

NARRATIVAS MEMORIALÍSTICAS: MEMÓRIA E LITERATURA

Patrícia de Cássia Pereira Porto¹

Há uma poética no tempo da narrativa literária; uma trama poética que faz da narrativa de vida pela via do texto memorialístico uma ou mais de uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento. Existe uma poética do tempo que é um mergulho único na eternidade; o tempo fluído da memória que se narra é *Kairós*, um tempo que guarda dentro dos ponteiros a não-linearidade e que, por isso, é o próprio movimento e também a alquimia, numa mudança contínua de um estado para o outro.

Voltamos assim ao pensamento de Heráclito, filósofo que entendia o mundo como fluxo contínuo de mudanças. Heráclito foi muito mais do que um filósofo que precedeu Sócrates. Ele foi, sem dúvida, fonte para muitos pensadores que acreditaram – como ele – na dinâmica das coisas. Para Heráclito o devir da existência não poderia ser estático, já que o mundo não era estático. Dessa cosmologia pré-socrática, podemos retirar algumas pistas para compreender o fluxo da narrativa memorialística que se localiza numa alternância sutil entre ficção e história, entre o real e o imaginário, entre o natural e o maravilhoso, entre o consciente e o inconsciente. E a busca pela verdade pertence a todos os tempos, a todas épocas humanas. Nós buscamos a verdade nas divindades, na fé que remove montanhas, buscamos a verdade como atividade intelectual e, por isso, refletimos sobre as coisas e queremos saber o porquê das existências ordinárias e extraordinárias.

Enfim, a realidade o que é? E as verdades guardadas na realidade, quantas são? Sim, nós queremos saber das coisas, da matéria dos sonhos, como disse Shakespeare sobre o teatro. A literatura memorialista é como um teatro da narrativa, e as máscaras com os quais o narrador se apresenta vêm em camadas num sutil palimpsesto de rostos. O narrador memorialista é um fingidor, como no poema de Fernando Pessoa (2003), *chega a fingir que é dor a dor que deveras sente*.

Nas memórias de Pedro Nava, nosso principal escritor memorialista, encontramos um narrador que carrega como questão central a linguagem poética da memória e como esta vai ser um elemento fundamental de reflexão. Reflexão naquilo que Jung conceituou como um

¹ Doutorado em Educação - UFRRJ. Contato: patriciadecassiaporto@gmail.com

voltar-se a si mesmo. Com isso, percebemos claramente no romance que o narrador fará o uso da linguagem poética como ascese, uma busca do seu mundo ontológico e dialógico, significando e situando a memória dentro do seu próprio texto memorialístico:

A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. (NAVA, 1974, p.17)

Graças às numerosas e “esmagadoras oportunidades poéticas” e à urdidura da narrativa memorialística, o narrador vivenciará a sua consciência dialética: “que sujeito é esse que eu sou?”, “que sujeito diz de mim?”, “quem é esse ser que diz que eu sou e o que vivi”... Fazendo da escrita um fluxo imanente e analítico da própria constituição mnemônica daquilo que narra, o narrador memorialista cria uma espécie de *metamemória* literária, pensada sob a estrutura do recordar e a partir do próprio discurso memorialístico num jogo espelhar, num jogo de linguagem onde as entrelinhas são as linhas e vice-versa, onde o profundo e a superfície interagem para compor o ato de criação. É diferente da tentativa de escrita (auto)biográfica, quando se pretende escrevê-la unicamente como registro e “ilusão” histórica, como se a existência humana e a memória ou até mesmo os documentos dessa existência fossem lineares. Por sua vez a escrita memorialista se lança às reminiscências para também pensá-las pelos seus avessos, nas idas e vindas, e ao pensá-las repensar ressentimentos e esquecimentos, através das falhas, das lacunas de uma história, dos “brancos” como numa “cegueira branca” também da História.

Autor e herói se unem para tecer a narrativa que se inscreve tanto no devir quanto naquilo que permanece, lembrando o princípio pré-socrático da não-dicotomia do ser.

Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muita coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra – mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito – para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos e lembrança que lhe chega não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente. (Idem, ibidem)

Nenhuma lembrança poderá ser mais presente e flagrante que aquela que nos são oferecidas pelos mais velhos e os mais experientes. Porque a lembrança do velho é uma lembrança trabalhada artesanalmente pela memória de quem olha para a passagem do tempo com a

sabedoria da lavoura, do trabalho de quem semeia de memória a própria existência. Em *Galo das Trevas*, o quinto livro de memórias, Pedro Nava nos apresenta sua casa na Glória, a última morada de um homem de memória irrequieta, de lembranças sem paradeiro:

