da leitora de manter o livro e a leitura na clandestinidade. O gesto de esconder o livro pode significar o desejo de banimento de Margarida, das ideias de Margarida. Pode também significar constrangimento de ser vista diante de obra que discute o amor, pode, ainda, ser o receio de seu interlocutor supor que ela estivesse interessada em outras formas de amor, e não apenas no prazer. É significativo notar que a leitura, aqui escondida, não está encenada como momento de experiência diletante da personagem. O narrador supõe que Lúcia pode não estar lendo por entretenimento, mas “pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor.” O narrador, ao

questionar se Lúcia “teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor”, supõe que a leitora se identificaria com a personagem de Dumas Filho. Não é isso que Lúcia quer deixar transparecer. Flagrada com o livro, a leitora pretende demonstrar a indignação com o enredo do romance e para isso questiona-o sobre os propósitos e as escolhas da personagem. Lúcia sente-se compelida a se justificar diante de Paulo, e necessita mostrar em que se diferencia de Margarida. Ela precisa dizer que não se identifica com a protagonista de *Dama das camélias*. Paulo, no entanto, pensa diferente.

Para mostrar o quanto não é Margarida (“Juro-lhe que não!”), Lúcia reflete sobre o que lê, nega-se a praticar a leitura de modo displicente e desinteressado como as donzelas recatadas e emotivas nos saraus vespertinos das casas fluminenses ou das varandas de fazendas bucólicas. Gestos de corte radical — despedaçar, rasgar e jogar fora o livro — explicitam atitude de uma meretriz, mulher devassa e devassada que reflete sobre sua própria existência. A existência de Margarida é evidentemente uma perturbação para Lúcia, e por isso é necessário decretar seu fim. E é isso que faz Maria da Glória – Lúcia, personagem de vida dupla: decreta o fim da víbora que a questiona, Margarida.

Ruth Silviano Brandão mostra outro efeito desta leitura. Para ela,

no caso de *Lucíola*, a função da leitura é alimentar não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das camélias*, a personagem aí se reconhece, iniciando seu processo de autodestruição.³⁹

Com essa afirmação de Silviano Brandão, pode-se discutir o quanto o gesto radical de Lúcia é inútil. Rasgar, jogar fora, dizer que não se reconhece em Margarida torna-se fonte de denúncia das semelhanças e, como supõe Paulo, explicitação de seu desejo mais recôndito, o de conhecer o verdadeiro amor. Lúcia tentou esconder o livro que lia e Paulo supôs que era por ela não querer confessar o desejo de amar.

Diferente dessa tentativa de esconder o que faz é o gesto realizado pelo escritor. Ele denuncia em sua criação qual foi o modelo do qual partiu. Pode-se, então, inferir que a mesma cena que mostra o desejo da personagem de velar por sobre as dobras do vestido o livro que está sendo lido revela o modo de o escritor ler *Dama das camélias*. Assim, ao tomar o livro das mãos de Lúcia e mostrá-lo ao público, Paulo denuncia o trabalho estético do escritor e o constrangimento da personagem. Denuncia o ato rebelde de ler de ambos, escritor

³⁹ SILVIANO BRANDÃO, 2004. p.47.

e personagem. O primeiro, por contestar o modelo, e a segunda, por condená-lo à morte ao rasgá-lo vociferando: “Realmente este livro não presta”.

A cena de leitura de Lúcia relacionada com a polêmica levantada por Nabuco e com a autobiografia intelectual de Alencar possibilita que observemos o quanto a busca pela independência literária mobiliza o crítico e o escritor. Quando Nabuco, leitor de Alencar, desnuda a criação imitadora do escritor cearense, ele revela o desejo de originalidade de ambos. O de Nabuco, por afirmar e condenar o caráter plagiário da obra, o de Alencar, por inventar uma saída para seu suposto plágio: a escrita como contestação.

A cena aqui comentada resume vários gestos e atitudes de leitor — rasgar, esconder, negar e condenar—, e pelo menos duas atitudes de escritor — imitar e contestar. O que se observa é que no caso de Nabuco e Alencar, oponentes na contenda literária trazida aqui, o paradigma é o mesmo — o texto europeu. O olhar dirigido para a literatura européia aproxima e distancia um do outro, do mesmo modo como os aproxima e os distancia da literatura européia.

3 “Foi assim que eu li, meio pantagruelicamente”



Figura 1 Foto de Pedro Nava lendo



Figura 2 Foto de Pedro Nava lendo

É com essa frase que Nava, em *Balão cativo*, publicado em 1973, define seu modo de ler e, com ele, assume-se como um leitor anárquico e sem método. *Balão cativo* faz parte do conjunto memorialístico escrito por Pedro Nava, composto por seis volumes publicados entre os anos de 1972 e 1983. Os outros livros do autor são *Baú de ossos*, *Chão de ferro*, *Beira-mar*, *Galo-das-trevas* e *O círio perfeito*. Em *Balão cativo*, segundo livro das *Memórias*, o narrador conta o tempo de Nava menino, sua vida na escola, desde a iniciação à leitura, em Juiz de Fora, até sua entrada no colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, passando, antes, pelo Colégio Anglo-mineiro, em Belo Horizonte. A trajetória escolar do menino é acompanhada por um conjunto de impressões sobre essas cidades que marcam sua vida. Nesse volume, o narrador conta seu despertar para a leitura, seu convívio com o tio Antonio Salles e os professores, seus sofrimentos e alegrias nos colégios, o caminho sóbrio da literatura clássica, e o convívio fortuito com a literatura proscrita, as obras pornográficas.

Em *Pedro Nava, leitor de Drummond*,⁴⁰ procuramos descrever o processo de leitura de fotos e textos vivenciado pelo narrador das *Memórias* e a transformação delas em palavras. No estudo do mestrado, ao mostrarmos a existência de uma figura de leitor pulsante na obra do escritor de Juiz de Fora, salientamos a cena abaixo mencionada, a qual retomamos agora exatamente pela forma como o narrador se refere ao seu modo de ler, o que é, para nós, um conceito de leitor:

Tudo era *sagrado* porque tudo era letra impressa. Foi assim que eu li. Meio *pantagruelicamente*, muitas vezes começando pela sobremesa, acabando pela sopa; comendo peixe com vinho tinto e entornando do branco na cambulhada

⁴⁰ GUIMARÃES, 2002.

dos assados. Entretanto, *devorando, digerindo e esquecendo. Não falo do esquecimento como perda, mas de esquecimento como assimilação.* Destruição das formas oferecidas e arquivamento de suas frações nos recônditos mais profundos da memória, *para a recriação de outros módulos agora nossos.*⁴¹

Muitos críticos que analisam a memorialística de Nava mostram o quanto o narrador das *Memórias* é um leitor e o quanto sua obra é marcada pela impregnação da leitura de Proust. Proust pode ser o autor mais lido e relido por Nava e, conforme ele mesmo confessa, foi plagiado, parafraseado. Mas para definir o leitor e, principalmente, para definir-se como leitor, Nava traz uma imagem originada da obra de outro escritor. Trata-se de Rabelais, o escritor das sátiras e dos infinitos jogos de palavras, autor de *Gargântua e Pantagruel*. A definição do modo de ler presente nessa confissão do memorialista nos oferece três aspectos que merecem ser detalhados: a consideração da letra impressa como algo sagrado, a adesão ao pantagruelismo como modo de ler e a enumeração gradativa dos gestos do narrador-leitor: devorar, digerir, destruir, esquecer, assimilar, arquivar.

A concepção sacralizadora da letra impressa encena um ponto de vista sobre a escrita, próprio do senso comum, que legitima e reverencia a atividade dos que escrevem. É também uma atitude própria do academicismo ao qual Nava pertenceu, seja na condição de médico, seja na condição de memorialista. Trata-se, nesse caso, da atribuição de valor à cultura escrita feita por alguém formado nela e por ela. Consideramos, no entanto, que essa declaração, aliada ao que vem a seguir — a adesão ao pantagruelismo mencionado como algo anárquico—, mostra a ocupação profana do solo sagrado da escrita. A ocupação se dá pela leitura compulsiva, sem método, às cambulhadas, muito característica das narrativas orais, espontâneas, que se ligam umas às outras em fluxo contínuo. Isso pode significar que, ao adentrar no solo sagrado da letra impressa, Nava usou como referenciais elementos conhecidos em outros territórios, em especial os formados pelos casos contados por Rosa, a empregada da casa da avó, pelos versos de brincadeiras infantis ou de modinhas populares, por exemplo.

Na citação apresentada, a atitude profanadora está no fato de se considerar o leitor aquele sujeito que destrói as formas oferecidas e presentes no texto. Nasce daí um conceito pouco divulgado, embora muito conhecido, quando se fala de leitor: o de que o leitor é um destruidor. O que mais se vê é a ideia de leitor aliada às noções de construção de sentido, preenchimento de vazios, adesão a formas e significados. Nava nos oferece imagem

⁴¹ NAVA, 1986. p.243. Grifo nosso.

que desajusta esta visão. A sacralização da letra impressa, o que de fato está confirmado na obra do autor, está aliada a uma concepção de demolição do sagrado.

Isso se dá pela noção de que o leitor é o que destrói as formas, mas também pelo fato de que o leitor mistura elementos ao ler. Lê com devoção, mas sem método, pois supõe que tudo pode se tornar matéria de leitura, portanto, tudo é feito desse solo sagrado. Exemplo disso pode ser visto no trecho abaixo, no qual o narrador se apropria de frases de cantigas populares ao se lembrar que o avô partira contrariado para trabalhar em Diamantina:

Seguiu contrariado para Diamantina mas lá é que ele teve, transportado! A revelação das morenas do norte de Minas, das serenatas ao luar, do *Elvira Escuta*, da *Meiga Virgem*, do *Quisera*, do Peixe Vivo, das ondas do mar, do vento *zum-zum*, do *tim-tim-olá-lá*, dos peitos cheirando a alecrim — alecrim dourado! E do quem não gosta dela, de quem gostará?⁴²

O narrador-leitor, como lê de tudo, permite que a cultura escrita seja invadida pela cultura oral, vinda dos versos populares, e esta passa a fazer parte do monumento escrito por Nava. Assim, o solo sagrado é invadido pelo que lhe é exterior. Nessa mesma sequência, as cantigas populares e músicas de seresta estão acompanhadas por Carlos Drummond de Andrade:

E aí começou a ser por solicitação do próprio inspetor que ele[o avô] ia sendo removido para mais longe, para cada vez mais longe. Ai! Inhá Luísa, desta vez você tá mesmo é no mato sem cachorro... Minas Novas, águas do Fanado, águas do Jequitinhonha e do Araçuaí; Grão-Mogol, Montes Claros, Brejo das Almas, Guanhães, Peçanha, Teófilo Otoni, serra da Cristalina, Pedra d'água, Pedra do Gado, Pedra da Camisa, *pedra no meio do caminho*: o alumbramento da Malacacheta...⁴³

Nesses dois exemplos pode-se verificar que os elementos trazidos da cultura escrita e os originados na cultura oral estão tratados de modo equânime, inclusive do ponto de vista gráfico, pois se encontram grafados originalmente em itálico. São passagens que demonstram, a nosso ver, que a assimilação e a simbiose próprias da leitura de Nava, visíveis na escrita, têm como efeito a desconstrução, ou pelo menos, o desalojamento do que é sagrado, o que nos possibilita pensar no paradoxo em que se transformam os gestos de leitor para Nava: sacralizar profanando. A possibilidade de se executar o gesto de leitor com esse efeito paradoxal se dá, principalmente, a nosso ver, pela evidente adesão ao pantagruelismo,

⁴² NAVA, 1986. p. 32. Grifo do autor.

⁴³ NAVA, 1986. p.32-33. Grifo do autor.

manifesta, como se viu, pela mistura de elementos, pelos excessos, pelos caminhos pouco convencionais, pelas leituras furtivas. No capítulo das leituras proibidas, Nava elenca autores de “livrinhos de putaria e romances de safadeza assinados Rabelais, Malthus, Musset, Alfredo Gallis”⁴⁴. Essas leituras faziam os adolescentes simularem “dor de barriga” para saírem de sala e poderem se extravasar. Rabelais é também mencionado quando o narrador deseja demonstrar a felicidade com a vingança:

Lembro sempre da porqueira manquitolando em roda de mim quando releio a frase de Rabelais: *Oignez villain, il vous poindra, poignez villain, il vous oindra*. Tal qual. Foi um sábio pontapé. Dele, nunca me arrependi. Arrependi-me, sim, dos que não dei por essa porca de vida afora - tanta canela precisando, tanta bunda pedindo...⁴⁵

O escritor mencionado para registrar o desajuste, o fora da convenção, a violência infantil, oferece o personagem que modaliza os gestos de leitor executados pelo narrador e que, sob nosso ponto de vista, conceitua sua leitura, e sua condição de leitor: Pantagruel, o sedento de tudo, o que nasce depois de uma grande seca. A escolha desse personagem no imenso acervo de leitura do narrador para definir seu modo de ler, deve ser entendida como uma adesão ao pantagruelismo, filosofia rabelaisiana presente não apenas em *Balão cativo*, mas em boa parte da memorialística de Nava. O que mais se pretende destacar na análise da cena que conceitua a leitura para Nava é o gosto pelos banquetes regados à bebida, o prazer nos e através dos excessos. Se nos reportarmos a estudos sobre Rabelais e sobre sua obra, verificaremos o quanto o pantagruelismo contribui para pensarmos sobre a leitura e o leitor em Pedro Nava. Na obra de Rabelais, *O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel*,⁴⁶ a tradutora Élide Valarini Oliver, em nota de rodapé, afirma:

A filosofia pantagruélica é o convite humanístico por excelência, é poder partilhar de uma abertura de visão, de um novo sentir e pensar que une o mundo e o homem numa relação imediata de fruição de toda a riqueza dos fenômenos que aí podem se produzir. Rabelais mais de uma vez satiriza a limitação e a incapacidade de adaptação que as viseiras das idéias feitas tendem a impor aos seres humanos. Tudo o que impede a visão da multiplicidade da realidade, da constante descoberta do mundo são vícios.⁴⁷

⁴⁴ NAVA, 1986. p. 422.

⁴⁵ NAVA, 1986. p.203.

⁴⁶ RABELAIS, 2006.

⁴⁷ RABELAIS, 2006. p.150.

Na mesma nota, a tradutora nos oferece a opinião de Auerbach sobre o pantagruelismo:

Auerbach (Mimesis, São Paulo, Perspectiva, p246) comenta a visão filosófica rabelaisiana da seguinte forma: “[...] é um atitude de espírito que o próprio Rabelais chama pantagruelismo: uma forma de captar a vida que apreende simultaneamente o espiritual e o sensível, que não deixa escapar nenhuma das possibilidades que oferece.”⁴⁸

O narrador das memórias, em *Balão cativo*, professa, através de sua condição de leitor, a mesma filosofia: a abertura para o múltiplo, para o diverso, uma tentativa de captar todas as coisas, de modo quase obsessivo, com todos os sentidos. Nesse aspecto, a expressão “pantagruelicamente” ganha projeção: ele é o leitor de tudo o que vê, do múltiplo e do diverso, lê todo tipo de texto, assimila todo tipo de leitura e o faz de modo desorganizado.

Assim, o advérbio oferece não só a noção de modo de ler — a anarquia que instala e o entorpecimento que dela resulta —, mas certo movimento intelectual vivido durante a leitura. É esse movimento que o narrador tenta explicar ao enumerar os gestos que realiza no ato de ler: devorar, digerir, destruir, esquecer, assimilar, arquivar. O ritual da leitura, aproximado do ritual da comida e da bebida, e de todo o processo de digestão, explica como o ato de ler está ligado a um processo corporal do leitor. O movimento intelectual é amalgamado, portanto, à dimensão física do sujeito. Compreendido desse modo, o ato de ler executado pelo narrador é tanto um envolvimento intelectual, cognitivo e cultural quanto um momento de prazer alcançado pelo estímulo aos sentidos do corpo.

Confirma a noção do ato de ler como o movimento intelectual executado gradativamente através dos gestos enumerados na cena da qual partimos, a passagem na qual o narrador registra a preparação do menino para a primeira comunhão e os sentimentos que tomam conta dele naquele momento. O menino sentiu-se virado do avesso pelo “imenso Padre Henrique, na Casa dos Redentoristas” e passa a se confessar diariamente de modo repetitivo. Cansado, o padre o absolve “de tudo o que tinha feito ou pudesse fazer até a hora da comunhão”:

Eu morria de medo, não dormia mais, vivia rezando, falando sozinho eu pecador e remoendo minhas infâmias por pensamentos, palavras e obras, ave cheia de graça agora e na hora assim como perdoamos nossos devedores vida doçura esperança nossa no espírito santo comunhão dos santos ressurreição da carne carne carne carne. Confessava e logo pensava pecados. Arrobas de carne. (...) Absolvido de tudo, timbrei em não amar a Deus sobre todas as

⁴⁸ RABELAIS, 2006. p.150.

coisas, tomei seu santo Nome em vão, dei uma banana para os dias santificados, descuidei-me de honrar pai, mãe, tias, irmãos e o Major; tive avidez de matar, pequei contra a castidade, furtei, levantei falso testemunho, desejei a mulher do próximo e cobicei as coisas alheias.(...) Mas de repente, tomado de pânico, fui alumbrado e ouvi a Capela do Colégio Santa Maria reboando ao clamor celeste. Pedro! Pedro! Por que me persegues? Como Saulo, desabei na Estrada de Damasco...⁴⁹

O menino assimilara o catecismo e as histórias bíblicas que lhe foram apresentadas durante a preparação para o sacramento. E, ao se lembrar desses textos, o narrador os devora, digere-os e os destrói ao assimilá-los a um novo arquivo, agora não o do catecismo ou da Bíblia, mas o do leitor que mistura tudo, e faz de um prato conhecido, uma receita nova, em outras formas, conforme se pode observar na paródia aos Dez Mandamentos e no modo como os textos das orações religiosas católicas — a saber: Ave Maria, Pai Nosso, Salve Rainha, Credo—, tornaram-se “carne, carne, carne. Arrobas de carne”. Esse aspecto anárquico e profanador, que nos parece evidente nas lembranças das leituras católicas, conceitua, pois, o narrador-leitor como um sujeito envolvido em um banquete, numa orgia, sedento, voraz — um leitor Pantagruel.

⁴⁹ NAVA, 1986. p. 225.

4 A Leitura: “toada única” e “trabalho penoso”



Figura 3 Foto de Graciliano Ramos lendo



Figura 4 Foto de Graciliano Ramos lendo

Infância, de Graciliano Ramos, foi publicado em 1945, em uma coleção da Livraria José Olympio Editora, intitulada “Memória, Diário, Confissões”, em meio a outras obras relacionadas ao gênero. Antes de sua edição em volume único, vários capítulos haviam sido publicados como contos separados, na imprensa da época, conforme se verifica em minucioso levantamento realizado pelo Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros, ao qual tivemos acesso através do trabalho de Márcia Cabral da Silva.⁵⁰ Neste levantamento observa-se que o conto “Jerônimo Barreto” saiu inicialmente em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, em 18 de fevereiro, de 1945. Outros capítulos, no entanto, são ainda da década de 1930, como é o caso de “Samuel Smiles”, que veio a público em novembro de 1938, no *Diário de Notícias* também do Rio de Janeiro. Ainda pelo levantamento do Instituto de Estudos Brasileiros, a maioria dos contos foi publicada na imprensa carioca, mas três deles tiveram seu primeiro público em Lisboa: “Barão de Macaúbas”, “O moleque José”, “O fim do mundo”.

Nessa obra, o escritor apresenta suas memórias sobre o processo de aquisição da leitura e da escrita, a convivência com os adultos, a doença infantil, num modo de autobiografia ficcional que faz a confissão penetrar a ficção. Pela natureza das lembranças ali registradas, pode-se verificar a existência de gestos de leitor específicos originados na experiência particular do menino que, adulto, relembra suas experiências com os livros.

Para a apresentação da idéia inicial de como Graciliano desenha os principais gestos de leitor, tomemos como base a seguinte cena do capítulo “Nuvens”:

⁵⁰ SILVA, 2004. p. 190.

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. (...) A sala estava cheia de gente. Um velho de barbas longas dominava uma negra mesa, e diversos meninos, em bancos sem encostos, *seguravam folhas de papel e esgoelavam-se*:

— *Um b com a — b, a: ba; um b com e — b, e: be.*

Assim por diante até u. *Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única*, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. (...) Em pé, junto ao barbado, uma grande moça, que para o futuro adquiriu os traços de minha irmã natural, *tinha nas mãos um folheto e gemia*:

— *A, B, C, D, E.*⁵¹

Na cena trazida de *Infância*, nota-se a natureza fragmentária da leitura evidenciada pela prática da soletração, a aproximação da leitura à música monótona e o ato de ler associado aos atos de gemer, cantar e esgoelar. A cantilena da soletração dos meninos e o gemido da moça ao recitar o alfabeto tornam-se, no romance, paradigma da lembrança da leitura e metáfora do modo de ler no agreste alagoano. Esse tipo de lembrança funda, a nosso ver, um primeiro conceito de leitor: sujeito perdido no vazio de sentido originado no convívio com a fragmentação e com o incompreensível.

Em mais de uma ocasião, o narrador se lembra de como lia e como liam os adultos que o ensinavam a ler: de modo lacunar, impreciso, imperfeito. Também é recorrente em *Infância* a sensação de inquietude do leitor menino diante de textos que, para ele, apresentavam frases desconexas, aberrações na escrita. O texto dos livros didáticos, por exemplo, só se ofereciam a ler como algo que, para o leitor iniciante, parecia marcado pela fragmentação do sentido expressa numa sintaxe desarticulada.

Ao se lembrar da toada única da leitura daqueles meninos, o narrador toma-a como referência para contar sua própria história de aprendizado da leitura e de convivência inicial com os textos literários. Ele apresenta seu mundo com poucos leitores, poucos livros, quase nenhum mestre, quase sem escola. O narrador mostra o modo como esse universo particular enforma sua condição de leitor no mundo e do mundo.⁵²

A leitura soletrada e mecânica do alfabeto é realizada em folhas, evidência da fragmentação do livro. São textos sem enredo, sem articulação, por isso deles não se pode lembrar senão da experiência de conhecer sílabas, as letras somadas sucessivamente sem aparente valor semântico. Os folhetos, pouco atraentes e de editoração medíocre, não sugeriam aos pequenos nenhum tipo de envolvimento, de emoção.

⁵¹ RAMOS, 2002. p. 8. Grifo nosso.

⁵² FREIRE, 2006.

Outro elemento importante a se destacar nessa lembrança é que ela se refere à leitura de outros, não à do próprio narrador. Ao se lembrar dessa leitura alheia, o narrador não identifica nenhuma visão paradisíaca de personagens, nenhum cenário originado nas páginas dos livros. O personagem e o cenário são os da experiência: a figura do mestre barbudo, que assombra o menino em toda sua vida infantil e a sala de paredes sujas. Nessa lembrança, não se traz uma experiência de leitura, mas a de uma passagem por um lugar do qual só se lembra vagamente, o que parece contribuir para conformar os gestos vagos que o leitor pode executar.

Ao iniciar sua lembrança da leitura e do mundo pela imagem imprecisa, musicada pela silabação dos pequenos, o complexo convívio do sujeito, em sua condição de leitor, criança ou adulto, com o texto escrito se materializa e os vários problemas advindos disso são expressos. Assim é que cabe, a nosso ver, compreender essa cena de leitura não só como um modo particular de lembrar-se do ato de ler, mas como um modo particular de ler. A cena remete-nos à precariedade da existência: as paredes sujas, a negra mesa, e a infinita impossibilidade de compreensão textual, pois não há palavras. A língua é apenas construção sonora das sílabas fundamentais, quase gutural.

A noção de língua como expressão gutural e ininteligível origina-se nos verbos esgoelar e gemer, que definem a leitura em grupo (o esgoelar dos meninos) e individual (o gemer da moça). Os atos de esgoelar e gemer traduzem processos distintos de leitura, marcados por quem a faz (um grupo ou um indivíduo) e pela diferença de intensidades sonoras que sugerem. O que se observa, também, é a ligação da leitura com a monotonia e a repetição concretizadas pela “toada única”, em uníssono, das crianças.

Ao contrário de Nava, que compreende a leitura como uma aventura marcada pela fartura própria dos banquetes pantagruélicos, Graciliano tem na carência, na falta, na ausência, a estrutura do processo de leitura e da constituição do leitor: a ausência de sentido, a falta de palavras, o vazio de sentido.

Não se pode dizer, entretanto, que esta seja a única imagem de leitor oferecida pelo texto de *Infância*. Consideramos fundamental nos remetermos a outra cena, para compreendermos como o menino se torna um leitor autônomo, diferente dos seus, mas marcado pelo ambiente no qual a leitura pode ser realizada: o armazém do pai. Diante do livro deixado na loja por alguém, o menino se aventura a folheá-lo:

Folheei-a devagar, soletrando, consultando o dicionário, sentado num caixão de velas.(...)Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as

palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. No princípio do romance logo achei garotos perdidos numa floresta, ouvindo gritos de lobos.⁵³

Nessa cena, a leitura continua sendo simbolizada pela lentidão e pela fragmentação, uma vez que ainda soletrada. Nessa passagem, no entanto, já se observa que o menino procura seu próprio caminho como leitor. Nota-se, ainda, que o lugar de ler não se distingue do lugar de comprar e vender — o armazém do pai — numa significativa aproximação entre livros e mercadoria, leitura e sobrevivência, pois que os livros consultados são os dicionários que ali estavam como mercadoria sem valor, e o espaço de leitura é o mesmo de onde se tira o sustento da família.

Outro aspecto que se deve ressaltar é que o leitor, nessa cena, fala de sua própria experiência, não da dos outros, e registra preferências temáticas, ao constituir sua memória de leitura pessoal. Com isso, a leitura, antes sem significado, passa a ser algo interessante para o menino, que se delicia com a história, sofre com ela. A fragmentação, antes um canto incompreensível, um gemer solitário, uma falta de palavras e sentido, tem outra conotação. O caminho escolhido, a sua toada pessoal, qual seja o de procurar um espaço de leitura, consultar o dicionário e construir um sentido próprio para o texto lido, mostra o trabalho árduo do leitor e demonstra o grau de envolvimento que o menino tem com o empreendimento que é, para ele, o ato de ler.

Nesse sentido, ler torna-se um trabalho arduamente exercido, mas prazeroso. Não se verifica a facilidade e a fartura usufruída pelo menino Pedro. Em *Infância*, ao contrário do que se vê em *Balão cativo*, há um narrador-leitor que não exhibe o que leu e que não considera que o seu próprio modo de ler (arrastado e desconexo) seja aquele que constitua o modo hegemônico de leitura do mundo letrado. Ao contrário da profusão de livros e dos excessos próprios de Nava, Graciliano, com essas imagens, explicita a dificuldade de imersão no mundo da palavra escrita. Antes de evidenciar o prazer de ler, ele denuncia o que significa a falta de prazer na leitura e os danos que isso causa aos ouvidos. E quando admite que a leitura poderia estar revestida de prazer, aponta o quanto o trabalho de leitor é penoso — decifrar uma língua desconhecida.

Há algo em comum às duas cenas de *Infância* apresentadas: a leitura como ato fragmentado, o leitor como o que procura superar a fragmentação, e a leitura como trabalho e

⁵³ RAMOS, 2002. p. 200.

o leitor como o que trabalha. Essas cenas mostram, ainda, que a leitura tanto é matéria lembrada por uma experiência pessoal e particular, quanto pode ser uma lembrança daquilo que foi lido por outros, o que significa que as memórias de leitura podem ser invadidas pela experiência de leitura de outros. São cenas que materializam, pois, os seguintes gestos de leitor: fragmentar, cantar, gemer, trabalhar, consultar, decifrar. Muito distintos dos que foram sintetizados por Nava em seu processo de assimilação, conforme vimos anteriormente. Distinto, também, do praticado por Alencar e por sua personagem, Lúcia.

5 A diferença do gesto e o gesto da diferença

As diferenças dos gestos de leitor demonstram que a experiência de leitura se concretiza em atos de natureza muito particular. A partir das cenas aqui enfatizadas, foram observados os modos como o leitor torna particular uma experiência cultural e social fundamentada em práticas realizadas em diversas instâncias e instituições como a família e a escola, por exemplo. Observamos, ainda, que, nos casos aqui analisados, o gesto do leitor apresentado no texto literário é um modo de o escritor, por meio de seus personagens ou narradores, encenar sua própria condição de leitor.

Alencar, em confronto com a crítica e a literatura européias as quais consumia como leitor, quer se diferenciar do modelo e realiza esse caminho através da ficção: o gesto de sua personagem é o mesmo que diz executar. Realiza-se através de Lúcia. Significa dizer que a cena de Lúcia rasgando *Dama das camélias* funciona como uma espécie de gesto autoral vivido e executado pelo personagem.

Nava, ao denunciar que o leitor é um destruidor, orienta o modo como seu próprio leitor deve dirigir o olhar para o texto das memórias. Significa dizer que, compreendido desse modo, as memórias de leitura escritas em aderência com textos lidos e ouvidos revestem o monumento literário do escritor de um significativo repertório de formas vistas em textos de outros, destruídas e cosidas (ou comidas!) para formar tecido outro, originado dos fragmentos, dos estilhaços. Nessa prática reside a construção da diferença. O leitor Nava, narrador das memórias, não professa o apego ao monumental acervo que a escrita exhibe. Professa e estimula a captura e a alteração das formas alheias. O escritor Nava faz o mesmo, também se revela em seu narrador. Ao exibir sua exuberante memória de leitura, aponta para os

fragmentos de sua formação erudita, clássica ou popular, e toma posse de parte dos autores que leu, de partes dos textos com os quais conviveu.

A diferença entre o gesto do escritor romântico e o do escritor tardiamente modernista é que, para Alencar, a semelhança era um problema que obstruía a possibilidade de originalidade. Nava, já em momento pós-antropofagia, mas ainda dentro das concepções oswaldianas, considera que exibir a destruição das formas e criar outros modos de expressar o cânone é mais importante pelo que tem de diferença do que de semelhança. Ao confessar a semelhança mostra o quanto ela já é diferença, posto que em outro contexto, com outro pretexto, enfim, um novo texto.

Graciliano, por sua vez, apresenta um narrador-leitor angustiado com o ato de ler. Não só porque pode parecer sem sentido, mas, sobretudo, porque pode não fazer sentido para o sujeito que a ele se dedica. Esse é o caso do menino que ouve o gemido da moça. O menino procura marcar sua própria forma de ler ao dedicar-se obstinadamente ao texto, ao procurar palavra por palavra no dicionário para conseguir dar sentido ao que lê e para que a leitura possa fazer sentido como experiência. Isso porque, no universo dele, as experiências de leitura eram fragmentárias. O menino tentava trilhar caminho próprio. Mais uma vez se verifica que o intento do personagem é o mesmo do escritor. Graciliano Ramos, em várias crônicas, demonstra que deseja seguir caminho próprio para cunhar seus personagens. Chega, inclusive, a declarar que não poderia construir personagens originados em livros de algum escritor importante porque suas leituras eram insuficientes para isso. Por isso ele cria seus personagens com o que tem à mão, e não é, segundo ele, um livro de um escritor importante, é “um coronel, indivíduo interessante, embora não fosse abonado por mestres de nomes difíceis.”⁵⁴ A angústia do leitor no ato de ler (e no de escrever a memória de leitura) não se apresenta pelo dilema de ser ou não ser semelhante ao texto de outro, mas pela necessidade visceral de se construir sentido próprio e tramar um percurso cujo paradigma é, antes, a realidade física.

As diferenças dos gestos de leitores mostram o quanto os leitores cumpriram trilhas diversas e foram motivados por questões distintas. Mas há entre eles algo em comum: o desejo de percorrer caminho novo, construir uma toada singular para a leitura e a escrita, a intenção estética de evidenciar os gestos da diferença.

⁵⁴ RAMOS, 1970. p. 244.

CAPÍTULO II

A LEITURA, O LEITOR E A CRIAÇÃO LITERÁRIA

A obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor. (Leyla Perrone Moysés)

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. (Wolfgang Iser)

Neste segundo capítulo faremos a apresentação descritiva e analítica de teorias e críticas que compõem o quadro de referências que nos subsidiam no desenvolvimento do estudo de nosso objeto de pesquisa. Sabe-se que a teoria da literatura e a crítica literária discutem há algum tempo como se dá a relação do leitor com o texto, com o autor, e com as condições de leitura. Embora saibamos da existência de pontos de vista distintos quanto a esse assunto, optamos por apresentar teóricos e críticos que se preocupam em discutir o estatuto e a função do leitor na criação literária.

Interessaram-nos fundamentalmente os estudos específicos sobre o leitor e a leitura que não pressupõem a completa autonomia do texto literário. Procuramos teóricos que pudessem contribuir para a análise e reflexão sobre esta importante característica das obras de Nava e Graciliano: o aparecimento reiterado de cenas de leitura para a construção da lembrança e a apropriação das leituras empíricas do escritor no processo de criação literária.

Antes de iniciarmos nossa exposição sobre os teóricos e críticos que nos auxiliarão na análise, é preciso explicitar com que acepção usamos a expressão “criação literária”, ou “criação do texto literário”. Isso se faz necessário porque concordamos com a opinião de que esta é uma das expressões que ficam sob suspeita no campo teórico e crítico. Neste estudo, adotamos as ressalvas levantadas por Leyla Perrone-Moisés em sua obra *Flores da escrivantina*, na qual ela esclarece os problemas que se tem ao usar o termo “criação” para se referir ao fazer literário. Para ela, “a palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes.”¹ Essa suposição daria ao termo certo sentido teológico, pois a criação literária poderia ser vista como uma ação semelhante à de Deus que “criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. Para o leitor, esse mundo seria doado, com todas as suas maravilhosas novidades.”²

Ao colocar a palavra criação sob suspeita, Leila Perrone-Moisés alerta-nos para o fato de que esta palavra “aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico”.³ Ao utilizar esta expressão, nossa intenção não é nem a de dar um caráter teológico ao termo, nem a de assumir os pressupostos do idealismo romântico. Não compreendemos o fazer artístico como algo que vem “do nada”, mas, ao contrário, como realização que vem de algo. Tampouco compreendemos que o artista crie outra natureza, “destinada, a uma completude autônoma”. A natureza do fazer artístico é humana, terrena e

¹ PERRONE-MOISÉS, 1990. p. 100.

² PERRONE-MOISÉS, 1990. p. 100.

³ PERRONE-MOISÉS, 1990. p. 100.

materialmente instalada na linguagem. Embora sem descartar o uso da expressão “criação literária”, posto que se procura superar a suspeição do termo com a explicação que ora realizamos, adotamos aqui a compreensão de que o artista inventa uma coisa nova, “mas não de modo divino e absoluto”. Assim, o sentido é próximo do que Leyla define como “invenção do texto literário”. O que pretendemos é reforçar o caráter de “engenho humano” presente no fazer literário e seu aspecto material alcançado pela consolidação da palavra escrita.

Embora concordemos com a autora sobre o limite da palavra “invenção”, consideramos que essa aproximação é adequada para se pensar o leitor e sua forma de se inserir na criação do texto literário, pois que, de certo modo, ele inventa algo novo ao atualizar, pela leitura, o que foi anteriormente escrito pelo escritor. Entendemos que desse modo o leitor participa do fazer literário e do que nele tem de lacunar, de impreciso, de inapreensível e de indefinível. Assim, entendemos que a escrita e a leitura não são um ato divino de “tirar do nada”, mas atos nos quais há engenho, ação intencional, ocasional ou intuitiva do homem que, por sua imaginação cria um mundo que não seja o já conhecido.

Passemos, pois, às escolhas teóricas que formulamos. A retomada dessas teorias poderá se tornar um aparato para a compreensão das concepções sobre a leitura e o leitor presentes nas obras literárias em análise, uma vez que determinadas questões apresentadas pelos personagens (autor-leitor) das cenas de leitura das obras em estudo foram tratadas teoricamente por diversos autores. Exemplos dessas questões são os debates sobre o caminho interpretativo escolhido pelo sujeito leitor, as relações estabelecidas pelo leitor no momento do ato de ler, as concepções sobre a literariedade dos textos presentes nos leitores da ficção.

Tanto em *Balão cativo* quanto em *Infância* verifica-se a referência a autores brasileiros e europeus, leituras escolares e não-escolares, verbais e não verbais, e predominantemente literárias, embora haja também menção a leituras informativas, principalmente as de natureza didática. A presença desses textos e a forma como são lembrados contribuem para o debate sobre o estatuto do leitor e do escritor como leitor. Ao exibirem e encenarem leituras diversas, os narradores criados demonstram sensações, emocionam-se com os textos lembrados, revelam críticas e exibem análises de diversas obras. Cria-se, desse modo, no interior da obra literária, a presença de um leitor sobre o qual se pode refletir. Isso não impede que se reflita, também, sobre o leitor empírico: o escritor dos textos memorialísticos e seus processos de criação. Esse é o movimento duplo que se pretende realizar.

1 O leitor e o texto literário: questões da teoria

Em *O demônio da teoria*, Compagnon, no capítulo intitulado “O leitor”,⁴ analisa os problemas referentes às diferentes teorias sobre o leitor. Compagnon as separa em duas teses extremas: a que supõe a supremacia do autor e a que supõe a supremacia do leitor. O teórico considera ambas as vertentes “claramente exacerbadas e insustentáveis”, mas percebe que tanto uma quanto a outra possuem determinado grau de autoridade: a que supõe a supremacia do autor e do texto “permite instituir um discurso objetivo (positivista ou formal) sobre a literatura” e a que supõe a supremacia do leitor institui a possibilidade de um discurso subjetivo. Para Compagnon, “parece impossível à teoria preservar o equilíbrio entre os elementos da literatura” (entre o autor e o leitor) por causa do impasse criado pela autoridade e pela insustentabilidade dessas duas teses.⁵

Para sair desse impasse, Compagnon propõe que “a questão central de toda reflexão sobre a leitura literária que queira afastar-se da alternativa subjetivismo e objetivismo, ou impressionismo e positivismo é a da *liberdade* concedida ao leitor pelo texto.”⁶ Para ele, “muitas questões são levantadas a respeito da leitura, mas todas elas nos remetem ao problema crucial do jogo da liberdade e da imposição”⁷ presentes no texto. Compagnon questiona:

Que faz do texto o leitor quando lê? E o que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Ela se desenvolve como uma conversa em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o tiro? O modelo habitual da dialética é satisfatório? A imagem de um leitor em *liberdade vigiada*, controlado pelo texto seria a melhor?⁸

As duas primeiras perguntas são aparentemente impalpáveis, sem possibilidade de verificação no mundo empírico, uma vez que a relação entre leitor e texto se dá de modo imperceptível para outrem, a não ser que esta relação se torne narrativa na qual se procura materializar em palavras os efeitos da leitura. Por isso pode-se ter as duas perguntas iniciais como referências para estudar os processos de criação literária de textos memorialísticos nos quais as leituras do escritor estão mencionadas na página do texto escrito por um narrador que

⁴ COMPAGNON, 1999. p. 139-164.

⁵ COMPAGNON, 1999. p. 164.

⁶ COMPAGNON, 1999. p. 146. Grifo do autor.

⁷ COMPAGNON, 1999. p. 146.

⁸ COMPAGNON, 1999. p. 146. Grifo do autor.

organiza comentários sobre a eficácia, a qualidade e os efeitos de determinadas obras em sua vida ou em sua escrita.

A discussão formulada por Compagnon nos lembra o conflito vivido pelo menino de *Infância* quando apresentado à leitura pelo pai: como dominar a matéria escrita — arma que se deve saber manejar. Para o narrador de Graciliano, o aprendizado da leitura se tornou momento simbólico de liberdade vigiada; de desejo ativo de superar a leitura passiva que o texto e os leitores adultos pretendiam lhe impor. Tornou-se ainda evidência de que a noção litigiosa do desenvolvimento da leitura (arma para um, tiro para outro) está presente no encontro perturbador do leitor com o texto, marcado, segundo o teórico, pelo jogo de liberdade e imposição presente no ato de ler.

Concordamos com o crítico quando ele afirma a impossibilidade da reflexão sobre o leitor e a leitura a partir de teses que se fecham em polos fixos e inconciliáveis, pois na prática vivemos (e lemos) no espaço existente entre eles, quais sejam: o autor e o leitor; o texto e o leitor; o autor e o texto; o objetivo e o subjetivo.

