

2

Nava: Uma leitura diferenciada

2.1

Uma leitora e sua escolha de um caminho teórico

Sou uma leitora contemporânea. Contudo, minha prática de leitura foge ao convencionalismo consensual por várias razões. Uma delas, que faz de mim uma leitora incomum, é minha experiência diversificada de leitura a partir da utilização de múltiplos recursos, como a leitura feita por vozes familiares (mãe, pai, tias) e por outras vozes (áudio-livro gravado em CD e fitas), a leitura digital, praticada através das vozes sintetizadas de leitores de tela, instalados no computador, a leitura em Braille, etc. Essas ferramentas possibilitam meu acesso ao conteúdo de jornais, revistas e obras de diversos gêneros, sobretudo literárias. Além disso, meu modo peculiar de ler também me torna uma leitora diferenciada do perfil tradicional do jovem leitor de hoje, visto que me entrego inteiramente, com todos os *sentidos*, ao ato de ler, fazendo uma leitura sensorial do texto, me transportando para ele. Esse transporte difere da concepção consensual, que prioriza o conteúdo, visto como elemento essencial nas obras de arte, em detrimento da forma, considerada algo complementar, acessório, que permanece em segundo plano. Essa preocupação excessiva com o conteúdo, que irá compor o *sentido*, (termo aqui compreendido como significado, permitindo múltiplas possibilidades interpretativas), mantém-se hegemônica em nossa cultura, transmitida da mesma forma às gerações futuras.

De acordo com as concepções teóricas do linguista Hjelmslev, o termo que denomino aqui *conteúdo*, tem uma forma e uma substância. A substância do conteúdo se correlaciona com as ideias, enquanto sua forma se refere ao modo de organização dos significados. Ainda de acordo com a teoria de Hjelmslev, o termo que denomino aqui *forma*, ele intitula expressão. Considerando que também tem uma forma, correspondente à maneira pela qual os significantes (sons) se organizam e uma substância, referente aos próprios sons. A dimensão dupla de cada face do signo, assim indicada, permite que se dê conta da inescapável interdependência

entre a conformação de um elemento significante e sua capacidade de significar. Como consequência, rompe-se com a supervalorização do conteúdo, abrindo-se espaço à leitura mais complexa das cadeias de signos.

Contrariamente ao convencionalismo de leitura descrito acima, observa-se uma evidente reação da crítica mais rigorosa; aí se destacam três teóricos contemporâneos, Susan Sontag, Hans Ulrich Gumbrecht e Paul Zumthor, que apontam um novo caminho de *leitura* da obra artística. Cada qual a sua maneira, os três propõem uma desvinculação com a busca do sentido para vivenciar a arte como experiência estética peculiar, de entrega, de *experimentação*, que prioriza a forma, caracterizada pelo estilo que a compõe, sendo responsável pela descrição e, em particular, pela produção intensa das sensações. A valorização dos elementos sensoriais conduz o leitor a um *mergulho* nas profundezas do texto.

Essa proposta inovadora, cunhada pelos teóricos mencionados anteriormente, pode ser correlacionada com minhas experiências diferenciadas de leitura e com as memórias de Pedro Nava. O memorialista escreve suas lembranças de modo diverso da de outros do seu tempo. Todavia, essa diversidade só será constatada por um leitor perspicaz, que não se limite a ler a obra, mas seja sensível para perceber suas nuances, deixando-se afetar por elas. Através do pormenor, constantemente ressaltado pelo escritor, é necessário mergulhar na narrativa, experienciá-la por meio da utilização de todos os sentidos, tendo a ilusão direta de reviver o passado, juntamente com o memorialista, que o vivifica. Mas, para deixar-se envolver por essa *ilusão*, o leitor deve ser sensível e aberto a novas possibilidades de experimentação, colocando-se a disposição do narrador, interagindo com ele, adentrando no clima da época em que Nava viveu. O leitor contemporâneo, em virtude da convivência com a *Internet*, e a diversidade de textos que ela possui, propondo constantemente novas formas de leitura interativa, se encontra mais liberto do texto impresso e, portanto, mais capacitado a vivenciar novas experiências de leitura e a perceber as sutilezas que o memorialista utiliza para fazê-lo *viajar no tempo, re-presentificando o passado*. Em suas memórias,

Nava, como um narrador experiente, desenvolve diversas estratégias, construindo estilisticamente o texto de modo a produzir a presença do passado, materializado através de citações de textos e expressões típicas da época, enumerações, particularmente de nomes de pessoas da genealogia familiar, cópias de trechos do diário da avó materna (datas importantes referentes às despesas da família, às suas

dívidas, etc.) ou, ainda, de fragmentos de versos cantados pelas crias da casa, receitas de doces e fórmulas caseiras, muito utilizadas naquele período, superstições e credices populares, descritas detalhadamente, atividades exercidas pelas mulheres e brincadeiras das crianças, referência aos ambientes ornamentados com objetos, pinturas e gravuras que caracterizavam a moda do período, menção aos tipos de música tocados e instrumentos usuais da época, etc.

Tais recursos estilísticos funcionam como resíduos fantasmagóricos do passado, reunidos por Nava para que eles mesmos o reconstruam, re-presentificando a época vivida.

Dessa forma, a leitura das memórias se tornará muito rica, marcada pela experimentação e pela simultaneidade. Todavia, exigirá um leitor mais participativo, capaz de vivenciar essa experiência, reivindicando dele certas características que serão mencionadas ao longo deste estudo. Essa correlação entre prática escritural e revisão de conceitos propiciará uma compreensão mais clara e uma reflexão mais acurada a respeito das concepções desses teóricos.

2.2

Uma experiência peculiar

Os primeiros contatos de uma criança com um livro precisam ser incentivados pelos adultos, pelas pessoas que estão à sua volta, principalmente, porque a criança sente uma vontade irresistível de imitar o adulto. Ela deve ser conduzida por um deles para penetrar no mundo dos livros. Na maioria das vezes, quem faz a mediação é a mãe, que interfere também no modo como esse contato ocorrerá, lendo para o filho, permitindo que ele veja as gravuras e toque nos livros de texturas diferentes. Enfim, inserir o hábito de leitura na educação do indivíduo desde a mais tenra infância e fazer dele um momento lúdico, prazeroso. Dessa forma, a prática da leitura se tornará, naturalmente, parte do seu cotidiano. Foi o que ocorreu comigo. Atualmente, pratico a leitura com imenso prazer. É a *luz* do meu espírito, pois abre as portas para o universo do conhecimento.

Minha *curiosidade* com os livros foi despertada desde a infância, recheada de múltiplas experiências de leitura. Desse modo, ela tornou-se parte integrante de mim e das reminiscências infantis, primeiramente através da voz terna e suave de minha mãe. Quando pequena, sempre ouvia histórias narradas por ela, que inicialmente exercia plena autoridade sobre as narrativas, conforme afirma Paul Zum-

thor, estudioso da Idade Média que analisa a importância e as influências da voz, num período marcado pelo predomínio da tradição oral, em seu texto intitulado *A letra e a Voz*, parte integrante da obra *Escritura e Nomadismo*:

(...) estamos em um período de “oralidade mista”: a escrita existe, mas o que conta é o que é dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido – a lei, nessa época, não é um texto escrito, mas a palavra do rei. Os arautos têm por função levá-la a praça pública e anunciar de “viva voz” aquilo que o rei decidiu. (Zumthor, 2005, p. 103-104).

No trecho acima, Zumthor se refere à voz como autoridade máxima, plenamente responsável pela transmissão das informações. Constrói a tradição oral de diversas culturas, visto que funciona como um mecanismo de transmissão do saber, primeiramente passado de uma geração a outra através da fala.