Há trinta e cinco anos moro no Edifício Apiacá, à Rua da Glória, 190, apartamento 702. Quando para aqui mudei o número era 60. Nosso arranha-céu levanta-se em terreno onde existiu famoso bordel do bairro nunca completamente saneado. Aqui passei quase metade da minha vida. Aqui envelheci. Quer dizer: aqui tive contados minutos de paz e um roldão de dias noites de tormento. Aqui caminho no escuro como um cego nas noites de insônia como um cego. Ah! longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto – cabelos caídos, esfoliações da pele, excretas pelo cano, ar expirado, palavras vivas um instante, gemidos murmúrios resmungos. Só que ela e outras que habitei vida afora não são mais a casa que deixei e que procuro para pedir de volta minha infância. (NAVA, 1987, p.26)

Meu avô... Minha avó... A casa de minha avó. A casa de meu avô. As águas da casa... E um dia acordar avó, acordar avô de tanto beber das águas do tempo. Os avós sabem bem da porosidade que há no corpo da memória e do quanto pode ser perecível viver, sabem que a existência humana é frágil, falível e incompleta. Sabem que a morte é a maior certeza que temos em relação à vida. E saber do perecível é desfazer-se de certa onipotência que não nos permite a alteridade, é transformar a ferida de Narciso novamente em flor. Sartre defendia que a experiência era a capacidade de aproveitar bem o que acontece conosco. Os velhos já sabem da experiência o bolor e a sua irreversibilidade, conhecem da sabedoria a capacidade de, partindo do imaginário, significar o real. São grandes memorialistas e ficcionistas.

Nas reminiscências de Nava, a reconstituição da saga e da gênese da família. A importância do avô Pedro, como marco de fundação da trajetória memorialista que o narrador compõe para si mesmo:

Pedro da Silva Nava, meu avô, nasceu na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão, a 19 de outubro de 1843, e foi batizado a 7 de setembro de 1844 na sua Matriz, pelo Reverendo Raimundo Alves dos Santos, tendo como padrinho João Joaquim Lopes de Souza e como madrinha D. Maria Euquéria Nava.

Meu avô, negociante e dono de casa comissária (...) Sua grandeza, como se verá, vinha das qualidades – de que basta o homem ter uma – para tornar-se merecedor da vida. A retidão, a bondade e a inteligência. O maranhense Pedro da Silva Nava tinha as três. (NAVA, 1974, p.18)

A narrativa dos detalhes, os detalhes do avô, os detalhes da genealogia... Eles vêm com a reminiscência, com o minucioso, e o que estava aéreo embalado em sonhos espoca como espumas de ondas de imagens e passam do profundo oceano à superfície: reminiscências de

nossas vidas onde vamos sempre andar, confundidos entre o que aconteceu e o que sonhamos do que aconteceu. Somos capazes de lembrar uma vida toda de detalhes, de minúcias, da coleção de pequenos objetos que estão pousados como pássaros nas cristaleiras, traços e rabiscos que estão nos desenhos das crianças, no desenho da primeira palavra escrita colado na parede do quarto, nos cadernos do primário, nos pequenos achados que guardamos, talvez, até que a nossa morte leve deles toda a nossa vida, toda sorte de significância que lhes empregamos. Pois somos nós que damos alma ao objeto e ele vive enquanto for coisa viva para nós.

E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens fatos pretéritos toda a camada da vida de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive – porque um e outro são condições recíprocas. Costumes de avô, resposos de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares duram e são passadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas tardes de calor, nas varandas que escurecem; nas dos dias de batizado, de casamento, de velório (Ah! As conversas vertiginosas e inimitáveis dos velórios esquentadas a café forte e vinho-do-porto enquanto os defuntos se regelam e começam a ser esquecidos...). (Idem, p. 17)

A memória e a poética da linguagem dos textos literários é feita de imagens, de palavras-símbolos, é por isso feita de significações. Para Aristóteles, a História narra fatos que se sucederam, enquanto a poesia narra fatos que poderiam suceder. É a verossimilhança. Segundo Aristóteles (2000, p.200):

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia são, em geral, imitações. Diferem umas das outras por três aspectos, ou porque imitam por meios diversos ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

A palavra que se funda no real se forma como um todo significativo que muda constantemente e não apenas de acordo com a singularidade do sujeito que pensa e fala, mas também a cada novo contexto histórico-social e cultural, a cada mudança de conceito, imagem de conceito, porque assim o forjamos. E algumas palavras surgidas como manifestações da memória são como fotografias, ainda que reveladas ou aparentemente desbotadas, apagadas, continuam guardando dentro de si um mistério, e esse mistério de quem as vê desvela o oculto do olhar, desvelando de uma janela para a alma a fresta ou um vasto para o re-encantamento do mundo. Assim é para o leitor a leitura, um agente de mudanças com suas muitas possibilidades de olhar e de ser outrem para além do dizível e do crível às primeiras linhas. O leitor invade as entrelinhas quando não guiado por um discurso monológico que, ao dogmatizar a narrativa, fecha a potencialidade que há na interação do leitor com as vozes do texto. Por isso, a cada leitor é dada uma chave do mistério ou um molho de chaves do mistério. O leitor criará com suas interpretações um texto oculto dentro do texto lido, um novo mistério, uma nova

polêmica e um “excedente de visão”¹, um excedente que surge a cada leitura interpretativa. Para Mikhail Bakhtin (2000):