A opinião de Compagnon contribui para a reflexão sobre o assunto, mas, de certo modo, estabelece a discussão também entre dois polos: a liberdade e a imposição. Pensamos que há textos que questionam a reflexão da relação autor-texto-leitor em dois polos ou em vértices de um triângulo. Para nós, é possível refletir sobre essa questão considerando as inúmeras possibilidades relacionais verificáveis em um texto criado pelo escritor a partir, explicitamente, de leituras realizadas.

Os textos que exibem as leituras realizadas por um narrador e seus modos de ler podem oferecer outro caminho para esse debate. Não se tem, nesse caso, apenas um autor, um texto e um leitor. O que se expõe em um texto dessa natureza é a presença de vários outros, pois ele é fruto da leitura de um sujeito que se apresenta como personagem autor-leitor. Esses elementos estariam, portanto, fundidos em um único ser: no caso, o narrador das memórias.

A multiplicidade verificável em um texto memorialístico no qual a leitura é objeto da lembrança nos possibilita entender essa relação como movimento múltiplo e oscilante. Formulamos, então, outra questão: o que há entre o texto literário e o leitor no agora da leitura? Essa pergunta, de certo modo, nos remete a uma dimensão temporal da leitura, dá a ela um caráter de acontecimento e, no caso de sua presença como cena no texto literário memorialístico, aparece como um acontecimento do passado.

A reapresentação da leitura do passado oferece ao texto memorialístico um sentido diferente daquele construído no agora da leitura. O que se tem é uma visão

supostamente objetiva (uma vez que elaborada com um olhar de observador), mas inteiramente subjetiva, pois marcada pela experiência e originada nela. Esse fato redimensiona as tensões presentes no ato de ler, e os polos objetivo e subjetivo, ativo e passivo, liberdade e imposição se condensam nas cenas descritas pelo narrador. Em *Infância*, a reação da mãe do menino diante da leitura religiosa e a dele diante da leitura da mãe são exemplos disso:

Afinal minha mãe rebentou em soluços altos, num choro desabalado. Agarrou-me, abraçou-me violentamente, molhou-me de lágrimas. Tentei livrar-me das carícias ásperas. Por que não se aquietava, não me deixava em paz? A exaltação diminuiu, o pranto correu manso, estancou, e uma vozinha triste confessou-me entre longos suspiros, que o mundo ia acabar. Estremeci e pedi explicações. Ia acabar. Estava escrito nos desígnios da Providência, trazidos regularmente pelo correio.⁹

A mãe, leitora, toma o texto como verdade subjetiva e expõe suas emoções. O menino, recebe a informação da leitura feita pela mãe, observa e reflete sobre o que está ocorrendo:

Não percebendo o mistério das letras, achava difícil que elas combinassem para narrar a infeliz notícia. Provavelmente minha mãe se tinha equivocado, supondo ver na folha desastres imaginários. Expus esta conjectura, que foi repelida. A desgraça estava anunciada com muita clareza. Olhei o muro de tijolo, considerei-o indestrutível.¹⁰

Pode-se notar, na cena, o distanciamento do narrador diante dos efeitos da leitura provocados na mãe (“pedi explicações”). Essa experiência, no entanto, é de tal modo significativa para ele, que a retoma por causa da sensação forte provocada pelo choro da mãe originado nas informações do texto lido (“estremeci”). A aceitação passiva da mãe diante do texto religioso é negada por palavras e pelo pensamento do menino. A mãe, movida pela fé que condiciona a leitura, menos que pela capacidade de compreensão, aceita o sentido apocalíptico do texto. O menino, incrédulo, pretende mudar o rumo do tiro previsto no texto lido pela mãe e pela leitura realizada por ela. Essa a condensação de que falamos.

Outro estudo sobre o assunto é o do leitor-modelo, de Umberto Eco, em sua obra *Lector in fabula*.¹¹ Para Eco, o texto é entremeado de não-dito, e isso significa que para ser atualizado pelo leitor, exige movimentos cooperativos conscientes e ativos. Assim, para interpretar um texto o leitor deve atualizar sua própria enciclopédia e, a partir dela, fazer

⁹ RAMOS, 2002. p.65.

¹⁰ RAMOS, 2002. p. 66.

¹¹ ECO, 2002. p. 35-50.

inferências. Eco afirma que um texto postula o próprio destinatário. Para ele, o autor e o leitor são construídos como estratégias textuais.¹²

Eco atribui ao leitor a condição de ser aquele que consegue atualizar plenamente o conteúdo potencial do texto. Isso ocorre quando o leitor empírico percebe o leitor-modelo, ou seja, as *condições de êxito*¹³ estabelecidas textualmente e que devem ser cumpridas de modo satisfatório.

Para compreender essas afirmações podemos recorrer ao texto de Pedro Nava. Observemos as seguintes passagens de *Balão cativo*:

Lutavam conosco corpo a corpo e morríamos de rir naquela atracção — curso primário de *macunaímas* — ou ficávamos juntos e encostados, brincando de casinhas...¹⁴

Era, por exemplo, o *Gondoleiro do Amor*, eram os olhos negros, negros como as noites sem luar, quando a praia beija a vaga, quando a vaga beija o vento.¹⁵

Os trechos de Nava apresentam um autor (o narrador das memórias) que estrategicamente quer mostrar, exibir a literatura brasileira que conhece (romântica e moderna) e os conceitos advindos dela, como aqueles expressos em “macunaímas” e em “Gondoleiro do Amor” e nos “olhos negros, negros” que nos remetem a informações fundamentais das obras de Mário de Andrade e Castro Alves, respectivamente. O sujeito de memória se apresenta como leitor múltiplo, versátil que transita entre as valsas com letras românticas de Castro Alves e os fundamentos da narrativa moderna. Esse autor-modelo (um leitor da tradição literária) reivindica um leitor que seja capaz de compartilhar consigo a mesma tradição literária — essa seria a *condição de êxito* estabelecida pelo texto de Nava.

A concepção de Eco apresenta, a nosso ver, dois problemas. O primeiro deles reside na definição de que “o texto está entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos”.¹⁶ É possível concordar com a existência do não dito ao qual se dá sentido no processo de atualização do texto. Mas se o que se quer, como queremos, é pensar a leitura como um acontecimento múltiplo e com temporalidades condensadas, deve-se questionar a possibilidade de se preencher os “espaços brancos” do texto conforme pleiteia Eco. Se isso

¹² ECO, 2002. p. 44-45.

¹³ ECO, p. 45. Grifo do autor.

¹⁴ NAVA, 1986. p. 20. Grifo nosso.

¹⁵ NAVA, 1986. p.20. Grifo nosso.

¹⁶ ECO, 2002. p. 37.

fosse possível, o leitor teria como dominar, ou domar, o sentido do texto, o que nos parece impossível. Seria o fechamento ou a completude do que é necessária e substancialmente aberto e incompleto: o processo de significação.

O exemplo de Nava oferece elementos para se pensar o funcionamento da leitura como acontecimento que aproxima o ato de escrever do ato de ler. Nele, a poesia de Castro Alves, a obra de Mário de Andrade, tendo sido objetos de leitura, se manifestam como objetos de escrita.

Outro texto que aproxima o ato de ler do ato de escrever é o de Maria Antonieta Pereira, “Jogos de linguagem, redes de sentidos”. Nesse trabalho a autora aproxima a leitura e a escrita do jogo, a partir das noções apresentadas por Johan Huizinga, em seu livro *Homo Ludens*. As dimensões do jogo são encontradas na leitura, de acordo com Pereira, principalmente pelas características lúdicas que ele apresenta. Ao sintetizar as características do jogo apresentadas por Huizinga, Antonieta Pereira assim o faz:

O jogo é uma atividade voluntária — só se realiza em estado de liberdade; o jogo tem orientação própria — suprime temporariamente as atividades corriqueiras; o jogo inventa seu caminho e seu sentido — desenvolve-se num tempo e num espaço auto-delimitados; o jogo cria uma ordem e é, ele mesmo, uma ordem — há disputa e tensão mas também ritmo, harmonia, regras; o jogo é um espaço ritualístico de ilusão e conflito — a tradição inspira a luta por algo ou pela representação de algo.¹⁷

Ao terminar a síntese, a autora afirma: “Todas as características do jogo são perfeitamente aplicáveis à produção e à recepção do texto literário, para as quais se requer um estado de liberdade coletiva e pessoal que adquire as formas do desejo e do empenho”.¹⁸

Observa-se que a concepção de leitura e produção de textos literários como jogo dialoga tanto com a noção de liberdade e imposição apresentada por Compagnon, quanto com a ideia de que o leitor e o autor são estratégias presentes no texto, como postula Eco em seu “O Leitor-Modelo”.

É possível aproximar a discussão sobre o leitor-modelo com a noção de jogo, pois para Eco a criação de um texto estaria para o estabelecimento de “estratégias textuais”, tal como diz: “gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros — como, aliás, em qualquer estratégia”.¹⁹ As estratégias seriam exatamente esse jogo de que nos fala Huizinga. Ao constituir sua noção de leitor-modelo, Eco

¹⁷HUIZINGA apud PEREIRA, 2006.

¹⁸PEREIRA.2006.

¹⁹ECO, 2002. p. 39.

chega a dizer que as estratégias textuais se assemelham às estratégias xadrezísticas (do jogo) e da guerra.

Verifica-se, ainda, que essa discussão é semelhante à proposta por Compagnon, uma vez que uma das características do jogo é ele ser realizado em estado de liberdade (desejo) e imposição (regras), ou seja, pela articulação entre o ato voluntário de ler e interpretar e os limites de interpretação impostos pelas estratégias do texto (do jogo). O que não há nas teorias propostas por Compagnon e Eco é a possibilidade de incluir na interpretação e nas estratégias presentes nos textos a possibilidade do blefe, condição prevista no jogo.

Por percebermos a possibilidade do blefe, pensamos que um dos modos de se notar a multiplicidade do ato de ler é detalhar o que se poderia dizer sobre os dois polos que Compagnon escolhe para demarcar a relação do leitor com o texto. Para nós, a imposição está marcada pela língua utilizada, pelo modo como ela é usada, pelos recursos disponibilizados pelo texto e que nele sobrevivem. A liberdade, pensa-se, está vinculada às possibilidades interpretativas oferecidas pelo texto, às imagens sugeridas e inventadas pelo leitor a partir dele, às associações livres originadas a partir da leitura e às lembranças que, involuntariamente, podem acorrer ao leitor no momento em que se nutre do texto do outro. A imposição pode estar presente pela história da leitura do texto²⁰, pelas críticas formuladas historicamente a ele, pela forma de circulação a que foi submetido — elementos extratextuais que também conformam sentidos e impingem valores. A liberdade pode estar na ignorância, na falta de conhecimento prévio sobre o autor e a obra, ou sobre o assunto, na leitura inaugural despreziosa e, paradoxalmente, na leitura engajada e crítica — ambas possibilitadas pelo mesmo texto. A liberdade pode estar no não entender, não interpretar, não concordar com as limitações de sentido pretendidas pelo autor e que podem ser rompidas, principalmente pelo imaginário do leitor. A imposição pode estar na leitura exigida pelo escritor, que oferece ao texto uma chamada “leitura correta”, muitas vezes veiculada através de entrevistas, nas quais o escritor, não raro, desdenha as leituras formuladas pelos leitores de seu texto. A imposição pode estar vinculada ao desejo do escritor de manter sob seu domínio a circulação do sentido provocado pelo texto.

O modo como o leitor lida com o jogo múltiplo e complexo latente no texto e nos elementos extratextuais que atribuem sentido a ele pode interferir na leitura. Se o leitor deseja descartar o que foi lido, ignorar, banir a leitura, provavelmente o esquecimento do texto será

²⁰ ORLANDI, 1988. p.41-50.

completo e ficará apenas a sensação desagradável do momento da leitura. Se o interesse é, por exemplo, criticar o que foi lido, desafiar leituras cristalizadas, propor leituras novas, certamente, mesmo as leituras mais desagradáveis serão elaboradas de modo a retornarem sistematizadas. Tudo isso, no entanto, pode ser compreendido como matéria da lembrança da leitura.

A lembrança da leitura não se resume na lembrança do livro lido, da linguagem do escritor, enfim, não se limita ao que é de natureza intratextual. Ao contrário, quando se pensa na lembrança da leitura, o que se pode verificar é o aparecimento de elementos da formação cultural do sujeito de um modo geral, de sua inserção no mundo letrado e sua convivência com o mundo civilizado.

Huizinga, em seu artigo “O jogo e a poesia”, no livro *Homo ludens*,²¹ depois de enumerar as características próprias do jogo, aqui apresentadas pela síntese de Pereira, aproxima a criação poética do jogo:

Ora dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. (...) Não é apenas exterior a afinidade entre a poesia e o jogo; ela se manifesta na própria estrutura da imaginação criadora. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor consciente ou inconscientemente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado.²²

A posição de Huizinga, embora se aproxime, como dissemos, das definições de Eco e Compagnon, oferece-nos um caminho para sair do debate polarizado ainda presente nesses dois autores. Eco, em suas discussões, atribui valor ao leitor e à sua capacidade de preencher os vazios do texto. Compagnon, com suas perguntas e seu debate sobre a questão da liberdade oferecida pelo texto, mantém o pêndulo preferencialmente na direção da relação autor-texto e, neste último ou a partir dele, o leitor seria capaz de experimentar a liberdade e a imposição dele advindas. O movimento do jogo é maior que o oferecido pelas concepções desses dois teóricos. As emoções provocadas pelo jogo oferecem a possibilidade de o sujeito suprimir temporariamente as atividades corriqueiras, o que parece ser o cerne do que ocorre no momento da leitura e o desejo pulsante do sujeito que se põe a ler e que se dedica à criação

²¹ HUIZINGA, 2004. p. 133-161.

²² HUIZINGA, 2004. p.147-148.

poética. A tensão é significativa, uma vez que a transgressão à regra e a manipulação dela também fazem parte do jogo, como se vê no exemplo de Pedro Nava:

Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança? Onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo — argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança — manipulados pela imaginação criadora.²³

O narrador das memórias, em *Balão cativo*, estabelece como estratégia de seu jogo de sedução formas de contar as regras e explicitar a manipulação que faz delas.

Verifica-se desse modo que, a partir da noção de jogo, não só a leitura pode ser analisada, mas também a escrita chamada por Huizinga de “criação poética” ou “elaboração de uma frase poética” ou “desenvolvimento de um tema”, como também apontou Pereira em seu artigo. O jogo se apresenta, ainda, em duas dimensões: a dimensão empírica, na qual um escritor se dedica a escrever suas memórias apresentando elementos de textos lidos, reelaborando-os, rerepresentando-os modificados por sua experiência de vida e de leitura; e uma dimensão ficcional, na qual se materializa a “imaginação criadora” através da existência de um personagem-autor-leitor que tece suas memórias a partir de textos que leu.

É assim que personagens de romances se misturam com pessoas com as quais o narrador vivia como se vê em *Infância*:

E a leitura me enfastiava: um mês a arrastar-me no *Sonho*, de Zola, sem nenhum desejo de chegar ao fim, interpretando a narrativa a meu jeito. A bordadeira de paramentos, que se confundia com as santas de Jacques de Voragine, convertia-se em Laura, e eu a contemplava, personagem de romance também, num andaime, junto ao muro de uma catedral.²⁴

A transformação, na narrativa, do personagem da leitura em personagem do desejo é uma das formas desse jogo se materializar.

A compreensão da relação autor-texto-leitor como um jogo é também analisada por Iser em “O jogo do texto”.²⁵ O autor acredita que a noção de jogo pode superar o debate sobre o impasse criado pelos dilemas apresentados pela falibilidade da representação. Segundo ele, “a representação, no sentido em que viemos a compreendê-la, não pode abarcar

²³ NAVA, 1986. p. 366.

²⁴ RAMOS, 2002. p. 243.

²⁵ ISER, 2002. p. 105-118.

a operação performativa do texto como uma forma de evento”.²⁶ Compreendendo desse modo, Iser destaca em suas reflexões que o conceito de jogo pode ser “capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual”.²⁷ E isso se dá porque o jogo apresenta a vantagem de não se ocupar do que poderia significar e de não ter que retratar nada fora de si mesmo. Assim, “a inter-relação autor-texto-leitor seria concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final”.²⁸ Iser destaca, ainda, as funções estabelecidas pelos jogadores e a natureza do campo de jogo. Para ele,

[o]s autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e por fim, a interpretá-lo. *Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem — e daí, modificam — o mundo referencial contido no texto.*²⁹

Como se vê, o autor destaca o caráter transgressor do leitor no jogo, tal como mencionamos anteriormente ao nos referirmos à possibilidade de blefe que é inerente ao jogo. Outro aspecto relevante é que Iser considera a leitura um acontecimento que instaura a diferença. Na discussão apresentada por Iser, queremos, ainda, destacar a função que ele dá ao que chama “o espaço vazio do texto”. Diferentemente do que vimos em Eco, por exemplo, o espaço vazio não está exatamente para ser preenchido, mas tem a função de dar, e ser, o movimento do jogo³⁰ e é no movimento que acontece a construção da diferença. Para ele, há certa dualidade no jogo, pois

[o jogo] se dirige a ganhar alguma coisa, daí a se encerrar, ao mesmo tempo em que remove a diferença. Mas também se contrapõe à remoção da diferença e supera seus feitos de maneira a restabelecer sua própria liberdade como um movimento sempre descentrante. Em suma, o jogo preserva a diferença que procura erradicar.³¹

²⁶ ISER, 2002. p. 106.

²⁷ ISER, 2002. p. 107.

²⁸ ISER, 2002. p. 107.

²⁹ ISER, 2002. p. 107. Grifos nossos.

³⁰ ISER, 2002. p. 108.

³¹ ISER, 2002. p. 109.

Apesar de nos alertar para a dualidade presente no jogo, a concepção de Iser, a nosso ver, aponta para a superação do debate sobre o leitor e sua relação com o texto como algo inscrito numa espécie de polaridade marcada por pontos como objetividade-subjetividade, passividade-atividade, autor-leitor. Pensamos que isso se dê por ele apontar o quanto a leitura pode descentrar o sujeito e o quanto ela tem de capacidade transgressora. Visto assim, a leitura como jogo instaura no processo de relação entre autor-texto-leitor a noção de movimento.

Nesse mesmo sentido caminha a reflexão de Ricardo Piglia, no primeiro capítulo de seu livro *O último leitor*,³² no qual o autor argentino discute sobre “O que é o leitor”. Inicialmente ele nos remete à imagem de Borges tentando ler, mesmo depois de cego. A partir dessa lembrança, Piglia conclui: “Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor”.³³ Cláudio Leitão, ao comparar Borges e Graciliano, em ensaio contido em *Borges em dez textos*,³⁴ aproxima a perda da visão a um processo de transformação cujo paradigma é Saulo que, na estrada de Damasco, “enceguecido por uma luz incomum, começou a transformar-se em Paulo”.³⁵ Nesse estudo, Leitão reflete sobre como a perda da visão transforma o sujeito. No estudo de Piglia, a reflexão é sobre como o sujeito transforma o texto naquilo que consegue ver.

A imagem do leitor como aquele que tanto decifra o que está presente no texto, quanto aquele que “percebe confusamente” evidencia a noção de que o leitor participa do sentido dos textos não só para confirmar as estratégias textuais presentes, mas para distorcê-las, ou mesmo para reivindicá-las diferentes. Graciliano, em *Infância*, ao mencionar a leitura da professora e da mãe insiste também nesse elemento da transformação. A mãe lia “devagar, numa toada inexpressiva, fazendo pausas absurdas, engolindo vírgulas e pontos, abolindo esdrúxulas, alongando ou encurtando as palavras”.³⁶ A professora “resumia” a literatura presente no livro didático e o menino considerava “impossível enxergar a narrativa simples nas palavras desarrumadas e compridas”.³⁷ A atitude didática da professora e a toada inexpressiva da mãe são formas de distorcer os textos, tal como o menino fará, na escola, mais tarde.

³² PIGLIA, 2006. p.19-37.

³³ PIGLIA, 2006. p.19.

³⁴ LEITÃO, 1997. p.105-126.

³⁵ LEITÃO, 1997. p.105.

³⁶ RAMOS, 2002. p. 63.

³⁷ RAMOS, 2002. p.119.

A noção de leitor apresentada por Piglia, qual seja, a de que o leitor participa da construção do sentido dos textos na medida do que ele consegue ver, dissociando as ideias de ver melhor e ler melhor, só é possível porque a reflexão que faz não se limita a compreender o leitor como um dos polos do fazer literário. Para ele, a literatura precisa perguntar sobre “o que é o leitor” porque

“[e]ssa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos, porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso”.³⁸

Para Eco, o leitor-modelo, ao preencher os vazios do texto, precisa conhecer (ver) as *condições de êxito* para a leitura, o que de certo modo o faria refém das estratégias textuais. A formulação de Piglia, ao contrário, destaca a maior liberdade do leitor, que pode construir as suas próprias *condições de êxito*, como de certo modo se verifica nas cenas em que a mãe e a professora do menino estão lendo a seu modo. Pode também ser percebida quando o menino, para se ver livre das “complicações do livro”, permitia que seu “espírito vagaroso” de leitor andasse longe. Caminhasse pelas estações de ferro, apreciasse as locomotivas, deixando-se divagar, “surdo aos conselhos que havia” nas histórias.³⁹ Nota-se uma determinada relativização dos polos autor e leitor, ativo e passivo, subjetivo e objetivo presentes no debate sobre a leitura, principalmente se a tomarmos como jogo e validarmos a concepção de que “nem sempre o que tem melhor visão lê melhor”⁴⁰ e se compreendermos a leitura como um movimento que promove a descentração.

Outra noção importante trazida por Piglia é a do perfil do leitor moderno. Para ele, o leitor moderno “vive num mundo de signos; está rodeado de palavras impressas”.⁴¹ Assim, à medida que o leitor moderno se interessa pelo mundo de signos no qual está submerso, ele pode-se tornar um “leitor viciado”, ou seja, “o que não consegue deixar de ler”, que “fica sempre desperto”, insone. A situação de insônia vivida pelo leitor materializa um modo de ler que rompe com a linearidade, imprópria para um mundo de múltiplas linguagens. O vício do leitor advém da velocidade e simultaneidade de textos e informações a que o leitor está submetido das quais ele não consegue se livrar. Os textos de múltiplas entradas, como os presentes na rede mundial de computadores, podem exemplificar essa

³⁸ PIGLIA, 2006. p. 25.

³⁹ RAMOS, 2002. p.180.

⁴⁰ PIGLIA, 2006. p.19.

⁴¹ PIGLIA, 2006. p. 20.

situação. Movido para fora da linearidade, o leitor se aventura em *links* desconhecidos, atirando-se numa espécie de abismo provocado pela rede. Assim podem ser entendido, também, textos como os de Nava, que não oferecem tranquilidade ao leitor e sempre o está remetendo a outro texto, de modo a não permitir uma leitura parcimoniosa e linear.

Aos leitores viciados, Piglia chama de leitores puros, porque, para eles, “a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida”.⁴² Essa forma de vida pode ser percebida em Nava, quando o menino abandona o campo de futebol e passa horas lendo enquanto os colegas jogam bola; e em Graciliano, ao se notar a luta do menino para se familiarizar com os “cipoais escritos” dos quais não podia mais se livrar, nos quais estava definitivamente enlaçado, com os quais estava perdidamente envolvido, ainda que com dor e náusea.

Voltemos agora às questões apresentadas por Compagnon. O que faz o leitor do texto? O que faz o texto com ele? O leitor está mesmo em liberdade vigiada? Pensamos que Piglia e Huizinga nos ajudam a responder a essas perguntas. O leitor viciado, em estado puro, que não consegue parar de ler, que lê mal e distorce o que vê, é um rebelde, constrói um ato rebelde de ler.

Possivelmente a escrita das memórias, impregnada pelas lembranças de leitura, é espaço privilegiado para se verificar o impasse criado nos processos de leitura. Nessas obras, o escritor materializa uma escrita elaborada a partir das supostas lembranças de um texto lido empiricamente e, nela, cria personagens que fazem esse mesmo movimento. O ato de ler está sendo desdobrado, assim como os conflitos que dele advêm. Os conflitos ocorrem porque, como nos lembra Piglia ao se referir a *Finnegans Wake*, a leitura é um processo no qual “as letras se amontoam e se misturam, as palavras se transmutam, se alteram” e “o texto é um rio, uma torrente múltipla em contínua expansão.”⁴³

O leitor de um texto de memórias está exposto, pois, a “restos, pedaços soltos, fragmentos” de textos “cuja unidade do sentido é ilusória”,⁴⁴ pois o autor (o narrador de memórias) simula a unidade daquilo que lembra, inventa, reelabora a partir de sua imaginação criadora. O leitor entra, voluntariamente, no jogo do autor e, por sua vez, “inventa seu caminho e seu sentido”, ritual ao qual se dedica ao conviver com o que lhe é, ao jogo, peculiar: disputa, tensão, ritmo, harmonia, regras, tradição e inovação. Visto dessa maneira, o ato de ler não é apenas o preenchimento dos supostos vazios do texto, é proposição criativa, fato que torna a pergunta sobre “o que é o leitor” uma questão intrínseca da literatura.

⁴² PIGLIA, 2006. p. 20.

⁴³ PIGLIA, 2006. p. 20.

⁴⁴ PIGLIA, 2006.p. 20.

Outro autor que se dedica ao estudo da leitura e do leitor é Roland Barthes. Em seu artigo intitulado “Da leitura”, no livro *O rumor da língua*,⁴⁵ ele afirma que o leitor é ocupante de um ponto de vista, ou de vários, sucessivamente, o que faria dele um personagem. Nesse artigo, o autor sugere que a leitura pode ser um “campo plural de práticas dispersas”.⁴⁶ Ao afirmar que “no campo da leitura não há pertinência de objetos” e que também “não há pertinência de níveis”, Barthes conclui que “[s]aber-ler pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas bem depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo”.⁴⁷ O texto memorialístico tanto nos oferece claramente um leitor-personagem, o narrador que conta suas leituras, quanto abre espaço para se perceber a impertinência de níveis de leitura. O sujeito de memória, personagem criado pelo memorialista, é o leitor lembrado sob a perspectiva do ser criança e aparece despojado e despejado de unidade. Esse sujeito de memória traz à cena textos, autores, mestres envolvidos com a leitura e formados a partir de um personagem: a criança leitora.

Outro aspecto importante é que, nesse artigo, ao discutir sobre a pertinência da leitura, Barthes chama a atenção para o valor da conotação que, segundo ele, permite colocar o direito ao sentido múltiplo e liberar a leitura: mas até onde? Pergunta que, de certo modo, nos leva a Compagnon quando ele se refere à liberdade e à imposição presentes na leitura. A discussão é, mais uma vez, sobre os limites ou (des)limites da leitura. A resposta de Barthes para esta pergunta é:

Ao infinito: não há injeção *estrutural* para fechar a leitura; tanto posso recuar ao infinito os limites do legível, decidir que *tudo* finalmente é legível (por mais ilegível que possa parecer), quanto posso, inversamente decidir que no fundo de todo texto, por mais legível que ele tenha sido concebido, há, permanece algo de ilegível.⁴⁸

A partir dessa afirmação podemos visitar mais uma vez a narrativa de *Infância*. Diante de *Os lusíadas*, de Camões, o menino considera ilegíveis os “medonhos caracteres borrados” do manuscrito que lhe fora oferecido. Aquilo que parecia ilegível torna-se matéria de adivinhação e o menino, “ignorante” em sua língua, sente-se compelido a tornar legível o que era para ele “língua estranha”. Verifica-se a legibilidade do texto, pois o narrador nos informa sobre as filhas do Mondego e a linda Inês, mas algo de ilegível permanece

⁴⁵ BARTHES, 1988. p. 43-52.

⁴⁶ BARTHES, 1988. p. 43.

⁴⁷ BARTHES, 1988. p. 45.

⁴⁸ BARTHES, 1988. p.45. Grifo do autor.

consignado nos barões, que para o menino poderia ser o Barão de Macaúbas ou o Gigante Adamastor.⁴⁹ A condensação entre a leitura conhecida pelo menino e a que lhe era oferecida em borrões pode sintetizar o movimento entre o legível e o ilegível anunciado por Barthes.

Visto dessa maneira, o que seria uma polarização necessária entre liberdade e imposição não se sustenta. Ainda que o leitor se visse diante da imposição deliberada pelas entradas interpretativas demarcadas pela necessidade de preencher um conjunto de vazios que (de)limitam o sentido do texto ele poderia criar suas regras e transgredir os espaços marcados pelas estratégias do autor-modelo e inventar um modo singular de ler. Criar um tom próprio para sua leitura engendrada no espaço do texto que não é de conhecimento de seu autor. Como diz Barthes, o sentido múltiplo e liberado da leitura se destina ao infinito, próprio do processo de conotação.

A opinião de Barthes, a nosso ver, coloca o leitor em uma posição de criador, tal como vimos em Piglia e Huizinga, uma vez que o crítico francês afirma que a leitura motivaria uma experiência condutora do desejo de escrever.⁵⁰ Tendo em vista essa reflexão, pensamos que a escrita da memória poderia ser vista como um resultado desse desejo de escrever originado na leitura. Assim compreendemos que Barthes considera o leitor um sujeito ativo. Isso, a nosso ver, é possível, porque sua reflexão pressupõe a leitura como algo que possui um caráter múltiplo e infinito, aproxima-a do gozo e da escrita. É possível pensar assim também em vista das teorias sobre o texto apresentadas em *O prazer do texto*,⁵¹ como se vê a seguir:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.⁵²

Torna-se difícil pensar em euforia e desconforto sem refletir sobre as possibilidades de criação daquele que lê. Assim, o leitor-escritor se veria motivado, pelo que lê, a produzir textos que refletissem tanto a euforia quanto o desconforto.

Essa não é, no entanto, a opinião de Jauss, ao analisar a posição de Barthes em *O prazer do texto*. Jauss, em seu estudo “O prazer estético e as experiências fundamentais da

⁴⁹ RAMOS, 2002. p.120-121.

⁵⁰ BARTHES, 1988. p. 50.

⁵¹ BARTHES, 1987.

⁵² BARTHES, 1987. p. 21. Grifo do autor.

poiesis, aisthesis e katharsis”,⁵³ no qual discute as questões ligadas ao debate sobre os aspectos comunicativos da leitura, afirma que Barthes, embora tenha contribuído para que se restabelecesse o debate sobre o prazer estético e a fruição, não está junto dos que compreendem a experiência estética como algo ligado à leitura comunicativa.⁵⁴ Para Jauss, “Barthes ressalta unilateralmente o ‘caráter insular’ da leitura solidária e o aspecto anárquico do prazer estético, nega o caráter de diálogo entre leitor e texto e, desta forma, exclui a macroestrutura da situação da leitura comunicativa”.⁵⁵ Para ele, a visão de Barthes reduz a leitura a uma percepção de microestruturas:

ao leitor passa a caber apenas um papel passivo, tão só de recepção e desaparece como fonte de prazer, sua atividade imaginante, experimentadora e doadora de significação. Isso vai tão longe que a primazia ontológica do texto, de início abandonada, retorna, podendo o texto tornar-se, até mesmo, um “objet-fétiche”.⁵⁶

Não podemos concordar com a opinião de Jauss, principalmente porque o próprio Barthes afirma que a leitura é um ato particularizado pelo ritmo de cada leitor. Ainda em *O prazer do texto* ele afirma que “(...) não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolve, pouco respeitoso em relação à integridade do texto”.⁵⁷ Acreditamos que esta formulação, entre outras, tem como princípio a possibilidade criativa presente no ato de ler.

Compreendemos, entretanto, que há uma formulação que talvez motive a leitura de Jauss: Barthes define o leitor como um “contra-herói”. Isso ocorreria porque ele, o leitor, é o que suporta “a contradição lógica”, “a mistura das linguagens”, mesmo as “consideradas incompatíveis”; é o que suporta, *mudo*, todas “as acusações de ilogismo, de infidelidade”.⁵⁸ Talvez tenha sido essa suposta mudez do leitor, presente na definição de Barthes, o que tenha motivado a observação de Jauss.

Entendemos, no entanto, que aquele que suporta mudo os ilogismos do texto é, ainda assim, e talvez por causa disso, motivado a escrever o que não garantiria a suposta passividade. Essa definição de leitor como contra-herói pode causar dúvida em Jauss sobre em que polo Barthes coloca o leitor (se ativo ou passivo). Nós compreendemos que Barthes,

⁵³ JAUSS et al, 1979. p. 63-82.

⁵⁴ JAUSS, 1979. p.74.

⁵⁵ JAUSS, 1979. p.73.

⁵⁶ JAUSS, 1979. p.74.

⁵⁷ BARTHES, 1987. p. 17-18.

⁵⁸ BARTHES, 1987. p. 7-8. Grifo nosso.

tal como Piglia, não está trabalhando nessa perspectiva dual. Mas há entre eles uma importante diferença. O crítico argentino, em seu artigo, afirma que “muitas vezes os textos transformaram o leitor num herói trágico (e a tragédia tem muito a ver com ler mal), num obstinado que perde a razão porque não quer capitular em sua tentativa de encontrar o sentido”.⁵⁹ Esses dois conceitos (o de leitor como contra-herói e como herói trágico) apontam caminhos diferentes para a questão.

Huizinga, ao aproximar a criação poética do jogo, e Pereira, ao trazer a noção de jogo para definir leitura e produção do texto literário, acentuam a existência de regras no jogo. Ainda que assinalemos, como o fizemos, a possibilidade da transgressão e do blefe, deve-se notar a diferença entre aqueles (Huizinga e Pereira) e o saber-ler de Barthes, que propõe um saber “sem fundo, sem regras”, sem possibilidade de fechamento.

Não poderíamos concluir essa apresentação sem falarmos da estética da recepção, aqui já introduzida tanto pelas observações de Jauss a respeito da obra de Barthes quanto pelas de Iser, a respeito do jogo do texto. Na tentativa de construir uma nova história da literatura, vários estudiosos iniciaram uma discussão que levava para o centro o sentido da experiência estética. Em seu artigo “A estética da recepção: colocações gerais”,⁶⁰ Jauss discute sobre a práxis estética. Para ele, a história da literatura deve ser contada não só a partir de sua produção, mas também a partir de sua recepção e, para isso, a experiência estética deve ser compreendida. O programa apresentado por Jauss nesse artigo pressupõe que se questione a práxis estética e sua manifestação histórica nas três funções básicas de *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis* como forma de compreender, respectivamente, as atividades produtiva, receptiva e comunicativa da obra de arte. Para ele é necessário conhecer a conformação do prazer estético para entender “a relação de vizinhança da experiência estética com as outras áreas de significação da realidade cotidiana”.⁶¹ O autor parte da concepção de que

[a] experiência estética não se inicia pela compreensão e interação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.⁶²

⁵⁹ PIGLIA, 2006. p.21.

⁶⁰JAUSS et al, 1979. p.43-61.

⁶¹ JAUSS, 1979. p. 44.

⁶² JAUSS, 1979. p. 45.

Os estudos da estética da recepção tentavam criar “uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público”.⁶³ São reflexões que trouxeram para o debate sobre a relação autor-obra-público a ênfase em um dos polos desse processo: o leitor. Embora possa se compreender a recepção literária como algo mais que a forma como os leitores lêem um determinado livro, não se pode esquecer que ela está ligada ao modo como o livro foi lido no decorrer do tempo e como está sendo lido no presente. Jauss afirma que os estudos dessa relação têm uma dupla tarefa:

[d]iferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.⁶⁴

A percepção desse aspecto é importante para o estudo de textos de memória. Neles, a leitura é apresentada pelo narrador de modo a um só tempo sincrônico e diacrônico, como pretende a estética da recepção em suas análises. O narrador, ao referir-se a um texto lido, tanto apresenta o efeito e o significado dele em tempos passados, como para o momento do presente da escrita.

Duas passagens de Graciliano, em *Infância*, talvez possam contribuir para essa percepção. Na primeira delas, o adolescente está em momento litigioso com *O cortiço*: “Embrulhara com ódio *O cortiço* em muitas dobras de papel grosso amarrara-o em muitas voltas de barbante forte, escondera-o por detrás dos outros volumes, na prateleira inferior da estante” numa tentativa de suprimir as indecências.⁶⁵ Depois da primeira experiência sexual, o menino anuncia: “Capengando, abri a estante, exumei *O cortiço*, desempacavirei-o, restituí-o à convivência dos outros romances. Não me inspirava curiosidade. E já não era objeto de aversão. História razoável, com alguma safadeza para atrair leitores”.⁶⁶

Essas duas passagens mostram como a recepção do livro pelo menino se alterou de acordo com a sua experiência: antes aversão, incômodo, tentativa de encobrir o que a obra apresentava; depois de ter conhecido e experimentado o que o livro trazia, o tratamento natural a ele. Apresenta, ainda, a impressão crítica adquirida pelo menino e evocada pelo

⁶³ JAUSS, 1979. p. 48.

⁶⁴ JAUSS, 1979. p. 46.

⁶⁵ RAMOS, 2002. p. 244.

⁶⁶ RMOS, 2002. p.246-247.

adulto que escreve sua experiência de vida e de leitura: a afirmação de que a história é apenas razoável e apelativa.

Ainda sobre a recepção, é possível ver em Nava debate semelhante. Ao se referir a uma visita aos museus, ele conclui, referindo-se a Proust, com a seguinte afirmação:

se a obra de arte depende do seu intrínseco e imutável, subordina-se muito mais ao extrínseco que é contribuição do observador. Contribuição oscilante, variável, arbitrária porque difere conforme a hora, os acasos, a ocasião, disposição e atenção.⁶⁷

Nota-se, portanto, que os escritores também refletem sobre a experiência estética, quando se referem a suas leituras. Nosso interesse, nesse estudo, no entanto, não é o caminho do debate específico da recepção, como pretende Jauss e os outros teóricos da estética da recepção.

O que se pode perceber dessas reflexões é que a preocupação com o leitor é uma constante nos estudos literários. O leitor ora é entendido como um dos elementos constitutivos da literatura, ora como um dos polos importantes (o outro seria o autor) da atualização da arte literária. Estudos teóricos como esses aqui apresentados atribuem ao leitor uma potencialidade criadora, uma capacidade de codificação e decodificação (perceber e criar estratégias), uma atitude ativa e, às vezes, rebelde, aspectos que nos interessam na análise que faremos a seguir dos dois livros escolhidos e que já anunciamos nas cenas analisadas no primeiro capítulo. Atribuem, também, uma aproximação entre leitura e escrita, entendidas como forma de jogo do qual podem participar autores, leitores e personagens.

Para sairmos das reflexões binárias (nas quais as figuras de leitor e autor se dão sempre em polos) ou ternárias (autor-obra-público, autor-texto-leitor), propomos que se pense a leitura como um acontecimento que se realiza em uma projeção infinita, na qual tanto se sucedem quanto são simultâneos os elementos autor-obra-leitor-escrita. Visto assim, verificaríamos a natureza abismal dessa relação, pois teríamos, depois da escrita, outro autor, que nos daria uma nova obra, que seria lida por um leitor, que de certo modo construiria uma nova escrita: sem dúvida, compasso múltiplo e infinito. Isso é possível, como veremos nos textos que fazem da leitura uma forma de composição poética, como nos mostra Emir Monegal em sua obra sobre Borges.

⁶⁷ NAVA, 1986. p.259.

2 A leitura como ato criador

Há, no universo da crítica literária, estudos sobre a leitura como forma de composição poética. Entre eles destaca-se, aqui, a obra *Borges: uma poética da leitura*, de Emir Monegal, em cujo terceiro capítulo ele analisa “O leitor como escritor”.⁶⁸

A análise de Monegal sobre a obra de Borges, nesse capítulo, procura esclarecer o que seria a “poética da leitura” do escritor portenho. O crítico vê preocupação semelhante em outros estudiosos da obra do escritor argentino, tanto que afirma:

Tomando como ponto de partida a última frase de Pierre Menard, Genette sublinhou *a importância da intuição borgiana de que a mais delicada e central operação dentre todas as que contribuem à escrita de um livro é a leitura*. A partir de Genette, quase todos os críticos franceses e a maioria dos hispano-americanos têm repetido esse ponto de vista.⁶⁹

A preocupação dos críticos com esta “intuição borgiana” sobre a importância da leitura na escrita de um livro é analisada por Monegal tendo importantes textos de Borges como referência, tais como “Pierre Menard, autor do Quixote”, *História universal da infâmia*, “Kafka e seus precursores” e “A biblioteca de Babel”, nos quais o autor argentino põe em discussão a leitura e sua relação com a escrita.