Quando a leitura é feita pela mediação da voz, levando em conta o contexto da sociedade letrada moderna, ela exerce plena autoridade sobre o texto lido, pois o interlocutor irá transmiti-lo ao ouvinte à sua maneira, tendo um timbre agradável ao ouvido ou não, possuindo uma leitura fluente ou mais lenta do texto, utilizando uma interpretação individual e, conseqüentemente, uma entonação própria. Minha recepção dos textos estava sob a influência exclusiva de minha mãe, da sua peculiar interpretação. Encantamentos, fantasias, fadas, inúmeros seres sobrenaturais eram os ingredientes capitais das histórias que ela me contava. Eu mergulhava nos devaneios que aquelas narrativas produziam em mim. Esses efeitos eram muito influenciados pelo afeto, pois sempre, inconscientemente, me sentia tocada pela voz de minha mãe, de timbre suave e agradável. Essa experiência se alia à questão do *afeto*, abordada por Paul Zumthor. De acordo com sua concepção, os jograis memoravam os textos de outrora, isto é, reviviam outra época através da leitura em voz alta. A consulta aos manuscritos a que recorriam fazia com que se sentissem tão tocados a ponto de recriá-los de algum modo. A relação afetiva dos jograis com os textos influi nessa recriação como a voz de minha mãe influiu na minha imaginação inventiva, de criança, pronta a recriar a história ouvida.

O hábito de ler sempre me estimulou a prestar muita atenção ao conteúdo das obras, refletindo criticamente sobre elas e sobre a maneira pela qual são escritas, as linguagens múltiplas e os estilos diferenciados de cada escritor. A descoberta da leitura foi um grande prazer, visto que não exigiu de mim respostas prontas, mas me incentivou a fazer, na minha solidão de leitora, perguntas aos tex-

tos, a interferir neles através dos meus questionamentos, a me deixar conduzir pela materialidade da escrita.

Intuitivamente guiada pela família, minha formação como leitora se deu contrariamente à maneira interpretativa de leitura das obras de arte. A educação do público receptor, em nossas sociedades, privilegiou a interpretação, objetivando encontrar nas obras seu sentido único – concepção advinda das teorias gregas, permanecendo culturalmente arraigada, conforme Sontag afirma:

O fato é que no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É em função dessa teoria que a arte enquanto tal – acima e além de determinadas obras de arte – se torna problemática e deve ser defendida. E é a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que compreendemos a chamar “forma” é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória. (Sontag, 1987, p. 12).

Ainda de acordo com Sontag, em nossa cultura, a obra de arte é inexistente sem o conteúdo que a constitui, pois só este dá um significado a ela. A obra de arte afirma ou representa algo, não podendo ser destituída de um sentido:

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (a arte como afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. (Sontag, 1987, p. 12).

A partir dessa perspectiva, Sontag se coloca radicalmente contra a excessiva valorização do conteúdo em detrimento da forma, como se verifica no fragmento a seguir:

O que quer que representasse no passado, a idéia de conteúdo é hoje principalmente um incômodo, um inconveniente, um convencionalismo sutil ou nem tão sutil.

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da idéia de que uma obra é fundamentalmente seu conteúdo, essa idéia continua exercendo uma extraordinária hegemonia. (Sontag, 1987, p. 13).

Sontag aponta um novo caminho para ler a obra artística, propondo uma desvinculação com a busca do sentido para vivenciá-la como experiência estética única, levando em conta apenas a forma, composta pelos diversos estilos respon-

sáveis pela produção dos efeitos sensoriais, que irão impactar um receptor sensível e atento. Ao traçar um panorama histórico dos múltiplos conceitos de interpretação, ela afirma que, na contemporaneidade, esse termo se tornou mais complexo. Na acepção moderna, a interpretação consiste em uma escavação profunda do texto até encontrar seu sentido único: “O estilo moderno de interpretação escava e, a medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro.” (Sontag, 1987, p. 15). O que a escritora pretende com esta afirmação é desmitificar a ideia do conteúdo como algo com significado único – aquilo que o autor quis dizer – essencial à construção da obra de arte em detrimento da forma. Ressalta que, em muitas delas, a busca pelo conteúdo é vã, pois este teria sido forjado pelo empenho destrutivo de penetração num fundo falso, conforme afirma no seguinte fragmento: “Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de ‘significados’.” (Sontag, 1987, p. 15).¹

O fato de ser leitora voltada para o *sensório*, arguta ao pormenor, tem me permitido, além de absorver o significado explícito de um texto, perceber outras de suas nuances, não me limitando à apreensão do conteúdo, o que o empobreceria, mas para encontrar nele o não dito, percebendo, para além do *sentido*, captando as sensações que ele me proporciona. Sontag chega a depreciar a interpretação por impedir a experimentação da obra de arte por si mesma, até porque não acredita na distinção entre forma e conteúdo, como se percebe na passagem a seguir:

Mas o vanguardismo programático – que na maior parte tem significado experiências com a forma em detrimento do conteúdo – não é a única defesa contra a praga da interpretação na arte. Pelo menos, espero que não. Pois isto significaria obrigar a arte a estar perpetuamente em fuga. (Também perpetua a própria distinção entre forma e conteúdo que é, em última análise, uma ilusão.) Teoricamente, é possível evitar os intérpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser exatamente o que é. Isto seria possível agora? Acontece no cinema, acredito. É por isso que o cinema é a mais viva, mais excitante, a mais importante de todas as formas de arte desse momento. (Sontag, 1987, p. 20).

De acordo com o trecho anteriormente citado, *isso* ocorre com o cinema,

¹ As referências de S. Sontag a *forma* e *conteúdo* devem ser entendidas à maneira mais rigorosa, apontada inicialmente, por meio da fórmula de Hjelmslev.

que se constitui de um rico vocabulário de formas e movimentos gerados pelas tecnologias complexas utilizadas na montagem dos filmes, o que requer do espectador atenção redobrada ao assisti-los, na tentativa de absorvê-los inteiramente. Para tanto, ele se vê obrigado a sair do seu cômodo *lugar comum*, deixando seus sentidos em estado de alerta para captar algo mais, além do conteúdo dos filmes. Segundo a autora, o leitor deveria assumir esse comportamento participativo também, perante o texto, de estimulação de todos os sentidos para lê-lo sensorialmente. Só se tornando um leitor desse tipo, o crítico de arte ou literário poderia defendê-lo. Ela corrobora esse pensamento na seguinte passagem:

Agora, a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. Agora, isto não pode mais ser considerado um pressuposto. Pensemos na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. (Sontag, 1987, p. 23).

Tal postura tornaria a experiência da leitura mais individual e impactante, pois cada leitor a vivenciaria de maneira diferenciada, o que seria enriquecedor e desafiante. Para tanto, conforme afirma Sontag, seria necessário estimular o sensorial, que permaneceu culturalmente apagado, como se nota no excerto a seguir:

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, “ouvir” mais, “sentir” mais.
Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. (Sontag, 1987, p. 23).

A leitura de uma obra causa em mim um distanciamento de tudo ao meu redor, para ficar só, com ela, fazendo desse momento único, dessa leitura uma experiência prazerosa e reveladora do texto, que não se atém ao significado, mas consiste na junção de conteúdo/forma, (que contraria a concepção de Sontag, pois ela mantém uma posição radicalmente oposta à valorização do conteúdo, considerando apenas a importância da forma na construção do texto). Isso resulta numa interpretação mais sensorial e dinâmica, de acordo com Sontag: “Toda a grande arte induz à contemplação, uma contemplação dinâmica.” (Sontag, 1987, p. 38).

Minha formação de leitura, marcada pela prevalência da audição das obras em voz alta, permitiu a valorização da materialidade da linguagem por meio da captação dos sons e dos elementos estilísticos que a compõem, aguçando meu

olhar perceptivo para eles. Desse modo, minha vivência de leitura se tornou mais rica, passível de análise e reflexão crítica, pois acaba por captar algo mais, por perceber elementos sensoriais presentes no texto. A constante audição de múltiplas leituras em voz alta produziu em mim uma recepção mais acurada dos textos, porque a mediação da voz exerce mais influência que a mediação da escrita, conforme afirma Zumthor: “É preciso lembrar que, nessa época (a medieval), sempre se lia em voz alta, mesmo estando sozinho. Onde a prevalência da voz sobre a escrita por longo tempo: a voz com todos os valores que veicula, por suas entonações, na sua materialidade.” (Zumthor, 2005, p. 106).