Ora, se começo a contar meu devaneio ou meu sonho a alguém, sou levado a transpor a personagem principal para o plano em que se situam as outras personagens (mesmo quando a narrativa é feita na primeira pessoa), ou, pelo menos, preciso levar em conta o fato de que todas as personagens da minha narrativa, inclusive eu, serão percebidas num mesmo plano plástico- pictural pelo ouvinte, para quem todas as personagens são o outro. (p.48-49)

Bakhtin descreve o ato criador e o papel do “outro” no acabamento da consciência individual e, para explicar essa “exotopia”, parte do mais simples: a compreensão de que não poderemos jamais ver a nós mesmos sem o excedente de visão de um outro, que nos enxerga a incompletude e dela e por ela sente, vive – “amor, espanto, piedade, etc.” – que pode ter para conosco (Idem, p.50).

O leitor dos textos de Nava poderá imaginar, a partir de sua memorialística, um novo texto, um novo acabamento, uma chave de mistério que o autor-criador jamais terá acesso. Por isso, as memórias singulares e coletivas trazem sempre a revelação de novas nuances, até mesmo porque passam a refletir as cores daquele contexto em que foram narradas juntamente com a presença da voz de um narrador ou das muitas vozes da narrativa. E por mais que queiramos lhes oferecer margens ou lhes esgotar a capacidade de criar várias significâncias, e, com isso, lhes impedir as quase inevitáveis transgressões, elas, as reminiscências, acabam nos desvelando uma das mais potentes facetas que há numa poética da memória: a do reinventar-se a cada novo momento de evocação e a cada momento de leitura dessa evocação. Vejamos essa passagem que trata da significação da memória pela narrativa da infância de Pedro Nava:

O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas – raízes lógicas! – de que emergem os pequenos caules isolados – aparentemente ilógicos! só aparentemente! – às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. Sobem como pés de tiritica, emergem como Açores e Madeiras, ilhas perdidas na superfície oceânica, entretanto pertencentes a um sistema entrosado de montanhas subatlânticas. Assim a anarquia infantil do Tempo e do Espaço me impedem de contar Juiz de Fora em ordem certa, capítulo um, capítulo dois, capítulo três. São mil capítulos e inumeráveis – entretanto capítulo único. (NAVA. 1974, p.234)

Pedro Nava convida o leitor a uma viagem instigante através de sua memorialística, e esta se dá numa confluência “anfíbia” entre o histórico e a ficção. Ao longo de sua narrativa, feita de memórias em carne-viva, a reflexão e a poética da linguagem se encontram para contar a trajetória de um homem frente à perplexidade única de saber e contar a sua própria história.

¹ Conceitos-chave na teoria de Mikhail Bakhtin (Ver texto “O autor e o herói”. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.43-113).

No fluxo de consciência do narrador de *Baú de Ossos*, emerge da narrativa a “bio-grafia”, a escrita da vida pela ótica do memorialista que reinterpreta, dispersando e acolhendo as cenas difusas de suas reminiscências num movimento contínuo do regional para o universal, do mundo interno para o mundo das externalidades, do universal de volta ao regional. A memorialística de Pedro Nava é ao mesmo tempo pessoal e intelectual. Nesse sentido, o autor-criador transforma lampejos de ideias em torrentes de compreensão sobre o seu próprio *poiesis*.

Pela narrativa da infância, vamos reconstituindo as cenas e as imagens de um tempo no qual nos era possível imaginar a todo o momento, como se fosse um sonhar sempre acordado, os nossos projetos de futuro, e isso poderia ser feito com um pé nas nuvens e outro no chão, um pé no devaneio e outro na realidade. Essa impressão da largueza do tempo, desse tempo denso, vasto ou até mesmo infinito só a infância pode nos propiciar. É ela que nos deleita com a fuga para a eternidade, com viagens para o sem fim. Já a memória da infância pode nos arrebatrar e fazer bater num gasto coração um novo tipo de pulsar, porque ela fala diretamente à criança que guardamos dentro de nós; e, se a nossa criança vive, a memória nos chega ainda insegura, mas logo seu sangue morno e seu tempo sempre fértil nos invadem e aceleram nossos batimentos e fazem brotar dentro do velho coração o novo. E isso pode ser vivido e lembrado através da literatura, num constante olhar “pela primeira vez tudo que foi visto antes”.