Ao criar “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges enriqueceu “a arte estagnada e rudimentar da leitura”⁷⁰ tanto quanto seu personagem. Ao criar o personagem escritor-leitor, Pierre Menard, “objetivava uma versão que fosse rigorosamente literal e, ao mesmo tempo, uma obra totalmente nova, sua”.⁷¹ Esse desejo e sua realização literária questionam o ato de ler e sua ilusória estagnação. O personagem de Borges incita o leitor a discutir ou a perceber os paradoxos existentes no ato de ler: sua problemática dimensão temporal, as associações de estilos contrastantes em um único texto, a ilusão de unidade.

Outro aspecto importante percebido por Monegal é aquele que nos lembra que a nova técnica de ler inventada por Pierre Menard povoaria “de aventura os livros mais pacatos”.⁷² Não só os contos do autor argentino confirmam essa ideia, mas também diversos textos memorialísticos.

⁶⁸ MONEGAL, 1980. p.77-123.

⁶⁹ MONEGAL, 1980. p. 81.

⁷⁰ BORGES apud MONEGAL, 1980. p.77-78.

⁷¹ MONEGAL, 1980. p.77.

⁷² MONEGAL, 1980. p.78.

Mais do que o redimensionamento do valor da leitura presente em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Monegal nos mostra que as infinitas possibilidades da leitura podem ser percebidas em *História universal da infâmia*, um livro de “biografias” de *gangsters*, negreiros, *cowboys* assassinos, piratas chineses e ladrões variados.⁷³ Sobre essa obra, Monegal afirma que, no final do volume, há as fontes a partir das quais as histórias foram criadas. Por isso Borges aparece apenas como o leitor e o redator das histórias, não como seu inventor.⁷⁴

Essa é a evidência de que para Borges reler e traduzir são parte da invenção, ou até mesmo são a invenção literária, o que traria a necessidade de uma poética da leitura. Vistas dessa forma, o que se tem nas obras nas quais as lembranças de leitura compõem um dos elementos fundantes da escrita é uma composição poética na qual o ato de escrever está, possivelmente, sendo dirigido ou condicionado pelo ato de ler — encenado como anterior ou simultâneo. Por isso, para se compreender a poética da leitura, ou a poética criada com base na leitura e com gestos tais como reler e traduzir, é preciso que se compreenda o que significa, na obra, a presença da tradição literária, como assinalam Monegal e o próprio Borges, e como se pode ver na posição crítica assumida pelos narradores de *Infância e Balão cativo*. Pensa-se que a escrita das memórias da leitura evidencia que

[l]er um livro é algo mais que exercer uma atividade passiva. É uma atividade mais intelectual que a de escrevê-lo (...); é uma atividade que participa da própria criação, já que é um diálogo com um texto.⁷⁵

A partir dessa concepção pode-se pensar que a escrita das leituras é também esse diálogo de um texto com outros textos no momento de seu acontecimento, uma vez que escrever e ler são atos simultâneos.

O estudo de Monegal sobre Borges nos mostra que a presença da tradição literária nas obras não seria apenas um jogo de apropriação, assimilação, imitação ou plágio. Seria também elemento composicional do texto, visível em sua superfície, mas também invisível, como ocorre em Pierre Menard. A invisibilidade estaria proporcionada pela existência da leitura que antecede (ou é concomitante) àquilo que a escrita visibiliza. A leitura seria um elemento decisivo na composição, mas completamente invisível, porque é impossível de ser mostrada em seu ato-presente. Falar da leitura ou escrever sobre ela se dá necessariamente

⁷³ MONEGAL, 1980. p. 90.

⁷⁴ MONEGAL, 1980. p. 90.

⁷⁵ MONEGAL, 1980. p. 97.

como referência a um ato-passado. Ela seria a agulha da linha que cose a escrita das lembranças dos livros e dos gestos de ler. Ao refletir sobre “Kafka e seus precursores”, Monegal cita longamente Borges, de onde se destaca a conclusão do escritor argentino: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”.⁷⁶ A concepção de que o escritor cria seus precursores parece-nos adequada para discutir os textos memorialísticos centrados na memória da leitura. Ao selecionar os fatos lembrados e escrever sobre eles, os autores estabelecem seu próprio cânone e demonstram, como Borges já salientara, a heterogeneidade do que foi lido e do que compõe a escrita da memória.

É também desse tipo de concepção que deriva a ideia de reversibilidade da tradição literária. O escritor mostra suas leituras heterogêneas e desorganizadas temporalmente, mostra a diversidade e a desordem do que leu. O leitor das memórias convive com toda a tradição referida na obra no presente da leitura. A ordem em que essas leituras são apresentadas é marcada pela experiência da escrita, não pela representatividade dos autores referidos e nem pela sequência histórica em que foram produzidas, nem pela experiência empírica de leitura do escritor-leitor, ou seja, a ordem em que foram lidas. O que aparece na escrita é de outra ordem, que ora contribui para acentuar a diversidade do que foi lido, ora para tentar dar uma unidade ao percurso de leitura efetuado pelo escritor.

Outro aspecto importante para salientarmos no estudo de Monegal é o destaque que ele dá ao seguinte trecho de Borges:

Considerarei que mesmo nas linguagens humanas não há proposição que não implique o universo inteiro: dizer o *tigre* é dizer os tigres que o engendraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, e a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu à luz a terra. Considerarei essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato.⁷⁷

Monegal supõe que Borges postula a identificação final entre a escritura (o livro) e o universo. Pode-se também pensar que essa proposição apresenta uma forma de explicitar uma compreensão do ato de ler ou de compreender o enigma desse ato. A concatenação de leituras possíveis, não de modo progressivo, mas imediato, presente no ato de escrita, é tão panteísta quanto esta visão de Borges aqui apresentada.

⁷⁶BORGES apud MONEGAL, 1980. p.96. Grifo do autor.

⁷⁷BORGES apud MONEGAL, 1980. p.101.

Essas análises mostram questões para se refletir sobre a presença da encenação da leitura nos textos de memória. Aspectos como a paradoxal dimensão do tempo da leitura e do tempo da escrita, o conflito entre a escrita como invenção e a escrita como redação e releitura, e o efeito da presença da tradição literária no texto de memória são fatores necessários na análise de obras nas quais a escrita da leitura é evidenciada.

Pode-se dizer que os estudos sobre o leitor e a leitura nos conduzem a perceber uma concepção de leitor como produtor de sentidos, da leitura como criação e da escrita como repetição e redação. A força criadora da leitura é o que está se delineando como presença marcante na escrita do texto. Valoriza-se, portanto, a dimensão criadora da leitura e a capacidade inventiva do leitor.

Estudo sobre a encenação da leitura desenvolvido por Silvia Molloy, no qual três autores muito diferentes entre si são analisados a partir das cenas de leitura em suas obras (Domingos Faustino Sarmiento, Vitória Ocampo e Juan Francisco Manzano) é importante para nosso trabalho. Nesse estudo, Molloy, em uma análise de cunho cultural, analisa detalhadamente como a cena de leitura está presente na composição das memórias desses hispano-americanos.⁷⁸

3 A escrita memorialística e a encenação da leitura

O estudo de Sylvia Molloy é importante não só porque tematiza a encenação da leitura nas autobiografias, mas também e pelo pressuposto teórico que adota. Em seus estudos, Molloy considera que “a autobiografia é sempre uma representação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa”.⁷⁹

Molloy demonstra que as cenas de leitura são “um lugar comum em muitas autobiografias de escritores” da América hispânica ou até mesmo em outras autobiografias.⁸⁰ O aparecimento constante de cenas de leitura nas autobiografias pode contribuir, segundo ela, para definir o autobiógrafo como aquele que é aquilo que lê, uma vez que ele “vive no livro que escreve e se refere incansavelmente a outros livros”.⁸¹ A cena de leitura é compreendida como uma “cena primária textual” tal como outras formas privilegiadas usadas nas

⁷⁸ MOLLOY, 2003. p.27-128.

⁷⁹ MOLLOY, 2003. p.19.

⁸⁰ MOLLOY, 2003. p.38.

⁸¹ MOLLOY, 2003. p.32.

autobiografias, como a primeira lembrança, a encenação do espaço autobiográfico, isso porque o ato de ler aparece como uma cena que “subitamente confere sentido a toda a vida”.⁸²

Molloy apresenta fatos que considera recorrentes em autobiografias de escritores hispânicos, entre os quais destacamos o fato de a leitura ser apresentada com uma natureza “quase religiosa”; o fato de ela ser apresentada como algo do cotidiano (da escola) ou fora dele (a procura ansiosa por novos livros); a insistente associação da cena de leitura à imagem de um mentor, seja um professor, seja qualquer outro que sirva de guia para a leitura das crianças; a recorrência de lembranças daquilo que foi contado pela mãe; a confiança atribuída aos livros, inclusive entre os iletrados; o fato de alguns escritores referirem-se à leitura como algo desconfortável.

Embora a autora não estude escritores brasileiros, pudemos perceber que esses fatos elencados por ela como recorrentes em textos autobiográficos estão presentes, também, nas obras de Nava e de Graciliano escolhidas como *corpus* de nossa pesquisa. Para Nava, a letra impressa é solo sagrado; tanto Graciliano quanto Nava apresentam cenas de leituras experimentadas na escola e em casa. Ambos associam o aprendizado da leitura e a aproximação de textos literários à presença de mentores adultos que foram decisivos nesse processo. Graciliano lembra-se das histórias contadas pela mãe e Nava registra as saborosas narrativas de Deolinda e Rosa como remotas histórias ouvidas em casa. Essas similaridades nos permitiram fazer do estudo de Molloy uma importante referência para nossa análise.

A autora afirma que os textos europeus “são consideravelmente alterados, não apenas porque são tratados com irreverência, mas porque o arquivo cultural europeu, evocado das margens da América espanhola, é lido de maneira diferente”.⁸³ Certamente, ao analisar as obras em estudo nesta tese, o debate sobre a presença da tradição literária deve ser feito.

Molloy pensa que o autobiógrafo hispano-americano pode ser visto como um Hamlet moderno, um jovem com um livro sempre à mão e que “é preciso descobrir o que, precisamente, há neste livro.” Essa mesma imagem está no estudo de Piglia sobre o leitor ao qual nos referimos anteriormente. Não se pode dizer que esta seja a primeira imagem do memorialista nas duas obras que aqui analisamos. Talvez Nava se aproxime dessa ideia a partir da referência que traz de outros, como a memória distante do pai com o livro na mão encontrada em *Baú de ossos*. Em *Infância*, o livro não é o primeiro objeto de leitura nem faz parte da primeira cena de leitura lembrada pelo menino, conforme já mostramos no primeiro capítulo. O primeiro objeto de leitura é uma “carta do ABC”, folheto puído, encontrado no

⁸² MOLLOY, 2003. p.33.

⁸³ MOLLOY, 2003. p 20.

armazém, que é preterido pela criança, pois ela prefere as estampas encantadoras do tecido. A primeira lembrança de leitura é uma cantiga entoada entre nuvens por crianças que aprendem a ler.

Pode-se pensar que, pelo menos no caso de Graciliano, caberia, como primeira pergunta, questionar se há livro na mão do memorialista, mais do que perguntar sobre o que “há neste livro”. A cena recorrente talvez seja a pergunta angustiada do narrador de *Infância*: “Como adquirir livros?”⁸⁴. Nota-se daí uma possível diferença entre os autores que vamos analisar nesta tese e aqueles estudados por Molloy. Ainda que se perceba essa possível diferença, há três aspectos apresentados nos ensaios da autora argentina que nos parecem fundamentais: a compreensão da leitura como processo de modificação; a aproximação da leitura com o ato de recolher fragmentos; e a noção da leitura como forma de vida, ou seja, a articulação entre o lido e o vivido no ato de ler.

Ao estudar a obra de Sarmiento, em particular cenas de leitura de *Recuerdos de provincia* e de *Mi defensa*, Molloy afirma que não era possível para ele ler de maneira convencional e respeitosa, uma vez que isso resultaria em paralisia, em atrofia. A forma como ele, iletrado, lê em língua estrangeira — pulando, preenchendo as lacunas mais ou menos ao acaso — abre caminho para uma ilimitada quantidade de liberdade intelectual e imaginação criativa. Esse processo de leitura seria a evidência de que o autor tinha consciência de que ler é modificar.⁸⁵ Acreditamos que essa noção pode ser articulada com aquela apresentada por Piglia e comentada por nós: a de que o leitor pode ler mal, distorcer o texto.

Ao distorcer o texto, o leitor faria um “exercício inesperadamente corrosivo” observado como elemento da leitura e da escrita. O exercício corrosivo é o mesmo evidenciado em Borges, quando o autor se apresenta como um redator — o que redige o que leu. Nas obras da literatura brasileira aqui em debate, talvez um bom exemplo dessa relação corrosiva com o texto seja o de Graciliano Ramos no capítulo “Samuel Smile”: “Eu tinha visto esse nome várias vezes na seleta, mas, como não sabia pronunciá-lo, acostumei-me a tossir no fim das lições em que ele aparecia subscrevendo medonhas trapalhadas”.⁸⁶ A tosse é evidência do processo corrosivo de leitura. Desconhecendo a pronúncia, o menino cria uma alternativa própria, e, ao ser corrigido pelo professor, o aluno considera-o “uma besta”:

O professor interrompeu-me separando as sílabas com bastante clareza: Samuel Smailes. Arregalei o olho, o sujeito repetiu. Smailes. Balbuciei o nome

⁸⁴ RAMOS, 2002. p. 211.

⁸⁵ MOLLOY, 2003. p. 46-47.

⁸⁶ RAMOS, 2002. p. 193.

encenado sem nenhuma segurança. Imaginei um engano: tinha por erro que divergia na minha maneira habitual de fazer. Realmente pronunciara Smiles de vários modos, mas supunha que algum deles estivesse direito. Julguei o professor uma besta — e meu primo José concordou.⁸⁷

A forma de corromper o nome próprio do autor desconhecido torna-se ainda mais aguda quando a leitura do menino é ouvida pelos caixeiros:

Ora, um dia, na loja, achava-me remoendo um jornal em voz alta, só para me familiarizar com a literatura, sem notar que me escutavam. De repente o meu conhecido avultou no papel. Temperei a goela e exclamei: Samuel Smailes. Um dos caixeiros censurou-me a ignorância e corrigiu: Samuel Símites. Outro caixeiro hesitou entre Símites e Simíles. Repeti que era Smailes, e isto produziu hilaridade.⁸⁸

Prática semelhante a essa, mas com procedimentos muito distintos, é a atitude corrosiva de Nava no processo de escrita. No início do segundo capítulo de *Balão cativo*, ao final do primeiro parágrafo, lê-se: “Vai, Pedro! Toma tua carga nas costas e segue”.⁸⁹ É, certamente, uma leitura modificada de “Vai, Carlos, ser gauche na vida”. Esse e outros versos de Drummond ecoam na obra de Nava sempre como elemento modificado pela experiência do escritor-leitor. Outro momento significativo desse modo corrosivo de escrever e ler pode ser visto nas observações que Nava faz a respeito do uso de determinadas palavras por Eça de Queirós:

Que eu me lembre, a menos pura que ele usou foi loureira. —“... a história é uma eterna loureira...” como está nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Namoradeira? Leviana? Volúvel? Ou *loureira* mesmo, com o significado que se dá à expressão em Minas e que está em *O primo Basílio*, só na primeira letra: “Você manda-me calar, sua p... — E Juliana disse a palavra”. Por que não disse? Você mesmo, mestre Eça.⁹⁰

Esses exemplos confirmam, a nosso ver, a concepção de que ler é modificar. O exemplo de Nava também pode comprovar que a leitura rememorada pode se tornar reescrita. No trecho citado de *Balão cativo*, Nava sugere que Eça escreva diferente do que fez; é, portanto, uma reescrita. O mesmo ocorre com o verso de Drummond, reescrita realizada porque movida pela experiência.

⁸⁷ RAMOS, 2002. p. 194.

⁸⁸ RAMOS, 2002. p. 195.

⁸⁹ NAVA, 1986. p. 113.

⁹⁰ NAVA, 1986. p. 382.

Deve-se pensar, no entanto, na diferença dos propósitos dos processos corrosivos evidenciados por um e outro dos dois memorialistas brasileiros. Nava, ao trazer o verso de Drummond modificado e ao questionar o escritor português por ter usado determinado vocábulo, o faz com o intuito de preservação da tradição, como se, ao retomar, a seu modo, essas passagens dos autores, estivesse mostrando o quanto deseja legitimá-los. É o mesmo que já mencionamos no capítulo anterior, é uma forma de sacralizar o texto profanando-o. Trata-se, ainda que paradoxalmente, de uma corrosão reverente. Graciliano, ao contrário, é irreverente. Explicita a natureza imprópria do nome e da obra do autor referido, para os sertões alagoanos. A impossibilidade de compreender a distinção fonética entre “mi” e “mai” é modo de rejeição e de demonstrar a impenetrabilidade da obra naquele universo. Não há nisso nenhum sentido preservacionista, legitimador ou reverente. Ao contrário, ao final do capítulo, o narrador chama Samuel Smiles de “escritor cacete”.⁹¹

A diferença dos dois escritores brasileiros pode ainda ser lida como modo de confirmar os distintos atos corrosivos que se podem ver no ato de ler. A esses dois modos acrescenta-se o gesto de *Lucíola* no qual a leitura apresenta-se como desejo explícito de destruir, mais que corroer. Lúcia só não consegue destruir *Dama das camélias* porque a narrativa de Dumas é indestrutível, só o exemplar do livro pode ter suas folhas espalhadas pela sala.

Silvia Molloy analisa, ainda, a obra de Juan Francisco Manzano, poeta cubano. Ele foi um escravo doméstico que aprendeu a ler e escrever sozinho. Nasceu em 1797, tornou-se um poeta reconhecido, ainda na condição de escravo. Seu reconhecimento se confirmou, principalmente pela admiração de intelectuais reformistas. Sua liberdade foi conseguida através da coleta de dinheiro realizada por Domingo Del Monte e ocorreu em 1836. Del Monte foi quem pediu a Manzano que escrevesse sua autobiografia para que ela servisse de instrumento de propagação da causa da abolição no exterior.

Na análise que Molloy faz da obra de Manzano, intitulada *Autobiografía, Cartas y versos de Juan Francisco Manzano*, ela apresenta vários aspectos importantes: a questão da autoria no texto memorialístico, os dilemas do autobiógrafo ao escolher seus temas, a voracidade pelas letras e a vivência com os resíduos; a importância simbólica do livro para o memorialista. O estudo nos informa o quanto o texto do autor foi manipulado por terceiros. A escrita foi solicitada por Del Monte, corrigida por Suárez y Romero; traduzida e alterada por Madden e, finalmente, integrada ao texto de Calcagno. Esse processo de construção das

⁹¹ RAMOS, 2002. p. 197.

memórias resulta em uma completa expropriação do trabalho efetivado pelo escritor e em mudanças significativas em sua forma de expressão, expropriação no texto, tal qual a presente na vida de Manzano.⁹² Evidencia-se, neste caso, o debate sobre a autoria porque o nome do autor, no caso de Manzano, não representa a forma como o trabalho foi realizado e as diferentes mãos que transitaram pelo texto. Na literatura brasileira, certamente escritores como Nava e Graciliano não exemplificam situação semelhante. Mas há casos de textos de memórias editados por jornalistas. Nesses casos percebe-se a manipulação, na edição, do modo de expressão do memorialista. Lembra-se aqui de Carolina de Jesus e seu *Quarto de despejo* e a edição feita por Audálio Dantas.⁹³

Não é raro, em textos de memórias, encontrarmos o narrador refletindo sobre o que escolher para contar. Os dilemas experimentados pelo memorialista se resumem, para Molloy, a três perguntas fundamentais: O que escolho para contar? Quando devo parar? Será que vão pensar que estou mentindo ou exagerando?⁹⁴ Pedro Nava, por exemplo, se mostra preocupado com a opinião do leitor em várias passagens. Ele trata desse assunto ora em forma de reflexão sobre a escrita das memórias, ora para evidenciar as escolhas que faz como determinadas bandeiras literárias (“Pornógrafos de todos os países, uni-vos”).⁹⁵ No caso do uso de expressões pornográficas, mesmo explicitando a adesão a elas, o narrador se preocupa em informar que foi uma escolha refletida e discutida:

Pois mesmo pensando assim, tive as maiores hesitações ao emprender o texto do meu *Baú de Ossos* e em escrever esse exórdio a subcapítulo que quero o mais sincero possível do meu *Balão Cativo*. Antes dessa tarefa, sem dizer por que, crivei meus amigos mais inteligentes e susceptíveis de uma série de indagações — uma enquete feita à sua revelia. Ia tomando nota das respostas. Em resumo: todos achavam legítima a pornografia falada. Uns, poucos, negavam direito à pornografia por escrito. (...) Acabei ficando com a opinião de um destes, moço poeta e meu amigo: não fugir da palavra obscena quando ela está implícita e tem de chegar na cambulhada do assunto, mas não criar um período, uma linha, postos de propósito e para servir de engaste à expressão pornográfica. Falou. É o que fiz, é o que eu vou fazer.⁹⁶

Nava, em outras passagens das memórias, pensa sobre o que vão pensar do que fala, reflete sobre o valor da verdade, tudo isso como maneira de pensar a escrita. As escolhas

⁹² MOLLOY, 2003. p. 64-67.

⁹³ Elzira Divina Perpétua realizou um estudo sobre a edição feita por Audálio Dantas em tese de Doutorado intitulada *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*.

⁹⁴ MOLLOY, 2003. p. 74.

⁹⁵ NAVA, 1986. p.389.

⁹⁶ NAVA, 1986. p. 389.

feitas pelo memorialista relativizam aquilo que se compreende como os mais interessantes eventos de sua vida. Nesse sentido, o texto de Nava é mesmo exemplar. O memorialista toma a iniciativa de escolher como evento relevante o uso da palavra pornográfica, procedimento nada convencional para a memória da infância. Essa escolha é vista em dois momentos fortes de *Balão cativo*: o primeiro mencionado na citação acima, e o que será mencionado a seguir, em cena de leitura na qual os meninos folheiam, freneticamente, o dicionário para encontrar palavras chulas.

Ao se referir à forma como Manzano se alimenta de resíduos, em torno da mesa, Molloy aponta para dois aspectos: um deles é a voracidade daquele que se alimenta e o outro, o caráter residual do produto do qual se alimenta. Parece-nos que há, nessa análise, dois conceitos importantes: o da leitura como devoração e como convívio com resíduos, o que nos leva à ideia da fragmentação. Manzano seria aquele que come os resíduos deixados pelos senhores, tal como a leitura de pedaços de textos em papéis encontrados a esmo. Essa atitude, segundo Molloy, “só pode ser comparada a sua voracidade pelas letras, mas estas lhe são constantemente negadas: os livros estão indisponíveis, recitar de memória gera punição e escrever é proibido”.⁹⁷

Como vimos nas cenas de leitura selecionadas para primeira análise e apresentadas no primeiro capítulo, na obra de Nava a concepção de leitor voraz e da leitura como alimento, ou mesmo como banquete, aparece como forma de conceituar o que é leitor. Há uma grande diferença desse autor brasileiro em relação àquilo que Molloy diz sobre Manzano, pois, no caso de Nava, os livros estão disponíveis, recitar de memória é demonstração de erudição e ser escritor gera reconhecimento. Ainda assim, é importante perceber que essa é, também, uma imagem recorrente nas narrativas memorialísticas que se lembram da leitura – a aproximação do leitor de um sujeito ávido por novidades, um sujeito voraz. Essa noção se repete em Nava, Graciliano, Manzano, Vitória Ocampo e provavelmente em muitos outros autores cujos textos tenham a leitura e o leitor como tema.

A aproximação da voracidade com a fragmentação é um elemento que, a nosso ver, se repete, com outras características, em Graciliano. A memória do menino é toda obscurecida, as lembranças são fiapos, riscos, borrões, como os resíduos de que se alimenta Manzano. Ainda assim, ambos se dedicam a lembrar os momentos angustiantes do passado de dor.

⁹⁷ MOLLOY, 2003. p.84.

A relação do memorialista com o livro é um dos elementos recorrentes em uma narrativa de memórias. No caso de Manzano, verifica-se uma ausência da noção de livro, o que faz com que Molloy considere que “a cena de leitura dele é verdadeiramente particular, porque ele só tem acesso a fragmentos, pedaços desvalorizados de um conjunto de textos com que se depara por acaso, migalhas da mesa cultural de seu senhor”.⁹⁸ A imagem desse movimento, o de ler pedaços de papéis, fragmentos supostamente desvalorizados, também é apresentada no estudo de Piglia sobre “o que é o leitor”, ao qual nos referimos anteriormente. Para Piglia, essa é a condição do leitor moderno que, no tumulto da cidade, se detém para recolher papéis atirados na rua, pelo desejo de lê-los. Pode-se pensar, portanto, que a imagem do leitor como um recolhedor de fragmentos é expressiva e significativa tanto quanto aquela do homem com o livro na mão originada em Hamlet.

Infância pode nos oferecer outros exemplos da leitura como recolhimento de fragmentos. Desde o capítulo “Nuvens”, o que vemos é um sujeito de memória que evoca em neblina, de forma sempre imprecisa, as lembranças que tem. Há pelo menos dois exemplos significativos desse tipo de leitura. Um deles é aquela proferida pela mãe que “tentava compor frases no vocabulário obscuro dos folhetos”⁹⁹ e o outro é a leitura do menino que saía das crises de oftalmia percebendo “pedaços do mundo” e cujos olhos “vagueavam na página amarelada, molhavam os contos execráveis do Barão de Macaúbas”.¹⁰⁰ Diferente da perspectiva de Manzano, que não convive com o livro e nem usufrui do valor cultural deles, Graciliano passa a conhecê-los, ainda que precariamente, como mercadoria de armazém, e se torna refém deles, mesmo em momentos de cegueira.

Manzano, longe dos livros, aciona o “caderno da memória”. Sua saída é guardar na memória os poemas que ouve ou lê, como se ela fosse um “repositório para seus modelos”. A partir deles Manzano cria seus próprios poemas. Sua escrita origina-se, portanto, na memória dos fragmentos de textos que leu e na imitação desses próprios fragmentos. Outro elemento curioso é que Juan Francisco Manzano aprendeu a escrever imitando, como desenho, as letras do senhor. É através do caderno da memória construído com fragmentos de textos que ele se assenhora da escrita pela via da imitação. Molloy afirma que Manzano possui uma escrita original “precisamente *porque* imitativa, porque é um ato tão deliberado de total apropriação da leitura e da escrita que haviam sido negadas a ele”.¹⁰¹

⁹⁸ MOLLOY, 2003. p. 85.

⁹⁹ RAMOS, 2002. p. 71.

¹⁰⁰ RAMOS, 2002. p. 131.

¹⁰¹ MOLLOY, 2003. p.90. Grifo da autora.

Piglia, conforme já afirmamos anteriormente, considera que há duas representações extremas do que significa ler um texto: “O leitor viciado, o que não consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto”. Essas duas representações são, para ele, “personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura.” A esses leitores, o viciado e o insone, o crítico argentino chama de leitores puros, pois “para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida”.¹⁰² Essa consideração nos remete a Nava e a Graciliano, pois ambos, de certo modo, apresentam leitores ou viciados ou insones. Parece ser este, também, o caso de Vitoria Ocampo, segundo Molloy. Assim como Nava, que considera a matéria escrita um solo sagrado, Ocampo aproxima a literatura, ou a escrita, de um ritual litúrgico, no qual se efetiva a consagração do corpo e do sangue do escritor: “Este é meu corpo, este é meu sangue. Eu não teria outra coisa a oferecer sob as espécies de palavras unidas, sob o pão e o vinho do espírito que se chama literatura”.¹⁰³ Além de litúrgico, o gesto de ler se multiplica ao infinito:

O gesto simbólico se repete sem cansaço: uma cena de leitura traz a seguinte, um livro traz outro livro, um descobrimento leva a outro, de forma que há muitos começos, tantos que se desfazem em uma vertiginosa corrente em que o gesto nu — ler — perpetua-se a si mesmo como impulso gerador de um único e consistente ato autobiográfico.¹⁰⁴

O gesto simbólico e litúrgico só é possível pela contundência e voracidade presentes na experiência de ler. O interesse de Ocampo pela leitura, embora pareça ser tão voraz quanto o de Nava, apresenta-se de modo mais refletido e preparado, não anárquico como se vê no escritor mineiro. Sobre o apetite de Ocampo para a leitura, Molloy o afirma assim:

Embora seu apetite para os livros seja constante, a leitura em si mesma segue padrões diferentes. No início da infância, há os livros que são lidos para nós; mais tarde, os “clássicos”, lidos em sala de aula, produzindo respostas predeterminadas; finalmente, há os que se lêem para si mesmo, aqueles de que Ocampo se apropria mais diretamente e transforma em veículos de auto-expressão: “Os livros, os livros, os livros eram um novo mundo em que reinava uma bendita liberdade. Eu vivia a vida dos livros, e não tinha que dar satisfações a ninguém deste viver. Era coisa minha”.¹⁰⁵

¹⁰² PIGLIA, 2006. p. 21.

¹⁰³ OCAMPO apud MOLLOY, 2003. p. 95.

¹⁰⁴ MOLLOY, 2003. p.96.

¹⁰⁵ MOLLOY, 2003. p.99-100.

Parece que Ocampo aproxima visceralmente o lido e o vivido (Eu vivia Dante, não lia) e a vida dos livros era aquela na qual encontrava mais liberdade. O que nos interessa, no estudo de Molloy sobre Ocampo é a afirmação da contaminação entre *lo vivido e lo leído*.

Esta contaminação elementar entre o que Ocampo mais tarde postularia como categorias complementares e às vezes intercambiáveis, *lo vivido e lo leído*, terá consequências em outras esferas. Como *lo vivido* se infiltra no livro, assim também *lo leído* evita o assalto da experiência direta e até mesmo a substitui.¹⁰⁶

Ao substituir a experiência, o vivido, pelo lido parece que a escrita da experiência pessoal estaria mediada pela experiência de outros, conhecida pela leitura.

A importância da leitura na vida de Ocampo é, para Molloy, o fato de ela ter uma “função modeladora”. Molloy diz: “Os livros não vivem por ela, mas são, de certa forma, o espaço em que sua vida alcança uma dimensão maior e pode ser vivida mais intensamente do que em outro lugar”.¹⁰⁷

Os estudos apresentados neste capítulo nos mostraram como há elementos semelhantes em memórias de diferentes autores e em diferentes literaturas nacionais. Foi a partir da leitura desses ensaios que pudemos selecionar cenas de leitura que nos ajudassem a cumprir o objetivo de explicitar as imagens de leitor e a possível teoria da leitura presentes nas obras de Nava e Graciliano.

Ao considerar as cenas de leitura analisadas no próximo capítulo, interessou-nos particularmente a maneira como os textos paradigmáticos da cultura letrada brasileira, veiculados na escola e fora dela, foram lidos pelos autores ao construírem uma imagem de si. Interessa-nos observar como leram a literatura brasileira do século XIX; como lidam com essa tradição em sua formação de leitor e escritor.

Compreende-se que as escolhas desses nossos escritores podem ser vistas como um gesto próprio da literatura brasileira moderna, preocupada que está em debruçar-se sobre nossa própria tradição para avaliá-la e revê-la. Trouxemos, também, cenas que mostram esses autores em contato com o cânone universal: no caso de Nava, a presença constante de Proust, de Eça, e de Rabelais, e em Graciliano, além da presença crítica de Samuel Smiles, o apreço estético por Eça de Queirós.

¹⁰⁶ MOLLOY, 2003. p. 100.

¹⁰⁷ MOLLOY, 2003. p. 101.

SEGUNDA PARTE

TRILHAS DA ESCRITA

4ª ed. Livraria José Olympio Editora - Rio, 1949; 5ª ed. Livraria José Olympio Editora - Rio, 1953

OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

1. CAETYS
2. S. BERNARDO
3. ANSIEDIA
4. VIDAS SECAS
5. INSONIA

CAETYS — romance — Schmidt, Editora — Rio, 1933; 2ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1943; 3ª ed. S. BERNARDO — romance — Schmidt, Editora — Rio, 1934; 2ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1939; 3ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1947; 4ª ed. ANSIEDIA — romance — Livraria José Olympio Editora — Rio, 1936; 2ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1941; 3ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1947; edição portuguesa, Editorial Independência — Montevideo, 1946; edição norte-americana, Alfred A. Knopf — Nova York, 1946.

VIDAS SECAS — romance — Livraria José Olympio Editora — Rio, 1938; 2ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1941.

HISTÓRIAS DE ALEXANDRE — folhetim — Cia. Editora Letra — Rio, 1944.

INFÂNCIA — memórias — Livraria José Olympio Editora — Rio, 1949; 2ª ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1953.

HISTÓRIAS INCOMPLETAS — Livraria do Globo — Porto Alegre, 1946.

1953 ed. Livraria José Olympio Editora — Rio, 1953; ed. portuguesa, Editora Futura — Buenos Aires, 1947; ed. francesa, Cahiers de Vateboris, 1950.

Insonia — conto — Livraria Letra — Rio, 1947; José Olympio

Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros, I.E.B. da U.S.

CAPÍTULO III
IMAGENS DE LEITOR

Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóe
(Carlos Drummond de Andrade)

A imagem de leitor, trazida pela epígrafe retirada dos versos de “Infância”, de Drummond,¹ é uma das inúmeras presentes na obra desse poeta mineiro. Outro exemplo marcante de imagens de leitor na poesia de Drummond pode ser visto em “Biblioteca Verde” do mesmo autor. O menino pede insistentemente ao pai que compre os livros:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres.
São só 24 volumes encadernados
em percalina verde.
Meu filho, é livro demais para uma criança.
Compra assim mesmo, pai, eu cresço logo.
Quando crescer eu compro. Agora não.
Papai, me compra agora. É em percalina verde,
só 24 volumes. Compra, compra, compra.
Fica quieto, menino, eu vou comprar.²

De posse dos livros, o menino entra em êxtase e os devora:

Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco, medievo; em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas?³

Essas imagens fortes do leitor-menino em relação prazerosa com o livro é uma das muitas em que há personagens-criança que são figuradas a partir de sua relação com a leitura e com a escrita. Outro exemplo marcante, agora na prosa, é a imagem da menina com o livro, como se fora um amante, no conto “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. (...) Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo em êxtase puríssimo.
Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.⁴

¹ ANDRADE, C.D. 1988. p.5.

² ANDRADE, C. D. 1988. p. 551.

³ ANDRADE, C. D. 1988. p. 552.

⁴ LISPECTOR, 2001. p. 314.

Esses e outros exemplos juntam-se às cenas de leitura que apresentamos na primeira parte deste trabalho para contribuir com nossa reflexão sobre o leitor. A partir das cenas escolhidas e analisadas no primeiro capítulo, discutimos quais são os gestos de leitor que marcam as obras memorialísticas de Graciliano e Nava e mostramos a importância do gesto de Lúcia, leitora, personagem do romance de Alencar, para a compreensão da figura do leitor em textos literários. Esses exemplos são apenas uma pequena mostra do quanto há imagens de leitor presentes em nossa literatura tanto no que tange à escrita memorialística autobiográfica quanto nos textos ficcionais, tanto na prosa quanto na poesia. Quando essa imagem está aliada a personagens-criança ou a uma voz narrativa que se remete à infância, cria-se, com frequência uma imagem de leitor associada ao tempo de construção de identidade, de questionamento do mundo adulto, de construção do imaginário ou de fuga da realidade. Tempo de solidão e de afastamento do convívio social, tempo de gozo ou sofrimento solitários.

Neste capítulo, apresentaremos cenas de leitura presentes em *Balão cativo* e *Infância* que nos possibilitem compreender os processos que tornam a escrita da memória da leitura uma determinada poética. Visamos, também, as imagens de leitor e de leitura presentes nessas obras cujos textos são a explicitação da experiência de leitura de um adulto que se lembra de sua infância — momento de aprendizagem da leitura.

Cenas de leitura são entendidas, nesta tese, como aquelas cujos personagens estão em contato direto ou indireto com o livro ou qualquer outro objeto de leitura, tais como fotos, desenhos, gravuras ou quadros, em ação específica do ato de ler ou referindo-se a ele. Circunscreve-se, portanto, prioritariamente, essa apresentação às cenas de leitura de material impresso. Essa prioridade é relativizada quando, de forma pontual, mas importante, nos reportaremos às cenas de lembrança de histórias ouvidas na infância ou à evocação da leitura de material impresso, realizada por adultos, em voz alta. Não se deseja, com isso, ignorar que ler é mais que decodificar materiais impressos. Sabe-se que a leitura, entendida de forma ampla, é uma compreensão geral do mundo.⁵ O que se faz nesta tese é apenas uma delimitação do *corpus* de análise que possibilita o estudo do tema proposto para pesquisa.

Para essa apresentação escolhemos cenas que evidenciam as formas de entronização da criança no universo da leitura, seja na escola ou na família; que demonstram a relação dela com o livro como objeto; que aproximam os efeitos da leitura à vida cotidiana; que possibilitam perceber a dimensão do prazer e/ou do sofrimento no ato de ler; que

⁵ FREIRE, 2006.

informam sobre a natureza crítica da leitura praticada pelo narrador-personagem; e as que explicitam os efeitos que a leitura provoca na escrita. A intenção é expor elementos da reminiscência da leitura praticada ou ouvida que possibilitem o debate sobre a relação entre experiência de leitura e as escolhas estéticas para a escrita, ou seja, a experiência de escrita. Isso porque postulamos que leitura e escrita são indissociáveis. Compreendemos que a lembrança de como o sujeito se tornou leitor é parte significativa da vida empírica do escritor e escrever sobre ela é uma forma de representação da vida.

1 A leitura e o corpo do leitor

Em *Balão cativo*, o narrador das memórias conta sobre o caminho novo trilhado pela família logo após a morte do pai, ocorrida no Rio de Janeiro. Essa obra concentra-se nas lembranças da infância e do início da adolescência de Pedro e em suas aventuras como leitor nesse período da vida. A leitura autorizada ou proscrita, elegante ou chula, clássica ou popular, escolarizada ou alternativa é apresentada por um narrador que registra as reminiscências do tempo de aprendizado, evoca personagens, textos, livros e cenários nos quais ela acontecia. Na primeira parte da obra, o narrador lembra-se do menino que iniciou os estudos em Juiz de Fora, nas escolas pequenas daquela cidade. Na segunda parte, Nava, um pouco mais velho, aparece no terceiro e quarto anos primários, período em que estudou no colégio Anglo, em Belo Horizonte. Na terceira parte, Pedro narra sua experiência como aluno do Pedro II, quando deixou a infância e passou a conviver mais com o Tio Antonio Salles, um de seus iniciadores no mundo da leitura.

Ao chegar a Juiz de Fora, vindo do Rio, depois da morte do pai, Nava foi matriculado no Colégio Andrés. Assim, Pedro o descreve:

Uma das primeiras providências que ela [a mãe] tomou em Juiz de Fora foi fazer-me *voltar* ao Colégio Andrés. Por pouco tempo. Não sei bem o que houve com as professoras e minha Mãe porque esta, apenas vagamente e uma vez, referiu-se ao fato. Parece que ela se atrasara no pagamento das mensalidades e logo as Andrés demonstraram má vontade e puseram empecilhos à minha continuação no seu externato. Nunca lhes quis mal por isto. Elas ficaram dentro de mim resguardadas pelas minhas primeiras impressões do colégio e *pelas doces lembranças da sala de jantar onde aprendia a ler, do grande relógio batendo o carrilhão do meio-dia, da*

*palmatória simbólica, da tinta roxa, das letras caligráficas, das cartilhas com Eva, Ivo, ave, uva, vovô...*⁶

A memória da primeira escola oferece-nos complexidade suficiente para observarmos os elementos importantes da lembrança da leitura: o tempo, o espaço, a letra, as palavras, o prazer. O relógio marca o início e o fim do aprendizado, o retorno a Juiz de Fora indica a volta à casa das Andrés e o pagamento atrasado decreta o fim do convívio com aquele espaço de leitura. Da proximidade escola-casa origina-se uma imagem fundamental: o espaço da leitura como algo familiar e prazeroso, verdadeiro alimento oferecido em uma sala de jantar de uma casa repleta de personagens ricos e de experiências vividas. As referências às letras e às palavras da cartilha dimensionam a natureza desses primeiros contatos com o objeto palavra escrita: claro, caligráfico, legível. A dimensão do prazer e da familiaridade presente nessa cena é semelhante àquela da passagem em que o narrador lembra-se da entrada do menino Pedro no Colégio Lucindo Filho, “onde se ministrava instrução ‘principalmente moral’, ‘sobretudo cívica’ — como declamava o seu pomposo diretor”.⁷ Nava evoca, através da memória auditiva, as sensações que guardava ao se lembrar da experiência de leitura naquela escola. Lembra-se do diretor lendo em voz alta.