A voz prevalece sobre o texto, pois determina através do timbre e da entonação, o modo como será lido e, até mesmo, se conseguirá ser lido/ouvido pelo leitor/ouvinte, que o recebe por meio da sua mediação. Essa interferência da voz pode agradá-lo, estimulá-lo a prosseguir na leitura ou incomodá-lo a ponto de fazê-lo parar, desistir dessa árdua tarefa. Tudo irá depender da maneira pela qual ele perceberá o que estiver sendo lido, deixando-se influenciar mais ou menos pela mediação dessa voz. Ela exerce controle sobre o texto pela maneira que o transmite ao leitor/ouvinte. Susan Sontag afirma “Arte é sedução” (Sontag, 1987). Significa dizer que as obras de arte devem servir de estímulo à consciência e à sensibilidade do leitor, pois, ainda de acordo com a autora, é a sensibilidade que alimenta nossos sentidos e estimula nossa disposição a agir diante das obras, desvinculando o leitor da obediência cega, da ligação extrema ao significado, propondo a ele uma transfiguração das suas concepções, da sua experiência estética e do modo de dialogar com ela, que exige uma entrega absoluta ao texto, propiciando novas experimentações, possibilidades inovadoras de leitura. O leitor deve estar aberto, apto a se destituir do modo tradicional de leitura para o qual foi educado. Só assim, poderá não apenas ler, mas experimentar o texto sensorialmente, fazendo dessa experiência algo peculiar, de acordo com a nova proposta de leitura, apresentada pela escritora e por outros teóricos, adeptos da mesma concepção, como o alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Ele partilha da ideologia de Sontag, aprofundando-se muito mais na questão.

A essa entrega à obra de arte na sua totalidade, Gumbrecht denominou *produção de presença*, em seu texto intitulado *Produção de presença perpassada de ausência sobre música, libreto e encenação*, no qual trata da ópera como exemplo perfeito de aplicação desse conceito inovador. Concepção formulada a partir da

valorização do termo *presença*, que consiste em um empenho pleno dos múltiplos sentidos para obtenção de uma leitura sensorial, em detrimento da leitura interpretativa, objetivando enriquecer a experiência estética do leitor com um novo olhar sobre ela. Trata-se de exercitar um enfoque mais aguçado à percepção dos efeitos sensoriais que as obras de arte podem produzir e do impacto que podem exercer sobre o leitor. Mais imbuído dessa capacidade de percepção, ele se tornará um participante sensório-crítico do texto.

Na verdade, o conceito de *produção de presença* sempre existiu, mas nunca houve um olhar reflexivo sobre ele, para o modo como funciona, sendo o mesmo *esquecido* em nossa cultura, conforme afirma Gumbrecht na seguinte passagem:

Antes suponho que não existam fenômenos culturais (de quaisquer época e sociedade) sem componentes de sentido e de presença simultaneamente constitutivos em misturas distintas. Essa convergência de produção de sentido e de produção de presença torna-se mais evidente na Ópera do que em outras formas artísticas, ainda que não se trate, de maneira alguma, de um caso estrutural ou midiático singular. Sem dúvida, a *idéia* de que os fenômenos culturais adquirem complexidade crescente (antigamente se diria que eles são vistos “em uma outra luz” ou “com novos olhos”) vale igualmente para a Ópera, quando levamos em consideração os seus componentes de presença. (Gumbrecht, 2001, p. 10).

Aliado a esse conceito, o escritor insere outro intitulado *produção de sentido*, relacionado ao que ele próprio denomina cultura de sentido, voltada apenas para a busca do significado da obra de arte, empobrecendo a experiência estética do observador/leitor diante dela, uma vez que seu olhar está limitado à procura do sentido, como se verifica no trecho:

A ópera, de fato, representa uma das formas de arte e um dos objetos referenciais da experiência estética a que não se faz justiça, quando experimentados e analisados exclusivamente na dimensão da produção ou da identificação de sentido, ou seja, na perspectiva interpretativa ou hermenêutica. O que realmente me fascina – e posteriormente darei uma explicação mais detalhada – é o que permanece excluído, mas implicitamente postulado, na produção e identificação de sentido. Interessa-me aquilo que chamarei de “produção de presença”, em que o aspecto da especialidade é acentuado no conceito de presença, em detrimento do aspecto da temporalidade.

Entretanto, se o meu interesse está centrado sobre a “presença” como o outro do “sentido”, isso não significa que considere o “sentido” como algo menor, sendo um objetivo intelectual nobre eliminá-lo e minimizá-lo – ou pelo menos evitá-lo – no trabalho acadêmico. (Gumbrecht, 2001, p. 10).

Como se depreende da citação acima, o autor não propõe a valorização absoluta de um deles – *sentido e presença* – em detrimento do outro, como ocorre em nossa cultura, mas a simultaneidade de ambos, pois um está aliado ao outro, o

que irá garantir a plenitude da experiência estética para apreender, na sua totalidade, a obra de arte e torná-la única para cada indivíduo, que se tornará, não apenas um mero receptor, mas um participante sensório-crítico do texto.

(...) – não importa se representação diz respeito a uma referência ao mundo ou a um produto da imaginação –, partimos do pressuposto que as encenações funcionam do mesmo modo que os livros (e outros signos verbais complexos) – com a única diferença que nas encenações no palco são os próprios corpos presentes que assumem o lugar dos signos. (Gumbrecht, 2001, p. 11).

No trecho destacado, Gumbrecht utiliza a palavra *reapresentação* para reforçar, através de esclarecimentos minuciosos, as concepções relacionadas ao *sentido* e o quanto permanecem arraigadas, em nossas percepções, regidas por rígidos valores culturais. A representação deve fazer sentido na medida em que preenche *algo* que está ausente, recriando esse algo para aproximá-lo da realidade através da ficção (retratada nos livros) ou da encenação (realidade dramatizada no palco).

A simultaneidade da presença das percepções sensoriais e do sentido faz parte de mim como leitora, imperceptivelmente mais apegada aos elementos sensoriais dos textos, voltando minha atenção para o que não é usual, para detalhes, que poucos leitores são capazes de perceber pela falta de desenvolvimento de uma percepção acurada, apesar de compreender, também, os *significados* das obras, conforme os hábitos e as exigências da minha formação acadêmica de leitura. Em *A letra e a Voz*, Paul Zumthor também aborda os efeitos rítmicos da voz nas composições, efeitos também perceptíveis na leitura em voz alta dos textos. Estes constituem elementos essenciais, uma vez que o ritmo move a leitura. Graças a ele, a leitura transcorre lenta ou velozmente, com entonações mais enfáticas ou mais atenuadas, com uma musicalidade mais intensa, agradável ao ouvido ou com neutralidade do leitor diante do texto, o que, em geral, causa um efeito desagradável.

As narrativas penetram em mim a tal ponto, que sou capaz de identificá-las, vivendo ou revivendo as mesmas, juntamente com os personagens ou o narrador, embarcando na experiência peculiar de re-presentificação, ocorrida a partir da ilusão direta de vivenciá-las, gerada pelas próprias narrativas. Então, os textos se tornam tangíveis, vivos, o que faz da leitura de cada qual uma experimentação singular, conforme afirma Gumbrecht:

Uma perspectiva muito distinta se oferece quando escrevemos a palavra “re-apresentação” com hífen e nos lembramos do seu significado etimológico como uma re-presentificação. Esse tipo de re-presentação não é uma representação de algo que permanece ausente, mas a produção de uma presença renovada de algo que antes estava temporariamente ausente. O objeto assim novamente presentificado, neste caso, não é sincronizado apenas como tempo da percepção de um observador, mas ele é também (e antes de mais nada) presente no espaço deste observador, e se torna tangível para ele.

A questão de sentido sobre a (in)adequação da representação de um objeto ausente não pode surgir nessa situação, porque o próprio objeto (por assim dizer, o “original”) se torna novamente presente. A representação produz a presença como tangibilidade e não como dimensão de sentido. (Gumbrecht, 2001, p. 11-12).