Ao narrar, estamos sempre no entorno e no centro, pois o sujeito que narra não conta a história de si mesmo sem narrar a história dos que viveram com ele, dos que lutaram com ele, dos que caíram com ele, dos que foram silenciados com ele, dos que voltaram a falar com e através dele. Nessa percepção, o sujeito que narra literariamente num determinado Tempo é Espaço, dilatado ele também como um coletivo de vozes, um ser plural, uma legião, pois dele ouviremos e/ou leremos as ressonâncias de um ou vários grupos sociais com os seus mais distintos signos, toda uma poética que, singular, é plural. Sobre essa reflexão, tomemos como exemplo da poesia moderna do início do século XX, um poema muito expressivo da obra do poeta russo Vladimir Maiakovski (1893-1930), o poeta de uma revolução sensível:¹

*Brilhar para sempre,
brilhar como um farol,
brilhar com brilho eterno,
gente é para brilhar...*

¹ Título da biografia de Maiakovski escrito por Aleksandr Mikhaloiv.

A voz que sempre lembro e trago de Maiakovski já não é mais somente a voz do poeta Maiakovski, mas a voz daqueles que se identificam com a voz do poeta, e na voz do poeta há o eco que pode nos fazer lembrar toda uma geração russa e revolucionária de atores, de artistas plásticos, de cineastas. Porque Maiakovski foi tudo isso ao longo da sua curta trajetória de vida, um polímata. Foi poeta, cineasta, artista plástico, múltiplo na correntiza da vida, múltiplo nas linguagens artísticas. E a voz do poeta foi também a voz dos que acreditavam no amor e na liberdade como utopias, a voz dos que não aceitaram a supressão da liberdade, dos que se inquietaram diante da pátria oprimida. Essa voz não pode ser calada em tempo algum. Porque ela renasce e urge para nos lembrar daqueles que esperaram, nunca inutilmente, em celas de prisões, nos exílios, nas margens dos portos, nas margens das cidades. E renasce como lembrança em carne e vida daqueles que ficaram para não esquecer, como as mães da praça de Maio, as mães de Maia¹ ou de Acari, as que ficaram a fim de não deixar de lutar pela memória de seus filhos e netos, essas mulheres-antígonas que levaram para os espaços públicos os nomes e as histórias dos que desapareceram sem notícias, dos que tiveram seus corpos negados, usurpados. E essa voz plural que renasce da narrativa mítica do universo, ou que renasce do absurdo das almas dos que foram censurados, torturados, exilados, se aproxima de uma memória poética do mundo e pelas mãos do imaginário; com os sentidos dos nossos corpos feitos de memórias, ressuscitamos, através de sensações sinestésicas, através da nossa corporeidade e do nosso espírito um pouco ou muito da voz de um Maia-kovski. *Ressuscita-me*. Como no poema escrito para a musa Lila Brik, “um poema narrativo” ou uma narrativa poética com a qual podemos vislumbrar, pela ótica das palavras cotidianas, o artesanal de uma estética poética, o artesanal que é feito do simples tempo que se dilata e espera: “O Amor”.

Um dia, quem sabe,
ela, que também gostava de bichos,
apareça
numa alameda do zôo,
sorridente,
tal como agora está
no retrato sobre a mesa,
Ela é tão bela,
que, por certo, hão de ressuscitá-la.
Vosso Trigésimo Século

¹ Menção em homenagem à Cleyde Prado Maia, mãe da estudante Gabriela Prado Maia Ribeiro, morta por uma bala perdida durante um assalto na Tijuca, Rio de Janeiro, em 2003.

ultrapassará o exame
de mil nadas,
que dilaceravam o coração.
Então,
de todo amor não terminado
seremos pagos
em enumeráveis noites de estrelas.
Ressuscita-me,
nem que seja só porque te esperava
como um poeta,
repelindo o absurdo cotidiano!
Ressuscita-me,
nem que seja só por isso!
Ressuscita-me!
Quero viver até o fim o que me cabe!
Para que o amor não seja mais escravo de
casamentos,
concupiscência,
salários.
(...)
- Camaradas!
Atenta se volte a terra inteira.
Para viver
livre dos nichos das casa.
Para que
doravante a
família seja
o pai,
pelo menos o Universo;
a mãe,
pelo menos a Terra.

A escrita memorialista é uma escrita que passeia entre os fatos e os devaneios, entre as imagens da imaginação e da memória, entre os tempos pretéritos e o desejo do tempo futuro. E na poesia podemos também encontrar a narrativa e a memória, como a versada pelo poeta: “Um dia quem sabe ela, que também gostava de bichos, apareça numa alameda do zôo, sorridente...”