Ele próprio, diretor, na *aula de leitura e língua nacional era sublime*, declamando a *Seleção em Prosa e Verso* e os *Contos Pátrios*. (...) Seu Machado gostava de lê-la e sua voz ressoava cheia de nobreza na sala de aulas.⁸

A evocação do lado sublime e nobre da aula declamada registra o início da formação da memória literária do menino Nava que, adulto, procurava o livro desejado e sentia-se frustrado: “Jamais encontrei esse livro [*Seleção em prosa e verso*] nos sebos, nunca pude reler sua prosa e versos esquecidos. Dentro dessa cinza brilha como brasa viva, só a história do *Castelo de Faria*.”⁹

A imagem “brasa viva” e o desejo de encontrar o exemplar em lojas de livros raros ou usados explicitam o caráter duradouro e a força vital da experiência vivida naquele momento passado. A leitura, fixada inicialmente pela memória auditiva, ganha contornos próprios do tato: a brasa viva só pode ser lembrada cortando a pele do narrador.

⁶ NAVA, 1986. p. 66. Grifo nosso.

⁷ NAVA, 1986. p. 66.

⁸ NAVA, 1986. p. 68. Grifo nosso.

⁹ NAVA, 1986. p. 68.

Não só a lembrança do Lucindo Filho vem marcada pelos sentidos. A escola das Andrés também, como se vê na expressão “doces lembranças” e na referência ao som do relógio perpetuado no texto junto com o traçado das letras e das palavras legíveis da cartilha é plena de reminiscências que trazem a um só tempo o paladar, a audição e a visão.

Graciliano Ramos, em *Infância*, embora também aproxime a lembrança da leitura à dos sentidos físicos, mostra uma recordação diferente. *Infância* é um livro no qual se contam as experiências de um menino com uma oftalmia que o impedia de ver completamente o que o rodeava. A recordação do aprendizado das primeiras letras até as primeiras experiências como escritor são narradas por um eu não nomeado. A vida em região pouco desenvolvida, as cidades pequenas, a atividade do pai, um comerciante, as presenças do avô e da mãe são recordadas por esse narrador. Diferentemente do que ocorre com Nava, em que a leitura é vista como algo sublime e aconchegante como se pode perceber nas cenas aqui apresentadas, Graciliano Ramos, ao se referir ao processo de aprendizado da leitura e ao contato com livros, em casa e na escola, alia o ato de ler ao sofrimento, ao enjoo, à náusea, ao sono. O menino descobre a cartilha em meio a caixas, objetos de um armazém. O lugar é inóspito, sem nenhuma semelhança à sala de jantar da casa das Andrés. O menino, em *Infância*, encontra um objeto que, à primeira vista, não o atrai. Antes, o incomoda e causa alguma desconfiança. Na escola, o que temos é um contato sempre áspero com a leitura das professoras nas quais ele sequer consegue acreditar. O menino chega a pensar que elas não entendem o que leem.

A diferença entre as duas obras, a de Nava e a de Graciliano, é marcada pela descrição da escola em *Infância*:

Conduziram-me à rua da Palha, mas só *mais tarde notei que me achava lá, numa sala pequena*. Avizinharam-me de uma senhora baixinha, gordinha, de cabelos brancos. Fileiras de alunos perdiam-se num *aglomerado confuso*. As minhas mãos frias não acertavam com os objetos guardados na caixa; os olhos vagueavam turvos, buscando uma *saliência na massa indistinta*; a voz da mulher gorda *sussurrava docemente*.¹⁰

Ainda que se perceba que, tal como ocorre em *Balão cativo*, a lembrança vem marcada pela audição e pela visão, evidenciadas na descrição da voz da professora e da organização da sala, nota-se a diferença das experiências dos dois meninos. As salas do Lucindo Filho e das Andrés, aparentemente amplas e confortáveis, são substituídas pela sala

¹⁰ RAMOS, 2002. p. 107. Grifo nosso.

pequena e pelo aglomerado confuso; a voz pomposa do diretor, pelo doce sussurro da professora; e Juiz de Fora, cidade que reina à beira do Paraibuna, por Buíque, “vila com aparência de um corpo aleijado”.¹¹

A chegada à escola, contudo, é mais agradável do que o menino de *Infância* supunha. Diante da professora, sentia-se estimulado a ler e ficava satisfeito em ouvir e conviver com “aquela brandura” e com a “voz mansa” de D. Maria. O menino, inicialmente “empacado”, sentia-se seduzido pela professora. O corpo do sujeito de memória renova as sensações da visão, ainda que turva, ao recuperar o apontar da linha para a leitura (“mão curta, a virar a folha, apontar a linha”) e aliá-lo à evocação do vestido claro e limpo da professora. Presentifica, pelo olfato, o “cheiro agradável” de D. Maria, diferente do que ele já observava nas “pessoas comuns”.¹²

O cheiro, evocado por Nava ao se lembrar da leitura nobre e em voz alta do diretor do Lucindo Filho, não é tão agradável quanto esse mencionado pelo narrador de *Infância*. Junto com a voz do professor, a memória sintetizara as reminiscências de certo odor originado da “vizinhança das latrinas” que se misturava à leitura solene do mestre. Esse odor desagradável alia-se às recordações de obras de cunho moralizante, como os *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto, sobre o qual o narrador afirma:

O outro livro [*Contos pátrios*], de Olavo Bilac e Coelho Neto, era um elo intermediário entre a obra literária para valer dos dois e um manual de cavação escrito pelo primeiro, de parceria com Guimarães Passos e Bandeira Júnior. (...) Nunca consegui ingurgitar a patriotagem *nauseante* do tal livro de leitura e *ficava frio* quando o nosso diretor, páginas abertas na mão, ia de lá para cá, de cá para lá, batendo caixa naqueles períodos *balofos* e artificiais.¹³

O narrador mostra-se contrário à linguagem do texto (nauseante e balofa) e dos temas presentes nele (patriotagem). Com esse ponto de vista aparece o narrador-leitor já adulto que, mais uma vez, mostra os efeitos da leitura no corpo: ficava frio diante da marcha da leitura do professor.

O narrador-leitor de *Balão cativo*, aflito com o conteúdo e a linguagem do texto ouvido, destaca a diferença das duas obras lembradas. A *Seleta* procurada e desejada é lembrança prazerosa de uma história, e os *Contos Pátrios* soavam como marcha militar. A

¹¹ RAMOS, 2002. p. 45.

¹² RAMOS, 2002. p. 109.

¹³ NAVA, 1986. p. 68. Grifo nosso.

pronúncia sublime dos versos da seleta é substituída pela batida dos textos instrucionais e pouco inventivos de Bilac. Nessa lembrança a matéria ouvida é fundamental. O narrador se prende à música da leitura.

Trata-se de um gesto de memória semelhante àquele que marcou o menino de *Infância*, conforme observamos na cena que inaugurou nosso trabalho. Em suas lembranças nubladas, o menino recorda-se da cantiga “esgoelada” pelas crianças. A lembrança da “toada única” é a reminiscência remota da música da leitura, importante substância da obra de Graciliano Ramos. Por várias vezes, o narrador mostra que apreende determinadas informações através do que ouve. Isso tem particular destaque no capítulo “Cegueira”.

As cenas aqui apresentadas evidenciam a ligação das primeiras lembranças da leitura às sensações visuais, auditivas, gustativas e tácteis. A partir desses exemplos pôde-se notar o quanto o sujeito de memória aproxima as reminiscências das primeiras escolas e de leituras remotas, principalmente as ouvidas, do seu corpo físico.

Dentre as sensações gustativas deve-se oferecer relevo à recorrente representação do leitor como um devorador. Molloy analisa a obra de Juan Francisco Manzano e observa que a gula só pode ser comparada à sua voracidade pelas letras. Embora se saiba que o percurso da experiência de Manzano seja muito diferente daqueles apresentados neste estudo, é importante notar que a aproximação da noção de leitor com a ideia de um sujeito voraz repete-se em várias obras, inclusive nas de Nava e de Graciliano.

No caso de Nava essa é uma das imagens mais fortes.¹⁴ Não está presente apenas em *Balão cativo*, mas em toda sua obra. Em *Balão cativo*, ao se referir à forma como leu na escola o narrador das *Memórias* afirma:

Devorei os mitos antigos inspirados ao Homem por sua descoberta da Natureza. Li, reli, tornei-me insaciável e, quando acabei todos os livros das duas primeiras prateleiras da estante, passei-me à terceira, e à quarta, onde só havia tomos iguais, enormes, (...) E ilustrados. (...) Era a “*Biblioteca Internacional de Obras Célebres*”. Corri primeiro as figuras. Guardo até hoje a lembrança de muitas.¹⁵

A imagem do leitor como devorador é, para nós, referência paradigmática, conceitual e estrutural na obra memorialística de Pedro Nava e fruto do contato com as iguarias raras que lhe foram servidas no espaço simbólico da leitura: a sala de jantar. Dessa imagem forte emerge muito do que se torna o estilo das memórias de Nava. A fartura de

¹⁴ GUIMARÃES, 2002. p. 21-25.

¹⁵ NAVA, 1986. p. 188. Grifo nosso.

iguarias — personagens, narrativas diversas, fadas, imagens, obras clássicas, histórias em quadrinhos — foi servida ao menino como banquete. Adulto, o escritor se entregou ao prazer da lembrança daqueles banquetes para compor seu repertório de gestos de leitor: devorar, digerir, esquecer, assimilar.

A imagem do leitor devorador também pode ser notada em Graciliano. Depois de sofrer no corpo as dores para domar as letras, a criança torna-se completamente interessada pelo universo da leitura. Passa a sentir necessidade de ler.

*Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas. Em falta disso agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em ideia fixa.*¹⁶

Fixado na necessidade de ler, o menino-leitor “enfiava os olhos *famintos* pela janela”¹⁷ de Jerônimo Barreto, o tabelião, e via numa estante, em fileiras densas, bonitas encadernações de cores vivas. O leitor ávido, voraz, encontra seu alimento, a leitura, fora de casa, fora da escola. O menino superou a timidez, entrou em território desconhecido¹⁸ e pediu os livros para Jerônimo Barreto que lhe franqueou as coleções todas:

Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Verne, afinal Ponson Du Terrail, em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras.¹⁹

Interessado nas aventuras e nos romances, passou a conviver com um universo muito distinto daquele presente nas histórias desconexas do Barão de Macaúbas e entrou em contato novo com a leitura, agora como um devorador. O leitor devorador de livros é muito diferente daquele menino angustiado que tropeçava nas consoantes difíceis. Foi na casa de um desconhecido que as iguarias foram encontradas e servidas, não antes de serem pedidas. A descoberta da leitura como prazer ocorre, tal como ocorrera com Nava. No entanto, os caminhos para essa descoberta são muito distintos daqueles percorridos por Pedro. O alimento racionado, não um banquete, é servido na estante da casa alheia, desfrutado no quintal em

¹⁶ RAMOS, 2002. p. 211. Grifo nosso.

¹⁷ RAMOS, 2002. p. 212. Grifo nosso.

¹⁸ RAMOS, 2002. p. 213.

¹⁹ RAMOS, 2002. p. 214. Grifo nosso.

meio a pedras, e as delícias são vagarosamente bebidas em gole curto, como em lugares de pouca água. Vida seca, sim, de livros.

2 O leitor e o livro

Para a formação da imagem de um leitor é importante que se analise o modo como se dá a relação do sujeito que se constitui como leitor com o livro. Dentre as formulações específicas das formas de o leitor se relacionar com o livro deve-se destacar o contato particular com o livro didático.

A lembrança do livro didático para Graciliano vem aliada ao aspecto encontrado no que foi a cartilha das primeiras letras, antes mesmo de frequentar a escola. A carta amarela e esfarelada, descoberta entre as mercadorias do armazém, a cartilha da prateleira, é a primeira imagem do que poderia ser considerado um livro didático para o menino de *Infância*. Ainda que de aparência pouco atraente, o objeto que trazia “borrões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros” foi apresentado ao menino como arma pelo pai que o questionava se não desejava inteirar-se “daquelas maravilhas”. Nem a “capa enfeitada por três faixas verticais” impediu a criança de desconfiar da forma surpreendente com que o pai lhe oferecia o contato com o objeto desconhecido.²⁰ O primeiro contato com o livro didático é, pois, envolto em surpresas e desconfianças.

Nava não parece ser desconfiado quando do primeiro contato com o livro didático, pois em sua primeira lembrança — a cartilha conhecida pelas mãos das Andrés — o menino, pelo que recorda, demonstra-se familiarizado com as letras, não as vê como borrões. O mesmo ocorre quando se recorda dos seus livros didáticos de inglês:

Eram dois. *O Royal Prince Readers* — second book da Royal School Series, da Editora Thomaz Nelson, e o *Guia de Conversação Inglesa*, de autoria do próprio Sadler. Suas aulas eram diárias. Um dia tínhamos lição bitolada pelos trilhos do *Guia* e no outro alcançávamos as velas da fantasia com o *Royal Prince*.²¹

A navegação pelas fantasias do *Royal Prince Readers* foi tão determinante para o leitor-menino que, adulto, mantém contato com o livro e tira dele a ideia luminosa de suas

²⁰ RAMOS, 2002. p.95-99.

²¹ NAVA, 1986. p. 230.

lembranças da infância: “Abro-o hoje e na medida que viro suas páginas, vou mergulhando nos oceanos profundos e luminosos de minha infância. Uma vaga vem que me toma e leva mais silenciosa que a Morte”.²² E mostra como o menino se deliciava com o que os livros escolares apresentavam para ele:

This book belongs to Pedro Nava. Assim escreveu na primeira página um menino com sua letra canhestra, Quem é ele? É o que ficava coração batendo quando lia a linda história do Rei Alfredo que era tão noble, Just and true, that He has been called Alfred the Great, Alfred the Truth-teller, and England’s darling.²³

O menino, em *Infância*, toma contato com um livro abandonado, que não pertence a ninguém. Está confundido com os secos e molhados. Nava toma posse do livro didático. Ele lhe pertence. Em *Infância*, o menino não encontra no livro didático oceanos tão luminosos. Ao contrário. Os conteúdos dos livros didáticos eram odiados, vistos como “monstruosidades que se arrumavam na página odiosa, triturada, rasgada com satisfação”.²⁴

O narrador de *Infância* diferencia os temas dos dois materiais impressos nos quais iniciou o aprendizado da leitura. O folheto de capa amarela apresenta temas aparentemente mais livres que a carta de ABC preñhe de conselhos a serem decorados e seguidos. Não é só o conteúdo e a aparência que diferem este material daquele de Nava. Diferente, também, é o destino dado aos livros. O *Royal Prince Readers* está guardado, com o nome do menino inscrito na primeira página, a Carta do ABC foi “rasgada com satisfação”.

Outros livros didáticos oferecem sensações semelhantes ao menino alagoano. Ao se deparar com o novo livro do Barão de Macaúbas, a alegria do contato sereno com D. Maria e a leitura fácil do folheto desaparecem. Entrava em cena

[u]m grosso volume escuro, cartonagem severa. Nas folhas delgadas, incontáveis, as letras fervilhavam, miúdas, e as ilustrações avultavam num papel brilhante como rasto de lesma ou catarro seco.²⁵

²² NAVA, 1986. p. 230.

²³ NAVA, 1986. p. 230.

²⁴ RAMOS, 2002. p. 114.

²⁵ RAMOS, 2002. p. 117.

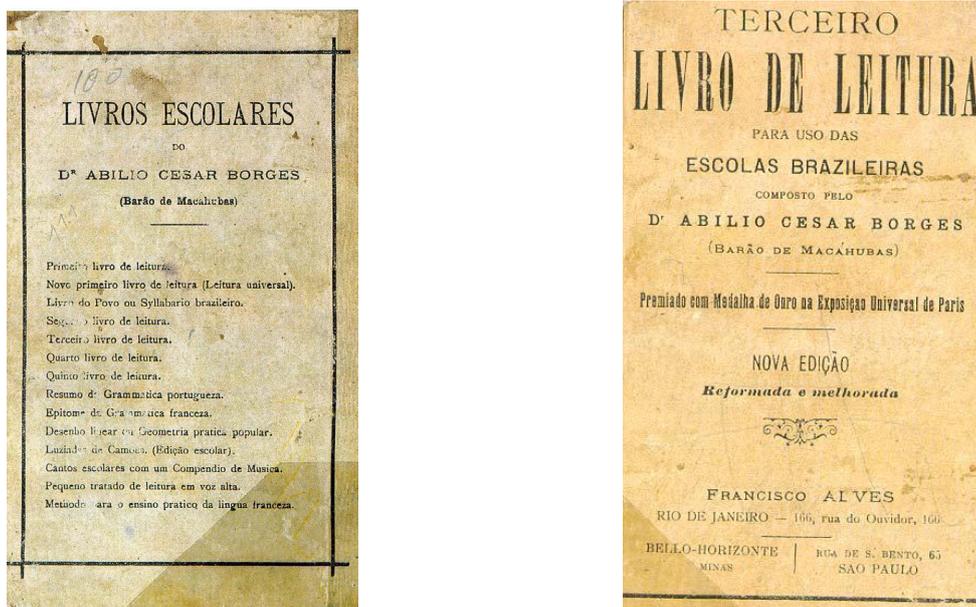


Figura 5 Fotos da contracapa e capa dos livros didáticos do Barão de Macaúbas.

O objeto asqueroso era manuseado com má vontade. O livro era considerado pelo leitor principiante algo esquisito, irracional. Ao se lembrar do que lia, contesta, ironiza o texto e seu autor, diferentemente das lembranças do aprendizado de Nava ocorrido através do *Royal Prince Readers*. A lembrança do narrador de *Infância* vem permeada pela insatisfação com o conteúdo dos textos, tal como ocorria durante a leitura das Cartas do ABC. O leitor afirma sobre o autor e sua imagem:

Esses dois contos me intrigaram com o Barão de Macaúbas. Examinei-lhe o retrato e assaltaram-me presságios funestos. Um tipo de barbas espessas, como as do mestre rural visto anos atrás. Carrancudo, cabeludo. E perverso. Perverso com a mosca inocente e perverso com os leitores.²⁶

O narrador-leitor se intromete no texto, reescreve-o e oferece aos personagens das fábulas outras companhias, aquelas criadas no “mundo exíguo” que enfeitava “de sonhos e caraminholas” a paisagem inóspita do livro. Condena o pedantismo e a perversidade do autor e defende os personagens. O narrador de *Infância* vai além. Condena, também, a linguagem do autor. Ao analisar as perguntas que os bichinhos fazem no livro didático, tal como “Queres tu brincar comigo?”, evidencia a incongruência entre o que seria próprio da linguagem das

²⁶ RAMOS, 2002. p. 118.

fábulas e o que está presente no livro que lhe fora recomendado para a leitura: “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores”.²⁷

Essa lembrança não é atenuada pelo fim do segundo livro e entrada no terceiro. O que aparece novamente é

um livro corpulento, origem de calafrios. Papel ordinário, letra safada. E, logo no intróito, o sinal do malefício: as barbas consideráveis, a sisudez cabeluda. Desse objeto sinistro guardo a lembrança mortificadora de muitas páginas relativas à boa pontuação.²⁸

Diferente disso, o contato com os livros didáticos, em Nava, pode oscilar entre a experiência negativa, referente aos *Contos pátrios*, de Bilac, e a positiva, do *Royal Prince Readers*. A lembrança da leitura de livros didáticos pode ser permeada de aventuras, como neste, ou de moralismos balofos, como naquele. Pode, ainda, surgir de um livro duro, seco:

Tanto tinha o *Royal Prince* de doce como o livro do Sadler de útil, seco e peremptório. Era eficiente e cacete como uma imposition. Não tinha períodos para descanso. Suas páginas atochadas, de cima até embaixo, das frases que tínhamos de verter para o inglês. Eram curtas e seguras como vergastadas. De fazer chorar na sua monotonia de matraca de Semana Santa.²⁹

As reações dos dois narradores diante de livros didáticos apontam para uma importante distinção entre as memórias de leitura. A maneira como Graciliano, em *Infância*, condena os tratados escolares é intensa. Está em evidente desacordo com os métodos utilizados e com a qualidade dos livros oferecidos às crianças. O narrador, ao refletir sobre essa qualidade, afirma que, ainda que se livrasse do Barão de Macaúbas, “nenhum proveito a libertação me daria: os outros organizadores de histórias infantis eram provavelmente como ele”.³⁰ Nava, ainda que considere o livro didático uma dura “imposition”, faz questão de ressaltar sua utilidade e eficiência.

Outra diferença é o que está sendo lembrado em si. No caso de Nava, destacamos os livros didáticos através dos quais o menino, ainda nas primeiras séries, aprendia uma segunda língua. Algo muito diferente daquele universo de Graciliano, no qual a professora pouco sabia ler e o menino se sentia um ignorante em sua própria língua.

²⁷ RAMOS, 2002. p. 118.

²⁸ RAMOS, 2002. p. 120.

²⁹ NAVA, 1986. p. 231.

³⁰ RAMOS, 2002. p.120.

Ainda que possuam experiências distintas, os meninos aprendizes comungam o desejo de conviver com livros. Em *Infância*, o narrador se pergunta: “Como adquirir livros?”; “E onde conseguir Livros?”³¹ Seu interesse por eles era superior ao litígio que envolvia sua vida escolar. A luta não era contra a leitura nem contra os livros, era contra os temas, os moralismos, a gramática e o livro de História do Brasil repleto de governadores gerais. Nava ressalta que seu amor pelos objetos de leitura existia antes mesmo da escola e, ainda que aparecesse algum volume com “páginas atochadas” ou com “patriotagens”, as aventuras vividas através dos volumes das bibliotecas da casa e dos colégios eram mais envolventes e contribuíram para que o menino se tornasse um ávido leitor.

É esse desejo de conviver mais e mais com os livros que move o menino para as estantes da casa de Jerônimo Barreto. Inquieto com suas duas perguntas fundamentais (como adquirir livros e onde conseguir livros), o menino procura saída para alcançar um modo de suprir seus anseios de leitor. São duas as possibilidades encontradas: roubar moedas do pai para comprá-los e pedi-los emprestado ao tabelião. Tendo encontrado os exemplares na casa do tabelião, o menino, dominado pelo desejo incontável de ler, passa a conhecer o prazer do contato com livros diversos, bonitos, dos quais cuidava zelosamente.

Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas. Retirei-me enlevado, vesti em papel de embrulho a percalina vermelha, entretive-me com d. Antonio de Mariz, Cecilia, Peri, fidalgos, aventureiros, o Paquequer.³²

Percebe-se a diferença entre os livros desejados depois do aprendizado da leitura e os livros didáticos aos quais a criança foi submetida. O menino de Graciliano encontrou, longe de seu circuito habitual, os livros que tanto desejava e de que tanto precisava. Os livros mais próximos dele ou foram deixados por engano e encontrados ao acaso³³ ou faziam parte da mercadoria do armazém.

Nava os teve em casa e na escola. O cuidado com os livros foi ensinado ao menino Pedro pelo professor. A biblioteca do Anglo “era um armário do corredor de entrada dos aposentos do Diretor” cuidado pelo Rose “que tinha a chave”. Sempre que emprestava um livro a um dos alunos, ele fazia “recomendações de não sujar, não riscar, não forçar a costura, não dobrar o canto das páginas”. Esse contato com os livros do colégio ofereceu a Pedro,

³¹ RAMOS, 2002. p. 211.

³² RAMOS, 2002. p. 213.

³³ RAMOS, 2002. p. 199.

adulto, a possibilidade de não se esquecer de “tratar bem os livros”.³⁴ Os livros sempre tão disponíveis impediram que o menino Pedro sentisse angústia semelhante à do menino de *Infância* — a de não saber como e onde conseguir livros e de precisar superar a timidez para tê-los por empréstimo. Para Nava o livro está dentro da casa, é parte dela, como o são as paredes, os quadros, os móveis, os moradores. Nava aprendeu a cuidar dos livros na escola, com o professor. O menino de *Infância* zela do livro como objeto raro e o recobre com outra capa – o papel de embrulho.

3 O leitor e os espaços da leitura

Desde as primeiras lembranças de Nava, observa-se que a leitura é aliada à noção de familiaridade, de algo conhecido e doméstico. Sua lembrança apresenta a forma como a família o conduziu ao mundo da leitura e demonstra o desejo do narrador de ler os livros da prateleira do colégio e das estantes da casa. Entra em cena o tio Antonio Salles:

*Foi assim que eu li. Seguindo o exemplo de tio Salles que tinha imitado, sem saber, o que fizera Eça de Queirós. Diante da livraria que se me oferecia tal qual um mar oceano — mergulhei!*³⁵

O mergulho, visto também quando o narrador se refere à lembrança do livro didático, é o sinal de envolvimento com o texto lido. O leitor Pedro Nava conviveu intensamente com personagens, transformou a sala da casa de sua avó e a familiar escola das Andrés em cenário para as leituras. Fez de tudo o que estava à sua volta parte delas e das emoções profundas e intensas que foram sentidas através delas.

O espaço de leitura era sempre tão familiar a Pedro que ele se sentia “como um peixe n’água”.³⁶ Depois de ter esgotado a leitura de todos os livros da biblioteca do colégio, encontra na casa de tio Salles “rumas de literatura *nacional, portuguesa, inglesa, francesa*”.³⁷

Pedro sempre conviveu com os livros. Em *Baú de ossos* há um importante registro desse espaço acolhedor da leitura. Depois de descrever detalhadamente o quarto das tias e de se lembrar do momento da doença da prima, o narrador conta:

³⁴ NAVA, 1986. p. 184.

³⁵ NAVA, 1986. p. 243. Grifo nosso.

³⁶ NAVA, 1986. p. 243. Grifo nosso.

³⁷ NAVA, 1986. p. 243. Grifo nosso.

Mas o mais importante desse quarto de minhas tias é que nele, além dessa marca médica, eu tive outra. Ali se me desabrochou amor que nunca me deixou. O amor dos livros, o amor da leitura. Eu tinha diante dos meus olhos exemplo de meu Pai, de suas irmãs, de seus cunhados, permanentemente atacadados num volume da coisa impressa. Não possuía noção de leitura e já minhas tias mandavam para Juiz de Fora revista infantil que eu folheava e cortava.³⁸

Em espaços invariavelmente confortáveis, com a rara exceção do insistente odor de urina da sala do Colégio Lucindo Filho, o narrador-leitor Pedro Nava pôde ler suas revistas infantis (*Fafasinho* e *Tico-Tico*), pôde conhecer diversos autores de diferentes literaturas. Pôde, ainda, “correr mal-mal” livros de arqueologia, biologia, sociologia, crítica, história, religião, botânica, filosofia e gramática³⁹. Tudo isso lhe era oferecido em casa ou na escola, seja no Rio, em Belo Horizonte ou em Juiz de Fora. Nas memórias de Nava, a leitura está sempre presente em espaços nobres ou íntimos da casa: a sala de jantar, a sala de visitas, o escritório, o quarto.

Os espaços de leitura presentes na obra de Graciliano Ramos são muito distintos. O primeiro contato do menino com o livro ocorre no armazém. Ao se deparar com os cadernos que serviriam para a aprendizagem da leitura, o menino “achava-[se] empoleirado no balcão, abrindo caixas e pacotes, examinando as miudezas da prateleira. Meu pai, de bom humor, apontava-me objetos singulares e explicava o préstimo deles”⁴⁰.

O espaço em que se dá o primeiro contato com o material impresso é, como se vê, o lugar no qual era gerada a sobrevivência da família. O objeto de leitura encontra-se no espaço do mercado e na condição de mercadoria. O menino parece ser mais um freguês chamado a consumir o que o papel ordinário apresentava, ao qual o pai procurava atribuir valor e utilidade. Alia-se a leitura, ou o ensino da leitura, à luta (arma) pela sobrevivência. A partir do primeiro contato do menino com a cartilha, no armazém, em meio aos secos e molhados “iniciou-se a escravidão imposta arditamente”⁴¹ pelos pais: o aprendizado da leitura. A criança se vê subtraída das “estampas das peças de chita” com as quais se divertia mais que com aquela “carta sobre os joelhos”. Sentia-se condenada a uma “tarefa odiosa”. O pai, que não tinha vocação para o ensino, tornou “um desastre” o contato com a cartilha da

³⁸ NAVA, 1983. p. 414.

³⁹ NAVA, 1986. p. 243.

⁴⁰ RAMOS, 2002. p. 95.

⁴¹ RAMOS, 2002. p. 96.

prateleira. O menino emudecia diante dele, o pai, e a cada silêncio surgia uma ameaça feita com “um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos”.⁴²

Há, no entanto, outros momentos em que ler no armazém recobre-se de algum tipo de prazer quase clandestino, em usufruto de uma mercadoria abandonada travestida de proibição de leitura “relativa à brochura de capa amarela”.

Alguém deixou na loja [a brochura de capa amarela]. Folhee-a devagar, soletrando, consultando o dicionário, sentado num caixão de velas. Os livros do estabelecimento eram o razão, o diário, o caixa outros que José Batista manejava. Entre as mercadorias, porém, existia meia dúzia de dicionários. Examinei com algum proveito esses gêneros que não achavam comprador. Tinham as bandeiras de todos os países (aí comecei a minha geografia) e retratos de figurões (origem da pouca história que sei). Meu pai me permitiu as consultas, pois a encadernação vermelha, as bandeiras e os retratos não representavam nenhum valor: era até bom que se estragassem, poupassem ao comerciante a lembrança de um mau negócio. Mercadorias. A mim revelaram pedaços do folheto amarelo, que se chamava *O menino da mata e o seu cão Piloto*. Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia...⁴³

Para a criança, aprender a ler com o pai ou com outra pessoa da família era o mesmo que viver em uma espécie de masmorra. O ato de aprender a ler, tornar os borrões e riscos algo com sentido, está aliado a uma deterioração da convivência familiar simbolizada pelo “folheto [que] puía e esfarelava” e que ele “esfregava para abreviar o extermínio”.⁴⁴ No entanto, nos momentos em que podia aventurar-se sozinho pelos livros proibidos e redimensionar as mercadorias perdidas do armazém, a leitura se tornava momento de satisfação. Essa sensação é diametralmente oposta àquela que o menino vive ao enfrentar os folhetos de alfabetização:

Chegava outro folheto — e as linhas gordas e safadas, os três borrões verticais, davam-me engulhos. Que fazer? A lembrança do côvado me arregalava os olhos. Mas ia-me pouco a pouco entorpecendo, a cabeça inclinava-se, os braços esmoreciam — e entre bocejos e cochilos, gemia a cantiga fastidiosa que Mocinha sussurrava junto a mim. Queria agitar-me e despertar. O sono era forte, enjôo enorme tapava-me os ouvidos, prendia-me a fala. E as coisas em redor *mergulhavam* na escuridão, as idéias se imobilizavam.⁴⁵

⁴² RAMOS, 2002. p. 96.

⁴³ RAMOS, 2002. p. 200.

⁴⁴ RAMOS, 2002. p.97.

⁴⁵ RAMOS, 2002. p. 97. Grifo nosso.

O menino prefere ler sozinho, encontra nisso mais prazer. A alfabetização gemida por Mocinha o coloca em um mergulho na escuridão, diferente daquela do menino Pedro que mergulhava como peixe n'água durante a leitura. Nava, o adulto, mergulhava no oceano das lembranças da infância diante do livro didático cuidadosamente guardado. O menino, em sua *Infância*, entra em escuridão ao se ver diante dos folhetos nos quais deveria aprender a ler. Nava, além da fartura de material impresso disponível, vivia em um mar de quadros nas paredes que o remetiam ao mundo da leitura. O menino, no armazém, deliciava-se com “estampas das peças de chita” e sentia-se enjoado pelas linhas do folheto. Mesmo sentindo engulhos, o menino procurava se familiarizar, adaptar-se ao processo de leitura, mas isso era interrompido pelas surpresas do percurso:

Enfim consegui familiarizar-me com as letras quase todas. Aí me exibiram outras vinte e cinco, diferentes das primeiras e com os mesmos nomes delas. Atordoamento, preguiça, desespero, vontade de acabar-me. Veio terceiro alfabeto, veio quarto, e a confusão se estabeleceu, um horror de quiproquós.⁴⁶

A convivência com os adultos e com a leitura revela a forma como o menino não compreende os métodos: nem os disciplinares (o côvado) nem os acadêmicos (a necessidade de decorar e a confusão dos alfabetos apresentados um a cada vez). A criança, na dificuldade de se familiarizar com o processo de leitura, não consegue manejar facilmente a arma que o pai deseja lhe oferecer.

O contato com a leitura não se dá como o mergulho de Nava (peixe em um oceano), mas ainda assim parece que a criança resiste ao método e não desiste da leitura. As histórias eram compreendidas (“de fato eu compreendia, ronceiro, as histórias de Trancoso”), mas a insensatez dos métodos, a falibilidade deles e a ignorância daqueles que coordenavam o aprendizado eram torturantes (“O que me obrigavam a decorar parecia-me insensato”).⁴⁷

Os espaços de leitura de um e outro menino são, portanto, substancialmente diferentes. Enquanto Pedro encontra em casa espaço nobre para suas leituras e nas bibliotecas do colégio e do Tio Salles espaços para que os livros sejam guardados, o menino de *Infância* inicia sua leitura no armazém, e é lá que, por acaso, encontra, entre objetos diversos, a primeira cartilha; é lá que convive com o côvado e com os dicionários abandonados, a mercadoria sem valor para a venda, mas rica por oferecer munição para os prazeres

⁴⁶ RAMOS, 2002. p. 97.

⁴⁷ RAMOS, 2002. p. 97.

clandestinos proporcionados pela leitura dos livros proibidos como *O Menino da mata e seu cão Piloto*.

Em *Balão cativo* os dicionários são os livros que contribuem com o prazer da leitura clandestina de dois primos. Excitados pelo sentido de termos diversos, folheavam-no para encontrar informações sobre uma determinada palavra, com certo *frenesi*:

O que é puta, seu Antônio? Ele nem hesitou. Putas, *mó m'nino*, são mulheres que dão. Mais não disse e deixou-me perplexo. A mim e ao Tonsinho. Dão o quê? Santo nome de Deus! Que dão elas? Esse dar intransitivado e assim reticente perturbou-nos profundamente. Meu primo, mais velho dois anos, já com algumas luzes, propôs que esclarecêssemos esses mistérios no dicionário do escritório de meu avô. Fomos à noite, quando os grandes estavam distraídos, recebendo a visita dos Gonçalves. Era o Faria, Eduardo de Faria, o *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, edição de 1851, cujos quatro volumes passamos doravante a palmilhar, aprendendo tanto como se o fizéramos à Rua do Sapo. Fomos ao verbete e oh! Deslumbramento: abriram-se os batentes das remissões e fomos mandados a *meretriz*. Procuramos a letra M depois de nos termos enfronhado às pressas de putanheiro, putaria, putear, putinha, puto.⁴⁸

Nessa lembrança evidenciam-se os espaços e os horários da leitura proscrita: o escritório à noite. Nesse caso, a leitura proscrita, realizada clandestinamente, é a leitura de termos considerados pornográficos. O mesmo ocorre no colégio da adolescência, os meninos mantinham livros clandestinos na escola e burlavam a vigilância do inspetor. Os autores desses livros proibidos eram:

Nick Carter, Sherlock Holmes, Buffalo Bill, Rafles (o gatuno elegante), de livrinhos de putaria e romances de safadeza assinados Rabelais, Malthus, Musset, Alfredo Gallis — que levavam os leitores a paroxismos periódicos que urgiam como dor de barriga. Posso ir? Lá fora, seu Goston! Posso ir? Lá fora, seu Meneses! Vá. Pode ir. Não demore. Lá ia o sonâmbulo cambaleando. Mas como voltava lépido, senhores! Cara escorrendo água, cabelos molhados, penteados, refrescado e aliviado.⁴⁹

As lembranças da leitura furtiva introduzem livros de outra natureza: saem os clássicos da literatura universal e entram as obras chulas. Os livros não possuem aquela aparência nobre dos outros, nem as encadernações elegantes, nem estão nas belas estantes das bibliotecas e dos escritórios:

⁴⁸ NAVA, 1986. p. 78.

⁴⁹ NAVA, 1986. p. 422.

Os livrinhos, despedaçados, ficavam no bolso de dentro (lado direito) do uniforme. Tirava-se a página de cada vez. Punha-se no colo. Fazia-se toda a mímica de uma violenta dor de cabeça e mão na testa, olhos baixos, devorava-se a safadeza. Olho na obscenidade e olho no inspetor. Se ele se mexia, a folha era logo enfiada em esconderijo indevassável, onde nenhum deles poria a mão: a braguilha adrede deixada aberta. A parte lida ia para o bolso de dentro (agora lado esquerdo) do uniforme. Depois passava-se o livro em frangalhos, a outro candidato a ir lá fora.⁵⁰

Graciliano também narra a leitura clandestina na escola. Depois que aprendeu a ler, e já estava em uma “espécie de colégio” que surgira na cidade, o menino se aventurava em leituras furtivas em plena sala de aula. A leitura clandestina aparecia como forma de se distanciar dos aborrecimentos dos livros didáticos e das maçadas do professor. Enquanto os colegas “declamavam as capitais, os rios da Europa”,⁵¹ ele percorria os caminhos indicados por Jerônimo Barreto e entrava pelas trilhas de Joaquim Manuel de Macedo e Júlio Verne:

Surdo às explicações do mestre, alheio aos remoques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, *escondido entre as folhas de um atlas*. Às vezes procurava na carta os lugares que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências.⁵²

A leitura clandestina, em *Infância*, é a que põe o menino no caminho dos clássicos da literatura, diferente do que ocorre com os alunos do Pedro II em *Balão cativo*. As aulas maçantes de história e geografia eram substituídas pelas aventuras dos livros encontrados fora da escola. O conhecimento do mapa vai ser dirigido pelos caminhos dos personagens e, através da vida deles, o menino afirma que conheceu diversas cidades e viveu em inúmeras delas. A leitura contrabandeada para a escola trouxe ao menino informações e formação que os compêndios escolares não forneciam.

⁵⁰ NAVA, 1986. p. 423.

⁵¹ RAMOS, 2002. p. 214.

⁵² RAMOS, 2002. p. 214. Grifo nosso.

A natureza da clandestinidade vivida por um e outro leitor é muito distinta. No caso de Nava, a leitura clandestina transgredir os costumes e pode ofender a moral do colégio imperial; no de Graciliano, a transgressão subverte o sistema escolar e, mais uma vez, questiona os métodos oferecidos aos meninos do agreste e o insere no repertório do mundo civilizado e reflexivo.⁵³

4 O leitor e o cânone

O narrador-leitor das obras em análise encontra-se em contato com o cânone nacional e europeu. O repertório de leitura juvenil dos dois narradores apresenta alguns pontos de contato. Entre os escritores brasileiros mencionados destaca-se a leitura de José de Alencar e, no caso de Graciliano, há importantes alusões a Joaquim Manuel de Macedo e a Aluísio Azevedo. Entre os europeus, Júlio Verne e Emile Zola aparecem como referências para Graciliano. Nava se apossa de Júlio Verne, Defoe e Johann Rudolf Wyss. Nota-se como repertório comum de ambos, portanto, o escritor Júlio Verne e suas maravilhosas aventuras, próprias para o gosto infante-juvenil.