Conforme Gumbrecht aponta, a partir da valorização desse conceito inovador de produção de presença, que consiste, sobretudo na re-presentificação da obra, convidando o observador/leitor a revivê-la no presente através das sensações que produz, o observador/leitor é transportado para o tempo no qual a ação se passa e para o universo (os espaços) que ela retrata. Ele não se limita, portanto, a compreender ou imaginar uma realidade representada, transportando-se para essa realidade re-presentificada. Ainda segundo Gumbrecht, a materialidade da linguagem contribui intensamente para provocar a produção de presença no leitor/ouvinte de uma obra.

Isso se evidencia no meu relacionamento com os textos, que ocorre a partir das mais variadas mediações, tais como as leituras feitas e gravadas, em voz alta, por outras pessoas, a voz mecânica do computador e a leitura através do código Braille. Cada um desses recursos influi de modo diverso e peculiar na maneira pela qual os textos serão absorvidos e percebidos por mim e na minha *entrega* a eles, que poderá ser mais ou menos intensa, produzindo ou não presença em mim, como leitora. Isso ocorre sobretudo, quando se trata da leitura falada, mediada pela voz, instrumento de estudo de Paul Zumthor em seus escritos sobre a Idade Média, da maneira pela qual a mediação dessa voz irá interferir na leitura dos textos. Da mesma forma que Susan Sontag se posiciona radicalmente “contra a interpretação” (Sontag, 1987) e Gumbrecht propõe conceitos novos como a “produção de sentido” e a “produção de presença” (Gumbrecht, 2001), buscando enriquecer e inovar a experiência estética, em contrapartida aos hábitos da cultura tradicional, Zumthor também aponta dois caminhos diversos de leitura.

Ao propor dois modos pelos quais alguém ou algo pode ser ouvido ou percebido, Zumthor menciona o equivalente aos principais conceitos elaborados por

Gumbrecht, (produção de presença e produção de sentido) sem, contudo, denominá-los. Segundo ele, as duas maneiras de recepção se encontram dissociadas, mas poderiam ser associadas pela simultaneidade alcançada por meio da narrativa de alguém, que soubesse relatar com precisão fatos da tradição oral, como um velho sábio ou um bruxo de determinado vilarejo, aos quais ele se refere como figuras muito respeitadas por serem detentoras de saberes advindos dos seus antepassados, transmitidos de uma geração a outra, como legado precioso. Eles irão retransmitir esses saberes a seu modo. Assim, a tradição oral, re-narrada tantas vezes se perpetua, mas vai se modificando ao longo do tempo, sempre sob a mediação da voz e da sua performance com suas influências peculiares sobre as narrativas.

A transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea daquele que falava e daquele que escutava o que implicava uma ligação concreta, uma imediatez, uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a transmissão se faz somente pela mediação do escrito, quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espaço-temporais. (Zumthor, 2005, p. 109).

O comentário anterior retrata bem minha experiência de leitura compartilhada, com alguém, ao meu lado, lendo para mim determinado texto, o que a torna rica, com entonações diferenciadas, comentários, risos, discussões fervorosas, críticas ao conteúdo do texto, troca intensa de conhecimentos a respeito do conteúdo da leitura, de olhares e gestos entre mim (ouvinte) e o leitor (interlocutor).

Como leitora dependente de múltiplas *vozes*, o timbre exerce grande influência na leitura. Se ele for incômodo, soando desagradável aos meus ouvidos, ou se o ritmo de leitura for muito lento ou, ainda, se a leitura for feita mecanicamente, sem entonação alguma ou teatralizada em excesso, acabo por desistir dela, pois é impossível me destituir da interferência dessa mediação para me concentrar apenas no texto, visto que a presença dela é muito forte, determinando o tom da narrativa ao mediá-la, se inserindo nela por meio da voz, que traduz a espontaneidade do leitor ou a falta dela.

Por outro lado, a leitura mediada pela presença de outra voz amplia as possibilidades de leitura das obras, (Muitas vezes, impensáveis a partir da minha ótica de leitura), apresentadas sob uma perspectiva inovadora. A mediação dessas vozes muito contribuirá para que, sem premeditação, a leitura produza ou não presença

em mim, o que dependerá do modo como o interlocutor interfere no texto.

Ao mencionar “olhares, gestos, uma troca corporal, uma ligação concreta, uma imediatricidade” (Zumthor, 2005, p. 109), Zumthor se refere a elementos sensoriais que “produzirão presença” (Gumbrecht, 2001) no leitor, o que ocorre inesperadamente, provocando o que Gumbrecht denomina *evento*:

No entanto, interessante para questões de encenação torna-se uma outra revisão em que o conceito de evento independe da dimensão da surpresa. A própria ocorrência do esperado constitui, também, um momento de descontinuidade que podemos chamar de “evento”, no sentido da cultura de presença. “Evento”, nessa perspectiva é, por exemplo, o “momento de abertura”, o momento em que surge o primeiro som de um concerto, mesmo sendo esperado por todos e a sua identidade fazendo parte, pelo menos, da expectativa de especialistas. Sem o efeito desse tipo de eventos de abertura – ou seja, tratando-se apenas da novidade dos conteúdos – as encenações sofreriam um desgaste rápido em suas repetições regulares. (Gumbrecht, 2001, p. 14).

A produção de *presença*, que passa despercebida ao olhar do público, gerada por estímulos inesperados, produzidos pelo som, no caso da ópera, inova as encenações, fazendo delas espetáculos surpreendentes, como minha leitura, mediada por vozes diversas. As vozes e a música – ou seja, a orquestra – produzem presença no público com tanta intensidade que o envolvem, atraindo sua atenção e fazem aflorar todos os seus sentidos, enlevando-o a ponto de conduzi-lo a penetrar na aura envolvente do espetáculo, a senti-lo, a vivê-lo. Sem a música, a encenação da ópera seria inimaginável do ponto de vista da cultura de presença, apesar de manter seu significado na cultura de sentido. As sensações se perderiam. A ópera faria sentido, mas o público perderia todo o prazer de assisti-la.

O som da orquestra produz o que Gumbrecht intitula eventos inesperados e torna o fato de assistir a ópera uma experiência diferenciada, única para cada indivíduo, devido à maneira com que ele irá perceber esse som, entregar-se a ele, deixando-se afetar pela música. Pode-se observar, ainda, que as vozes e os sons são os elementos responsáveis pela composição da ópera, *dando vida* a ela, pelo transporte do público, levado automaticamente ao universo que ela retrata, para produzir nele sensações e emoções inusitadas:

Ideal seria uma encenação – no sentido de uma concepção da ópera como cultura de presença – que permitisse, apoiasse, desenvolvesse e “fizesse emergir” (no sentido literal: porque se trata de processos de emergência), a partir de sua forma, a epifania da substância musical, a complexidade e a intensidade do jogo sintonizado de vozes e instrumentos.

(...) podemos obter fortes efeitos de evento com a entrada e saída dos distintos cantores e com a entonação inicial e o posterior desvanecimento de suas vozes... (Gumbrecht, 2001, p. 17).

O conceito inovador cunhado por Gumbrecht, com base em concepções filosóficas anteriores ao seu tempo, buscando construir uma proposta inovadora de percepção do mundo deve ser predominante para a absorção plena da experiência estética em alguns gêneros, como a ópera. Em minhas experiências de leitura, na maioria das vezes, ela predomina, mas ocorre a simultaneidade entre percepção e compreensão. Evidencia-se que Gumbrecht se conscientiza da importância do significado à criação e a encenação do libreto, apresentando fatos interligados por significados coerentes, que produzirão o sentido do espetáculo como um todo, tornando-o passível de interpretação, assim como minhas experiências de leitura, que não se desvinculam completamente do significado. A produção de sentido é necessária, associada à produção de presença, para a compreensão plena do texto. Portanto, não há um controle do sentido em detrimento da presença, nem ocorre o contrário. Levando em conta a peculiaridade das minhas experiências de leitura, a dimensão do sentido, até então predominante, é questionada, conforme afirma Gumbrecht:

Os efeitos de presença da ópera certamente não podem renunciar à contribuição criadora de formas dos libretos, ao seu sentido, à impregnação da presença com efeitos de ausência do sentido – e por essa razão precisamos avançar mais um passo e indagar que tipos de argumentos sérios podem ser validados contra uma forma de recepção ou se concentra sobre a ação do libreto como componente predominante da ópera. No momento em que se colocar essa questão de contestação e de controle, torna-se claro que o destaque da dimensão de presença se afigura como efeito de um impulso polêmico. Trata-se do efeito de um impulso que reage contra uma outra dominância não questionada – a dominância invertida –, a dominância inquestionada da dimensão do sentido e da condição hermenêutica do mundo. O que a experiência estética, afinal, descobre são as situações da tensão e da oscilação entre a percepção e o sentido, entre a dimensão de presença e a dimensão de ausência. (Gumbrecht, 2001, p. 19).