Nas narrativas de vida reconhecemos nas raízes, nas matrizes, a fala de um pai, o Universo, de uma mãe, a Terra. E retornaremos à velha casa de nossa infância, a casa que inventaremos para a morada da saudade do nosso adulto. E muitas serão as ressonâncias que poderão emergir de dentro de nós: as lembranças dos pais, dos avós, dos mestres, dos amores, das pessoas que encontraremos pelo caminho e dos companheiros de jornada, ou ainda seremos habitados pelas vozes que apropriaremos dos livros, dos personagens que conversarão conosco por uma vida inteira, as vozes dos poemas, dos poetas que capturaram em versos sentimentos que pareciam antes ser só nossos, as vozes dos autores literários que nos levarão a viver em épocas e lugares nunca antes imaginados, que nos levarão por mares nunca antes navegados. E, na literatura, a escrita das lembranças, a memorialística, poderá aparecer como verso ou prosa, verso e prosa simultaneamente, seja em relatos (auto)biográficos, poesias ou romances de ficção. Sobre o tema, disse Antônio Cândido (1989):

(...) desejo comentar certos livros recentes produzidos por escritores mineiros, que podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico.

(...) *Boitempo, A idade do serrote e Baú de ossos*, podemos aproveitar a ordem casual em que apareceram a fim de estabelecer uma gradação, porque o primeiro é escrito em verso, o segundo numa prosa-poesia e o terceiro em prosa; o primeiro é autobiografia através de poesia; o segundo, através de uma poesia inextricavelmente ligada à ficção; o terceiro, como se fosse ficção.

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura "de dupla entrada", cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa. (p.51-54)

E eis que, dialogando com todos, a trama memorialística inaugura um leque de re-significados, que, pela reinvenção do passado, tomam a forma da narrativa do imaginário, falando bem próximo a um mito fundador que é o da criação da própria memória. Aqui, capacidade de lembrar e potencialidade de inventar se unem para a reinvenção do ser. E desse mito fundador também surge o misterioso e o inaugural naquilo que há de profundo numa visão "antropofilosófica" da literatura, de seu instrumento – a linguagem – e de sua missão – construir a narrativa do homem, justificando-lhe a existência através da constituição mítica e mágica da palavra.

Diz a voz de toda poesia de Cecília Meirelles (2001, p.879), no Romance LIII ou das *palavras aéreas*:

Ai, palavras, ai, palavras,

que estranha potência a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
Sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

As palavras que gravitam em no nosso mundo linguístico e, no nosso mundo poético, acabam se tornando constelações de significados, com milhares de novos significados, com milhares de possibilidades, de descobertas e invenções. Nossos textos literários estão cheios delas e de seus encantamentos. Porém, durante muito tempo e até hoje, na escolarização da literatura, os textos literários ficaram presos às representações que foram sendo forjadas ao longo de uma teoria curricular que buscava fechar num determinado conceito o que era ou não era a literatura, periodizando, fragmentando, dizendo contextualizar quando, muitas vezes, deixava de fora o caráter plurissignificativo da arte literária.

E a representação mais usual, ainda hoje presente nas nossas salas de aula, é aquela que diz que a literatura é de alguma maneira “o reflexo” linear dos períodos literários, uma reprodução de determinados ideais, ou seja, ela própria simulacro ou reflexo da sociedade. E, seguindo essa ideia de origem, a literatura só poderia também ficar atrelada a um determinado conceito, também distorcido de História. Ou, ainda, a literatura poderá ser vista como um quase apêndice ou vestida como uma roupa “de época” através das teorias ou de textos que só veem o que é do literário a partir de um único prisma: o da periodização, das fatias dos estilos de época. Sendo assim, não é de se espantar que as práticas com a literatura também tenham se tornado “sem sentido”, práticas que, burocratizadas, reduziram a arte literária a “uma literatura de manual”, a uma aplicabilidade utilitarista que vê a literatura apenas como “auxiliar” no ensino do “gramatiquês” ou a partir de certas finalidades de cunho moralista. Vejamos o caso da literatura infantil, que, para muitos educadores, deve apresentar uma função moralizante para justificar a sua existência e permanência na sala de aula. E essa função ainda precisa estar, por algum fio, amarrada às justificativas encontradas para condução da leitura e da expressão das crianças a favor daquilo que alguns escolheram representar como sendo o “certo”, o “correto” e “copiado”.