Adultos, os dois escritores confessam suas preferências literárias. Nava apresenta Proust como seu principal precursor, o que, conforme já sabemos, não o impede de exibir, em sua obra, um itinerário de leitura vasto, variado e complexo. Graciliano, que se julga leitor menor, tem em Eça de Queirós uma importante referência. Aliás, o escritor português pode ser visto como uma espécie de ligação entre esses dois autores. Nava procurou no português de Póvoa de Varzim, distrito do Porto, elementos para definir seu modo de ser e seu modo de ler. Graciliano se aproximou de Eça por considerar que, nele, tudo é forma, é escrita, é originalidade. Para o escritor alagoano:

⁵³ Márcia Cabral Silva afirma que é a partir da década de 30 do século XIX, e em algumas cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, que se delineiam indícios de sistemas provinciais de ensino, e posteriormente, estaduais, prenunciando o que se reconhece contemporaneamente como tal: cursos de formação de professores, debate em torno de métodos de ensino, dentre outros aspectos. Ela afirma, ainda, que as primeiras escolas normais foram criadas em 1835, nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e São Paulo. Apenas em 1864, trinta anos depois, portanto, foram criadas as primeiras escolas normais no estado de Alagoas (SILVA, 2004. p. 90-91). Esse dado histórico é sugestivo e elucida, de certo modo, as diferenças escolares vividas pelos dois escritores cujas obras são aqui analisadas, embora tenham tido vida escolar em períodos históricos distintos.

Eça é grande em tudo — na forma própria, única, estupendamente original, de dizer as coisas; na maneira de descrever a sociedade, estudando de preferência os seus lados grotescos, ridicularizando-a, caricaturando-a...⁵⁴

De acordo com Wilson Martins, em *Caetés*, primeiro romance de Graciliano, notam-se “os traços de uma influência aplastante de Eça de Queirós”. O crítico afirma que “de Eça conservou o romancista brasileiro nesse primeiro livro apenas a forma exterior da frase, uma leveza bastante simpática de construção e uma atitude irônica com relação aos personagens e aos seus casos”.⁵⁵ Diz ainda que, em *Caetés*, parece que Graciliano tem o “desejo de combinar o essencial de dois romances de Eça de Queirós: *A ilustre casa de Ramires* e *O Primo Basílio*”.⁵⁶

Ainda para observarmos o modo como Graciliano se relaciona com a obra de Eça podemos recorrer à crônica II da primeira parte de *Linhas tortas*, publicada inicialmente no *Jornal de Alagoas*, em março de 1915. O escritor afirma que a crônica fora escrita para reclamar do ataque que sofrera o monumento a Eça de Queirós em Lisboa. Naquela ocasião, Graciliano afirmava: “Temos para com ele uma admiração que chega às raias do fanatismo”.⁵⁷

Essa profunda admiração por Eça de Queirós tem como motivo, segundo o autor, o fato de seus personagens serem considerados “indivíduos que vivem a nosso lado”.⁵⁸ Entre os personagens considerados companheiros e amigos, ele cita Conselheiro Acácio, Ramires, D. Augusta, Dâmaso.

A opinião de Wilson Martins confirma, portanto, o que o próprio escritor já dissera sobre sua admiração pelo escritor português. Martins nos ajuda, ainda, a perceber a aproximação entre o tema de *Caetés* e as obras de Eça, mas a limitação dessa aproximação também já está dada pelo crítico. Segundo ele, Graciliano apenas conservou a parte exterior da frase. Não se vê, conforme o crítico aponta, uma apropriação das estruturas fundas dos romances de Eça em *Caetés*. O que se tem é uma apropriação em fuga, ou seja, o escritor reverencia o autor português, dele se aproxima, mas não o consome. Olha para a obra do outro com a desconfiança do menino diante dos cenários europeus, dos pássaros exóticos presentes nas narrativas juvenis oferecidas pelos livros da biblioteca de Jerônimo Barreto. O fanatismo mencionado pelo escritor em sua crônica não se materializa no interesse de possuir as estruturas que lhe são alheias. A aproximação é passageira, a adesão é temporária. O

⁵⁴ RAMOS, 1970. p. 22.

⁵⁵ MARTINS, 1978. p.36.

⁵⁶ MARTINS, 1978. p. 37.

⁵⁷ RAMOS, 1970. p. 21.

⁵⁸ RAMOS, 1970. p. 22.

distanciamento, até mesmo dos autores que reverencia, como é o caso de Eça, é desejado e elaborado. O escritor prefere o que tem à mão, o que faz parte do ambiente e das pessoas que o circundam. Essa medida e comedida distância, se realiza para que seus personagens, tal como os de Eça sejam indivíduos que têm os nossos defeitos e as nossas virtudes, que palestram conosco e nos transmitam idéias, e que não sejam “entidades fictícias, criações de um cérebro humano”.⁵⁹ O que parece é que Graciliano procura assimilar o método criativo de Eça, não as suas formas ou as suas palavras e muito menos os seus temas.

O movimento de Nava é bastante distinto. Ele é um “pseudoplagiário” confesso. A tomada de posse dos textos é de tal envergadura que às vezes a sutura é tão invisível que não se distingue onde termina sua frase, onde começa a do outro. De Proust tomou posse da estrutura das memórias; de Rabelais, da intensidade, da galhofa e dos jogos de linguagem, e de Eça, apossou-se do modo de construir a marca originária. Explica-se: de “Eu sou um pobre homem da Póvoa de Varzim...”⁶⁰, retirada da obra de Eça, ele constrói — numa evidente referência corrosiva, no movimento de apropriação reverente e profanadora, como dissemos — “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais”.⁶¹ Gesto significativo o de conferir origem por meio de uma epígrafe retirada de um autor europeu, um diálogo que alcança eco histórico em Alencar, e do qual Graciliano, em *Infância*, não compartilha.

Pensa-se que a relação dos dois narradores leitores com o cânone europeu se distingue por professarem interesse por rituais criativos distintos: Nava, como modernista tardio, adepto da antropofagia literária, aprendiz confesso de Macunaíma, acredita na máxima oswaldiana: “só me interessa o que não é meu”.⁶² Graciliano desdenha dos modernistas⁶³ e proclama: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”.⁶⁴ Sobre esse tema, podemos ainda observar o que afirma o escritor em sua crônica “Alguns tipos sem importância”, publicada em agosto de 1939:

⁵⁹ RAMOS, 1970. p. 21.

⁶⁰ NAVA, 1984. p. 19. Esta é a epígrafe do primeiro capítulo de *Bau de ossos*. As memórias começam, portanto, com uma frase de Eça de Queirós retirada da Carta a Pinheiro Chagas.

⁶¹ NAVA, 1984. p. 19.

⁶² TELES, 1986. p.353.

⁶³ O trecho da entrevista intitulado “Nunca foi modernista”, é encerrado com a seguinte declaração do escritor: “Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” Antes disso, o escritor critica: “Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrarias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva.” Cf. SENNA, 1978. p. 50-51.

⁶⁴ SENNA, 1978. p. 55.

Talvez me fosse útil afirmar que escritores importantes, naturalmente estrangeiros, me haviam induzido a fabricar uma novela. Seria mentira: as minhas leituras insuficientes iam deixando o século passado. Em falta de melhor, *estava ali à mão um coronel, indivíduo interessante, embora não fosse abonado por mestres de nomes difíceis.*⁶⁵

A adesão visceral de Graciliano ao que é seu pode contribuir para o modo como compreende a importância histórica de Alencar, ainda que veja nele certa insuficiência no estilo. Ao se enveredar pelos caminhos da estante de Jerônimo Barreto, o menino penetra nas veredas da literatura nacional e, por ter tido essa experiência, o leitor, já adulto, emite opinião sobre o que lê, como se verifica, por exemplo, no que ele diz sobre José de Alencar:

Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo *O Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas. (...) Certas expressões me recordaram a seleta e a linguagem de meu pai em lances de entusiasmo. *Vi o retrato de José de Alencar, barbado, semelhante ao barão de Macaúbas, e achei notável usarem os dois uma prosa fofa.*⁶⁶

Na crítica do narrador de *Infância* observa-se um leitor atento, que reconhece, em suas lembranças, a importância de um escritor cujo estilo não reverencia. Aparentemente ligeira, a expressão “prosa fofa”, utilizada para qualificar a narrativa alencariana, emite muito do que esse menino, que se torna escritor, não fará. A prosa de Graciliano, ao contrário da de Alencar, é densa, sólida.

Pedro Nava comenta o que leu, explicita os autores que aprecia e as obras pelas quais se desinteressou ou mais se interessou. A leitura é a um só tempo, tal como nas lembranças do narrador de Graciliano, memória e crítica:

O nosso José de Alencar, com *Iracema*, o *Guerreiro Branco*, o frágil madeiro, os verdes mares bravios, a jandaia, as frondes da carnaúba e a informação de que havia talhes de palmeira, lábios de mel, sorrisos doces como o favo do jati e índias, cujo hálito recendia a baunilha... Pensando nelas eu desconfiava e me espreguiçava, Ubirajara, senhor da vara...⁶⁷

Ao observarmos a forma como Graciliano e Nava emitem opinião sobre Alencar, percebemos que os narradores leitores são reflexivos, que exercem diferentes habilidades necessárias à leitura, tais como a comparação e a caracterização estilística dos escritores lidos.

⁶⁵ RAMOS, 1970. p. 244. Grifos nossos.

⁶⁶ RAMOS, 2002. p. 213. Grifo nosso.

⁶⁷ NAVA, 1986. 184-185.

São leitores que não se envolvem apenas com os personagens e suas histórias, mas também com a escrita.

No caso de Nava, ao se referir ao “nosso Alencar”, recorta trechos da obra, de forma a sintetizar os traços do escritor cearense. Colando em sua obra as frases e as expressões de Alencar, Nava assimila a prosa alencariana ao seu texto de memórias transformando o registro da memória individual em memória cultural e social.

Aparentemente Nava está avalizando o estilo alencariano, ainda que desconfiado das índias com hálito de baunilha, enquanto que Graciliano estaria discordando da forma da escrita romântica. O que se vê, no entanto, é que os dois narradores valorizam o conhecimento e o contato com o cânone nacional.

A relação dos leitores com o cânone oferece uma imagem comum: a de um leitor crítico. Antes de refletirmos sobre a forma como os dois autores aqui estudados se comportam como leitores críticos, retomemos os estudos de Piglia, Monegal e Molloy mencionados no capítulo anterior. Os três autores insistem no fato de que o leitor é chamado a participar do sentido dos textos não só para confirmar as estratégias textuais presentes, mas também para distorcê-las. Monegal, em seu estudo sobre Borges, insiste no fato de que ler é uma atividade que participa da própria criação.

O leitor como criador, e por isso um crítico, também pode ser percebido nos estudos de Molloy sobre Sarmiento. Nesses estudos, ela afirma que o autor não lia de maneira convencional, fazia-o pulando, preenchendo as lacunas mais ou menos ao acaso. Essa forma de ler evidencia a consciência de que ler é transformar um texto, é recebê-lo em liberdade.

Essa é, a meu ver, a forma como aparece a essência da crítica de Graciliano a muitos dos textos lidos. A ideia do leitor-menino, em Graciliano, é transformar o texto, criar outro, e, em alguns casos, é também denunciá-lo, como vimos o que fez com a perversidade do Barão de Macaúbas com os bichinhos.

Outro exemplo desse modo irreverente de ler encontra-se no capítulo “Um novo professor”.

Diante da leitura das “histórias enigmáticas do Barão de Macaúbas” feita para um professor distraído, o menino aproveitava para

saltar linhas, engolir períodos, subtrair páginas inteiras. No começo aventurava-me receoso a tais contravenções, jogando ao pardavasco olhadelas tímidas e culposas. Vendo-o tranqüilo, escorregava de novo na prosa desenxabida, animava-me a outro pulo, *fantasiava em sossego um livro diferente*, sem explicações confusas, sem lengalengas cheias de moral.⁶⁸

A narração sobre a leitura desse livro didático é sempre marcada pelo incômodo. O menino não se acomoda diante dos textos concedidos pelo sujeito sisudo e barbudo. Ironicamente chega a refletir:

De quem seria o defeito, do Barão de Macaúbas ou meu? Devia ser meu. Um homem coberto de responsabilidades com certeza escrevia direito. Não havia desordem na composição. Só eu me atrapalhava nela, os *meninos comuns* viam facilmente o fugitivo esconder-se na gruta, a aranha fabricar a teia. Humilhava-me — e na horrível cartonagem só percebia uma confusão de veredas espinhosas. Não valia a pena esforçar-me por andar nelas. Na verdade nem tentava qualquer esforço: o exercício me produzia enjôo.⁶⁹

O narrador, em *Infância*, afirma sua aparente dificuldade em ler os textos propostos e demonstra um desalinhamento ideológico ou lógico com aquilo que os textos apresentam. Há uma firme rejeição às narrativas moralistas, como se pode ver, também, nesse trecho marcado pelo diálogo interior da voz narrativa:

Temi o Barão de Macaúbas, considerei-o um sábio enorme, confundi a ciência dele com o enigma apresentado no catecismo.
— Podemos entender bem isso?
— Não: é um mistério.⁷⁰

⁶⁸ RAMOS, 2002. p. 179. Grifo nosso. Márcia Cabral considera que esta atitude do menino sugere a imaginação criadora, mas também evidencia “a mecânica, sem qualquer significado, no jogo de ensinar e aprender.” (SILVA, 2004.p.105). Concordamos em parte com a autora. Gostaríamos, no entanto, de evidenciar que mais que a menção crítica ao mecanicismo no processo de aprendizagem, para nós a passagem significa a construção de um gesto de leitor marcado pela rebeldia e irreverência. Pensamos que o narrador quer fazer crer que o menino já teria consciência do que faz ao usar os artifícios descritos para inventar um “livro diferente” do que tinha em mãos. O leitor é, portanto, um inventor.

⁶⁹ RAMOS, 2002. p. 119. Grifo nosso.

⁷⁰ RAMOS, 2002. p. 119.

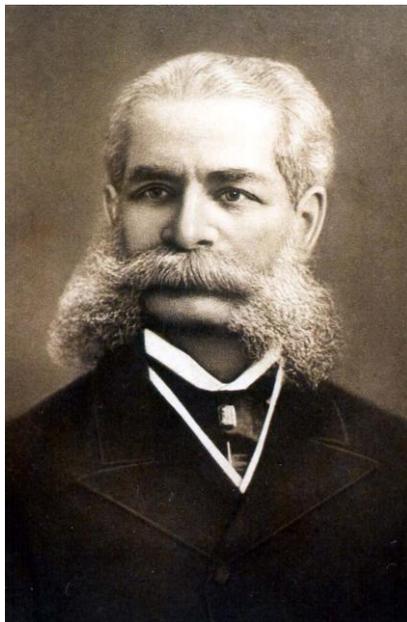


Figura 6 Foto do temido Barão de Macaúbas, autor de livros didáticos.

A leitura alienante, moralista, catequizante, vinda da escola pelo livro do Barão, era sentida como provocadora de entorpecimento e só era possível conviver com ela modificando-a. O narrador considera aquele tipo de leitura uma alienação cujo exercício produzia enjoo. Enjoo criado pelo texto escrito de forma tão desconexa que impedia a compreensão. Ao se lembrar da leitura didática, o menino nos oferece pistas de como deve ser um texto compreensível, não alienante: deve, pelo menos, ter conexão. Oferece-nos, também, a concepção de que a leitura necessita de um importante ingrediente: a fantasia.

Nava, em relação aos livros didáticos, também expressa sua crítica. Isso não se faz com a visível intenção modificadora de Graciliano. Como vimos, o narrador salienta a utilidade e a eficácia dos livros didáticos, no caso do manual de conversação em inglês, e critica o moralismo e o conservadorismo dos *Contos pátrios*.

A natureza crítica dos leitores não se limita aos compêndios escolares. Ao se lembrarem das obras de nossa literatura brasileira, os narradores-leitores nos oferecem importantes visões sobre a literatura nacional.

Para refletir sobre esse aspecto voltaremos ao modo como ambos fizeram referência a Alencar. Em linhas gerais, podemos dizer que Nava faz um movimento semelhante ao que realiza quando diante da literatura européia. O escritor mineiro incorpora, em sua prosa memorialística, expressões presentes no romance alencariano, conforme procedimento usual em seu processo de criação.

Em Graciliano a relação do narrador-leitor com o texto nacional se dá de outro modo. Na referência feita a Alencar em *Infância*, compreendemos que há uma espécie de

preocupação histórica e cultural, e não exclusivamente estilística. Ao se referir a Alencar, Graciliano faz uma evidente menção de desagrado com o estilo do escritor cearense (prosa fofa), mas ao mencionar *O Guarani*⁷¹ a voz do narrador-leitor-adulto considera o incêndio e a cheia como “dois elementos de resistência na literatura nacional”⁷². Se nos dirigirmos ao que ocorre no final dessa obra de Alencar observamos a riqueza simbólica do momento em que o herói, Peri, tenta superar a natureza (cheia do rio). Ele havia superado a ação dos inimigos, o incêndio provocado pelos aimorés, e ganhado a confiança dos Mariz, aceitando o batismo cristão. O narrador-leitor poderia valorizar as palavras de Peri cuidadosamente mencionadas no ouvido de Cecília (“Tu viverás) e se preocupar com o significado profético delas. À atitude profética do herói, alia-se a visão consagrada da palmeira, imagem símbolo do romantismo nacional, como um espaço que acolhe os jovens e os protege da violência da enchente.

Chama-nos particular atenção a direção do olhar do leitor Graciliano. Não é sobre Peri ou Ceci, sobre o herói ou sobre a virgem que ele se concentra. O olhar de Graciliano é dirigido ao fenômeno da natureza: a cheia do rio. O deslocamento do olhar do leitor que sai do tema consagrado e canônico (a formação do herói em nossa literatura) acentua até mesmo certa ironia em relação à visão dos que acreditam na possibilidade da existência de um herói.⁷³ Se pensarmos que Peri não vence a cheia e que as águas ao desenraizar a palmeira entregam o jovem casal ao fluxo impiedoso da enchente, pode-se pensar na impotência do herói. Se dirigirmos o olhar para o título do último capítulo (Cristão) e para a ação efetiva da enchente, pode-se ver que o herói se configura como um desenraizado, desfigurado pelo batismo cristão. A virgem européia, momentos antes de a cheia avançar sobre o jovem casal, assumira também seu desenraizamento ao dizer a Peri que não iria para a cidade, viveria com ele na selva. Voltar o olhar para a cheia e não para os personagens que a enfrentam é visto por nós como um gesto que ao mesmo tempo valoriza a obra de Alencar, pois elucida o caráter de resistência cultural da obra, e a ironiza, pois joga sobre ela a desconfiança na eficácia do herói.

Dirigir a atenção para o incêndio provocado pelo conflito entre portugueses e aimorés é também gesto que deve ser cuidadosamente refletido. Ao nos remetermos para a cena de disputa entre os indígenas e a casa de Dom Antonio de Mariz, observamos a violência

⁷¹ ALENCAR, 1998.

⁷² RAMOS, 2002. p. 213.

⁷³ Dois estudos sobre a obra de Alencar que se afastam da leitura nacionalista convencional devem ser destacados: o artigo de Silviano Santiago “Liderança e hierarquia em Alencar”, publicado em *Vale quanto pesa*, e a tese de doutorado de Audemaro Taranto Goulart cujo título é *Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani*.

do massacre imposto aos europeus pelos índios americanos naquela ocasião. Graciliano aponta não para a vivência pacífica e idólatra de Peri com Ceci ou para a suposta subserviência de Peri a Dom Antonio. O que Graciliano parece desejar é apontar para a denúncia do quanto o conflito entre portugueses e americanos foi sangrento. Ele chama a atenção do leitor de literatura brasileira para o fato de Alencar criar uma cena literária de resistência ao invasor,⁷⁴ fato quase imperceptível para um leitor desavisado. Graciliano, entretanto, é um leitor atento. É também um escritor preocupado em marcar espaços de resistência cultural. Na cena em que os aimorés queimam a casa de Dom Antonio, incêndio no qual todos os portugueses morrem, exceto Ceci, os olhos do leitor convencional poderiam estar voltados para a espetacular fuga de Peri que atravessa o incêndio por sobre uma ponte improvisada e salva Ceci. Mas o leitor Graciliano dirige seu olhar para o incêndio que toma toda a casa dos Mariz. Com a observação de Graciliano, a cena ganha novo contorno, pois salienta a organização e luta dos aimorés, — luta de resistência — e dá valor a ela e, mais, revela o valor histórico e cultural do fato de Alencar tê-la escrito.

Pedro Nava, ao referir-se ao escritor cearense, traz para a obra trechos de *Iracema* e demonstra a desconfiança do leitor menino diante da possibilidade de as índias não terem as características apresentadas pelo narrador da lenda, mas sua atitude é a de incorporar ao seu texto, conforme já fizera com outros tantos, as expressões do próprio Alencar. A escrita de Nava, ao atualizar expressões simbólicas de Alencar, evidencia a adesão a uma espécie de leitura corrente da obra, como se pode ver nas expressões que ele escolhe para lembrar (os verdes mares bravios, as frondes da carnaúba, o talhe da palmeira). As alusões a *Iracema* são verificadas também em passagem na qual Nava descreve sua tia Risoleta: “Morena Clara, cabelos negros, olhos negros-negros como as noites sem luar, boca de alvorada e talhe de palmeira”.⁷⁵ Ao realizar procedimento semelhante ao de Alencar, qual seja, o de descrever a mulher relacionando-a com a natureza, verificam-se os efeitos da assimilação na obra, diferente daquela realizada por Graciliano. A desconfiança de Pedro, menino-leitor, aparece no adulto escritor como uma forma de adesão ao revelar o jogo de apropriação do texto de Alencar.

⁷⁴Alencar, em sua biografia intelectual, refere-se aos portugueses como raça invasora: “O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes.” ALENCAR, 1990. p. 60.

⁷⁵NAVA, 1986. p. 24.

5 O leitor e seus mentores

Sílvia Molloy, em seu estudo sobre as autobiografias hispano-americanas, chama a atenção para o fato de que há uma associação da cena de leitura à imagem de um mentor, uma espécie de guia para a leitura. Pode-se dizer que Nava e Graciliano possuem seus guias de leitura: Tio Salles e Jerônimo Barreto, respectivamente. Deve-se observar, entretanto, que mentor pode ser também aquele que estimula a leitura, não só o que serve de guia, e que indica caminhos, livros e obras. No caso de Graciliano, pode ser o que apresenta modos de ler, ainda que compreendidos de maneira crítica pelo menino.

Esses mentores podem fazer parte da infância ou da adolescência do narrador. No caso de Nava, eles fazem parte até da sua vida juvenil, como se vê na intensa relação com Drummond e Mário de Andrade, narrada em *Beira-mar*, quarto livro das *Memórias*. Molloy registra, também, que os mentores são quase sempre homens. Isso pode ser verificado claramente na obra de Nava, cujos mentores são o Tio Salles, que desde a infância estimula o garoto a ler e o acompanha em sua formação até a adolescência e parte da juventude, e os professores dos diversos colégios, tais como Machado Sobrinho, Jones, Sadler.

Em Graciliano Ramos, os mentores da leitura são preferencialmente, mas não exclusivamente, figuras masculinas: o pai, Jerônimo Barreto e Mário Venâncio. Há também algumas mulheres, dentre as quais podemos citar a mãe e as professoras Dona Maria e Agnelina. Dona Maria, a professora com voz sussurrante, proporcionou ao menino a primeira sensação de que ler poderia ser uma aventura e, com sua doçura, aliviou a dor provocada pelo uso do còvado, aplicado pelo pai, que inchava as mãos do menino cujas palmas ficavam vermelhas, arroxeadas.⁷⁶

Ao apresentar o primeiro material impresso ao menino, o pai salientou o caráter bélico e poderoso da escrita. Ignorante disso, a criança se deixou atrair pelos riscos e nódoas do folheto. O menino, antes de iniciar seu aprendizado da leitura, desconfiara do objeto e, diante da pergunta do pai sobre “se sentia propenso a adivinhar os sinais pretos do papel amarelo”, a desconfiança aumentou:

A consulta me surpreendeu. Em geral não indagavam se qualquer coisa era do meu agrado: havia obrigações, e tinha de submeter-me. A liberdade que me ofereciam de repente, o direito de optar, insinuou-me vaga desconfiança. Que estaria para acontecer? Mas a pergunta risonha levou-me a adotar

⁷⁶ RAMOS, 2002. p. 98.

procedimento oposto à minha tendência. Receei mostrar-me descortês e obtuso, recair na sujeição habitual. Deixei-me persuadir, sem nenhum entusiasmo, *esperando que os garranchos do papel me dessem as qualidades necessárias para livrar-me de pequenos deveres e pequenos castigos. Decidi-me.*⁷⁷

Ainda que desconfiado da liberdade que lhe fora oferecida, o menino antevê benefícios ao se decidir a entrar no mundo daqueles garranchos. O estímulo era interior. O que se seguiu a essa decisão foi o convívio com o estudo da leitura. O aprendizado das letras se tornou sessões de tortura para o menino, momentos de martírio. Isso porque foi um aprendizado marcado pelo poder e pela força do pai. O menino passou a conviver com a coação moral e com o peso do cômado que o emudecia. Aprender a ler tornou-se momento de prisão, de castigo.

Os elementos que conformam a lembrança do aprendizado da leitura pelo menino mostram que ele se sentia condenado. Essa condenação teria a seguinte sentença: ser leitor, conhecer as armas existentes na matéria impressa. O leitor presente em *Infância* demonstra que os caminhos da leitura, depois de conhecidos, não podem mais deixar de ser trilhados. O leitor, ainda que sentisse sono, sentisse o peso dos volumes, ficasse bambo e tonto com textos desconexos, estava certo de que nunca [se] desembaraçaria dos “cipoais escritos”.⁷⁸

Em seu segundo livro de memórias, *Balão cativo*, Nava narra o período em que já era órfão de pai. A figura paterna não aparece na construção de sua constituição como leitor de forma direta, mas em *Bau de ossos*, como já foi mencionado, o narrador afirma: “Eu tinha diante dos olhos o exemplo de meu Pai, de suas irmãs, de seus cunhados, permanentemente atacadados num volume da coisa impressa”.⁷⁹ Essa cena de *Bau de ossos*, o pai com o livro na mão, remete-nos ao estudo de Molloy sobre a cena recorrente nas autobiografias do “homem com o livro na mão” e dela pode-se aferir que a imagem do pai contribuiu para a formação do leitor Nava. O que se verifica é que, independentemente da presença física do pai, toda a família de Nava vivia nesse mundo. Havia certa lei na casa que o conduzia ao mundo da leitura.

Os dois narradores entram em contato com a leitura tendo a referência do pai. A diferença entre eles é que, enquanto Nava se harmoniza com esse mundo e com a casa, o menino de *Infância* vive um dilema ao ser apresentado para a leitura. O dilema entre a

⁷⁷ RAMOS, 2002. p. 96. Grifo nosso.

⁷⁸ RAMOS, 2002. p. 119.

⁷⁹ NAVA, 1984. p. 414.

liberdade e a imposição (para nos lembrarmos de Compagnon) presentes nas atitudes e opiniões paternas, posteriormente verificadas no exercício da leitura.

O principal mentor das leituras de Pedro Nava, em casa, é seu tio Salles. A importância dele em sua formação é incomensurável. Em *Balão cativo*, o narrador mostra a biblioteca do tio como um dos oceanos nos quais mergulha e conta detalhadamente como, em passeio pela “Garnier de outrora”, conheceu pessoalmente, em companhia de Salles, escritores como João do Rio, Lima Barreto, Olavo Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira e a bela Gilka Machado.⁸⁰ Tio Salles, ou Antonio Salles, escritor e fundador da Padaria Espiritual, influencia o menino no ritmo das leituras, na escolha do repertório, na vastidão dos conteúdos.

Saindo do âmbito familiar, pode-se verificar que a lembrança das primeiras leituras vem, frequentemente, aliada à figura de um professor, como é o caso de D. Maria e de Machado Sobrinho, respectivamente professores de Graciliano e Nava. Nos dois livros em análise, os professores lembrados são vários. Há os que são marcantes no contato inicial da criança com o livro e que contribuem para que a ligação entre leitura e prazer se inicie ou se efetive. É exatamente o que ocorre, com Nava, no Colégio Anglo Mineiro, e com Graciliano, na escola da rua da Palha.

Inaugurado com pompa, na capital mineira, o colégio Anglo optou por uma educação “sem latim, nenhum catecismo e excesso de esportes”. Essa formação moldou o espírito livre do leitor Nava e se tornou espaço definidor de rumos na vida do menino. Tal como a casa das Andrés e escola de Juiz de Fora, o Anglo, de Belo Horizonte, tornou-se lembrança inaugural e positiva:

Todo o colégio era claro e alegre, recendendo ao pinho-de-riga dos assoalhos, à tinta a óleo dos portais e à cal fresca das paredes. Nunca eu tinha morado em casa nova e aquele cheiro ficou, para sempre, em minha lembrança, *associado a idéias inaugurais e juvenis*.⁸¹

É no espaço escolar familiar e acolhedor que a inaptidão de Pedro para os esportes foi notada e sua entrada para o mundo das letras foi sugerida por um dos importantes mentores da vida do narrador: Jones, um dos professores do colégio. Ao perceber que a tentativa de o menino jogar bola com um calção de zuate azul era um vexame, o professor

⁸⁰ NAVA, 1986. p. 153.

⁸¹ NAVA, 1986. p. 158. Grifo nosso.

dirige-se a ele para autorizá-lo a percorrer outros caminhos: “Well, Pedro, you may go and in the future you will play foot-ball only when you like”.⁸²

Pedro agarra-se a essa autorização para mergulhar em seu espaço preferido. A preferência se consolida quando “(...) à noite, um Jones desajeitado (fazendo que não tivera a indiscrição de adivinhar) decidiu meu destino quando chegou-se à minha carteira e entregou-me o livrinho. Read it, Pedro, it’s very, very beautiful”.⁸³

O livro oferecido pelo professor Jones passa a fazer parte da vida desse leitor junto com a história do *Castelo de Faria*, trazida da *Seleta* conhecida no Lucindo Filho e do vovô e da uva recolhidos da sala de jantar das Andrés. O destino selado nesse encontro “lúcido” entre Pedro, o Colégio Anglo e o Professor Jones é uma adesão aos livros e às histórias neles presentes, já iniciada em casa, antes mesmo do conhecimento das primeiras letras.

A professora de Graciliano, em *Infância*, também ofereceu ao menino um “lúcido instante de comunicação”. O caminho da leitura foi esclarecido e a autonomia oferecida ao pequeno:

— *Leia.*

— *Não senhora, respondi confuso.*

Ainda não havia estudado as letras finas, menores que as da carta de ABC. Necessário que me esclarecessem as dificuldades. D. Maria resolveu esclarecê-las, mas parou logo, deixou-me andar só no caminho desconhecido. Percebi que os sinais miúdos se assemelhavam aos borrões da carta, *aventurei-me a designá-los, agrupá-los, numa cantiga lenta que a professora corrigia.*⁸⁴

A brandura do trato dessa professora do agreste se assemelha àquele “Read it. It’s very beautiful”, do Jones. O resultado é um leitor que traça seu próprio modo de ler. No caso de Graciliano é a “cantiga lenta” corrigida a cada tropeço. O contato com a professora proporciona a superação da dor conhecida no corpo durante o aprendizado das primeiras letras e transforma a experiência de ler em aventura e exploração de caminho desconhecido. O menino, durante o tempo que lia para a professora, “não estava bem tranquilo: tinha a calma precisa para arrumar, sem muitos despropósitos, as sílabas que se combinavam em períodos concisos”.⁸⁵ Tinha receio de que a serenidade da professora explodisse em súbita cólera. Como isso não ocorreu, o menino pôde “explorar” diversas páginas.

⁸² NAVA, 1986. p. 160.

⁸³ NAVA, 1986. p. 161.

⁸⁴ RAMOS, 2002. p. 109. Grifo nosso.

⁸⁵ RAMOS, 2002. p. 110.

Do primeiro contato com a professora na escola surge uma noção de que a leitura é exploração, aventura, arrumação, combinação. O menino atravessa esse caminho até chegar à biblioteca de Jerônimo Barreto. Nava, por sua vez, a partir do livro oferecido pelo Jones, ocupa sua memória com os detalhes das aventuras dos personagens e se entrega à beleza delas. Naquele livro (*The Grateful Mouse Princess or Rooster, Pouletta and Cluckeg lind*),

*Havia crianças perdidas no mato, pais chamando nas florestas, velinhas acesas caminhando entre as árvores, o bruxo abominável, gente virada em burro e desvirada em gente, o castelo do Rato-Rei que era todo de queijo, um príncipe de verdade chamado Egbert, que chegava no seu corcel para pedir a mão... Guardo até hoje, desmerecido, todo bichado, o presente do meu inimitável Mr. Jones (...)*⁸⁶

A fixação da beleza desse pequeno livro de fadas é um dentre tantos mergulhos que serão dados por aquele menino que se viu definitivamente livre da cancha ao ser presenteado com um livro. À procura de aventuras, atira-se avidamente em outras leituras até percorrer toda a pequena biblioteca do colégio.

Dos professores lembrados por Nava ficam sensações que contribuem para o conforto da criança diante das propostas de leitura. A lembrança de Graciliano nos oferece outra imagem: parece-nos que o componente constitutivo da lembrança da leitura mais presente no menino de *Infância* é a inquietação. O narrador declara o quanto está desconfortável com as análises previstas e previsíveis, ainda que inventivas, dos leitores adultos que o rodeiam, inclusive os professores e o quanto ele se distingue dos demais meninos-leitores. Essa situação está muito evidenciada nas referências que faz à leitura dos três volumes dos livros didáticos do Barão de Macaúbas. Outro exemplo é o constante litígio de interpretação e de estilo do menino com os professores. Esse litígio é um dos fatores que demonstra que o leitor está preocupado em fazer da leitura um espaço de criação e que, em Graciliano, os mentores da leitura são contestados.

O personagem Nava não se mostra contencioso com os textos que lê, a não ser com aqueles que a escola impõe como moral. Pode se mostrar desconfiado — como o menino que duvida da índia com o hálito de baunilha, mas ainda assim assimila-os radicalmente. Enlaça-os em seu texto de memória como elementos constitutivos dele. As bibliotecas que lhe são oferecidas, em casa e na escola, são seu universo (para lembrar a aproximação feita por Borges em “Biblioteca de Babel”).

⁸⁶ NAVA, 1986. p. 161. Grifo nosso.

O Universo para Graciliano está fora da casa. É constituído com esforço próprio ao vencer a timidez e encontrar, na rua, um novo mentor para suas leituras: Jerônimo Barreto. Esse amigo, em cujas estantes estão os volumes de aventura que a criança devora, traz para o menino aquilo que tio Salles oferece para Nava: os livros tão necessários.

6 As figurações do leitor

A partir das cenas de leitura aqui descritas observou-se que tanto Nava como Graciliano, nos livros de cunho memorialístico, veem a relação com a leitura e com os livros como parte constituinte da formação da criança. Ler revistas, folhear enciclopédias, aventurar-se pelas bibliotecas da família, pelos livros nos caixões do armazém, pelas bibliotecas dos parentes ou dos amigos, soletrar com dificuldade são momentos repletos de emoções importantes na vida da criança.

Para Nava, a lembrança da leitura da infância apresenta-se como a possibilidade de sentir “claras páginas, iluminuras resplandecentes”. Para Graciliano, a lembrança da aprendizagem da leitura na infância se apresenta, não raro, como experiência da escuridão, da náusea, do enjoo. As infâncias distintas e os distintos métodos usados para a aprendizagem da leitura proporcionaram leituras distintas, conseqüentemente, memórias de leitura diferentes, distintas escritas da infância.

Em *Infância*, de Graciliano Ramos, a lembrança mais remota inclui a cantiga das crianças que soletravam esgoelando em uma “toada única”. Essa toada de que se lembra Graciliano difere da lembrança do menino em Nava. Sua lembrança de leitura mais remota vem em *Baú de ossos*, quando se recorda de que, mesmo antes de saber ler, já recebia de parentes do Rio os livros que manuseava. Ainda no campo das diferenças, as escolas, as ideologias, os métodos, os conteúdos e os professores são diferentes, como vimos.

A reincidência da compreensão da leitura como algo penoso, adquirida com dificuldade, numa relação conflituosa e sofrida com os adultos, aparece em vários momentos de *Infância*. Em Nava, há lembranças positivas da presença dos adultos na mediação da leitura na família ou na escola: desde a cartilha na sala de jantar das Andrés até o precioso exemplo de tio Salles.

No caso das cenas sobre o aprendizado da leitura, por exemplo, verifica-se que o menino Pedro, em *Balão cativo*, adere completamente ao processo. O que se vê, em *Infância*, é substancialmente diferente. O aprendizado das letras é acompanhado de dor física e intelectual. O menino, com a vista obscurecida pela oftalmia, luta para perceber diferenças entre as letras (o t e o d, por exemplo) e para compreender os textos. A dicção agônica do texto é fruto da agonia vivida no processo de aquisição da leitura. E a angústia do menino ao aprender a ler é expressa como angústia no próprio texto que, por sua vez, invade o leitor de Graciliano.

A imagem do leitor Nava não é angustiada; é, por vezes, eufórica, como a do menino drummondiano diante de sua “Biblioteca Verde”. Na escola é um leitor que parece ter nascido como tal. Suas lembranças não oferecem o momento da não-leitura. A leitura para Nava aparece como um banquete, repleto de livros, autores e leitores. Graciliano lembra-se de antes de ler, do momento em que a carta de alfabetização é encontrada, do início da alfabetização.

O menino de Graciliano, ao se lembrar da leitura na infância, alia-a ao sofrimento e ao distanciamento da casa. A leitura permanece como algo estranho a ele. Os livros não estão em casa, mas fora dela, os leitores proficientes estão fora da família, fora da casa. O leitor se configura, em Graciliano, mais como um exilado, um indivíduo esquisito; e em Nava, mais como um inserido, um adaptado, um “peixe n’água”.

O menino de *Infância*, ao ser levado para a escola, toma-a como a um castigo, pois ouvira falar dessa hipótese “em horas de zanga”. Para ele, “[a] escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes”.⁸⁷ O menino não compreende o motivo pelo qual é levado à escola, uma vez que não se sentia rebelde. Ao contrário, comportava-se direito, “encolhido e morno, deslizava como sombra”. A injustiça cometida pelo pai o fez se sentir em uma prisão e a escola aparece como “o exílio entre paredes escuras”.⁸⁸

A sensação de prisioneiro ou exilado era a mesma sensação que sentia em casa, ao estudar nos espaços de fora: o alpendre, o armazém. Sempre que se põe em contato com a leitura, o menino sente-se um desalojado. Para ir à escola, essa situação se agrava: ele é despejado de sua própria roupa, de seu pé na sandália. No caminho ia sentindo-se “rês infeliz antevendo o matadouro”.⁸⁹

⁸⁷ RAMOS, 2002. p. 104.

⁸⁸ RAMOS, 2002. p. 104.

⁸⁹ RAMOS, 2002. p. 107.

Observou-se, ainda, que tal como nos diz Barthes, o leitor é efetivamente personagem. Esse é o caso dos narradores das narrativas autobiográficas analisadas nesta tese. Nelas os fatos encenados evidenciam a figura de um personagem-leitor, apresentado como o narrador das memórias. Ao narrar suas lembranças, o narrador cria uma fabulação sobre sua vida e explicita uma determinada imagem de si. Nessas obras a recuperação da cena de leitura guia “a recuperação do passado de maneira satisfatória para o sujeito que rememora”.⁹⁰

Em Nava, o que se firma é a imagem de sujeito erudito que o homem usufruía em sua condição de médico bem-sucedido, antes de ser reconhecido como escritor pelo grande público. Essa imagem é consolidada em sua obra na forma como assimila o que leu. Em Graciliano, o estilo como o de *Vidas secas* transparece em *Infância* e a aproximação da literatura com a noção de mercadoria — convicção do escritor — recebe, no romance de cunho memorialístico evidente defesa em cenas como a presença do livro no interior do armazém.