Há uma passagem em um texto de Gumbrecht, intitulado *Em 1926, vivendo no limite do tempo*, que complementa e reflete corretamente minhas experiências sensoriais com os livros, aflorando todos os sentidos a partir deles:

Queremos conhecer os mundos que existiam antes que tivéssemos nascido e ter deles uma experiência direta. Esta “experiência direta do passado” deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar estes mundos através dos objetos que os constituíram. O conceito enfatiza um longamente subestimado (ou mesmo reprimi-

do) aspecto sensual da experiência histórica – sem constituir necessariamente uma problemática “estetização do passado”. (Gumbrecht, 1999, p. 467).

Divulgando suas construções teórico-práticas na contemporaneidade, quando se acompanha o avanço veloz das técnicas de reprodução e divulgação das artes, Gumbrecht tanto quanto Zumthor se inserem nesse contexto, levando em conta as possibilidades e efeitos de nosso horizonte tecnológico. Zumthor considera que elas constituem um tipo de oralidade inovadora:

Acredito que caminhamos rumo a uma oralidade nova, de um tipo diferente – mutação que será certamente muito difícil de assumir. Em direção a uma oralidade que, graças ao audiovisual, aos meios eletrônicos, não exige mais a presença física, mas permanece muito ligada à visualidade. (Zumthor, 2005, p. 111).

A mutação da oralidade, mencionada acima, permitida pelos meios audiovisuais em detrimento da presença física, exerceu grande influência na minha vivência de leitura porque tive que me adaptar a uma nova mediação, ao surgimento de uma nova voz. Essas experiências fizeram de mim uma leitora ainda mais observadora e perspicaz, que valoriza, sobretudo, os detalhes, contidos nas dimensões não codificadas do texto. Meu olhar está voltado para perceber e identificar o pormenor que ele oferece, não à busca do seu sentido, que fica em segundo plano. Textos escritos de forma linear, que não exploram a materialidade da linguagem nem conduzem o leitor a reflexões críticas, a descobertas através do *indizível*, encontrado nos efeitos fônicos, rítmicos, de movimento – fios que tecem a trama da narrativa – são textos vazios de significação.

As memórias de Pedro Nava diferem de outras narrativas memorialísticas do seu tempo, por não se constituírem de tramas complexas e acontecimentos grandiosos: aventuras e mistérios, que impulsionariam o leitor convencional a lê-las. Ao contrário, a narrativa naviana é lenta, gradual, descritiva e detalhista, conduzindo pouco a pouco o leitor a um mergulho nas reminiscências do escritor. Isso o desafia, porque exige dele um exercício de paciência profunda. Nava valoriza o pormenor, presente nas digressões, nas lacunas, nas reticências, nas vozes de outros personagens, na intertextualidade (epígrafes, citações inseridas no meio do texto) e nas descrições minuciosas, elementos que constroem as entrelinhas da obra. Essas entrelinhas – em conjunto com a exploração sistemática dos efeitos concretos produzidos pela construção narrativa – despertam as sensações, capazes

de transformar o texto em presença viva, apenas para o leitor sensível. Esse conjunto de potências capazes de produzir presença, tornando o passado um objeto de experiência viva, no momento da leitura, provocou em mim um olhar afetivo sobre o texto naviano. Além disso, o memorialista trabalha com as sensações de modo peculiar, retirando-as do convencionalismo usual e dando novo lugar a elas, o que também contribuiu para despertar meu interesse pelas memórias e escolhê-las como objeto de análise das possibilidades de atração que um *best seller* dos anos setenta ainda pode oferecer ao jovem leitor de hoje.

2.3

Memórias navianas: nova perspectiva de leitura

Se a proposta de Pedro Nava, ao escrever suas memórias se diferencia da de outros memorialistas, não é demais repetir que tal diferença se deve ao estilo da escrita naviana, que explora, em particular, os elementos sensoriais, utilizando as características materiais da língua, capazes de produzir no leitor efeitos que concretizem as cenas narradas e as tornem *reais*, ativando as percepções e sensações deste e afetando-o corpórea e emocionalmente a tal ponto que o convoca a adentrar no texto, juntamente com o escritor.

As memórias podem ser lidas de dois modos: um deles, o mais convencional é o interpretativo, que se limita à busca da compreensão de fatos históricos, marcantes para a geração a que o memorialista pertenceu e acontecimentos relacionados à vida do escritor, intercalada com outras vidas de figuras ilustres, que fizeram parte da história brasileira, na tentativa de reconstruir o contexto histórico de uma época para apreender o significado da narrativa. Comportando-se dessa forma, o leitor aprenderá muito com o vasto painel que Nava construiu da sociedade brasileira do seu tempo, ao apresentar os conhecimentos eruditos da época e valorizar, sobretudo, a cultura popular do período (as lendas, crendices, receitas caseiras, etc.). Acumulará informações com a quantidade de temas abordados, que tornam a obra enciclopédica. Porém, não saberá distinguir a peculiaridade das memórias navianas, apesar de reconhecer seu valor histórico documental. Essa maneira de leitura está ligada ao conceito formulado por Gumbrecht como *cultura de sentido* (Gumbrecht, 2001, p. 10). Esse conceito consiste na redução da leitura à busca da compreensão do significado da obra, empobrecendo sua experiência de leitura, que permanece limitada à *produção de sentido*, (Gumbrecht, 2001, p. 10),

outro pressuposto pré-estabelecido por ele para ratificar a ideia anterior. A obra memorialística de Nava não se limita a narrar histórias, que resgatam um passado distante, mas procura trazê-lo à tona através da escrita.

Paul Zumthor também aponta um novo caminho de leitura das memórias. De acordo com sua concepção, o passado deve ser re-presentificado para o leitor contemporâneo, com o intuito de conduzi-lo a experienciar um tempo distante do seu. Dessa forma, o passado se tornará produtivo, porque irá possibilitar ao leitor *reviver* aquele tempo, trazendo-o para a atualidade, dando um significado ao período re-presentificado, coerente com a contemporaneidade. Portanto, essa re-presentificação deve ser feita através da utilização de termos assimiláveis ao pensamento do leitor de hoje, o que irá facilitar sua compreensão a respeito da época retratada, despertando também a consciência crítica desse leitor contemporâneo, que passará a ver aquele tempo sob um olhar atual.

Gumbrecht é mais ousado ao propor uma nova forma de leitura para a obra de arte, através da produção de presença (Gumbrecht, 2001, p. 10), que requer uma entrega total à prática da leitura, reunindo todos os sentidos, captando além do visível, do óbvio do significado: os elementos sensoriais da narrativa para re-presentificá-la.

Gumbrecht aplica esse pressuposto teórico à história, ao escrever um livro intitulado *Em 1926, vivendo no limite do tempo*, propondo um novo método historiográfico: o de apreensão do passado, trazendo-o para o presente, tornando-o vivo não apenas para compreendê-lo, mas experimentar outras épocas na sua complexidade, tendo a *ilusão* direta de revivê-las através da leitura de textos desses períodos, da audição de canções extraídas da discografia daquele tempo, de filmes que retratam a época, no caso, o ano de 1926. A re-presentificação se dá por meio da materialidade da linguagem. Esse método se apresenta mais coerente para a *leitura* da história na atualidade, por se mostrar mais enriquecedor ao conduzir o leitor a trazer à tona um passado a que ele próprio não pertenceu, sem limitá-lo à compreensão das ideologias predominantes e do funcionamento das sociedades naqueles períodos. E essa peculiaridade o torna inovador.