Uma prática que cria tabus, maniqueísmos, pode impedir que temas relevantes do cotidiano apareçam, impedindo também que a criatividade e a curiosidade dos alunos apareçam sem rédeas. E essa liberdade que mora num ser-criativo se dá através da brincadeira, do imaginário

que há no lúdico, no prazer de ler. Lembro então de um trecho do livro de Carlos Manguel, *Uma História da Leitura*, quando ele narra como foram suas primeiras experiências de leitor:

(...) adolescente na biblioteca amplamente sem uso de meu pai em Buenos Aires (...) fiz outra descoberta. Eu começara a procurar na elefantina enciclopédia espanhola Espasa-Calpe os verbetes que de alguma forma eu imaginava relacionados com sexo: “Masturbação”, “Pênis”, “Vagina”, “Sífilis”, “prostituição”. (...) Eu tinha doze ou treze anos; estava enrodilhado em uma daquelas enormes poltronas, absorto em um artigo sobre os efeitos devastadores da gonorreia, quando meu pai entrou e sentou-se à escrivaninha. Por um instante fiquei aterrorizado com a possibilidade de ele perceber o que estava lendo, mas então me dei conta de que ninguém – nem mesmo meu pai, sentado a alguns passos de distância – poderia entrar em meu espaço de leitura, de que ninguém poderia decifrar o que estava sendo lascivamente contado pelo livro que eu tinha nas mãos e que nada, exceto minha própria vontade, poderia permitir que alguém ficasse sabendo. O pequeno milagre foi silencioso, e conhecido apenas por mim. (MANGUEL, 1997, p. 25)

Quando falamos em literatura, é possível ir ao encontro de uma prática que permita a criação de ambiências significativas com a literatura – fora e dentro da sala de aula. Já é um paradoxo ensinar literatura, mas dentro desse paradoxo é possível criar experiências significativas com abertura aos inéditos da interpretação.

Nos livros didáticos, geralmente a literatura tem uma abordagem dividida nas suas fases cronológicas e de estilos de época. Estuda-se principalmente as principais características de cada fase, tomando como exemplo textos de época, para procurar identificá-las. Esse tratamento dado à literatura nos livros didáticos, principalmente os de ensino médio, por vezes determinou e até hoje determina certa escolarização da literatura.

Pensemos sobre o movimento modernista, designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música surgidas no século XIX. Nesta descrição do que foi o movimento modernista, percebemos claramente que ele foi muito abrangente, pois não se fixou somente no campo literário. Aliás, foi uma exposição de pintura feita pela pintora Anita Malfatti, praticamente a introdutora desse movimento de vanguarda no Brasil. Percebemos, então, que para entendermos esse movimento, temos de ter a ideia de que o movimento requer outras análises além da que se faz nos livros didáticos, nos quais se privilegia o texto escrito, mas sabemos que todas as manifestações da arte possuem, cada uma, na sua individualidade, um texto; então, essa análise concentrada na literatura, deixaria escapar outras formas de expressão do movimento.

A importância de falarmos nas outras formas de expressão da arte é nos situarmos em relação ao que seria o texto. O texto, mais uma vez, não pode dar exclusividade somente ao aspecto

escrito de sua manifestação, pois, na pintura, na escultura e numa foto, nas tantas imagens que nos cercam, há também textos a serem explorados e desvendados. Imaginarmos que todas as esculturas de Rodin foram feitas para preenchermos o espaço geográfico com o peso de um bronze ou de algum material qualquer seria, no mínimo, uma imprudência, pois sem dúvida há por trás de cada obra a busca de um texto, onde a liberdade de expressão de cada um deve ser desvelada.

A abordagem privilegiando o texto escrito em detrimento de outras possibilidades textuais para caracterizar um movimento literário acaba por distanciar outras formas de expressão da arte, que poderiam dar uma nova dimensão ao estudo da própria literatura, pois seria muito mais interessante para o aluno estabelecer vínculos entre as várias formas de expressão. Baseando-se nessa forma de criar interligações, poderemos nos aproximar também das imagens da arte, do cinema e da fotografia, presentes no cotidiano dos alunos e dos professores.

A literatura que desestabelece, que dessacraliza a língua, porque é inventada e inventiva, porque é parte do imaginário de quem a cria, é também a literatura que vem e aflora da nossa subjetividade para torna-se humanizada e humanizante num tempo dilatado, volumoso. Tempo que pode ser descontínuo, circular, interior, projetado... Porque também pertence a um tempo subjetivo. Porque *amor desse, cresce primeiro; brota é depois.* (ROSA, 1986, p. 192)

Disse Rosenfeld (1969, p.75): “A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores(...)” Dessa forma, as narrativas que provêm da materialidade do discurso oral e memorialístico tornam-se um dos acessos à busca do homem pela significação da sua existência no mundo e com o mundo, a partir da constante relação social que mantém com os outros no seu cotidiano. Nós existimos com. E é assim que nos lançamos ao passado, tentando muitas vezes recompor nossa linhagem, no nosso próprio universo mítico. A narrativa memorialística do contar, do narrar sua história, do refletir-se na história do outro, reascende o fogo primitivo e mítico que sobrevive num sujeito contemporâneo muitas vezes atrelado à massificação das experiências e ao esvaziamento dos sentidos. E é Greimas (1973) que nos fala de uma determinada desmistificação da arte que aparece para preencher vazios. Para Greimas a arte, também linguagem, corre o risco de tornar-se estéril por não conseguir significar.