Nos dois livros analisados, *Balão cativo e Infância*, os narradores criam imagens semelhantes de leitor. Ambos mostram um interesse intenso pela leitura e demonstram que, ainda crianças, os meninos teriam se tornado um sujeito apto a conhecer e a criticar a literatura de seu país, a evidenciar preferências estéticas. Podemos dizer que, ainda que haja diferenças fundantes nessas lembranças, algumas noções sobre o leitor e a leitura se aproximam dentre as que destacamos: a idéia do leitor como um devorador; o leitor como transgressor; o leitor como crítico; o leitor como criador. Ambos demonstram que são capazes de conviver com a leitura prescrita e com a leitura proscrita, lida clandestinamente. Mas como os caminhos percorridos para se chegar a essa construção de leitor são muito diferentes, as semelhanças são, a nosso ver, aparentes. O fato de eles usarem imagens semelhantes do leitor não esconde a diferença dos gestos de leitor (Nava devora, Graciliano fragmenta, por exemplo). São estes gestos que consolidam a diferença de concepção estética, poética e teórica existente entre os dois autores e os posiciona de modos distintos quando observada a sua condição de escritor e sua inserção na literatura brasileira.

⁹⁰ MOLLOY, 2003. p.22.

CAPÍTULO IV

A ESCRITA DO LEITOR

Quem escreve é para ser lido. Certo, Monsieur de La palisse. Mas sejamos sinceros acrescentando que muito do que escrevemos é para ser lido por nós mesmos. (Pedro Nava)

E se não conseguirmos ser claros, para que trabalhamos? O nosso interesse é que todas as pessoas nos entendam, *de vante a ré*. (Graciliano Ramos)

Para discutir os efeitos das diferenças já evidenciadas pelos gestos de leitor e pelas imagens de leitor realiza-se uma abordagem que compreende o ato de ler como um jogo múltiplo e complexo que se estrutura em abismo, constituído por textos verbais ou não-verbais lidos, referidos, rememorados. Compreende-se, ainda, que o ato de escrever está ligado visceralmente ao ato de ler e isso se torna ainda mais evidente quando se analisam textos elaborados a partir das memórias de leituras. Paul De Man, em seu *Alegorias da leitura*, afirma que o momento que marca a passagem da “vida” para a escrita corresponde a “um ato de leitura que separa, da massa indiferenciada de fatos e eventos, os elementos distintivos susceptíveis de entrar na composição de um texto”.¹ Com essa afirmação, De Man aproxima o ato de escrever (momento da passagem da vida para a escrita) ao ato de ler. Nosso interesse é lidar com essa aproximação, uma vez que o ato de ler e o ato de escrever estabelecem entre si relações de reversibilidade.

Nos textos memorialísticos, temos momentos nos quais o escritor seleciona o que será narrado. É recorrente o fato de a leitura ser considerada algo relevante a ser contado em um texto autobiográfico. Significa, portanto, que a leitura (tanto o convívio com ela quanto sua aquisição) é experiência humana determinante na vida de um sujeito, em particular na vida de um escritor.

Proust, em *Sobre a leitura*, afirma que os dias mais plenos da infância podem ser aqueles que aparentemente foram passados sem serem vividos, aqueles que foram passados em companhia de um livro preferido.² Segundo ele, a companhia de um livro deixa tudo menos importante, pois aquilo que preencheria o dia é deixado de lado para que o momento da leitura se realize como uma experiência preciosa. Proust se lembra de que uma das coisas que mais lamentava era ser interrompido pelas palavras fatais: “Venha, feche seu livro, vamos almoçar”.³

O autor conta que algumas vezes, depois do jantar, nas últimas horas da noite, continuava a leitura, principalmente quando chegava aos últimos capítulos de um livro. Nessas circunstâncias, mesmo arriscando ser punido se fosse descoberto, reacendia a vela assim que os pais iam se deitar, pois, para ele, terminar a leitura de um livro significava perder algumas companhias, pois “essas pessoas por quem se tinha suspirado e soluçado, não as veríamos jamais, jamais saberíamos alguma coisa delas”.⁴

¹ DE MAN. 1996. p. 75.

² PROUST, 1991. p. 9.

³ PROUST, 1991. p. 11- 12.

⁴ PROUST, 1991. p. 23.

Proust escreve esse texto como prefácio para a sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de Johan Ruskin, em 1905. Entendido como um elogio da leitura, o texto nos oferece, além de significativas imagens de leitor, uma importante afirmação que contribui para a reflexão que ora realizamos. Segundo ele:

O que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos. Não escapei ao sortilégio: querendo falar delas, falei de outras coisas diferentes de livros, porque não é deles que elas me falaram.⁵

A lembrança da leitura fala, pois, das formas da vida. Ao se lembrar dela, ele se recorda das interrupções, da hora de dormir, da hora do almoço, do sentimento de tristeza originado no fim do contato com os personagens de um livro. As lembranças demonstram que a leitura, aparentemente momento de suspensão da vida, é, ao contrário, a própria vida, confirmando a indissociabilidade entre uma e outra.

Com essa compreensão toma-se, neste capítulo, como objeto de apreciação detalhada, a pergunta apresentada por Compagnon: “que faz do texto o leitor quando lê?”⁶ As cenas de leitura apresentadas nos capítulos anteriores demonstram o quanto os escritores, ao se mostrarem como leitores e ao construírem personagens e narradores leitores, de certo modo respondem a essa pergunta: Lúcia rasga o texto; Nava, o narrador nas memórias de leitura, devora-os, assimila-os, esquece-os, transforma-os em outras estruturas ou parafraseia-os; Graciliano fragmenta-os, ironiza-os, critica-os, ignora-os.

Proust considera que o término da leitura de um livro transmite uma sensação de separação. Nava, em suas memórias, também se vale dos textos para se referir a vários momentos fundamentais da vida. Pode ser motivo para registrar certa marca temporal, como em: “Eu ainda não tinha visto e nem sabia como era a ‘cidade sagrada’, a ‘cidade paz’, a ‘cidade oásis’, do poema de Cecília Meireles”, para dizer que algo acontecera antes que ele conhecesse um texto. Assim, a lembrança da leitura, ou mesmo a lembrança da falta dela, marca um determinado tempo da vida.⁷ Pode marcar, também, momento de apreensão, como se vê na descrição feita por Nava da cirurgia sofrida pela avó. Ao se lembrar daquele momento, o narrador recorre a Proust:

⁵ PROUST, 1991. p. 24.

⁶ COMPAGNON, 1999.

⁷ NAVA, 1986. p. 58.

Durante a operação, a Inhá Luísa, com os anéis moventes daquele serpentário, parecia uma Górgona (*) sem sentidos e respirando ruidosamente. Depois de tudo caiu, continuou o sangramento feito uma baba empapando devagar o pescoço, o colo, os travesseiros, a camisola.

* Impossível fugir dessa comparação apesar de idêntica à descrição da morte da avó do narrador da Recherche. *É pseudoplágio inevitável.*⁸

É inevitável porque a leitura de Proust é a vida do narrador tanto quanto a operação da avó. Por isso, a leitura invade a escrita do “eu” de modo a demonstrar como ler e viver são experiências não concorrentes. A leitura não aparece como um momento de suspensão do vivido, intervalo que oferece ao leitor a condição de “sair” do real. Ela é, ao contrário, fundação do viver, tanto quanto outras experiências escolhidas para fazer parte da narrativa das memórias.

A escrita da lembrança da leitura pode ser um modo de evidenciar um momento estruturante do leitor, de mostrar como se dá o convívio com os livros, a forma crítica e transgressora da leitura. Pode ser um artifício para demonstrar o quanto um leitor é protagonista. Um dos modos de esse protagonismo ser demonstrado por Nava é a explicitação da capacidade de o leitor transferir para as fisionomias de conhecidos as características de personagens literários:

Sempre tive a mania de descobrir semelhanças não só entre as pessoas, entre as pessoas com figuras da escultura e da pintura, como também entre personagens da vida real e da ficção. É assim que não posso reler *Crime e Castigo* sem dar a Raskolnikov a aparência do meu colega, o radiologista João Fortes ou a do meu primo João Batista dos Mares Guia.⁹

Não é só Nava que aproxima personagem de textos literários a pessoas de sua convivência. O menino de *Infância*, envolvido com a leitura, sai do universo dos comuns e, tal como ocorre com Nava, também atribui aos conhecidos características dos personagens. Para ele, “conhecidos e transeuntes ganhavam caracteres das personagens do folhetim”.¹⁰ A convivência com a leitura interfere na vida do menino e o transforma: “Em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei de hábitos e *linguagem*.”¹¹ A observação do narrador vem acompanhada da afirmação de que passaram a considerá-lo um “indivíduo esquisito”.

⁸ NAVA, 1986, p. 101. Grifos nossos.

⁹ NAVA, 1985, p. 201.

¹⁰ RAMOS, 2002, p.215.

¹¹ RAMOS, 2002, p.216. Grifo nosso.

Esses exemplos confirmam o quanto, no caso desses autores, a lembrança da leitura é realizada como encenação do rompimento da distância entre o lido e o vivido. A esquisitice do menino, a visão de traços de personagens no rosto e no corpo dos outros e o sentimento de perda ao concluir a leitura de um livro são formas de dar corpo ao que, pela literatura, é apenas parte do imaginário. Há, portanto, nesse processo de escrita da memória de leitura, certa corporificação dos personagens, o que as aproxima do mundo físico.

Observemos detalhadamente, nesse processo de oferecer corpo ao personagem, o movimento de Nava e Graciliano. Nava oferece ao personagem a fisionomia de um radialista, sujeito do mundo físico; o menino de *Infância* oferece a conhecidos as feições dos personagens. Isso acontece com o próprio menino, que, com a experiência das leituras, muda modos e linguagem.

A penetração do lido no vivido e a corporificação da leitura apresenta, no entanto, alguns limites. Em *Infância*, o leitor afirma que os lugares conhecidos através das leituras eram passageiros e, por vezes, o conhecimento adquirido era pouco útil:

Finda a novidade, os meus conhecimentos originaram desconfiança e algum desdém: Versalhes, Notre Dame e os rouxinóis tinham aparência de contrabando. *E eram inúteis, com certeza. Mas serviam para a composição de narrativas — e fora daí não me inspiravam interesse.*¹²

O menino de *Infância* mantém com os romances estrangeiros uma relação até certo ponto utilitária, e de utilidade passageira. A adesão não é total, não aparece com a mesma sensação de posse que pode ser vista em Nava como, por exemplo, nas várias passagens de *Balão cativo* em que a obra de Proust é utilizada para mostrar semelhança com alguém, algum personagem conforme pode-se ver no seguinte exemplo: “Trabalhando na câmara e em jornal, conhecia todo mundo, sabia tratar com gregos e troianos. Estava simultaneamente em vários pontos — verdadeiro azougue, com a mesma ubiqüidade que Proust poria no seu Marquês de Saint Loup.”¹³

Esse é, para nós, um indício da diferença de como Nava e Graciliano constroem suas poéticas em relação à literatura européia: em um, o drama do excesso, em outro, o ritual da escassez. Graciliano faz questão de demonstrar a distância entre o cenário europeu (a aparência de contrabando), conhecido pela literatura, e o mundo físico no qual vivia. Nava, ao

¹² RAMOS, 2002. p. 215. Grifo nosso.

¹³ NAVA, 1986. P. 238.

contrário, reverencia os autores europeus e brasileiros, e não encena o distanciamento tal como faz Graciliano em *Infância*.

Em Graciliano, antes de o menino ter se tornado devorador das aventuras presentes nos livros da biblioteca de Barreto, sua leitura originara-se de uma lembrança em “Nuvens”, na qual sua escrita se baseia. A imagem central do leitor é aquela que lembra a língua como expressão gutural e ininteligível, própria da fragmentação silábica, da repetição monótona das letras do alfabeto. O leitor é o que está fora da casa, em espaço de mercado, o armazém onde se realizam os negócios da família. E a leitura é fundada na desconfiança, no desdém e que, em litígio, arranha as palavras em uma forma ímpar, diferente daquela proferida pelos meninos comuns, ou pelos adultos hoje denominados analfabetos funcionais.

Entendida como gesto realizado no espaço de mercado, a leitura se materializa como um negócio, que também é jogo, de cunho próprio e do qual se podem angariar lucros, o que no caso pode ser a escrita. É uma escrita derivada da leitura realizada entre secos e molhados. O resultado é uma escrita considerada “incorrigível” pelo professor. Diante do veredicto dado, o menino se envaidece: “Até me envaideci um pouco vendo a minha escrita diferente das outras”¹⁴ A escrita organizada pela experiência de leitura é, portanto, distintiva.

Os gestos do leitor, tais como rasgar, destruir, assimilar, desdenhar, ironizar, distinguir, seriam modos de expressão sempre revestidos de originalidade, pois extremamente singulares. Desta feita, o leitor, ao se lembrar de suas leituras, e ao escrevê-las, expressa o que é a rebeldia do leitor.

A escrita torna-se ato criativo, que por vezes adere ao texto lido, como corpo nu que em outro se enlaça, por outras vezes rejeita-o, ironiza-o, dele desconfia e desdenha. Por acreditarmos nessa hipótese pensamos na possibilidade de a escrita nascer no ato de ler, por vezes parafrásico, por vezes assimilatório, por vezes rebelde e irônico. Com isso ganha especial relevo a sensação envaidecida do menino diante da afirmação de seu professor: escrita incorrigível. Ironia e rebeldia na constituição de uma escrita diferente das outras.

Igualmente relevante é a imagem forte de um leitor pantagruélico, envolto no banquete da leitura, desmesurado, excessivo. A existência desse leitor pantagruélico resulta em uma escrita que, medida pela voracidade, não alimenta a distância entre a escrita e a leitura. A leitura cuja matriz genética inclui, em linha temporal, Rabelais, Eça e Salles, funda a escrita em matriz igualmente múltipla, cujo gene mais saliente é o atribuído a Proust, aquele que pensa que as leituras da infância unem leitura e vida. Nava, como vimos no primeiro

¹⁴ RAMOS, 2002. p. 231.

capítulo da tese, se declara um leitor pantagruélico e mostra a variedade do que lia, aproxima textos de origens diversas, escreve em português e inglês, enfim, mostra um texto igualmente plural como suas leituras. Um texto igualmente desmesurado como o personagem de Rabelais — Pantagruel. Pensamos que o leitor sem ordem e sem medida exercita escrita semelhante, por isso aqui a chamamos escrita pantagruélica.

1 Escrita pantagruélica

Para discutir a relação entre o modo de ler e a realização escrita da obra de Nava não podemos nos deter apenas em *Balão cativo*, pois os processos criativos do autor são muito semelhantes nos diversos volumes das *Memórias*. Nossa reflexão se inicia com o que fala Pedro Nava, em *Beira-mar*, sobre a caligrafia:

Aquele fabuloso nome merecia caligrafia caprichada e passei a fazer o registro como quem escreve carta de amor. Numerei, pus a data em lindo cursivo e na coluna de *origem* desenhei o nome Leopoldina com os cuidados de quem enche cada letra com os relevos dum bordado inglês.¹⁵

Essa descrição é seguida da seguinte imagem:

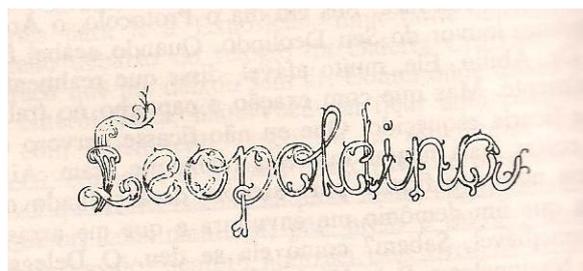


Figura 7 Grafia do nome de Leopoldina em *Balão Cativo*

A imagem do nome de Leopoldina e a descrição de como deveria ser realizada a escrita daquele nome próprio podem ser vistas como metáfora de um modo de conceber o trabalho da escrita. Em vez de um simples traçado, comum, direto, sem adereços, a escrita deve ser revestida de informações diversas que dão a ela a feição daquilo que se origina na experiência particular do sujeito que escreve; no caso da escrita do nome de Leopoldina, o

¹⁵ NAVA, 1985, p. 114.

afeto. Nesse mesmo sentido, em *Balão cativo*, o narrador assim comenta seu modo de escrever o nome dos personagens:

Assim, enumerando os que eu chamei colegas de todos os tempos, não resisti à tentação de degustar por completo as suas graças. E eles ficam bivalentes se aparecem assim nominativos, em estado nascente ou se vêm cunhados em mais curto, no vocativo que a fama eleger. Ficam diferentes, ficam, não vê? — Carlos de Laet, por exemplo, tem molejo de engonço terminando em pontapé. (Ele mesmo, maligno, tal e qual). Já em Carlos Maximiano Pimenta de Laet tempera-se a dureza do último apelido e o queimor do terceiro com aquele Maximiano e aquele Carlos que sabem a Casa d'Áustria, a condado papalino.¹⁶

O uso do nome completo de Carlos de Laet e o traçado do nome de Leopoldina apontam para o mesmo sentido: a procura de um modo próprio de escrita, original, que efetive o afeto, a proximidade entre o que lembra e o que é lembrado e que é realizado com o intuito de atribuir uma identidade na escrita inventada por quem escreve. Nessa ocasião, o narrador confessa: “nessas horas estou escrevendo para mim”.¹⁷

A afirmativa do narrador-escritor aproxima leitura e escrita. Ele assume que “muito do que escrevemos é para ser lido por nós mesmos.”¹⁸ Os rótulos, as impressões, as opiniões alheias são abandonadas em nome de uma escrita que é realizada para se tornar leitura particular. Nava afirma que não importa se o consideram chato e prolixo quando cita o nome inteiro das pessoas, ele reconhece que essa é uma forma particular de expressão. O cuidado com a escrita, o afeto de que ela se reveste são os mesmos presentes no traçado do nome da amada e na citação nominativa dos nomes dos companheiros de colégio. Com esse mesmo modo de pensar, o de que há formas de escrever que são realizadas para deleite próprio do escritor, é que Nava assume sua proximidade com os textos dos quais toma posse. Qualifica-se como um “pseudoplagiário”, assume-se parafraseador:

Parafraseando Carlos Drummond de Andrade podemos dizer que o Rio de Janeiro é uma cidade construída sobre outra que se chamava Rio de Janeiro, edificada, também, sobre a mais antiga do mesmo nome de Rio de Janeiro. Uma cidade americana está sendo erigida sobre os escombros da cidade francesa que Passos construíra, derrubando a primitiva portuguesa.¹⁹

¹⁶ NAVA, 1986. p. 343.

¹⁷ NAVA, 1986. p. 343.

¹⁸ NAVA, 1986. p. 343.

¹⁹ NAVA, 1986. p. 275.

Nos comentários que faz de seu modo próprio de escrever, o narrador-escritor procura demonstrar sua autonomia, sua organização particular ao realizá-lo. O mesmo ocorre quando ele fala da leitura, embora utilize para fazer isso uma epígrafe que menciona a experiência vivida por Eça de Queirós²⁰ e um personagem oriundo das páginas de Rabelais. O traçado pessoal do registro da experiência de leitura e de escrita aparece por vezes direto, por vezes rebuscado, por vezes sofisticado, mas sempre povoado de leituras inscritas no texto tal como se vê em:

o que sabia de inglês permitiu-me entrar desordenadamente pelas Brontë — Charlotte com *Jane Eyre*, Emily com *Wutherring Heights*; por Defoe, Dickens, Ruskin. Pelos poetas que entendi mal na ocasião e que só teria recursos para amar mais tarde — Byron, Shelley, Tenyson, Longfellow, Walt Whitman. Fui apresentado a Camões, Camilo, Fialho, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, ao luso brasileiro Gonçalves Crespo e aos nacionais Lima Barreto, José Veríssimo, Sílvio Romero, Raimundo Correia, Coelho Neto, Artur Azevedo, a seu mano Aluísio, a Afonso Celso, a Bilac, a Taunay, a Nabuco, a Machado de Assis — todos nas suas primeiras edições e em volumes com dedicatória autógrafa a Antonio Salles.²¹

O elenco de escritores mencionados e a importância histórica e literária deles constituem ilustração suficiente do que significa para Nava “ler de tudo”, aqui traduzido como escrever de tudo — do nome da amada aos nomes de amigos, o nome de autores diversos, de literaturas diferentes. Mais do que mostrar a amplitude da leitura, essa passagem ilustra também a amplitude da escrita. Imagina-se todo esse acervo sendo deglutido, devorado, destruído na forma, para se transformar em algo próprio, o que seria a originalidade do escritor, seu modo próprio de traçar a escrita: pela desmesura, pelo excesso. Excesso percebido pela forte presença de Pantagruel, personagem do excesso, que modaliza tanto a condição do leitor quanto a do autor — o narrador das memórias. Excesso percebido também pela insistente menção à leitura como um oceano e ao leitor como um peixe n’água, como vimos anteriormente.

O narrador Nava, na escrita, é um adepto das comparações metódicas que demonstram a pretensão de descobrir as semelhanças entre a elaboração da obra de arte e os personagens do mundo físico, frutos do convívio com o escritor Pedro Nava. Assim o fez em

²⁰ Trata-se da frase de Viana Moog sobre a leitura de Eça de Queirós: Leu tudo, sem ordem, sem processo e sem medida. NAVA, 1986. p. 243.

²¹ NAVA, 1985. p. 243.

sua leitura da iconografia marioandradina²² na descrição de vários escritores mineiros através de textos de Carlos Drummond de Andrade,²³ e na insistente referência a Proust. Muitas vezes Proust, Rabelais e Drummond são usados para exemplificar por semelhanças a relação entre personagens literários e não literários. Esse é o primeiro ponto importante para se perceber o modo como o leitor pantagruélico traz a voracidade da leitura para a escrita: pelo viés da tentativa de assemelhamento. Entre os inúmeros exemplos podemos mencionar a sua própria caracterização feita a partir de Dupin, de Allan Poe:

Para mim não há caixa encourada, personalidade que eu não descortine, pensamento que não decifre, associação de idéias que não siga nos seus caminhos submarinos como aquele Dupin, de Edgar Allan Poe que respondia alto e bom som, ao pensamento do interlocutor.²⁴

Ou quando compara o olho da prima ao do personagem da revista, o Chiquinho do *Tico-tico*: “Tinha olhos enormes, redondos como bolas (...) ou fechados, ou arregalados como os do Chiquinho do Tico-tico”.²⁵ E ao assemelhar o comportamento da pessoa da família ao de um personagem:

Não beijava as amigas, as irmãs. Como aquele príncipe próspero de *The Masque of the red Death* ela vivia barricada (que não entrassem as doenças! Que ficasse fora a morte!) na sua casa, na sua vida, só saindo para o sítio e para a minha avó.²⁶

O traçado próprio, rebuscado, melódico, identitário e construído com base em descobertas de semelhanças diversas entre personagens de mundos diferentes é um componente importante de uma escrita sedutora, pois enlaça o leitor empírico e também o confunde. A tentativa de sedução é também método criativo que joga o leitor de Nava em uma espécie de dúvida permanente, conforme descreve Fraga:

É assim que se vai lendo as páginas compactas e percebendo, em sucessivas leituras, o entrecruzar de malhas na rede intertextual tramada pelo Autor; em seguida, vai-se entranhando à luz de surpreendentes achados, naquele trabalho cada vez mais insólito com o texto de outrem; passos além, depara-se uma voz

²² Em GUIMARÃES, 2002. p. 62-65, fizemos uma análise sobre os trechos de *Beira-mar* que apresentam o modo como Nava lê a iconografia de Mário de Andrade. O método de leitura do narrador de *Beira-mar* confirma aquilo a que nos referimos.

²³ GUIMARÃES, 2002, p.47-60.

²⁴ NAVA, 1986. p. 42.

²⁵ NAVA, 1986. p. 51.

²⁶ NAVA, 1986. p. 53.

em harmonioso uníssono com a do Memorialista, mas, ainda assim, alheia; sem qualquer indicação gráfica de que o seja, mas incontestavelmente alheia. De quem seria? De onde proviria? Com quem teria Pedro Nava composto, em tão perfeita consonância, aquele duo?²⁷

Pedro Nava, leitor, entra na escrita com os textos que leu como em um jogo de sedução. Atraído por todos eles, os textos, entrega-se a uma espécie de orgia textual e a partir dela constrói uma voz narrativa que convoca o leitor das memórias para jogo semelhante, materializado na composição em uníssono de todas as vozes em uma só narrativa. Esse é o modo de o autor representar, na escrita, seus gestos de ler. Por isso, do rastro da declaração de seu modo de ler (“Foi assim que eu li. Meio pantagruelicamente...”), emergem trilhas de uma escrita tão pantagruélica quanto sua leitura.²⁸ Desta feita, a imagem de leitor criada pela obra o aproxima de um arquivo, pois o acervo de leituras está traduzido, na escrita, como lembranças do narrador.

Em seu estudo sobre a intertextualidade em *Baú de ossos*, Marlene Fraga afirma que a escrita de Nava é uma “possessão dos textos alheios”, o que seria diferente de uma apropriação.²⁹ Tomada na acepção primeira do termo, apropriação é o ato ou efeito de apropriar-se, tornar próprio. Apropriar seria a ação de tomar para si, tomar como propriedade, apoderar-se, assenhorear-se. Nesse sentido, Fraga tem razão ao dizer que Nava não se apropria dos textos alheios, pois ele não se arroga a posse do texto de outros; ao contrário, ele aponta para a presença das outras vozes, ainda que crie a ilusão de melodia em uníssono. Nava aponta para o elemento textual que lhe serve de subsídio para as comparações, por exemplo. O leitor de sua obra, como mostramos nos exemplos acima, é chamado a conhecer os textos para aprofundar completamente os elementos comparativos apresentados pelo narrador. A posse, por sua vez, implica a possibilidade de reciprocidade.

A posse é o ato ou efeito de possuir ou de ser possuído, é o ato ou efeito de ter para si, de dispor de qualquer coisa e dela poder tirar proveito e prazer. Esse talvez o melhor sentido do termo aqui. Nava possui e é possuído pelos textos que leu e, fundamentalmente, as obras literárias que incorpora em seu texto são objeto de proveito e de prazer traduzidos nos gestos de leitor enumerados gradativamente por ele: devorar, deglutir, assimilar, esquecer.

²⁷ FRAGA, 1995. p. 59.

²⁸ Celina Fontenele Garcia estuda a escrita de Nava conceituando-a “escrita Frankenstein”, analisando-a prioritariamente em *Baú de ossos* e num prisma que não se inicia a partir da condição de leitor do narrador, embora não desconsidere esta situação. Compreendemos que nosso estudo, por partir da condição de leitor assumida pelo narrador, percorre caminho distinto daquele proposto pela analista, o que nos possibilita reposicionar o conceito possível a ser dado para a escrita de Nava, nomeando-a como aqui fazemos de escrita pantagruélica.

²⁹ FRAGA, 1995.p. 80.

Surge dessa “possessão dos textos alheios” uma escrita composta com textos diversos, que, de certo modo, questiona a concepção de autoria. Isso se dá principalmente porque a escrita é construída através da utilização de diversos textos e também de diversas linguagens, tal como faz na construção do esboço textual, conforme Eneida Souza afirma em “Nava se desenha”:

A condensação de várias linguagens na construção do esboço textual ameaça a concepção de autoria como ato individual e exclusivo, pela substituição do “suposto” material puro da memória pelo amálgama de empréstimos adquiridos em fontes diversas. Os fragmentos que compõem o tecido preliminar da escrita indiciam a composição da memória como trabalho coletivo, sinal de uma enunciação em processo e sem a aura da autoridade absoluta do escritor.³⁰

O método criativo, “a possessão” dos textos de outros, forma-se num complexo processo de relação no qual se misturam alguma reverência, uma pitada de profanação, alguma sacralização e um pouco de corrosão. Estes quatro elementos são os que conformam a escrita pantagruélica de Nava e dimensionam a reflexão sobre o que significa tomar posse dos textos do cânone europeu e nacional. São eles que balizam o debate sobre a relação de Nava com seus supostos modelos, os textos lidos.

Monique Le Moing, em *A solidão povoada* – uma biografia de Pedro Nava,³¹ afirma que Nava, ao escrever, “soube utilizar modelos diferentes e recriar uma língua original: a de Pedro Nava”.³² Nesse estudo, em que Le Moing considera que a obra de Nava apresenta uma “criação original”, ela estuda “O Fundo das Memórias”, no primeiro capítulo da segunda parte de *A solidão povoada*. A primeira parte desse capítulo é intitulada “Pedro Nava e Proust”,³³ no qual a autora salienta o quanto Nava evidenciava o que ela considera “influência” de Proust e afirma que, para ela, Nava “confessa interrogar a si próprio se a leitura dos livros de Marcel Proust não provocou o seu projeto de escrever memórias”.³⁴ Em seu estudo, Le Moing trata os autores lidos por Nava como modelos para ele e afirma que nesse procedimento “não se trata nem de mimesis, nem de antagonismo. Trata-se de uma *relação de completa afinidade aguçada* por uma imensa cultura e uma sensibilidade brasileira bem marcada”.³⁵ Para ela, o modelo empregado por Nava era “deliberadamente escolhido,

³⁰ SOUZA, 2003. p. 191.

³¹ LE MOING, 1996. p. 77-102.

³² LE MOING, 1996. p. 75.

³³ LE MOING, 1996. p. 77-79.

³⁴ LE MOING, 1996. p. 77.

³⁵ LE MOING, 1996. p.78. Grifo nosso.

aceito, adotado e... ultrapassado. (...) *O texto é gerado por uma intertextualidade ativa e fecunda, que não é duplicação nem repetição*".³⁶

Nesse texto, Le Moing observa que as práticas criativas de Nava são uma espécie de operação antropofágica,³⁷ com o que concordamos. Acredita-se, como a biógrafa do autor, que a máxima da antropofagia oswaldiana ("só me interessa o que não é meu") é um dos paradigmas estéticos da escrita de Nava. Os gestos de leitor, já analisados por nós, é o ritual criativo do autor. As constantes transformações dos textos lidos e a apresentação, sob a forma de escrita, dos textos possuídos são ingredientes que fazem da mistura de elementos (reverência, sacralização, profanação, corrosão) uma poética modernista de contato com o cânone e de resistência cultural e estética, tal como os antídotos contra a dependência cultural de que nos fala Silviano Santiago e que foi destacado por nós no primeiro capítulo desta tese.

Outro estudo que trata da aproximação da obra de Nava com a de Proust é o livro de Celina Fontenele Garcia, *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Em sua obra, a autora afirma:

A força de Proust na obra de Nava está baseada, principalmente, nas apropriações do estilo, do vocabulário; dos temas do tempo e da memória; da incomunicabilidade dos seres, da solidão, do esquecimento e da morte. O tema recorrente como leitmotiv é a perda do amor, a distância e o esquecimento final que recomeçam com mais força a cada despertar da lembrança.³⁸

Para nós, trata-se de mais do que uma aproximação por semelhança de um texto com outro, visível no uso de palavras já proferidas por outros. Trata-se de uma semelhança de uso de alguns métodos de trabalho criativo, como, por exemplo, é descrito pela própria autora:

Nava desenvolve (...) o trabalho do colecionador e arquivista: guarda, como Proust, suas citações em pequenas *paperoles*, tiras de papel, de tamanhos variados, em que ele anota palavras, frases ou idéias instigantes, que poderão servir, mais tarde, como indicadores de sua escrita.³⁹

O método de trabalho de Nava e o tema da obra podem se assemelhar aos de Proust. Nota-se, no entanto, que na composição geral das *Memórias* a diferença está na forma como um e outro se apropriam da memória voluntária. Essa distinção é assim observada por Maria Luiza Medeiros Pereira, ao analisar o modo como Nava lida com um dos *lugares-comuns* da escrita autobiográfica – a memória involuntária:

³⁶ LE MOING, 1996. p. 78. Grifo nosso.

³⁷ LE MOING, 1996. p. 78.

³⁸ GARCIA, 1997. p. 139.

³⁹ GARCIA, 1997. p. 75.

A busca pelos *lugares-comuns* típicos da prosa autobiográfica nas *Memórias* tem, em primeiro lugar, a função de mostrar como Nava, em momentos em que muitos acreditavam estar inventando, manipulava, mais precisamente, tais tópicos conhecidas. Um deles é a cena do narrador arrebatado pela ação da memória involuntária: frequentemente citado como uma de suas características estilísticas mais marcantes ou o momento em que Nava mais se expõe.(...) Se foi Proust quem deu forma literária original à sensação experimentada pela ação da memória involuntária, a lembrança, em Nava, é um detalhe selecionado e analisado dentre os demais (...) Isto acontece porque ele investiga o passado de modo exaustivo, principalmente, através dos mecanismos da memória voluntária, a memória da inteligência, segundo Proust. É sob a ação de uma vontade que partes do passado são recuperadas.⁴⁰

A distinção apresentada pela ensaísta é mais um elemento que contribui para a comprovação de que a relação de Nava com o texto de Proust não se dá pela tentativa objetiva de se assemelhar a ele, mas como uma forma de se dedicar a um método criativo que encena um “narrador arrebatado pela ação da memória involuntária”; no entanto, é efetivamente um narrador que maneja recursos de linguagem para buscar a elaboração da cena da memória involuntária. Maria Luiza Pereira considera que “o que à primeira vista para alguns parece ‘marca estilística’, ou para outros, exposição franca é muito mais matéria construída”.⁴¹ Assim, a aproximação de Nava com Proust seria tal como o que ocorre com outros autores, corrosiva.

A constatação de que a obra de Nava dialoga com a de Proust de forma aberta, intencional é declarada pelo próprio autor. O modo como Nava realiza o diálogo criativo de sua obra com a de Proust e de outros escritores é uma das maneiras de ele filiar-se ao modernismo brasileiro,⁴² por meio do gesto antropofágico de deglutir e transformar as obras lidas.

Sabemos que há várias maneiras de se pensar o modo como Nava se relaciona com a obra de Proust: pode ser entendida como a elaboração de um pastiche, ou como apropriação de modelos, ou ainda como uma tomada de posse de textos alheios. Interessa-nos, porém, compreender a relação desse escritor com os textos que lê e se eles são tomados realmente como modelos a serem preservados. Interessa-nos verificar como ele os transforma

⁴⁰ PEREIRA, M. L. 2001. p. 45.

⁴¹ PEREIRA, M. L. 2001. p. 45.

⁴² Marlene Fraga nos lembra que Nava beneficiou-se do contato com várias estéticas. Segundo ela: “Fiel, embora, a certas primícias modernistas, não hesitou em beneficiar-se do trânsito entre outras Escolas, desde que nelas encontrasse os recursos que lhe facultassem a correspondência entre o pensamento e sua expressão.” (FRAGA, 1995. p. 13)

em matéria escrita. Entendemos que a tão mencionada relação com Proust é tratada, prioritariamente, quando se estuda a escrita de Nava separadamente do ato de ler. Mas como nosso estudo partiu da condição de leitor do narrador das memórias esse fato nos possibilita propor aqui uma aproximação conceitual da escrita de Nava com o que é proposto pelos livros de Rabelais. Esta aproximação simbolizaria o pertencimento de Nava ao Modernismo e justificaria certa orgia estética na obra.

Vejamos o que Nava nos oferece a respeito do pensamento modernista em *Beira-mar*. Ao comentar os princípios defendidos por *A Revista*, periódico modernista mineiro, o narrador afirma:

O nosso periódico era antes de tudo por uma posição nacionalista, de não se dar fé a uma verdade extrapátria, merecendo-nos pouco crédito os valores internacionais. Queríamos obscuramente a nacionalização de nosso espírito, do sentimento brasileiro que, dizíamos, começava a se reduzir a uma unidade perfeita. Essa nacionalização devia tomar, completamente, conta de nossa consciência — e tal ia se fundamentar nas raízes históricas da literatura mineira, louvando-se o espírito brasileiro de Bernardo Guimarães. A esse propósito vale lembrar que *A Revista* preconizava não se atirassem pedras indiscriminadamente no passado mas que, antes, ele fosse cultivado, para assim e com seu auxílio, esculpir-se melhor o futuro. (...) As relações passado, presente e futuro nós as definíamos pela necessidade de manter uma independência espiritual, “talvez ingenuamente feroz”, como a melhor maneira de reatar o fio do classicismo. Drummond conceituava que o escritor despreocupado da forma do passado é que realiza realmente o verdadeiro tradicionalismo na linha clássica. Assim nacionalistas brasileiros ponderados e tradicionalistas é que nos manifestávamos nos editoriais e nos ensaios que refletiam a opinião do periódico.⁴³

O próprio Nava já dizia que os modernistas de *A Revista* defendiam, de algum modo, a tradição. Nava sempre se colocou entre o tradicional e o moderno,⁴⁴ o que traz para as *Memórias* a mistura, receita de Mário de Andrade: “Faça uma revista como *A Revista*, botem bem misturados o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível.”⁴⁵

As misturas de Pantagruel, o glutão e bebereão, as misturas de gestos do leitor-autor-narrador, as misturas de estilo presentes em *A Revista* são, a nosso ver, evidência do mesmo pensamento estético, elementos da construção da poética pantagruélica de Pedro Nava. Cabe, ainda, refletir, como essa mistura é composta.

⁴³ NAVA, 1985. p. 214.

⁴⁴ SOUZA, 2004. p. 26

⁴⁵ NAVA, 1985. p. 213.

O leitor-autor-narrador afirma que ele pensa no *esquecimento como assimilação* e aproxima a idéia de assimilação à de “arquivamento” das frações dos elementos da leitura. A leitura aparece, pois, como arquivamento e, por consequência, o leitor é o arquivo do que foi lido. É desse arquivo que sairão as informações para a realização da escrita, da narrativa que o memorialista se propõe a fazer.

Em artigo intitulado “O arquivamento do escritor”,⁴⁶ Reinaldo Marques reflete sobre os arquivos mantidos pelos escritores e o significado deles. Segundo Marques, a compulsão para arquivar papéis, recortes de jornais, cartas, bilhetes, cartões postais é “revelador de um desejo de memória”.⁴⁷ Quem conhece a obra memorialística de Nava sabe que ela se compõe exatamente a partir de um complexo processo de seleção de informações originadas tanto de um arquivo pessoal, a memória do escritor, quanto de um arquivo físico, seja a biblioteca, sejam os papéis, cartas, fotografias, documentos guardados aos quais o escritor insistentemente consulta. Por isso compreendemos que o leitor é um arquivo e as *Memórias* são uma espécie de biblioteca construída a partir da memória de leitura, pela escrita do narrador.

São inúmeros os exemplos que nos propiciam a convivência com essa biblioteca pessoal de Nava. Entre eles estão o uso recorrente de citações, epígrafes, alusões e a história de escritores como Antonio Salles, de movimentos literários como a Padaria Espiritual, ou de publicações de vanguarda como a história de *A Revista* que pode ser lida nas páginas de *Beira-mar*. Outro aspecto é o fato mencionado por Maria Luiza Pereira sobre o uso da memória voluntária. Ela é acionada a partir de textos retirados dos arquivos físicos do escritor. Um dos modos de esse procedimento criativo se materializar é a escrita realizada a partir dos retratos, conforme analisamos em *Pedro Nava, leitor de Drummond*.

A abertura dos arquivos físicos e os da memória pessoal inventa, para a própria história pessoal, um duplo gesto de memória individual e coletiva. Mais que isso, demonstra um importante movimento, qual seja, o de materializar na escrita um novo arquivo, ao publicar o que antes era memória particular. Exemplo importante são as narrativas sobre as perseguições sofridas por Antonio Salles que aparecem como lembrança particular e ao mesmo tempo como uma espécie de denúncia da situação do tio.

Na análise da prática arquivística, Reinaldo Marques menciona as seguintes categorias de trabalho: organização intelectual, descrição e preservação documental, construção de biografias intelectuais. Pensamos que é possível fazer uma analogia entre essa

⁴⁶ MARQUES, 2003. p 141-156.

⁴⁷ MARQUES, 2003. p.141-142.

prática arquivística e o processo de leitura e escrita visível no texto de Nava. Marques afirma que “arquivar a própria vida possibilita forjar uma imagem íntima de si mesmo, como contraponto à imagem social.”⁴⁸ Visto dessa maneira, o leitor, ao desfiar as estantes que frequentou, os livros que leu abre seu arquivo para construir essa imagem de si e oferece à cena pública o que fora cena privada.

Quando Nava dialoga, na escrita, com os textos que leu o que pretende é evidenciar a sua filiação a uma tradição ou a um grupo literário determinado, no caso o dos modernistas mineiros. A presença de Pantagruel como conceito modalizador de sua leitura evidencia em sua escrita a anuência aos valores do pantagruelismo que penetra visceralmente em sua escrita.