Sua proposta se aplica às memórias navianas, evidenciando-se na valorização constante do sensorio: nas sensações que o memorialista produz através da sua escrita, buscando, do mesmo modo que Gumbrecht, mas por meio do uso de artifícios estilísticos, re-presentificar o passado. As sensações serão únicas a cada

leitor, que irá vivenciar experiências singulares ao ler as memórias.

Essas experiências, a princípio, irão provocá-lo, incomodá-lo e desconcertá-lo diante da narrativa, porque ela própria, com seus efeitos sensoriais de presença, perturba e provoca o leitor a tal ponto que o arranca da sua postura cômoda diante do texto, conforme exigiria a passividade da leitura convencional. A produção de presença, causada por esses efeitos, é tão impactante que demanda do leitor uma reação perante o texto, um comportamento mais participativo diante dele, uma abertura às novas possibilidades de experimentação oferecidas pela obra. Essa experimentação, ao longo das memórias navianas, desafia o leitor, dando a ele duas opções: aceitar esse novo caminho de leitura ou se fixar na leitura voltada à busca do *sentido* da narrativa. Mesmo optando pela segunda proposta, o leitor irá constantemente se deparar com a riqueza da linguagem pormenorizada e sensorial do texto de Nava, convocando-o a todo momento a adentrar as memórias e experienciá-las. Superado esse primeiro impacto, aprenderá a se deixar conduzir pelo texto, mergulhando nele, descobrindo o fascínio de *viver* um tempo fora do seu, conforme afirma Gumbrecht, ao convocar o leitor a reviver o passado, em seu texto *Em 1926, vivendo no limite do tempo*.

A obra de Nava busca estabelecer um intenso diálogo com o leitor contemporâneo, impedindo que ele permaneça estagnado diante do texto, conduzindo-o a vivenciar as experiências autobiográficas, narradas pelo escritor. Essa condução é feita através da utilização de uma rica linguagem sensorial.

Diferentemente da metodologia utilizada por Gumbrecht para reviver a história, por meio da articulação de textos selecionados do acervo do ano de 1926, o memorialista vai reconstituindo, através da estilização artística, lugares, ambientes, fisionomias e situações, de modo a produzir no leitor inúmeras sensações que o afetam, o convocam, exigindo, constantemente, que ele se torne parte integrante do texto.

A entrega à leitura participante requer do leitor um esforço para se desprender da tentativa de encontrar um sentido único às narrativas que compõem as memórias e, assim, lançar um olhar desarmado ao texto, com disposição para novas formas de percepção de leitura. Ao proceder desse modo, receberá cada trecho abertamente, permitindo a percepção das sensações que, de acordo com a proposta de Gumbrecht, serão necessárias à sua plena apreensão.

Nava convida o leitor arguto a reviver uma época, demandando dele algo

além da postura cômoda de mero sabedor de fatos históricos e *ouvinte* das suas recordações. Procura despertá-lo, provocando sua participação no texto, como presença viva na narrativa, convivendo com os personagens, observando as fisio-nomias, sentindo os odores descritos pelo memorialista, caminhando com ele pela chácara da avó materna, penetrando no seu universo infantil e adulto a ponto de revivê-lo ou ter a ilusão de revivê-lo. Isso não significa necessariamente que o leitor precise se desvincular da busca do sentido da obra, pois Gumbrecht propõe uma simultaneidade entre os dois modos de leitura, o que parece impossível a Susan Sontag, que prega uma libertação da interpretação. Conforme foi abordado anteriormente, considera o estilo como a forma das obras de arte, o que significa dizer que Nava presentifica o passado para o leitor através de um estilo próprio, irregular, da sua escrita *incomum, labiríntica, ziguezagueante*. Esses são os termos utilizados por mim para caracterizá-la, em suas linhas e entrelinhas, pois o memorialista desenvolve uma ordem muito particular, objetivando resgatar suas experiências da infância e juventude. Ele valoriza os fragmentos de lembranças do passado, partindo deles, como restos, ruínas, com o intuito de recriá-los. Nesse processo de recriação, constituído de uma escrita peculiar, denominada por mim escrita *ziguezagueante*, tece diversas teias narrativas dentro da história principal das memórias, caminhando, quase sem rumo, entre elas. Sua escrita é um labirinto, que dá voltas, que percorre a metade de um caminho, que se cruza com outro, relatando uma história, uma trama que se bifurca em outras, sendo intercalada por um terceiro acontecimento, que interpenetra os anteriores. Ele passeia nesse labirinto indo e voltando, fazendo digressões breves ou longas, suas ou através das *vozes* de outros escritores, inserindo comentários aparentemente desnecessários, mas relevantes à construção das entrelinhas do texto e à plena apreensão dele. O termo *entrelinhas*, que convencionalmente está relacionado a uma busca atenta e minuciosa do sentido da obra, realizada por meio de uma leitura por *escavação*, tem, aqui, uma conotação diferente. Ele é utilizado para caracterizar a escrita das memórias navianas, construída através da inserção dos elementos sensoriais ao longo da narrativa. Essa inserção é feita pela exploração da materialidade da linguagem. Portanto, só pode ser percebida através de um olhar minucioso para o estilo, atentando às suas *entrelinhas*, que constituem o texto. Só um leitor arguto e participativo, como se tem evidenciado, será capaz de perceber e captar as intenções do narrador ao inseri-las no texto. Por esse método, pode fazer uma leitura

própria das marcas textuais e *experienciá-las* de maneira *peculiar*.

A escrita ziguezagueante também é caracterizada pelo percurso do narrador experiente, que transita constantemente entre diversas temporalidades: o presente do leitor das memórias, o presente do memorialista adulto, seu passado – sua infância/adolescência, um passado mais remoto: o de seus pais e, ainda, o período em que seus antepassados viveram –, descrevendo, com minúcia, cada época. Dessa forma, o escritor salta, vagarosamente, de um tempo a outro, demandando maior perspicácia do leitor para perceber essas variações estilísticas da narrativa e, pacientemente, acompanhá-las. A simultaneidade temporal constitui um elemento essencial para, de acordo com Gumbrecht, produzir presença no leitor.

Ao longo das memórias, Nava modifica a linguagem, transitando entre o formal e o coloquial e, em alguns trechos, utiliza uma linguagem chula, com palavreado de baixo calão. Faz inúmeras digressões; apenas menciona certos fatos, descreve outros com riqueza de detalhes e precisão, apesar de aparentemente insignificantes ao leitor comum. Prioriza as sensações, dando a elas um caráter afetivo. A partir do novo caminho de leitura, traçado pelos teóricos, apresentado ao longo deste estudo, verifica-se que todos esses pormenores, constituintes do estilo naviano, exigem atenção redobrada do leitor para a leitura não se perder pela falta de observação dos detalhes, peças-chave da construção textual. Há passagens nas quais o memorialista se limita a descrever as sensações para o leitor, mas o faz de uma maneira tão peculiar que consegue, através da exploração da audição (reproduzindo as cantigas das crias da Inhá Luíza propositadamente para que o leitor ouça as canções, penetrando intensamente na atmosfera daquela casa, daquela época) e do olhar, estimular nele, efeitos sensoriais, capazes de impactá-lo, como se verifica no seguinte fragmento, no qual se pode perceber o som agradável das vozes solfejando, a partir dos recursos estilísticos que o narrador utiliza para produzir no leitor os efeitos de presença:

Porque minha avó exigia que elas trabalhassem cantando - o que era maneira de fiscalizá-las pela inflexão da música, de impedir conjuração de preto e de juntar esse útil ao agradável das vozes solfejando. Ora era uma modinha inteira que vinha da memória e da garganta de ouro da Rosa, fazendo desferir em trenos, palavras mais lindas, meu Deus! como batel, virginal, quimera, vergel, albente, alaúde, bar-do, de balde, eviterna, brisa, langor. 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. Outras cavatinas, aos pedaços, cantadas por uma, por outra, batendo roupa, ralando coco, picando lenha. O metro também vinha aos pedaços e transcrevo os versos como os ouvia... Só a Justina não cantava. (Nava,

2000, p. 4).