A linguagem é dialética e insere-se em uma contradição: de um modo geral, destrói o mundo para fazê-lo renascer em estado de sentidos e valores muito mais significativos. Mas, do ponto

de vista da força criadora, ela se fixa no único objeto negativo de sua empresa e torna-se poder puro de contestação e transformação. Conseqüentemente, a literatura, isto é, a linguagem, consciente de sua vocação existencial, é o domínio da ambigüidade e o sentido da morte aceita com vista a uma ressurreição ulterior. Nós só compreendemos privando-nos do existir, tornando a morte possível de forma que saímos do ser, excluimos a possibilidade da morte e a saída torna-se o desaparecimento de qualquer saída. Nesse duplo-sentido inicial, que é subjacente a qualquer palavra, a literatura encontra sua origem, e a questão que esse sentido inaugural coloca é a mesma da literatura. A literatura é assim, o drama ininterrupto de um Orfeu que busca, perde, encontra e perde outra vez Eurídice, e a intensidade do drama é a garantia da arte literária.

Essa concepção de literatura é ao mesmo tempo compreensão da linguagem e ascese interior. Trata-se, de certa maneira, de uma transparência, no plano da linguagem, do argumento ontológico dos teólogos. Estes se esquivam sobre o problema da legitimidade de passagem: em Deus, da essência para a existência. Dialogando com Sartre: *a existência precede a essência*. Logo, esse problema da literatura é o problema da passagem do sentido para a existência, é a luta condenada por antecipação à derrota, mas necessária ao sentido que tenta converter-se em existência; é o drama permanente de uma consciência crítica que recusa aceitar-se como crítica e se transforma em tensão e ação no âmago dessa contradição ontológica que é a linguagem vivida em si mesma. Eis por que esse drama é o objeto de toda literatura – que é incessante retorno às origens da linguagem – ; nesse milagroso instante em que o nada e o ser se convertem um no outro é quando se realiza o mistério, o *geheimnis*¹ da linguagem. Por isso há uma poética muito peculiar nos tempos da literatura, um *poiesis* que faz da escrita das narrativas literárias novas possibilidades pródigas de existência no *cronotopo*.

O cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p. 356)

Estamos diante da resistência ao esquecimento do tempo da memória fugidia. De certo que a arte literária muitas vezes acaba por desembocar em questões abertas por excelência: por que o mundo? Qual o sentido das coisas? Assim, quem escreve acaba por conceber a literatura como um encontro catártico, e quem lê a encontra numa estética do sentir que é, por sua vez,

¹ Conceito utilizado por Heidegger para *mistério ou segredo (Geheimnis)*.

devolvida ao mundo como memória poética, como num trânsito dialógico ininterrupto, e é nessa infinita decepção do não-fim que a narrativa literária torna-se o reencontrar o mundo, perdendo-se nele. É o que diz o narrador *d'A Hora da Estrela*: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo. Sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens.” (LISPECTOR, 1993, p.35). A linguagem literária é de construção nunca acabada e a forma de trabalhá-la está sempre em desenvolvimento. Por isso, a atração pela literatura deveria começar com a voz, com o olhar de curiosidade, com o diálogo, com o sentir o livro com todos os sentidos, com a energia que é vida e que advêm dos nossos desejos.

A leitura torna-se então uma relação dúbia de entrega que habita na ambiguidade de um leitor não mais passivo diante do que lê. Mas que livre, na amplitude da entrega, desvenda do texto vivo o texto em *fruição*.

Exemplo de uma singular e desconcertante fruição textual podemos vivenciar enquanto leitores em *Um ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Numa primeira leitura, apanhados por uma linguagem desafiadora e “não-linear”, somos convidados a ir, voltar, ir de novo, estranhar aquele fluxo narrativo e ainda, ao mesmo tempo, somos apanhados pela reflexão sobre as diversidades de uma sociedade que é excludente, desumana, sectária e que, ao ser tomada por uma epidemia de cegueira, passa a lidar com seus “cegos” com a força do domínio, da manipulação, da brutalidade, da tortura, de todo tipo de violência. Uma sociedade de cegos que em determinado momento precisará reaprender o valor da confiança e da partilha.