Se trilharmos as pegadas deixadas pela leitura e verificarmos como elas estão inscritas na escrita, verifica-se a anuência e a adesão às propostas de Rabelais. A criação literária, para Rabelais, está ligada, conforme se lê no prólogo ao terceiro livro de Pantagruel, à série da bebida e ao entorpecimento produzido pela embriaguez, tal como acontecia, segundo ele, com Homero, Ênio, Ésquilo, Catão.

Aqui bebendo delibero, discurso, resolvo e concludo. Após o epílogo rio, escrevo, componho, bebo. Ênio bebendo escrevia, escrevendo bebia. Ésquilo (se dermos crédito ao *Symposiacis* de Plutarco) bebia compondo, bebendo compunha. Homero jamais escreveu em jejum. Catão jamais escreveu senão depois de beber. A fim de que não me venham dizer que vivo assim sem o exemplo dos bem-louvados e dos melhores aprovados.⁴⁹

Nesse caso, o memorialista brasileiro, ao se definir como leitor pantagruélico, assemelha sua forma de ler à forma de criar dos escritores que se embriagavam para escrever e inscreve sua poética na perspectiva do excesso. Para Bakhtin, Rabelais escreve seu romance segundo um conjunto de séries:

Todas as infinitas séries podem ser enquadradas nos seguintes grupos principais: 1. Séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico; 2. Séries da indumentária; 3. Séries da nutrição; 4. Séries da bebida e da embriaguez; 5. Séries sexuais (copulação); 6. Séries da morte; 7. Séries dos excrementos. Cada uma destas séries possui sua lógica específica, suas dominantes. Todas estas séries se cruzam. Seu desenvolvimento e interseção permitem que Rabelais aproxime ou separe de acordo com as suas

⁴⁸ MARQUES, 2003. p. 147.

⁴⁹ RABELAIS, 2006. p. 47-48.

necessidades. Quase todos os temas do romance de Rabelais, romance amplo e tematicamente rico, são desenvolvidos segundo tais séries.⁵⁰

Não se trata de dizer que Nava executa, tal como Rabelais, essas mesmas séries, até porque um texto de memória já o faz construir outro tipo de séries, mas pode-se notar um exercício criativo em um método semelhante ao de Rabelais. Para nós, Nava, ao usar o adjetivo *pantagruélico* para se definir como leitor, traz para o conceito de leitor uma das séries formadoras da escrita de Rabelais, qual seja, a série da comida,⁵¹ da bebida e da embriaguez. O autor em um estado de embriaguez, tal como Pantagruel, coloca para dentro tudo que vê, tudo que lê.

A escrita se realiza, pois, como despejo do que foi colocado para dentro às cambulhadas. A leitura embriaga, a escrita aparece como resultado desse entorpecimento. Mas o modo metódico como é organizada, desde a seleção das fontes nos arquivos até a escolha precisa da grafia do nome, do traçado da letra, inibe o torpor provocado pela leitura. A escrita surge, pois, como ação refletida da leitura.

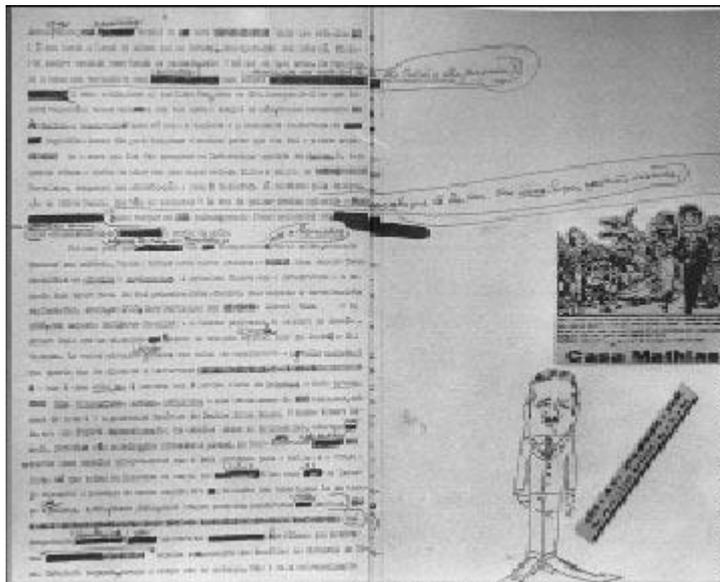


Figura 8 Originais de Nava - Fundação Casa de Rui Barbosa

⁵⁰ BAKHTIN, 1988.p. 285.

⁵¹ Bakhtin estuda especificamente os banquetes na obra de Rabelais em *A cultura popular na idade média e no renascimento* – o contexto de Rabelais. BAKHTIN, 1993. p. 243-264.

15Em algumas passagens observamos recursos de escrita muito semelhantes aos usados por Rabelais, como no caso do seguinte trecho sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, em *Beira-mar*:

Nasceram com suas produções mais remotas sua indagação diante do insondável, o sentido dramático, o suspense desta poesia		
PUNGENTE	LÍRICA	ÉPICA
TEATRAL	DURADOURA	MEDIDA
HUMOURÍSTICA	PERDURÁVEL	PROVOCANTE
SARCÁSTICA	HERMÉTICA	PROVOCATIVA
AMARGA	SATÍRICA	PROVOCATÓRIA
SINCOPADA	LIBÉRRIMA	CHAPLINIANA
SÉRIA	DESENCANTADA	PANTOMÍMICA
TENSA	COLÉRICA	ECUMÊNICA. ⁵²

No livro três de Rabelais, *O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do Bom Pantagruel*, podem ser vistas listas exaustivas que nos fazem lembrar este procedimento aqui utilizado por Nava. Rabelais usa das listas nos capítulos 28 e 38. Praticamente todo o capítulo 38 é escrito como listas com adjetivos que distinguem Pantagruel de Panurge. A leitura de Rabelais aparece como uma espécie de resíduo na escolha formal de Nava, que não a repete, mas a relembra apresentando-a modificada, corrompida. No caso específico dessa cena em que o escritor Nava apresenta a síntese de suas leituras drummondianas, outra leitura subterrânea aparece pela escrita, a que realizou da obra de Rabelais. Nava, no entanto, não entra completamente no que propõe Rabelais e isso é perceptível no cuidado que tem ao construir ambientes eróticos e ao usar expressões de cunho pornográfico, comuns na obra do escritor francês. Em Nava, as passagens que tratam desse assunto são cercadas de cuidados e desculpas. Antes de abordá-los confessa que aquilo será feito de modo muito pensando, refletido.

Por quê? Só tratar na anedota chula em linguagem técnica, às vezes latim,(como o faziam os legistas de há cem anos) a sodomia, o lesbianismo, a cunilíngua, a felação, a bestialidade e não tratar disso em estado lancinante e puro, em linguagem pornográfica nascente, nos textos literários. Por quê?⁵³

Certamente a adesão a Rabelais contamina o como Nava pretende escrever sobre pornografia, mas ele não se entrega completamente às características desse autor. Nesse caso,

⁵²NAVA, 1985. p.174.

⁵³ NAVA, 1986. p. 389.

pode-se dizer que a transformação do texto lido se dá por outra via: a transformação por não absorver.

Nava não faz como Alencar. Não rasga Rabelais em um gesto de ira, não pretende se ver livre de Proust, mas, ao contrário, ao possuí-los, assimila-os, deixa seu texto se enlaçar com o deles. O processo de assimilação tem, como sabemos, uma natureza corrosiva, conforme se confirmou no gesto de deglutir, por exemplo. Nava tampouco rasga Alencar, condenado por muitos modernistas, mas também o assimila e o corrompe. Para Alencar há possibilidade de rompimento com a obra de partida, Nava não professa essa crença. Em movimento distinto desse, ele aponta para o que o assemelha aos escritores que leu, tira-os do arquivo de sua memória, e na encenação das semelhanças executa a alteração e a corrosão, tal como fizera como leitor: sem medida, sem ordem. Para nós, portanto, a filosofia pantagruélica define o escritor que Nava se tornou e a escrita que ele idealizou. Se é verdade o que diz Monique Le Moing, que Nava criou uma língua própria, esta é a linguagem pantagruélica, modo que viu para exercitar a máxima antropofágica dos modernistas: “só me interessa o que não é meu”.⁵⁴

O leitor Nava reverencia a literatura clássica que leu, considera-a referência e, por isso, possuí-la e ser possuído por ela torna-se uma das muitas formas de construir a imagem de autor que pretende difundir. Nava não pretende e não consegue dissociar sua imagem de leitor de sua condição de escritor. O que pretende é demonstrar, na escrita, o quanto a literatura européia foi trazida para dentro de sua obra, de sua vida, de nossa cultura e o quanto a literatura brasileira canônica faz parte de sua obra. Assim, ao confessar os seus precursores, suas preferências literárias, Nava anuncia a existência de escritores que poderiam ficar esquecidos. Ele aponta insistentemente para Proust, mas é possível perceber que ele engana o leitor ao fazê-lo centrar-se em Proust, pois há muitos autores observados e assimilados, todos ao mesmo tempo, fato que os destrói a todos.

Poderíamos, ainda, verificar, pela escrita de Nava, outros aspectos que demonstram essa reverência por Rabelais, tais como o caráter hiperbólico, as extensas enumerações, as experiências linguísticas, a ironia e o humor ácidos, os jogos de palavras, a presença insistente da morte, a aproximação de elementos do folclore e da tradição popular. Nava, em seu espírito modernista, se apodera de Proust, de Carlos Drummond de Andrade, inspira-se em autores diversos e, assim, com eles, elabora o que muitos críticos chamam de originalidade na elaboração estética. O modo como se apodera do texto do outro, ou seja, o

⁵⁴ TELES, 1986. p. 353.

que ele faz do texto quando lê, e depois que lê é um complexo emaranhado de iniciativas estéticas que reverencia e sacraliza, profana e corrompe.

2 “Escrita diferente das outras”

O leitor encenado pelo narrador de *Infância* é aquele que não se submete ao texto. Rebelde, o menino pula partes, inventa interpretações, ironiza a linguagem de doutor no texto para crianças, incomoda-se com enredos desconexos. É o leitor que procura caminho próprio. O escritor encenado não é diferente disso:

Surgiu na cidade uma espécie de colégio e introduziram-me nele. Quando cheguei, o diretor, insinuante, macio, ditou meia dúzia de linhas a diversos novatos. Emendou e classificou os ditados; pegou o meu, horrorizou-se, escreveu na margem larga do almanaque: *incorrigível*. Esta dura sentença não me abalou. Até me envaideci um pouco vendo a *minha escrita diferente das outras*.⁵⁵

A procura do menino não era, portanto, por agradar o adulto e nem se assemelhar aos outros meninos, que ele julgava comuns. A diferença que envaidece parece ser uma determinada procura estética que acompanha o escritor a vida toda.

Em sua primeira experiência como escritor, no periódico *Dilúculo*, o adolescente se constrange ao ver seu texto alterado pelo professor Mário Venâncio:

O pequeno Mendigo e várias artes minhas lançadas no *Dilúculo* saíram com tantos arrebiques e interpolações que do original pouco se salvou. Envergonhava-me lendo esses excessos do nosso professor: toda a gente compreenderia o embuste.⁵⁶

O incômodo do menino também se dava quando Mário Venâncio sugeria leituras. Acostumado com as delícias encontradas na biblioteca de Jerônimo Barreto, o menino estranhava o “exagero e ódio” presentes na discussão quase religiosa sobre literatura e a concepção de beleza desenvolvida nas animadas discussões entre os membros da Escola Dramática Pedro Silva ou entre os diretores do *Dilúculo*. Afirma que daquelas reuniões

⁵⁵ RAMOS, 2002. p.213. Grifo nosso.

⁵⁶ RAMOS, 2002. p.227.

descobriu que os “romances agradáveis eram bugigangas.” Em discordância com o conceito do belo indicado por Mário Venâncio, o menino afirma: “Não me importava a beleza. Queria distrair-me”,⁵⁷ numa sugestão de que a literatura poderia ser vista como entretenimento.

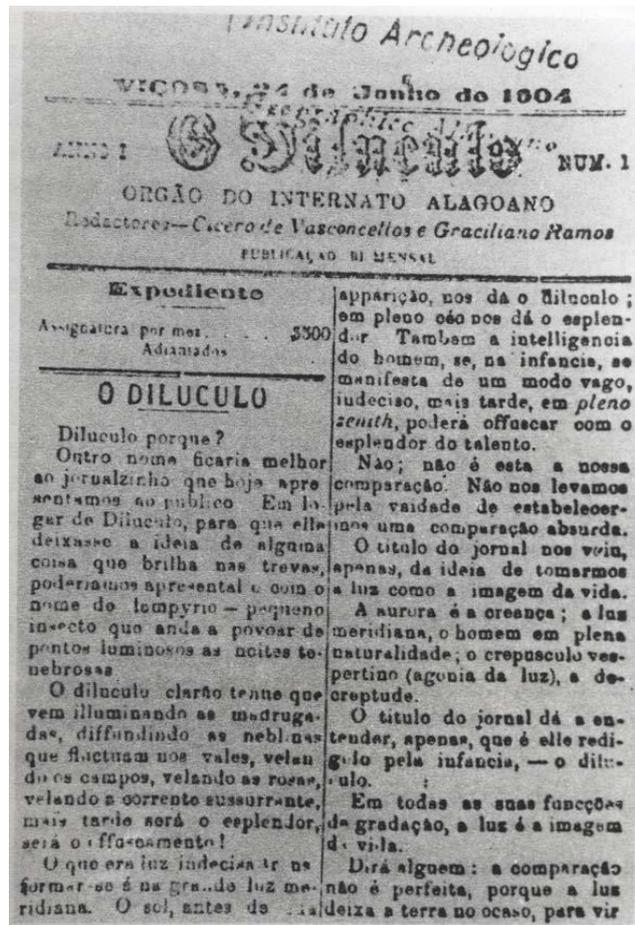


Figura 9 Primeira página de O dilúculo, de 24 de junho de 1904

A cena em que o menino de *Infância* descreve sua sensação sobre a intervenção de Mário Venâncio aos seus escritos revela o desejo de cumprir destino pessoal. Antes de se profissionalizar, ele já condenava como embuste os exageros propostos pelo mestre. Mário Venâncio via futuro no menino, o que o envaidece momentaneamente, mas, certamente, não o entorpece, não o envolve:

Mário Venâncio me pressagiava bom futuro, via em mim sinais de Coelho Neto, Aluísio Azevedo — e isto me ensoberbecia e alarmava. Acanhado, as orelhas ardendo, repeli o vaticínio: os meus exercícios eram composições

⁵⁷ RAMOS, 2002. p. 227.

tolas, não prestavam. Sem dúvida, afirmava o adivinho. Ainda não prestavam. Mas eu fazia romances. Gastei meses para certificar-me de que o palpite não encerrava zombaria. Depois a vaidade esmoreceu, foi substituída por uma vaga aflição.⁵⁸

A aflição é advinda da obstinada procura de uma expressão própria e dificultada pelo uso de uma língua que mais atrapalhava que ajudava, que aparece menos como um conjunto de possibilidades e mais como impedimentos; aquela língua na qual ele se sentia quase um analfabeto. A língua manipulada com dificuldade é quase impedimento para os experimentos criativos; encontra-se na fronteira entre o espaço de expressão e o espaço de opressão. É com ela, em seu estado cru, que o escritor procura aproximar a escrita da vida, para torná-la, à escrita, diferente da de outros.

O movimento mais evidente para consolidar essa diferença é a peremptória negativa ao plágio manifestada desde a vã tentativa de Dondon ao ensinar-lhe a traçar a “caligrafia direita”. Sem talento para a cópia, o menino não conseguia repetir o traçado proposto e assim as “garatuja” continuaram. O menino, leitor em exílio, é também escritor em exílio. Seu modo de ler e escrever não encontrava semelhantes entre os seus. Trata-se de um estrangeiro em sua casa, estrangeiro pela linguagem adquirida nos livros, pelos comportamentos e lugares conhecidos pelos livros da estante do tabelião.

A escrita como garatuja incorrigível e ininteligível parece ter sido uma espécie de caminho desejado. O menino, como o homem, não desejou copiar o caminho delineado pela escola, mas ousou ser diferente e incomodou-se quando foi expropriado de seu estilo pelas intervenções de Mário Venâncio. Expropriado pelo mestre, o menino fica confuso e duvida do futuro de escritor. A mesma rebeldia, o mesmo desdém e a mesma desconfiança demonstrada na leitura aparecem na escrita que se nega a ser repetição.

O desejo de traçar uma escrita própria e a forma de conceber a relação entre seus exercícios criativos e os textos lidos podem ser discutidos a partir da seguinte passagem de

Infância:

Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos e *a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem*. Suou na composição das urupemas. *Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente, a fibra, o aro, o tecido*. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas

⁵⁸ RAMOS, 2002. p. 229.

urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque era o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.⁵⁹

Wander Miranda analisa essa passagem com o intuito de discutir o trabalho com a linguagem de Graciliano. Ele afirma:

Em outro fragmento de *Infância*, “Manhã”, a importância predominante do trabalho com a linguagem revela-se de maneira iluminadora. Nele, Graciliano detém-se na solitária tarefa do avô paterno de confeccionar urupemas e, identificando-se com ele revela que *trançar urupemas e traçar letras no papel são atividades análogas*. Em ambas prevalece o *fazer*, a lida artesanal, paciente e obsessiva, seja com as fibras, seja com as palavras; ambas são tidas pelos executores como atividades “desinteressadas”, alheias à função utilitária que porventura possam ter; e finalmente, ambas não visam à reiteração de modelos anteriores, mas são o meio particular de expressão de uma necessidade imperiosa, que é também e sobretudo necessidade de depuração dos recursos utilizados (...).⁶⁰

Pode-se perceber, tanto nas afirmações de Wander Miranda quanto nas do narrador de *Infância*, que o modo como o avô lida com o fazer é apresentado como um paralelo com as experiências do menino: a ausência de mestre, a negação ao uso de traçados pré-definidos; a busca da autonomia e a fuga da tradição; a consolidação de um modo próprio de expressão e a negação de todo tipo de plágio. Menino e avô se proclamam em dissidência com os mestres, propõem-se a inventar, no terreno difícil da imprecisão, novas leituras e novas escritas, novas urupemas.

A fuga dos caminhos óbvios na leitura oferece, também, a imagem do leitor como artesão. Negar-se a decompor o texto, a procurar o que o autor quis dizer é um modo de ler dos que abandonam o traçado prescrito para a leitura e procuram relação particular com o texto que está sendo lido. Wander Miranda considera que, para Graciliano Ramos, na construção de seus narradores em primeira pessoa o que conta é a “lentidão”, o trabalho demorado, incansável e artesanal com a palavra, semelhante ao do avô com as gaiolas, como visto em *Infância*, busca obsessiva de *perfeição*.⁶¹ Semelhante também ao gesto do menino leitor, de posse de um dicionário, procura palavra por palavra, lentamente, construindo o significado do texto e envolvendo-se progressivamente com a história que está sendo lida.

⁵⁹ RAMOS, 2002. p. 19. Grifos nossos.

⁶⁰ MIRANDA, 1992. p. 46. Grifos nossos.

⁶¹ MIRANDA, 1992. p. 106

Ao afirmar que a literatura, para Graciliano, é um artefato, Wander Miranda escreve:

A mesma idéia é desenvolvida no artigo “Os sapateiros da literatura” hoje em *Linhas tortas*, e no qual Graciliano coloca-se ao lado de Mário de Andrade contra a literatura feita às pressas e que revela um domínio insuficiente do material que a determina: a linguagem. Compara então pronomes e verbos a sovelas e ilhoses, e a comparação, além de evidenciar o caráter artesanal da atividade do escritor e a sua dimensão utilitária, demonstra como consciência social e consciência da linguagem são indissociáveis na escrita, pois ‘as sovelas furam e a faca pequena corta’. São armas insignificantes, mas são armas.⁶²

A proposta de Graciliano se distingue daquela dos escritores e artesãos que pretendem destruir as formas, assimilá-las de modo a tornarem-nas suas. A ambos, avô e neto, não interessa a repetição, mas a diferença. O gesto criativo inaugural é pretendido como diferença, como forma de conquistar um modo ímpar de expressão. Ambos são artesãos preocupados em se afastar do modelo. O narrador de *Infância*, ao mencionar sua relação com a literatura, e o escritor Graciliano, ao realizar sua própria literatura, não avalizam a existência de modelos; ao contrário, a procura de caminho próprio é praticamente uma obsessão para o leitor, narrador de *Infância*, e para o escritor. Um dos modos de se perceber o trajeto pretendido pelo narrador e pelo escritor é analisar a reação que ele tem diante das críticas recebidas. Márcia Cabral Silva nos ajuda a compreender essas reações:

Entre os presságios de Mário Venâncio - a quem dedica o primeiro conto - e as severas críticas de seu Ramiro, o jovem escritor parece ter apostado no primeiro, sem ligar caso à correção proposta, pois, como se lê no *Pequeno Pedinte*, o seu personagem manteve-se “estendendo a mão”. Contudo, dentre os críticos desses primeiros trabalhos do escritor, talvez se possa considerar o próprio Graciliano Ramos o mais severo. É o que sugerem suas reflexões em resposta a inquérito literário, de 1910, quando contava com apenas 18 anos de idade:

Qual o seu primeiro trabalho publicado ou exposto? De que gênero esse trabalho? Quando o publicou ou expoz? Meus primeiros trabalhos foram pequeninos contos, simples ensaios sem esthetica, sem forma, sem coisa alguma. Verdadeiras criancices! Guiado pela mão de Mario Venâncio, mallogrado amigo que, sempre lutando com o infortúnio, ingeriu um dia uma forte dose de acido phenico.(RAMOS, *Jornal de Alagoas*, 1910)⁶³

⁶² MIRANDA, 1992. p. 107.

⁶³ SILVA, 2004. p. 133.

A proposta de leitura e escrita de Graciliano é a de não se entregar às estruturas já conhecidas, ainda que delas possa usufruir ainda que de algum modo os tenha assimilado. É também a de não acreditar nos elogios fáceis. Ao encenar a relação com os textos conhecidos o faz apontando para o distanciamento crítico, encenando a diferença, não a semelhança. Eles podem ser referências, os autores podem até ser tratados com alguma reverência, como o caso de Eça, mas o que se mostra é o que o distingue deles. E mais, diante do texto publicado o senso crítico não diminui e a confiança nos elogios não aparece, pois aprendera a duvidar deles na infância, através de elogios falsos que fizeram à sua roupa. Dessa experiência veio a certeza: “Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco.”⁶⁴

Para além da característica artesanal visível e confirmada pelo estudo de Wander Miranda, interessa-nos a idéia da palavra como arma e da aproximação do fazer do artesão com a sobrevivência, presente na crônica mencionada por Miranda e da qual transcrevemos um trecho a seguir. Vejamos como o escritor aproxima seu ofício ao de um sapateiro, em suas próprias palavras:

Difícilmente podemos coser idéias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a soveia, o cordel e as ilhós. A comparação efetivamente é grosseira: cordel e ilhós diferem muito de verbos e pronomes. *E expostos à venda romance e calçado, muita gente considera o primeiro um objeto nobre e encolhe os ombros diante do segundo, coisa de somenos importância. Essa distinção é o preconceito.* Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas, que dentro de poucas horas serão pagas e irão transformar-se num par de sapatos bastante necessários. Para ser franco, devo confessar que *esta prosa não se faria se os sapatos não fossem precisos.*⁶⁵

Graciliano foi mesmo esse sujeito que escreveu e vendeu textos para suprir suas necessidades básicas e as de sua família. É a experiência que delimita o conceito e o valor. O pai, ao mostrar para a criança o valor da palavra escrita, mostra que a palavra não faz parte do mundo diletante, é arma para a sobrevivência. O escritor e seu produto (o livro) são do universo dos que precisam sobreviver do seu trabalho. Na aproximação entre a palavra e os instrumentos do sapateiro, destaca-se o primado do concreto, como diz Miranda, a concretude

⁶⁴ RAMOS, 2002. p. 185.

⁶⁵ RAMOS, 1970. p. 233-234. Grifos nossos.

da sobrevivência. O escritor é representado como alguém comum, que precisa receber para trabalhar. O ato de escrita aparece como trabalho e sobrevivência e não como erudição e agitação cultural. O leitor que o menino não foi (passageiro de viagens lindas) não é o leitor almejado pelo escritor. Para Graciliano, os leitores são “fregueses” que podem ficar satisfeitos com a “mercadoria”. A obra de arte entendida como mercadoria, além de dessacralizá-la, é evidência de que o narrador não pretende, como ele mesmo disse, enfeitar o “produto”. Não precisa, portanto, aplicar caligrafia bordada às narrativas. Pode mostrar cruamente a agrura das vidas secas, a tragédia do cárcere, a vida magra de Madalena, a rispidez de Paulo Honório. Pode encenar o malogro da construção narrativa – *Caetés*. A literatura do sapateiro cria objetos que ficam disponíveis no armazém; é publicizada, portanto, como um negócio que se dá tanto como se fosse algo raro, porque de circulação restrita, como algo rotineiro, uma vez que está presente no lugar onde se vendem gêneros de uso cotidiano.

A simbologia proposta por Graciliano, do sapateiro e do sapato, do armazém e dos dicionários como mercadoria encaixada, do menino consultando esses dicionários no caixote do armazém, é muito distinta daquela oferecida por Nava: o banquete, a bebida, o torpor, o excesso.

Visto desse modo, *Infância* cumpre especial papel. O menino surrado, sem mestres, vivendo em cima das mercadorias do armazém, é apresentado como um vivente insignificante, um estorvo. A ele, no entanto, não é negada a arma para sair dessa situação: é a palavra escrita, ferramenta do sapateiro que passa a construir, sob medida única, calçados para os migrantes da seca, os coronéis perturbados, os escritores sem tema.

As concepções de leitor, de escritor e de escrita presentes em *Infância* parecem dizer que Graciliano Ramos, conscientemente, se coloca em posição diferente da antropofagia modernista e dela procura se distinguir. Evita desfazer as urupemas do modernismo paulista para não plagiá-lo. Procura satisfazer os fregueses, sem se tornar um escritor de gravatas e conferências, reivindica-se um “flagelado da literatura”. É nesse ponto de vista que nos parece possível inserir seu livro *Caetés*.⁶⁶

Wander Miranda descreve o que acontece com o escritor João Valério: quanto mais se envolve com o que está próximo, mais se distancia do que deseja escrever.⁶⁷ Efetiva-se o malogro do projeto de escrita ao qual João Valério se dedica, porque não cabia a um negociante meter-se em coisas de arte. Há, no entanto, uma evidente postura irônica do narrador. Essa postura pode ser percebida pela ambiguidade na ação do narrador-escritor: ao

⁶⁶ MIRANDA, 1992. p. 55-58.

⁶⁷ MIRANDA, 1992. p. 55

mesmo tempo em que supõe que não deve se meter em coisas de arte põe-se a escrever freneticamente. Mas o frenesi do narrador-escritor não supera a inadequação da escolha temática. João Valério quer escrever sobre o que nunca viveu – um ritual antropofágico. A ironia deixa o romance para ganhar espaço na reflexão do escritor sobre o modernismo e evidenciar seu antimodernismo.

Graciliano afirma que cria seus personagens a partir de sua realidade, a partir daquilo que viveu e conhece. João Valério vê malograr seu projeto de escrever sobre o ritual antropofágico de que o Bispo Sardinha fora vítima, por completo desconhecimento da situação dos personagens aos quais queria construir. Criador e criatura parecem apontar para máxima distinta da proclamada pela antropofagia literária oswaldiana, parecem dizer: só me interessa o que é meu. Parece, ainda, ironizar o próprio Manifesto antropófago publicado em 1928 em cujo final verifica-se a seguinte inscrição: “ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”.⁶⁸

Assim como o avô de Graciliano dispensou a beleza e optou pela praticidade, o neto dispensa o experimentalismo vanguardista, visto por ele como diletante. Não dispensa, no entanto, a experimentação, o trabalho cuidadoso da palavra que procura o traço próprio.

A postura realista do escritor, que condena modismos, temas distantes, aparece com a valorização do que é particular, como se vê, também em *Linhas tortas* com o apreço do escritor pela literatura de Jorge Amado.⁶⁹ Segundo Graciliano, o escritor baiano não se dedica a falar dos lares felizes, mas das mazelas sociais. Graciliano considera que o que mais vale é o estudo do subúrbio, da fábrica, do engenho, do colégio cambembe, que os escritores de 1930 apresentavam em suas narrativas. Para ele, isso era mais importante que as histórias “sem pé nem cabeça” de lares felizes inexistentes. E sobre a construção da língua pelos romancistas de 1930 afirma:

[t]iveram a coragem de falar errado, como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos e suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor por os pontos nos ii. O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos.⁷⁰

⁶⁸ TELES, 1986. p. 360.

⁶⁹ RAMOS, 1970. 107-111.

⁷⁰ RAMOS, 1970. p. 108.

A aproximação do escritor do seu tema, o modo como compreende a relação da experiência com a escrita, favorece uma valorização de textos nacionais que não optaram pelo caminho do modernismo paulista, mas que ou se opuseram a ele ou dele se distanciaram.

A natureza crua da sua linguagem origina-se, conforme o próprio escritor afirma, da aproximação concreta da linguagem com a experiência. Não se fala da experiência de leitura, mas daquela do corpo do menino chicoteado pelo cinturão ou do homem preso nos porões dos navios ou nas celas da Ilha Grande. A experiência que marca o corpo do menino e do homem é o que move fundamentalmente a escrita de Graciliano. Possivelmente é por isso que, embora se encontrem diversas citações, alusões e comentários do narrador que se referem a textos lidos, visitados e revisitados, não são deles os elementos que plasmas as obras de Graciliano, nem mesmo em *Infância*, na qual a experiência de leitura é narrada. Isso se dá, acreditamos, porque a experiência de leitura do escritor é realizada em dissintonia com o texto, pela sua sensação de que o processo de leitura está fora, por fora, conforme já assinalamos.

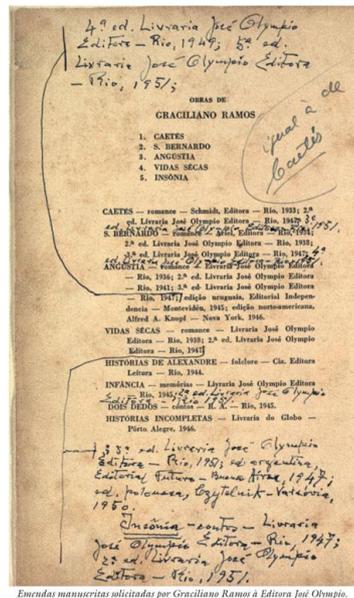


Figura 10 Emendas manuscritas solicitadas por Graciliano Ramos à Editora José Olympio

Ao refletir sobre seu processo criativo, Graciliano confessa:

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles

não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existem.⁷¹

A confissão do escritor parece confirmar nossa opinião sobre que tipo de relação Graciliano supõe que estabelece com a obra literária lida. A encenação do distanciamento, até mesmo do admirado Eça, se dá porque o escritor prefere o que tem à mão. Essa posição de olhar para fora e principalmente a de sentir-se fora, própria do exilado, e procurar registrar o que é fruto da observação, apresenta o sujeito escritor como um que está de fora.

Diferente do que já se viu em Alencar e Nava, Graciliano encontra-se em outro tipo de movimento, em outro tipo de organização da vida literária. Isso se dá, principalmente, porque o início de sua carreira é quase que um acidente. Seu trabalho de escritor não se pauta pelos encontros, debates ou visitas importantes, como a dos modernistas a Minas, com os quais Nava se encontrou. Já famoso, Graciliano dispensava a presença dos que o idolatravam, queria o sossego dos fundos da livraria.

A literatura produzida por ele aparece como uma espécie de resistência ao *glamour* dos volumes. *Infância*, tal como *Vidas secas*, é obra publicada aos pedaços, depois tornada volume. A escrita incorrigível de Graciliano é, pois, um tipo de narrativa crua, pouco loquaz, que se pretende esteticamente a demonstração de que o escritor é um sobrevivente, que vive do suor de seu trabalho. O leitor é um freguês, que pode ou não apreciar a obra, entendida, nesse universo ideológico, como uma mercadoria — posição diametralmente oposta à de Pedro Nava, para quem a escrita das memórias tornou-se tardiamente um projeto editorial, e que não era, para o escritor, uma atividade necessária para sua sobrevivência.

⁷¹ RAMOS, 1970. p. 245.

3 Entre o excesso e a escassez, dois leitores, duas escritas

Com os elementos aqui levantados a respeito da escrita de Nava e Graciliano emergem duas imagens de escritor: a de arquivista e a de artesão. Emergem duas concepções distintas de poética, a do excesso e a da escassez. Ao terminar o segundo capítulo, podemos observar a diferença existente nas figurações do leitor, e agora podemos consolidar a diferença nas formas de expressão poética. Nava aparece como o leitor em espaço confortável das áreas da casa, a sala, o quarto. Graciliano, lendo no armazém, procura palavra por palavra no dicionário, procura livro em estantes da casa alheia, rouba moedas do pai para comprar livros. Acreditamos que esses gestos de leitor são importantes na configuração do modo de escrever.

Nava expõe em sua escrita um arquivo de leituras e, na leitura de suas memórias, podem-se percorrer textos de um número incalculável de escritores. Graciliano expõe o acervo de leitura que possui, mas não o apresenta como arquivo infinito, considera-o limitado, parco, insuficiente para a investidura de um escritor. Ele prefere expor, tal como um artesão, seu material de escrita, qual seja: o que está ao seu lado, a realidade que vive e conhece, os letrados e iletrados do seu mundo.

A diferença, visível nos narradores-leitores, materializa-se na escrita hiperbólica e monumental de Nava, semelhante ao mundo que lhe fora apresentado pela biblioteca de Antonio Salles e do Colégio Anglo. Graciliano, entre grãos e mercadorias encalhadas, desenvolve uma escrita que nega a fartura.

Essa diferença entre o excesso e a escassez é também refletida no modo como as duas poéticas desenvolvem o contato com o cânone europeu. Nava encena uma assimilação da forma, dos temas, por isso se confessa plagiário, parafrástico, influenciado por escritores diversos. Cultua a mistura modernista proposta por Mário de Andrade, exercita a antropofagia literária que prega a deglutição de textos alheios. O arquivo de leitura de Nava é como que despejado no texto com citações, referências, alusões de diversos tipos, amalgamadas ao texto de diversos modos. Graciliano parece estar menos preocupado com a demonstração do que leu; e embora faça menção a vários autores e a diversas obras encena a não assimilação das formas e parece estar interessado apenas no método criativo dos escritores, principalmente no de Eça: o desejo de que as personagens sejam reais. Nava se mostra utilizando métodos de trabalho semelhante aos dos autores lidos, mas, no texto, indica a semelhança pelas palavras,

como que a iludir o leitor das *Memórias*. Graciliano encena o desejo de não iludir o leitor de seu romance e se diz um não plagiário.

O que fica claro, no entanto, é que independentemente dos caminhos e das concepções poéticas dos dois escritores, ambos se inserem no debate sobre a procura da originalidade, embora tenham diferentes maneiras de se relacionar com os textos de outros, vistos por muitos como modelos. Nava admite que tem, entre os escritores, alguns modelos, Graciliano reconhece a realidade como seu ponto de partida.

Nava assume que escreve muitas vezes para si mesmo e ao comentar sua lida com as palavras invariavelmente usa a metáfora da degustação, ou da digestão. Em *Balão cativo*, por exemplo, temos o narrador saboreando os nomes das estações de trem:

Todos os santos e de repente a palavra Méier — de cinco pontas, como a estrela apagada da vida de meu Pai. Ali ele tivera a Farmácia Nava e depois trabalhara na Delegacia de Saúde que acabara com a dele... Méier, Méier, Méier. Fui derretendo na boca, repassando a bala do vocábulo — Méier, Méier, meiermeiermeiermeier — até ficar só com seu travo acídulo, só com seu som e dele varrer qualquer sentido intrínseco. Abrindo apenas os caminhos das associações abstratas. As das palavras mágicas.⁷²

Na sequência, o autor fala da importância da palavra que pode ser pedra preciosa, intraduzível, imutável, e conclui seu raciocínio filiando-o aos escritores brasileiros e sua capacidade criativa: Daí é um passo para a improvisação, para o neologismo que vale quando é inventado por um mestre Guimarães Rosa, por um mestre Carlos Drummond de Andrade — experimentadores do verbo, claudbernards do fonema.⁷³

Essa é uma expressiva aproximação entre o trabalho com as palavras e o trabalho médico, pois Claude Bernards é médico, fisiologista francês do século XIX que teve como obra memorável a *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Seu trabalho mais importante é sobre a fisiologia da digestão, trazida para a narrativa como processo de escrita. A digestão é mais uma vez apresentada como uma forma criativa de elaborar um texto. Vê-se, com mais esse exemplo, que a construção da originalidade de Nava é realizada em companhia de múltiplas vozes, intencionalmente trazidas para as memórias como tecidos de um organismo. É, pois, pela procura do excesso, do acúmulo, que o leitor Pedro Nava se expressa pela escrita.

⁷² NAVA, 1986. p. 236.

⁷³ NAVA, 1986. p. 237.

Graciliano, ao contrário, nega os excessos do mestre Venâncio. Afirma claramente que não se liga a detalhes:

Examinei-me por dentro e julguei-me vazio. Não me achava capaz de conceber um daqueles enredos ensangüentados, férteis em nobres valorosos e donzelas puras. (...) Nunca descreveria um candeeiro como o de metal amarelo que iluminava, com azeite e difíceis pavios, duas páginas das *Cenas da Vida Amazônica*. Os candeeiros me passavam despercebidos. E seriam necessários?⁷⁴

Aqui a declaração efetiva contra os excessos do autor de *Cenas da vida amazônica*, em outras passagens evidências de posições contrárias aos excessos de outros, como de Alencar, por exemplo. Assim, Graciliano, como um artesão que usa poucos materiais, apenas o que lhe está disponível, próximo, compõe seus romances, sem descrições, sem candeeiros, longe dos nobres valorosos e das donzelas puras. Cheios de vida, de muita vida (e morte) nordestina, brasileira. Humana. A opção é por uma composição singular, organizada a partir de um trabalho que se pretende claro e que seja compreensível e do interesse de todas as pessoas, de todos os leitores, seus fregueses.

⁷⁴ RAMOS, 2002. p. 229.

PALAVRA FINAL

Ler e escrever: o jogo da leitura

Procuramos, com estas reflexões finais, sintetizar a resposta às duas perguntas que nos moveram desde o início de nossos trabalhos, ambas inspiradas nas teorias desenvolvidas por Piglia e Compagnon, respectivamente: O que é o leitor? O que o leitor faz do texto quando lê?

Para alcançar esse objetivo, devemos refletir sobre as formas como o leitor é apresentado em uma obra literária considerando pelo menos três aspectos: os gestos de leitor e seus respectivos modos de leitura apresentados nas obras mencionadas nesta tese e a relação que estabelecem com a tradição literária européia e nacional; as figurações de leitor evidenciadas nas obras analisadas; e a escrita como construção de uma poética da leitura presentes em obras literárias de cunho memorialístico.

Iniciemos recuperando a discussão que postulamos em nosso primeiro capítulo: os modos como a criação literária se estabelece em nossa tradição, particularmente no insistente debate sobre a busca da originalidade pretendida tanto pelos artistas como pela crítica. Para pensar os modos de leitura e a convivência com a tradição é preciso pensar na condição do escritor brasileiro aqui tomado como ponto de saída: a condição de leitor da tradição. Essa condição essencial do escritor brasileiro oferece a possibilidade de realizarmos uma reflexão sobre a leitura e o leitor.

Desde o século XIX, nossos escritores encontram diversas saídas em resposta à exigência dos críticos e dos pares por uma criação original e supostamente fora dos parâmetros da imitação. Pode-se dizer que o escritor brasileiro, ao estabelecer diálogos criativos com a literatura européia, o faz de pelo menos três modos: o que procura negá-la ou depreciá-la, como Alencar; o que procura assimilá-la, como Nava e o que procura distinguir-se dela, como parece ser o caso de Graciliano.