Ao citar fragmentos das canções, como se pudesse reproduzi-las, Nava procura materializar o passado para introduzir o leitor nele, transcrevendo propositalmente, na íntegra, os versos das cantigas referidas, enfatizando as palavras que encantavam o narrador menino, como se convidasse o leitor a recordá-los juntamente com ele. Esse procedimento estilístico permite ao leitor fazer parte da cena narrada, transportando-se inteiramente ao clima da época para partilhar com o memorialista as belas recordações da música encantatória que o envolvia. Essas recordações, na verdade, nunca fizeram parte do passado real do leitor, mas produziram presença nele a tal ponto que o inseriram em um tempo ao qual ele nunca pertenceu, provocando *a ilusão de revivê-lo*. Além disso, essas lembranças tocam profundamente o leitor, porque o memorialista também retrata a opressão daquele período, marcada pelo contraste entre a suavidade dos versos cantados e a violência doméstica, exercida através do trabalho árduo, opressor a que as cantoras eram submetidas. A música era cruelmente utilizada pela avó de Nava como um instrumento de controle, de rígida fiscalização.²

Há outras passagens em que ele presentifica, de um modo intenso o passado utilizando uma maneira própria de elaboração do texto, estimulando as sensações, que afloram todos os sentidos, “produzindo presença”, segundo Gumbrecht, (Gumbrecht, 2001, p. 10). Conforme o excerto a seguir:

E estão aí os cheiros todos da cozinha da Inhá Luísa. Seus ruídos: o dito da mão de pilão, o sussurro das panelas, o ronrom dos caldeirões de ferro, o chiado dos tachos de cobre, a batida de uma pedra redonda - biface paleolítico - amaciando os bifes sobre a tábua de cabiúna e a cantiga das negras. (Nava, 2000, p. 4).

Como um narrador atento ao pormenor, quando o menino identifica e evidencia os ruídos da cozinha da Inhá Luíza também, de modo intenso e bem marcado, para que eles *tragam* a cozinha da avó de volta e despertem sua presença na memória do escritor. Ele procura materializar as sensações por meio da escrita, com o intuito de *re-presentificá-las*, tornando-as corpóreas, provocando-as no leitor, para que ele também possa *senti-las*. No fragmento citado, percebe-se claramente a técnica de composição das memórias, utilizada por Nava, uma vez que ele

² Este tópico será tratado minuciosamente no terceiro capítulo.

procura, pelo uso das repetições, sinestesias, onomatopéias e aliteraões enfatizar os odores, ruídos e movimentos da cozinha da avó materna, convidando o leitor a reconhecê-la, a adentrar nela, a mergulhar na sua atmosfera e nas reminiscências da infância, juntamente com o narrador, vivendo outra vida com tamanha intensidade como se fosse sua.

As seguintes passagens de *Balão Cativo* comprovam a produção de presença, a que Gumbrecht se refere:

- Descemos na tarde ouro púrpura luz azul. Vinha um vento que vinha alegre, vindo do Rola-Moça, fazendo o ruído do zumbido dum enxame de abelhas chamando. Chamando para um trabalho escolar alegórico, fácil, florescendo (ao vento!) e abrindo em corimbos (ao vento!). Pesados de mel... Corre! Pedro, corre como vento no vento! Cheguei ao Abrigo Ceará, mal podendo, pés doendo e alados dos impulsos da ladeira, coração disparado, alma pela boca, atropelando o riso, as palavras em pedaços, o choro daquela alegria sem aliagem que vinha do colégio novo em folha - onde pousavam abelhas. (Nava, 2000, p. 131)

(...) arrastei-me de joelhos e foi de olhos fechados de medo que recebi na boca aberta a Hóstia logo colada no céu da boca e que não machuquei nem triturei. Lavado das bobagens que fugiam - eu refulgi puro com o trigo transubstanciado que se derreteria docemente acariciado pela ponta de minha língua. (Nava, 2000, p. 188-189).

Nava trabalha com diversos recursos estilísticos para produzir o que Gumbrecht, em seu texto intitulado *Produção de presença perpassada de ausência sobre música, libreto e encenação*, chama de efeitos de presença. Essas técnicas podem ser facilmente percebidas ao longo da leitura da obra, tais como as metáforas presentes na descrição da tarde, no trecho anteriormente citado: em “tarde ouro púrpura luz azul.” A presença das aliteraões também se evidencia na primeira passagem citada para enfatizar a *presença* das sensações, surpreendendo o leitor, fazendo com que elas sejam inesperadamente *revividas* por ele, como se percebe na repetição do v, do c e do f em: “Vinha um vento que vinha alegre, vindo do Rola-Moça, fazendo o ruído do zumbido dum enxame de abelhas chamando. Chamando para um trabalho escolar alegórico, fácil, florescendo (ao vento!)”. As repetições evidenciam a *presença viva* das sensações, como em “...(ao vento!). Pesados de mel... Corre! Pedro, corre como vento no vento!”

No último trecho citado, as sensações, como “... que se derreteria” e “doce-mente acariciado”, são enfatizadas pelo narrador a tal ponto que um leitor sensível consegue receber a hóstia e *diluí-la*, senti-la derreter suavemente na boca, absor-

vê-la junto com o narrador, conduzido por ele. Ao escrever dessa forma, o memorialista não se limita a retratar a cena ao leitor, mas produz nele os *efeitos de presença*, que o inserem nela, conforme afirma Gumbrecht:

Os efeitos de presença da ópera certamente não podem renunciar à contribuição criadora de formas dos libretos, ao seu sentido, à impregnação da presença com efeitos de ausência do sentido – e por essa razão precisamos avançar mais um passo e indagar que tipos de argumentos sérios podem ser validados contra uma forma de recepção ou se concentra sobre a ação do libreto como componente predominante da ópera. No momento em que se colocar essa questão de contestação e de controle, torna-se claro que o destaque da dimensão de presença se afigura como efeito de um impulso polêmico. Trata-se do efeito de um impulso que reage contra uma outra dominância não questionada – a dominância invertida –, a dominância inquestionada da dimensão do sentido e da condição hermenêutica do mundo. O que a experiência estética, afinal, descobre são as situações da tensão e da oscilação entre a percepção e o sentido, entre a dimensão de presença e a dimensão de ausência. (Gumbrecht, 2001, p. 19).

Quando Gumbrecht afirma que, na ópera, a produção de presença ganha destaque em detrimento da produção de sentido, comprova o que ocorre no último trecho de *Balão Cativo*, anteriormente citado. Ao receber a hóstia e colocá-la na boca, o memorialista dá vazão extrema às sensações, prevalecendo sobre o sentido do relato, de uma circunstância tão comum, se apenas o significado da situação, a produção de sentido, fosse levada em conta.

Sob a ótica da produção de sentido, o leitor acharia desnecessário o relato do fato por parte do memorialista, por perceber sua obviedade. Todavia, refletiria sobre a influência severa da religião para manipulação do comportamento e para o aniquilamento das opiniões das pessoas naquela época, ao se deparar com o Nava menino, que comungava por imposição e medo, fato que não poderia ser observado por um leitor *plenamente envolvido na aura sensorial* do texto naviano. Por isso, no fragmento anteriormente citado, Gumbrecht propõe uma *oscilação*, ou seja, uma *simultaneidade* entre a percepção e o sentido.

Como se pôde verificar até aqui, a obra de Nava é peculiar porque aponta dois caminhos contrários de leitura, previamente comentados. Fica a critério do leitor uma relativa opção por um deles – relativa porque, para enfrentar o desafio de ler Nava a partir dos aspectos inovadores abordados pelos teóricos citados, é preciso ter um perfil de leitor anticonvencional, com características peculiares, que satisfaça as exigências da obra a esse tipo de leitura, aberto a novas possibilidades, pronto para experienciá-la.

Ao optar pela proposta tradicional de leitura, de acordo com o convencionalismo cultural, o leitor deverá enquadrar-se nesse perfil que demanda um *leitor ideal*. Ela exige um leitor interessado ou na apreensão do conhecimento da geração do período retratado nas memórias (a obra naviana é enciclopédica) ou em obter informações detalhadas a respeito de algum assunto específico, abordado pelo escritor, como fatos, movimentos históricos e literários descritos na obra (a Padaria Espiritual, o movimento modernista, etc.), a cultura daquela época (hábitos e costumes), as superstições e credences populares predominantes no período, o exercício da medicina na época, datas importantes que marcaram a história daquela geração ou do país. Como a obra de Nava trata de múltiplos temas, simultaneamente, é preciso que o leitor veja a leitura das memórias como um mecanismo de aprendizado, uma fonte de novos conhecimentos e tenha sede de obtê-los. A aprendizagem deve ser prazerosa para esse leitor. Ele, certamente, irá valorizar a multiplicidade de saberes que a obra proporciona, buscando reinterpretá-la criticamente na contemporaneidade para obter algum proveito dela.

A outra vertente de leitura dá um caráter de originalidade à obra. Contudo, só é possível se o leitor estiver apto a deixar-se conduzir pelo texto através dos elementos sensoriais que o compõem. A partir dessa perspectiva, a leitura das memórias se torna mais rica. Para tanto, ele deve ter um perfil diferenciado do leitor comum, sendo sensível à recepção estética do texto, participativo, pronto a dialogar com ele plenamente, apto a vivenciar novas experiências de leitura, percebidas através da escrita diferenciada do memorialista, que deixa seus rastros na construção da obra.

A escrita ziguezagueante, previamente caracterizada, chama o leitor a todo momento para o texto, pois não permite que ele se disperse, exigindo um posicionamento acurado para que não perca os detalhes, fios condutores que constroem as narrativas complementares, inseridas na história principal. Elas demandam constantemente uma postura participativa do leitor, lendo pausadamente o texto, deixando-se estimular, afetar por cada sensação que desperta, entregando-se inteiramente a elas, disposto a dividir com o memorialista suas experiências passadas re-presentificadas e, mais que isso, a absorvê-las para si através do poder da *ilusão direta*, provocada pelo narrador. Essa re-presentificação capacita o leitor a se transportar para o passado, embarcando nessa ilusão.

A escrita naviana também requer um leitor paciente, que saiba compreender

o modo de narrar do escritor, que inicia uma história em determinada página e só a conclui inúmeras páginas adiante. Esse leitor deve saber conviver com a simultaneidade temporal, deixando-se conduzir por ele, saboreando cada momento da narrativa sem se preocupar com o porvir.

A questão da presença de situações experimentadas tem tratamento diferenciado em Gumbrecht (especialmente no caso de *Em 1926*) e em Zumthor. Gumbrecht trabalha diretamente com a escrita da história, na contemporaneidade, e como esta pode privilegiar a *produção de presença*; já Zumthor, como medievalista, dirige seus estudos para a literatura, com destaque para a poesia que, efetivamente, devia ser transmitida pela voz, o que implica numa participação corporal ativa, no empenho do corpo, (com maior ou menor ênfase no desempenho) em sua produção diante do público.

Ao estabelecer uma distinção entre oralidade e vocalidade, Zumthor distingue *oralidade* de *vocalidade*. Referindo-se á vocalidade como “uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes.” (Zumthor, 2005, p. 141). Essa corporeidade é realizada na obra de Nava através da re-presentificação do passado, utilizando elementos sensoriais, recursos estilísticos e estratégias narrativas para transportar o leitor ao texto. Pode-se observar que, não há nada de espiritual nessa evocação do passado, feita pelo memorialista exclusivamente com recursos materiais da linguagem, buscando estimular o sensório no leitor, proporcionando a ele a ilusão direta de reviver o passado evocado, de sentir corporalmente as mesmas sensações e angústias do narrador como se fossem verdadeiramente suas.

De acordo com Zumthor, o leitor deve ser arguto o suficiente para saber jogar “(...) o jogo (...) de estímulos e percepções sensoriais múltiplas”. (Zumthor, 2005, p. 141-142). Esse jogo a que Zumthor se refere é o mesmo proposto por Nava com a escrita das memórias, estimulando constantemente as percepções sensoriais do leitor, exigindo dele uma participação ativa, corporal, aflorando todos os sentidos, como presença viva, do texto, *sentindo*, vivenciando intensamente cada sensação.

Ao falar de desempenho, Zumthor se refere aos tipos diferenciados de teatralização da leitura oral para dinamizá-la. Nava também se utiliza de múltiplas performances, mas como sua obra foi feita para ser lida e não narrada oralmente, ele usa artifícios estilísticos, tais como figuras de linguagem, sobretudo metáforas

e sinestésias; estilo muito variado, indo e voltando constantemente da norma culta à linguagem coloquial e decaindo, em alguns momentos, para uma linguagem de baixo calão, vozes narrativas variadas, escrita que se modifica da primeira a terceira pessoa, voltando posteriormente à primeira; uso de repetições e enumerações de nomes, de lugares, etc.

Conforme as seguintes afirmações de Paul Zumthor - “(...) somente os sons e a presença ‘realizam’ a poesia.” e “A voz poética emerge (...) do fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos.” (Zumthor, 2005, p. 145), Nava se utiliza dos sons para, segundo Gumbrecht, produzir presença no leitor, valendo-se das estratégias narrativas e dos recursos estilísticos mencionados anteriormente, que Zumthor denomina *performance*. Nava se vale dos sons, ou seja, das sensações para fazer com que o leitor ouça os ruídos do passado, buscando não apenas rememorá-lo, mas trazê-lo à tona, ressuscitá-lo, com o intuito de afetar diretamente o leitor.

Zumthor faz observações importantes sobre uso do ritmo a serviço do corpo: “Na escansão deste ritmo estão engajados os múltiplos movimentos do corpo, incluindo ‘o gesto’ em geral.” (Zumthor, 2005, p. 146), enquanto, em sua prática, Nava constrói um ritmo a serviço do estilo próprio, peculiar do memorialista, pois já que as memórias não foram construídas em uma linguagem oral, a serem narradas para um público, o ritmo irá dar o tom da escrita e, por meio dela, ao invés dos gestos que Zumthor menciona a produção intensa das sensações a serem percebidas e identificadas pelo leitor.

Nava, apesar de narrar as memórias através da escrita, cultivava uma linguagem coloquial bem próxima da oralidade, visto que narra as inúmeras histórias que se interpõem e entrelaçam, como se estivesse contando casos a um amigo, conversando com ele, como as histórias das mil e uma noites, que se entrelaçam umas nas outras, interligadas por fios condutores, teias que vão tecendo, intercaladamente, suas tramas. Algumas delas se constituem de saberes transmitidos pela tradição oral, o que contribui para despertar a atenção do leitor.

Os jograis da Idade Média rememoravam os textos de outrora através da leitura em voz alta. Isso fazia com que eles se sentissem tão tocados a ponto de recriá-los de algum modo. A correlação afetiva dos jograis com os textos influi nessa recriação. Por sua vez, a narrativa naviana transmite, por meio do relato ou da transcrição integral os versos e as histórias lendárias advindas da tradição oral,

mas também absorve a influência dessa oralidade, interferindo diretamente na escrita, visto que Nava vai contando casos como se estivesse conversando informalmente com um amigo: o leitor.

Isso é perceptível nas memórias a tal ponto que, após a publicação dos volumes, muitos leitores se corresponderam com o memorialista, revelando a ele sua identificação com trechos da obra ou ainda, afirmando que uma das histórias narradas por Nava ocorreu, igualmente ou com pequenas mudanças, em sua própria vida. A identificação dos leitores foi tão intensa que para eles, em certos trechos, parecia que o memorialista estava relatando exatamente uma experiência pessoal, marcante, de certos leitores. Eles se dirigiam ao escritor com uma intimidade que inspira um grande amigo de longa data. Atribui-se a esse tom memorialístico, típico da linguagem oral, na qual o narrador vai, em prosa informal, contando casos seus e de outros personagens, posicionando-se também como um personagem das histórias, o grande sucesso dessas memórias, que se destacaram amplamente, diante das outras narrativas memorialísticas escritas naquele período, uma vez que elas não apenas conseguiram se aproximar do leitor da época, mas atraí-lo, conquistá-lo.