Os modos de estabelecer os diálogos criativos com os textos europeus são justificados pelos escritores em suas obras ou fora delas. Alencar supõe que o fato de a protagonista de *Lucíola* rasgar o livro de Dumas Filho seja suficiente para demonstrar o quanto sua obra é distinta da do escritor francês. Nava faz da profusão de citações e da posse de textos diversos um gesto complexo e paradoxal, o de sacralizar profanando, materializado na metáfora da leitura e da escrita como um processo de digestão. Graciliano assume que pretende penetrar de tal modo na realidade em que vive que seria capaz de construir caminho próprio, distinto daqueles lês que poderiam ser indicados por escritores renomados. Os modos de compreender a convivência com a literatura européia expressos pelos diferentes gestos de leitores criados pelos três escritores — rasgar, devorar, desdenhar

— representam três caminhos possíveis, dentre outros existentes, de como o escritor brasileiro soluciona, em sua obra, a relação com os textos europeus. Todos eles, os gestos aqui descritos, executados em nome da originalidade e da diferença.

A polêmica entre Nabuco e Alencar a respeito da originalidade se instala na forma como ambos compreendem de que modo deve se dar a convivência do escritor nacional com outros textos, em particular os textos europeus. Ambos desejam afirmar a capacidade criativa e fugir da acusação de plágio e de imitação feita mutuamente. Esse episódio histórico de nossa literatura não registra apenas o sentimento próprio do artista e da crítica romântica, mas principalmente registra, a nosso ver, o modo como a crítica e os artistas tentavam se inserir na tradição literária: afirmando uma posição que os/nos distinguisse dos europeus. Ao se defender da acusação de ser um plagiário., Alencar reivindica, para sua obra *Lucíola* uma diferença temática e não formal com relação ao romance do escritor francês: tentativa de marcar a diferença. O gesto contundente de busca de autonomia criativa está, a nosso ver, evidenciado no ato de Lúcia rasgar a obra, ato executado pelo escritor, por meio das mãos da personagem. Ao se explicar para Nabuco, evidencia sua crença na possibilidade de um distanciamento do texto de partida, embora assuma abertamente a perigosa aproximação com ele. Se é fato, como o próprio Alencar expressa, que assimilou em seu texto aspectos do texto de Dumas Filho, é também fato que o escritor brasileiro acreditou escapar deles, sugerindo o desejo de independência. Alencar, com esse movimento dialético de aproximação e distanciamento dos textos europeus se insere na perene discussão da arte e na duradoura angústia do artista: a relação com o modelo.

Baudelaire, ao tratar da preocupação do artista com a originalidade e da procura do modo de expressão que o particularize, afirma que “todos os bons e verdadeiros desenhistas desenham a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza”.¹ Segundo ele, “quando um verdadeiro artista chega à execução definitiva de sua obra, o modelo lhe será mais um *embaraço* do que um auxílio”.² Parece ser este o caso de Alencar. Pensando em construir a diferença em relação ao romance de Dumas Filho, foi surpreendido pelo efeito da presença do romance francês em sua obra e o modelo de que se queria desfazer torna-se embaraço definitivo para o escritor.

O procedimento criativo de Nava percorre caminho muito distinto deste. Leitor voraz observa que deglutir, assimilar, destruir as formas e reconstruí-las como suas é o movimento criativo que executa a aproximação radical dos textos que leu a ponto de torná-los

¹ BAUDELAIRE, 1996. p. 31.

² BAUDELAIRE, 1996. p. 31. Grifo nosso.

seus. Trata-se de um processo criativo complexo que evidencia a aproximação e torna-a trunfo para a construção de uma proposta memorialística ainda não vista em nossa literatura até aquele momento. A obra, publicada na década de 70 do século XX, mais de cem anos depois de *Lucíola*, não foi recebida com desconfiança por causa de sua desejada aproximação com a obra de Proust. Não cremos que seja necessariamente porque a crítica havia abandonado o apreço pela originalidade, mas porque, com o advento de paradigmas modernos para se pensar a literatura, o conceito de originalidade passou a se instalar em outros critérios. Corroborar para esta visão o fato de haver uma voz proferida em uníssono afirmando a originalidade do memorialista.

Nava reinstala uma estética modernista, ao confessar a aproximação devoradora com os textos europeus, e professa o caráter transformador desse gesto criativo, tal como fizera a antropofagia literária dos anos 1920. O projeto memorialístico de Nava surge como algo inédito em nossas letras e o modo como organiza suas memórias interessa mais que sua aproximação formal e temática com o escritor Proust.

Nava, ao executar de modo radical a proposta da antropofagia oswaldiana, supera limites impostos por conceitos como autoria, por exemplo. A presença de versos inteiros de escritores brasileiros e estrangeiros na configuração do texto do memorialista, às vezes sem aspas, sem menção ao autor, demonstra o quanto o processo intelectual de leitura (devorar, deglutir e assimilar) é verdadeiramente uma tomada de posse que faz do leitor-escritor, um autor daqueles versos na medida em que os faz palavras suas. O procedimento próprio do modernismo, o de tomar posse de textos alheios, distingue-se da timidez romântica de Alencar, que não quer ser surpreendido na semelhança com Dumas Filho, procura escondê-la e, descoberto e questionado, precisa reafirmar algo como “essa obra não presta”. Nos anos 1970, a concepção da relação com o texto europeu é outra, portanto. Nava está certo de que nossa literatura é parte daquela com a qual dialoga, a literatura do ocidente, motivo pelo qual não precisa que as fronteiras sejam delimitadas. O tempo de Alencar era outro, a exigência era exatamente demarcar as fronteiras da literatura brasileira, razão que já não existe para Nava.

Graciliano apresenta comportamento bem distinto daquele de Alencar e do de Nava. Inserido em um momento efervescente do romance brasileiro, a década de 1930, o escritor alagoano será protagonista de um modo de convivência com a literatura européia que não a nega, mas dela não quer proximidade, e parece que não pretende assimilá-la. Deseja distanciamento temático e formal. Visto dessa maneira, podemos contrapor a escrita modernista — pantagruélica — de Nava e a escrita moderna, “incorrigível” e “diferente das

outras”, de Graciliano. Ambos confessam métodos de trabalho muito distintos. Em Nava, a destruição das formas é caminho para a assimilação e a incorporação de vozes diversas em sua obra. Há, nesse procedimento, reverência, por vezes confessadamente parafrástica, dos textos que leu, conforme sua aproximação com Proust e Rabelais. Em Graciliano, há a confissão da percepção de que o texto europeu apresentava cenários que possuíam pouca utilidade para quem vive em uma realidade tão distinta da dos castelos. O leitor desconfiado não vê utilidade naquela geografia literária. A pretensão de esquecimento sem assimilação parece não ser completamente realizada, haja vista sua aproximação com o método criativo de — a procura de trazer a realidade para a literatura. A tentativa de construir uma escrita particular marcada pela realidade física é característica bem significativa na década de 1930 e pauta as experiências criativas próprias do romance brasileiro. As iniciativas literárias de Graciliano comungam com este tempo e, tal como seus pares, procura se distinguir dos modernistas de 22. Essa posição político-estética de Graciliano facilita a percepção da diferença entre os dois escritores do século XX aqui estudados.

A relação de ambos com a tradição literária brasileira cumpre, de certo modo, igual distinção, conforme destacamos na análise das referências feitas por ambos a Alencar. Nava, por ser um modernista que se utiliza de recursos de diversos momentos estéticos, aproxima seu texto, por assimilação, inclusive de recursos de escrita utilizados pelo escritor romântico. Realizando gesto semelhante ao que faz com os escritores europeus, Nava toma posse também de autores como Mário de Andrade, Drummond, Bandeira, Olavo Bilac, além do próprio Alencar, conferindo às suas memórias uma espécie de voz autoral coletiva, ou de biblioteca das literaturas brasileira e européia.

Graciliano, por sua vez, demonstra, na relação com os escritores brasileiros, distanciamento semelhante ao visto na relação com os estrangeiros. O narrador de Graciliano, em relação a Alencar, por exemplo, apresenta a importância histórica do autor de *O Guarani*, mas não se aproxima de sua “prosa fofa”. Guarda apreço por Aluísio Azevedo, mas não se interessa em imiscuir-se no ambiente urbano do escritor naturalista.

Como leitores-escritores, por sua vez, em relação às obras canônicas — manifestas por seus narradores —, Nava e Graciliano nos oferecem conceitos de leitura e de leitor que configuram uma escrita construída a partir do modo de encenação da leitura e nas figurações do leitor expressas nessas encenações.

No caso específico do texto memorialístico, ficcional ou autobiográfico, no qual o narrador personagem se apresenta como leitor, observa-se com nitidez que, para construir a

voz narrativa e dar legitimidade a ela, há um cuidadoso e delicado “trabalho de citação”. Esse trabalho confere ao texto uma importante característica, pois é a um só tempo elemento de construção textual e elemento de lembrança. O trabalho de citação, aqui entendido nos modos como é estudado por Compagnon, é visto como forma de redigir, por isso pode-se dizer, como Borges, que o escritor é um redator. Redação realizada a partir das obras que o escritor leu, o que torna evidente a proximidade entre o ato de lembrar a leitura, que é constituído pelo ato de ler, e o ato da escrita, encenando, e confirmando, a simultaneidade desses dois atos.

As memórias da leitura se edificam em estruturas “em abismo” — um jogo infinito de encaixes de um texto dentro do outro. Esse é o caso de *Balão cativo*, de Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. Ao ler a obra dos dois autores podem-se notar seus precursores e perceber o quanto os textos que constituem o acervo deles são heterogêneos e como essa heterogeneidade compõe a escrita de ambos.

Nos textos memorialísticos a estrutura em abismo se configura tanto a partir das narrativas orais quanto da memória escrita. O abismo fecundo construído pela rede de narrativas orais pode ser visto em Nava nas referências às histórias de Rosa e, em Graciliano, pelas conversas no armazém. A configuração da memória de textos escritos como abismo pode-se confirmar pela lembrança de textos lidos, como é o caso da história de D. Antonio de Mariz e de Iracema, visitadas pelos meninos, respectivamente em Graciliano e Nava, e revisitadas pelos adultos. Outros exemplos adveem da aproximação entre as aulas de geografia e a leitura de Júlio Verne, ou pelas epígrafes, menções, citações, transcrições de autores como Eça, Proust ou Rabelais. Pode também se originar em alusões a elementos da iconografia, da fotografia, do cinema, enfim, no emaranhado de linguagens aos quais o leitor está vinculado imagética, social, cultural e ideologicamente.

As obras literárias aqui apresentadas contribuem, também, para que pensemos sobre a dimensão temporal, a natureza do espaço do ato de ler e as questões da compreensão na leitura. Mostrados os gestos e as imagens dos leitores estudados aqui, pudemos observar que a questão da dimensão temporal presente no ato de ler é complexa. Se tomarmos como exemplo as obras memorialísticas de Nava e Graciliano, podemos concluir que o ato de ler, ato primaz que configura a leitura como acontecimento, não é definido por uma única instância temporal, principalmente porque, em seu momento presente, aquilo que chamamos de agora da leitura, outras leituras passadas são convocadas pelo leitor a fim de significar ou ressignificar o que está sendo lido. Muitos foram os exemplos citados no decorrer de nossa

análise que comprovam essa observação. Mas isso não se vê exclusivamente nos textos memorialísticos.

Lucíola, embora seja um romance em primeira pessoa, tem organização narrativa muito distinta dos textos de memória autobiográfica. Também nessa obra a complexidade e multiplicidade temporal do ato de ler se verifica. Se tomarmos o exemplo da cena trazida no início deste trabalho, a dimensão temporal da leitura é importante. A ira de Lúcia só se apresenta porque o quanto tinha lido do romance era suficiente e profundo para conseguir falar sobre a obra. Tendo as informações que tinha, a leitura de *Dama das camélias* já era passado; no entanto, é fato mobilizador do presente da ação da personagem – rasgar o livro. Se tomarmos as reflexões de Alencar sobre *Dama das camélias* e também as de Nabuco, a natureza plural das dimensões temporais presentes no ato de ler também se verifica, pois o crítico, para referir-se à obra de Alencar precisou relacionar outras leituras realizadas no passado e projetadas no texto de sua crítica. As reflexões de Alencar mostram que a escrita é dimensão futura de uma leitura detalhada da obra de Dumas Filho, refletida e redimensionada a partir de uma postura estética e ideológica.

A memória de leitura circunscreve-se a um passado inapreensível e o narrador não consegue estabelecer o afastamento entre passado e presente de modo sólido. Ao contrário, pode-se dizer que o ato de ler é configurado como uma pluralidade temporal. O presente, no gesto fundamental do leitor de tomar o livro e lê-lo; o passado, porque, ao ler, o leitor associa o que está sendo lido com outros textos lidos anteriormente; e o futuro, porque o momento do agora da leitura é tempo prenhe da escrita que se realiza no futuro do ato de ler, conforme se verifica nas memórias.

O encontro de diferentes dimensões temporais presente na encenação do ato de ler pode ser percebida na forma como os narradores das memórias são criados. A voz do narrador, em aparente dimensão presente, pensando na infância, se expressa com um olhar de futuro sobre o ato de uma leitura que já foi, mas não se foi. Ou seja, o ato de ler o Barão de Macaúbas já se foi para o menino de Graciliano, mas não se foi da memória nem da escrita do homem que, movido por ela, condena o autor do livro didático. Assim, os efeitos da leitura possuem uma singular dimensão de futuro: aquilo que se leu pode retornar em um futuro de forma intencional e elaborada, como é o caso daquilo que vem pela escrita, mas pode vir, também, como fragmentos de frases e até pelo simples uso de uma palavra que foi conhecida na infância e que retorna, por vezes, na escrita.

Também pela dimensão espacial pode-se perceber o aspecto múltiplo da leitura. Inicialmente fazemos uma distinção entre a o espaço da leitura e o espaço do ato de ler. O ato de ler pode ser executado, e o é invariavelmente, em cenários tidos como próprios para sua execução; pertence, portanto, ao mundo físico: a sala de jantar de Nava, o armazém de Graciliano, a sala de estar de Lúcia, o “entre mangueiras”, do menino Drummondiano.

O ato de ler, em *Balão cativo* tem, como cenário, espaço de luz, de aconchego, lugares nobres da casa, como o quarto, a sala de estar, a biblioteca, a sala de jantar. O resultado disso é a demonstração de que a leitura faz parte do ambiente e da vivência familiar, é praticada livremente no *habitat* do menino Pedro. O que vimos em Graciliano é muito diferente. A leitura é encenada nos espaços preferencialmente fora da casa: o quintal, a casa do tabelião, o armazém, a redação do *Dilúculo*. Desses cenários, dois se destacam: a sala de jantar para Nava e o armazém para Graciliano. Esses espaços atribuem significado ao ato de ler praticado pelos narradores de uma e outra obra. Em *Balão cativo*, observa-se a importância da degustação, da devoração, na formação do conceito de leitura. Em Graciliano é especialmente relevante a dimensão da leitura como uma espécie de mercadoria em circulação, cujo valor é atribuído pelo freguês.

O espaço em que a leitura ocorre é, por sua vez, imaterial. É o espaço do imaginário. As possibilidades impalpáveis do imaginário são o que descontrolam as associações que o leitor realiza durante a leitura. No imaginário estão presentes os efeitos da vida física do sujeito, de sua história de leitura, de sua formação material, espiritual e cultural — suas condições gerais da vida. O leitor se atira, ao executar o ato de ler, no abismo do imaginário, incapaz que é de controlar o que decorre dele. O espaço é criado a partir de variáveis que não são controladas pelo texto que está sendo lido, uma vez que se estabelecem relações inteiras completamente imprevisíveis, pois nem o leitor pode se dar conta delas. Não pretendemos entrar aqui nas articulações inconscientes que podem ser realizadas durante a leitura, mas apenas salientar que elas contribuem para que se perceba a dificuldade de se notar a fronteira entre o lido e a leitura — o que ele, o lido, provoca. Se ficarmos apenas no que o imaginário constrói e de que o leitor tem consciência, ainda assim, fica clara a dificuldade de se estabelecer um limite para as associações que podem ser realizadas pelo leitor durante o ato de ler. O texto lido é apenas um detonador de um conjunto de relações que se estabelecem. Pensa-se que, por mais que a leitura seja marcada pela reflexão, não é controlada pela razão, nem pela emoção, simplesmente não é um acontecimento sobre o qual se tem um tipo de controle eficiente, nem como exercício cognitivo, nem como fruição estética.

A ideia de supor que os textos apresentam estratégias que serão presumivelmente acompanhadas (ou descobertas) pelo leitor é insuficiente para dizer desse acontecimento — a leitura; e desse sujeito — o leitor. Compreender a leitura como um jogo parece ser mais próximo do que percebemos nos textos estudados, principalmente se considerarmos a possibilidade de burlar as regras ou de blefar, o que é próprio do jogo. A compreensão da leitura como jogo parece ser um modo mais adequado para dizer como a concebemos: um acontecimento instalado no descontrole. Melhor ainda é a concepção de que o leitor, em situação de leitura, encontra-se diante de um abismo do qual não conhece nem a profundidade, nem o diâmetro.

A história da leitura de um texto pode circunscrever determinada leitura, pode até delimitá-la, mas não a limita nem para aquele que desconhece o paradigma e nem para quem o conhece. O que para nós melhor define este funcionamento do imaginário, espaço por excelência da leitura, no qual o ato de ler se desenvolve, é o que Borges afirma em “Biblioteca de Babel”, ao descrever as galerias da Biblioteca: “Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva para o longe”. É essa a imagem que trazemos para dizer sobre o trabalho do leitor no processo de leitura: aquilo que o narrador do conto de Borges considera a anatomia do universo, a Biblioteca repleta de galerias, escadas, corredores, livros. A imagem forte do conto potencializa a noção do imaginário como uma rede cujos fios estão sempre se aglutinando e formando novas malhas, prontas para se ligarem a novos hexágonos, novos fios, novos corredores.

Percorrer essa escada espiral, atirar-se ao abismo impossibilita que se identifique com precisão a sensação definitiva provocada pela leitura. A sensação de plenitude experimentada pelo leitor ao pensar que entendeu tudo por ter gostado, ter sentido prazer ao ler, é ilusão que se desmancha logo na tentativa de uma segunda aproximação com o mesmo livro. O enredo já não é mais tão interessante, o escritor já não parece tão bom. A forma de relacionar com esse abismo é variada em cada leitor, por isso os gestos de cada um são distintos. Ainda que se tente, como aqui fizemos, materializar uma caracterização do leitor através das figurações aparentes nas obras analisadas, não se pode afirmar que é possível conhecer a variedade de leitores.

O leitor é, para nós, um sujeito complexo que, diante de um texto simula uma ação de interpretação, aparentemente com desejo que favorece o objeto de leitura, o livro, ou o texto, mas em cujo ato muito há de corrosivo, pela própria condição que exerce. A condição de criação, evidenciada em nossas análises, está marcada pela condição do leitor como um

sujeito que se põe na situação de quem sabe da necessidade de compreender o que o texto diz, mas que é constantemente surpreendido pela impossibilidade de fazê-lo completamente, conforme se verifica, por exemplo, no menino de *Infância* surpreendido pelas intempéries próprias das trilhas dos textos que teve que percorrer na escola. O narrador-leitor de *Infância* é, pois, um sujeito que opera numa condição da impossibilidade de apreender o prescrito para o texto. O menino declara que, no momento em que estava se sentindo familiarizado com as letras, outras, para seu martírio, lhe eram apresentadas. Esse acontecimento sintetiza e concretiza o que pensamos ser o caráter complexo do ato de ler, pois demonstra a impossibilidade da completude da leitura do texto e o caráter plural do leitor e dos gestos que executa ao ler. A leitura é um acontecimento que transcorre não apenas no interior do que é conhecido, mas no terreno do que é desconhecido.

O movimento entre o sentido familiar, conhecido, e as surpresas advindas das letras (e palavras e frases) estranhas instala o leitor num lugar distinto daqueles que nos possibilitam pensar nos pólos ativo-passivo, objetivo-subjetivo. Pensamos que considerá-lo, ao leitor, um criador instala-o como um sujeito que, independentemente de mais ou menos ação, razão ou emoção, postula um significado para o que lê. Significado este que tanto é próprio do texto, quanto é próprio especificamente da leitura que ele, e só ele, o leitor particular, pode realizar. Por isso é possível que a tia de Nava adquira traços de Iracema, o que é sem dúvida um modo de ler Iracema que só Nava pode fazer porque só ele conhece e pode descrever tia Risoleta.

Pensar o leitor não pode significar refletir sobre a leitura como um acontecimento analisado do ponto de vista do leitor, do autor ou do texto separada e/ou prioritariamente. Para a literatura responder à pergunta “o que é o leitor?”, há que refletir sobre o que circula no sistema formado por autor-texto-leitor, o que dele faz parte intrinsecamente e o que fora dele interfere em seu funcionamento. Pensando assim, podemos compreender a concepção de Nava sobre o esquecimento como assimilação e a assimilação como “possessão” do texto de outros. A leitura, no caso de Nava, torna-se algo tão própria do autor que as fronteiras entre o fora e o dentro são completamente destituídas. E esse modo de funcionamento do sistema de leitura do narrador Nava é o que sustenta seu modo de escrita. Se pensarmos no funcionamento do sistema de leitura construído por Alencar em *Lucíola*, veremos que lá a fronteira entre o dentro e o fora é considerada e pretendida, o que oferece outro circuito para o leitor naquele caso. O leitor em *Lucíola* não só separa o dentro e o fora como joga fora e para fora o que considera exterior ao seu modo de pensar. No sistema de relação de Nava e

Alencar, a necessidade de compreensão está evidenciada, o que já não se registra nas relações evidentes em *Infância*. O menino de *Infância* vive, parte do tempo de leitura, no registro do incompreendido, do desprezível. Quando passa a viver no espaço da compreensão, logo percebe os limites impostos pelo que considera artificial. E a fronteira que ele estabelece para o circuito autor-texto-leitor não é entre o dentro e o fora, pois a leitura é para ele algo “de fora”, extrínseco ao seu ambiente natural. A fronteira se concentra entre o útil e o inútil, entre o essencial e o artificial.

As observações sobre as diferenças entre os modos de conceber o funcionamento do circuito autor-texto-leitor das obras analisadas neste estudo não apagam, por sua vez, as semelhanças existentes entre os narradores-leitores estudados. A imagem de leitor voraz, solitário, concentrado é recorrente em Nava e Graciliano. Uma semelhança importante é a consideração de que para ler necessita-se espaço privilegiado, que possibilita silêncio, solidão, distanciamento dos outros.

Outro aspecto recorrente é a relação dos narradores e personagem com o livro. O contato com o livro, é a sensação de êxtase advindo desse contato, é narrado, por Nava, quando diante da pequena biblioteca do colégio Anglo; e por Graciliano ao ver, pela janela, os livros guardados na diminuta estante de Jerônimo Barreto. No caso de Nava, o êxtase torna-se excesso, pois embora a estante do colégio fosse pequena, na casa do tio Salles o menino vive um banquete regado a livros, muitos livros.

A maior ou menor exposição ao livro não exclui a relação dos leitores com a literatura proscrita. Temos dois exemplos: Nava refere-se aos livros pornográficos, desfolhados, a circular aos pedaços entre os meninos do colégio Pedro II. O menino de Graciliano lê, comovido, *O menino da mata e seu cão Piloto* e não compreende os motivos que faziam daquela bonita história, um texto banido.

Há um conjunto de outras semelhanças entre Nava e Graciliano como a compreensão da leitura como momento importante da formação da criança, a necessidade de contato com textos de natureza diversa, tais como revistas, enciclopédias, dicionários, a lembrança bonita das cores das percalinas nas capas dos livros. Outra semelhança é a necessidade de o narrador das memórias de leitura, já adulto, referir-se ao método de ensino da leitura, a menção ao contato com os adultos no processo de aprendizado, sejam os professores, os pais ou irmãos. Há, ainda, a necessidade de professar o ato de ler como algo impulsivo marcado pela aproximação entre o leitor devorador, que digere os textos dos quais se alimenta. A noção do ato de ler como um ato de transgressão é evidenciado, por vezes, pela

afirmação da capacidade crítica e criativa do leitor que oferece aos outros — aos leitores empíricos — suas memórias de leitura, tal como uma escrita transgressora de supostos modelos.

Essas semelhanças não são suficientes para mostrar outros aspectos da figuração do leitor que as obras analisadas nos proporcionaram. Isso porque, enquanto Nava faz a apologia do prazer de ler, Graciliano evidencia o sofrimento que pode se originar na trajetória do leitor. Nava considera a leitura algo doméstico, corriqueiro, adquirido através de uma relação afetuosa com os adultos; Graciliano a vê como algo estranho, estrangeiro, adquirido em relação conflituosa com os da casa e o leitor se configura como um desalojado, exilado em sua própria casa. Para Nava o livro é um objeto sagrado, colocado em estantes bem cuidadas; em Graciliano o livro aparece como uma mercadoria de armazém, inapropriada para o tipo de negócio da casa comercial e fonte de prejuízo financeiro.

As diferenças aqui apresentadas podem ser originadas também fora da obra se percebidos alguns aspectos próprios da biografia dos dois autores. A principal delas parece ser a diferença de concepção sobre o que é ser escritor e em que circunstâncias um e outro autor é escritor. Nava não teve a profissão de escritor, escreveu quando aposentado, longe da profissão de médico. Ao contrário de Graciliano, Nava não escreveu por encomenda e não recebeu tostões por crônicas publicadas periodicamente em semanários. Viveu da medicina, sobreviveu dela. Tornou-se médico reconhecido, fundou na América Latina a disciplina de Reumatologia e foi o primeiro professor desta disciplina. A literatura aparece como arte da aposentadoria, realizada a vida toda como uma espécie de associação diletante ao convívio dos amigos. Aparece depois de cumprida a profissão que lhe deu a sobrevivência e reconhecimento intelectual e científico. O contrário ocorre com Graciliano que teve sua sobrevivência vinculada a sua condição de escritor, embora tenha sido prefeito, funcionário da instrução pública e do DIP. Por mais de uma vez e em mais de uma crônica Graciliano menciona a necessidade do que recebia como escritor para a sua sobrevivência e a de sua família.

Nessa linha das distinções originadas na trajetória biográfica dos escritores podemos ainda acrescentar o modo como veem os leitores. Graciliano reflete sobre eles como se fossem fregueses, radicalizando a noção da literatura como uma espécie de mercadoria; Nava trata a obra literária sempre como algo sagrado e fala sobre ser leitor e confessa ser leitor de si. Nava não precisa se preocupar com o leitor, pois que não precisa vender sua mercadoria e por isso pode escrever para si.

Outra diferença relevante comprovada por nossos estudos é a escrita desses dois leitores-autores. Nava, leitor-arquivista, oferece uma escrita marcada pelo ato metódico de escolher entre os papéis do arquivo o que está sendo lembrado, de escolher, entre os livros que leu, os que serão cosidos no texto memorialístico que desenvolve. Graciliano, como um leitor-artesão, oferece uma escrita artesanal, feita lentamente com materiais do mundo em que vive, distanciando-se do universo específico dos livros que leu. O resultado é, claro, traçados distintos, ambos, com expressivas marcas de originalidade pelos exercícios criativos que realizam. Independentemente dos textos que leram e do modo como se relacionaram com o cânone, cada um manteve uma forma específica e particular de expressão. Pode-se dizer que a semelhança entre eles vem do fato de usarem recurso de escrita comum, as memórias, e usufruírem de certos recursos próprios do gênero. As diferenças advêm da experiência, em particular a aqui analisada — a experiência de leitor.

Todo esse processo entre ler e escrever, demonstrado como efeito da leitura no leitor, leva-nos a voltar a pensar a leitura a partir da noção de jogo e o leitor como um transgressor, o que também devora e corrompe. Isso se dá porque, ao observarmos o conjunto do fenômeno que analisamos aqui, verificamos que os autores, na condição de leitores, protagonizam escolhas, decifram e contestam as regras estabelecidas, tal como jogador que assimila as regras e ao mesmo tempo blefa, encena. Como escritores, os narradores se põem a criar um modo próprio de jogar com os supostos leitores e os conduzem por caminhos traçados como redes de leitura. Traçados ora marcados pelos excessos, como os de Nava, ora pela escassez, como os de Graciliano, mas, independentemente disso, um jogo de escrita e leitura articulado a partir da experiência do leitor que escreve suas memórias de leitura.

O que está em jogo na encenação da leitura em textos literários é a própria literatura, pois sem o leitor ela não se realiza. Ao encenar as formas de ler, o leitor-escritor constrói possibilidades e concepções sobre a literatura. Pode ser puro diletantismo, para alguns, para outros é construção de um pensamento nacional, como para Alencar, ou é concretização de um ideário estético, como o do modernismo em Nava, ou é, segundo as concepções defendidas por Graciliano, forma de mostrar uma realidade escondida, esquecida. Pode ser, ainda, a afirmação de um cânone, pode ser a criação de um novo cânone. Isso se dá porque o escritor-leitor, ao criar seus narradores menciona determinados títulos e autores e os consolida como elementos de uma tradição, conforme vimos aqui a importância de Rabelais, o caráter paradigmático de Proust, o sopro de realidade vindo de Eça, e o fundamento da literatura brasileira vindo de Alencar, Aluísio de Azevedo, Carlos Drummond, tudo isso

confirmado pelo leitor encenado em um texto literário. O jogo se efetiva, portanto, com múltiplas regras, pois há múltiplas possibilidades para o leitor empírico que entrar em contato com as obras de memória da leitura.

As regras não são fixas, devem ser contratadas a cada momento, tal como a realização e a elaboração de um produto de arte. A leitura de um texto literário não é, pois, um jogo do qual se sabe previamente todas as regras, pois há sempre algumas letras que ainda não são conhecidas.

Por essa complexidade de elementos que envolvem a leitura de textos de memória é que a encenação do leitor em textos literários interpela as concepções binárias sobre a relação autor-texto-leitor. Não só porque há mais autores em jogo, mas também porque na perspectiva de um leitor de literatura que potencializa ora as características intertextuais, ora as características extratextuais, o leitor encenado em uma obra memorialística carrega consigo informações sobre temas diversos, tais como a cultura, a sociedade, a família, a escola, a igreja. Não se trata de uma leitura só de textos, mas de um mundo particular, o mundo criado a partir da experiência, ou mais exatamente, das experiências diversas agenciadas pela voz do narrador, autor-leitor do texto.

O mesmo jogo se vê na escrita, rede infinita de textos que são articulados pela mão de um leitor-autor, marcado por uma experiência pessoal de leitura e que quer, com isso, mostrar o que o difere de outros leitores, os comuns. Essas escritas possuem, como vimos, rastros diversos, enveredam por trilhas diversas, tentativa de evidenciar, no gesto da diferença, forma particular de expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 – Obras Consultadas

- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998. 218 p. (Ensaio de Cultura, 15)
- AGUIAR, Flávio; NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. 495 p.
- AGUIAR, Melania Silva de (Org.). Conversa com Pedro Nava - 1982. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte: FALE. v. 14, n. 17, p. 112-135.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990. 76 p.
- ALENCAR, Jose. *Lucíola - um perfil de mulher*. São Paulo, Edições Melhoramentos, s.d, 4 ed, 210 p.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. Porto Alegre: L&PM, 1998. 460 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. 2019 p.
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988. 272 p.
- ARRIGUCI JR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.67-111.
- ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade. In: *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 93-107.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, HUCITEC, 1988. 439p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento - O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da UnB, 1993. p. 243-264.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. 88p.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 318p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo, Paz e Terra, 1996. 70 p.
- BORGES. *Ficções*. 5 ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. 166 p.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG. Pós-Lit- Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UMG, 2003. 172p.
- BOSI, Alfredo. *Araripe Júnior: Teoria, crítica e história Literária*. São Paulo: Edusp, 1978. p.32-97.

- BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 ed. 1978. (Fortuna Crítica, v. 2). 315p.
- BROCA, Brito. Linhas tortas - Prefácio. In. RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 3 ed. , 1970. p.7-12.
- BUENO, Antônio Sérgio (Org.). Pedro Nava, memória e tempo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 nov. 1983. Suplemento Literário, n. 895. 12p. Edição Especial.
- BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997. 165p.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 712p.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê, 2002. 223 p.
- CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil – A obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 234p.
- CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte:Itatiaia, 1975.vol1. 365p.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.51-69.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1999.108p.
- CANDIDO, Antonio. O tempo do contra. In: DANTAS, Vinícius(sel). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002. p. 369-379.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. p. 15-47.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 25-33.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.) *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada no mundo: questões e métodos - Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: &PM/VITAE/AILC, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1998. 94 p.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, n. 1, p. 9-21, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo; Companhia das Letras, 2006.

- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Pedro Nava - Um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. 139p.
- COLÓQUIO GRACILIANO RAMOS. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008. 190 p. (Casa de Palavras)
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 303p.
- COMPAGNON. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 114 p.
- COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 218 p. (Caminhos brasileiros; 3). 218 p.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 24-58.
- COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania F. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 364 p.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas- O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica. 1998. 232p.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem, figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 335p.
- DE MARCO, Valéria. *O império da Cortesã: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 204p.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *Dama das camélias*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2008. 208p.
- ECO, Umberto. Leitor-Modelo In: *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 35-46.
- FRAGA, Marlene de Paula. *Da urdidura e da trama: um estudo sobre a intertextualidade em Baú de Ossos, de Pedro Nava*. Belo Horizonte: PUC, 1995. (Dissertação de mestrado, inédita).
- FRANÇA, Junia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. BH: Ed. UFMG, 2009. 258p. (Coleção Aprender)
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 48. ed. São Paulo: Cortez, 2006. 87 p. (Questões da nossa época; 13)
- GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1997. 222p.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades, 1979. 105p
- GOULART, AUDEMARO TARANTO; *Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani*. 1993. 250p Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

GUIMARÃES, Raquel. *Pedro Nava, leitor de Drummond*. Campinas: Pontes, 2002. 102p.

HEINICH, Natalie. *Être écrivain: création et identité*. Paris: La Découverte, 2000. 367 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 243p.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. 200 p. (Coleção Teoria)

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In JAUSS, Hans Robert. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.105-118.

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis.” In JAUSS, Hans Robert. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Coleção Literatura e teoria literária; v. 36) – p. 63-82.

JAUSS, Hans Robert. et al; *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Coleção Literatura e teoria literária; v. 36). 213p.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: Colocações Gerais” In. JAUSS ET AL. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Coleção Literatura e teoria literária; v. 36). p. 43-62.

LE MOING, Monique. *A solidão povoada: uma biografia de Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 355p.

LEITÃO, Cláudio. Cegueira e olhares em Borges e Graciliano Ramos. In: MACIEL, Maria Esther, MARQUES, Reinaldo (orgs). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: FALÉ; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p.105-125.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EDUF, 2003.138p.

LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404 p. (Humanitas)

LEMOS, Taíssa Viliese. *Graciliano Ramos: a infância pelas mãos do escritor*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2002. 162p.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. coordenação e tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Coleção Literatura e teoria literária; v. 36). p. 9-39.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: MORICONI, Ítalo (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 312-314.

MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira — ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARQUES, Reinaldo, BITTENCOURT, Gilda N. (Org.). *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 253p.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In SOUZA e MIRANDA(orgs.), *Arquivos literários*. Belo Horizonte: Ateliê editorial, 2003. p. 141-156.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o cristo e o grande inquisidor. In: BRAYNER (orgs.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 ed. 1978. (Fortuna Crítica, v. 2). p. 34-45.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992. 174 p.

MIRANDA, Wander Melo. Fios da memória. In *O Eixo e a roda - Memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1988.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003. 347p.

MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980. 187p.

MORAES, Denis. Criação cultural, engajamento e dogmatismo: reflexões a partir de Graciliano Ramos. In: *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Trad. Eliana Aguiar, Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Editora da UFPR, 2003.

NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. Memórias 1. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 443p.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 408p.

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Memórias 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 424p.

NUNES RIBEIRO, Santiago. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro, Ed. Americana, 1974. p. 31-61.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes. *Cacos da memória: uma leitura de Infância*, de Graciliano Ramos. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

ORLANDI, Eni. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1988. 118 p.

ORLANDI, Eni. A incompletude do sujeito (e quando o outro somos nós?)". *Folhetim*, São Paulo, 27 nov. 1983.

PANICHI e CONTANI. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel, 2003.154 p.

PEREIRA, Maria Antonieta. Jogos de linguagem, redes de sentido: leituras literárias In: ANAIS DO JOGO DO LIVRO. Belo Horizonte: FAE, 2006.

PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *As memórias indiciárias de Pedro Nava: entre a história a autobiografia e a ficção*. Campinas, UNICAMP. Dissertação de mestrado, 1993. 213 p.

PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *Das aparas do tempo às horas cheias: Uma leitura das memórias de Pedro Nava*. Campinas, UNICAMP. Tese de doutorado, 2001. 350 p.

PERPETUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de desejo*. 2000 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 190 p.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 186 p.

PROUST. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1991. 60 p.

RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do Bom Pantagruel*. Tradução, introdução notas e comentários Élide Valarini Oliver. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 302p.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 39 ed. Rio, São Paulo: Record, 2002. 319 p. v. 2.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 8 ed. São Paulo: Livraria Martins editora, 1969. 239 p.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 3 ed. , 1970. 352 p.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 269 p.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003. 175 p.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 84. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2007. 269 p.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

REZENDE, Vânia. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 244p.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de infância, de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: FALE – UFMG – dissertação de mestrado, 2008. 131p

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da Literatura Brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974. Vol I. p. 30-61.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da literatura Brasileira*. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2001. 460p.

- ROMERO, Silvio. Escola mineira – poesia épica. In: CANDIDO, Antonio. (Seleção, apresentação). *Sílvio Romero: Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1976. p.25-44.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: 1978. 212 p.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: ficção de Silviano Santiago*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 235 p.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. 300p.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 235 p.
- SANTIAGO, Silviano. *Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte, UFMG, 2004. 252 p.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução: Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. P. 23-158.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 29-59.
- SENNA, Homero. Revisão do modernismo. In BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.46-59.
- SILVA, Márcia Cabral. *Infância, de Graciliano Ramos: Uma história da formação do leitor no Brasil*. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado, 2004. 196p.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth. Linguagem do poder e poder da linguagem. In. CASTELO BRANCO e SILVIANO BRANDÃO. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. p. 43-50.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth Silviano. Ladrões de palavras. *Jornal Estado de Minas*. Caderno Pensar. 18/09/2004.
- SOARES, Lúcia Maria Quadros. A estranha inquietude do memorialismo de Nava. *O Eixo e a roda - Memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de. Nava se desenha. In: SOUZA e MIRANDA (orgs.) *Arquivos literários*. São Paulo Ateliê editorial, 2003. p. 183-202.
- SOUZA, Eneida Maria (org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte, 1998. 196 p.
- SOUZA, Eneida Maria. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004. 135p.
- SOUZA, Tânia Regina de. *A Infância do velho Graciliano: memórias em letras de forma*. Florianópolis: ED. UFSC, 2001. 146p.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 245-248.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 353-360.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura Brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981. P. 31-35; p.191-203.

2 - Figuras

1 – <http://www.sitedeliteratura.com/Litbras/navavida.htm> acessado em 10/08/2009.

2 - <http://pedronava.clientes.tecnopop.com.br/home.php3> - acessado em 10/08/2009.

3 - RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 269 p. Quarta-capa. Foto Kurt Klagsbrunn

4 - www.ieb.usp.br/.../fundos/Graciliano%20Ramos.jpg . acessado em 10/08/2009.

5 - SILVA, Márcia Cabral. *Infância, de Graciliano Ramos*: Uma história da formação do leitor no Brasil. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado, 2004. 196p. p. 60 e 61

6 – SILVA, Márcia Cabral. *Infância, de Graciliano Ramos*: Uma história da formação do leitor no Brasil. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado, 2004. 196p. p. 65.

7 NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Memórias 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 408p. p. 114.

8 - <http://pedronava.clientes.tecnopop.com.br/home.php3> -acessado em 10/08/2009.

9 - SILVA, Márcia Cabral. *Infância, de Graciliano Ramos*: Uma história da formação do leitor no Brasil. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado, 2004. 196p. p. 130.

10 – Acervo Instituto de Estudos Brasileiros – IEB - USP

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)