Ao lermos Saramago nos deparamos ou nos chocamos com a proximidade entre ficção e realidade, entre a arte literária e os elementos históricos que permeiam a sociedade. O livro de Saramago nos mostra uma história carregada de estranhamentos, contradições e paradoxos, refletindo em singular esse nosso drama tão moderno (ou poderia dizer de todos os tempos) do homem amarrado a um mundo desconcertantemente desumanizado e desumanizante, materialista, pleno de angústias individuais e coletivas. Um mundo feito de incertezas em face de um amanhã marcado de guerras, fomes, desvalorização de moedas, desvalorização de pessoas e tantas outras aflições universais. Afinal, que humanidade é esta senão a nossa?

A narrativa de Saramago é certamente uma narrativa que dá muito trabalho ao leitor, pois ela não conduz, não vinda ou guia o leitor. Podemos compreender que Ler não é apenas decodificar os códigos da língua. É também desfazer os nós cegos de uma *não compreensão* sobre isto ou aquilo. É poder enxergar no fora o que vai por dentro. E a partir dessa dimensão

ou desse redimensionamento poder ampliar nosso conhecimento do mundo, da sociedade, das relações...

Mas muitas pessoas, em muitos lugares, ainda veem a leitura literária como fuga do cotidiano, fuga da realidade, como um “pântano de subjetivismos” ou como uma viagem a um país estrangeiro, e se esquecem que o mais surpreendente da literatura é justamente a capacidade de traçar paralelos entre o texto e a vida. Proust dizia que quando lemos um livro encontramos pessoas que já conhecíamos. E, dialogando com este pensamento, poderíamos também dizer que nos encontramos com nossas humanidades ou desumanidades, com nossas misérias, nossas fraquezas, nossas falências e esperanças. Como ler Dostoievski ou Maiakovski sem esbarrar na nossa própria natureza ou *desnatureza* humana?

Na escolarização da literatura, há um constante diálogo com os outros e com *as falas impressas* dos livros. Como pensa Bakhtin (1986, p.123), o livro também é um instrumento de comunicação. *O livro, isto é, o ato da fala impresso, constitui igualmente um elemento de comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo (...)* A fala de um Riobaldo, personagem de *Grande sertão: Veredas* nos coloca nesse redemoinho que é a vida e a linguagem, no redemoinho dos olhos – no diálogo com o livro:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. (...)Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemoinho... (ROSA, 1986, p. 4)

O diabo na rua, no meio do redemoinho... Neste trabalho relacional e contínuo com a linguagem, nos formamos e somos formados.

“Na verdade não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.” (BAKHTIN, 1986, p. 95)

Somos seres de linguagem. *Minha língua é minha pátria?* Certamente, minha língua é o que antes me identifica como brasileira em qualquer lugar do mundo. Mas de qual língua realmente estamos falando? Com qual língua falamos? Que língua é a nossa portuguesa de tantos brasis dentro do Brasil? Que linguagem brasileira é esta com recursos de um universo também tão peculiarmente diversificado?

Tanto a narrativa oral quanto a leitura da escrita e o mundo visual das imagens são ferramentas capazes de potencializar o fluxo da memória e da criatividade nas nossas formas de aprender e (com)preender a linguagem. São movimentos descontínuos no exercício da própria linguagem, movimentos estes que se inter-relacionam dialeticamente e dialogicamente: lendo, escrevendo, falando, *ouvindo ler*. (...) '*ler*' significa, como na *Castela do Século de Ouro*, *ouvir ler*. (CHARTIER, 1995).

Ler, falar, escrever são práticas da linguagem, da expressividade, da diversidade léxica, da diversidade semântica. Quando lemos, falamos ou escrevemos entramos em sintonia com a realidade e/ou com a imaginação, unimos passado, presente e elaboramos perspectivas para o futuro. Como sujeitos históricos e sociais que somos, lemos, falamos ou escrevemos sempre de um determinado lugar, de um determinado tempo, com determinadas concepções de mundo. Toda nossa leitura está impregnada de impressões muito pessoais, subjetivas; mas toda nossa leitura parte de uma cultura socializada que cria e guarda as palavras que também simbolizam um universo coletivo de referências.

A leitura literária é a *ventania que varre* o que foi pré-estabelecido pelo(s) próprios autor(es), desmistificando a crença de que o passado é apenas fóssil a ser medido e catalogado. O leitor reascende o fogo das palavras que adormecem em livros fechados. A leitura torna-se, segundo esse ponto de vista, o que re-significamos com a memória e com a experiência. Mas não estamos falando aqui de uma leitura esvaziada ou imposta. Para provocar reflexões, questionamentos, inquietações, é preciso que se faça da “leitura dos livros”, “leituras possíveis”, capazes de trazer a multiplicidade de temas que se revela por meio de marcas temporais, espaciais e socioculturais.

Quantas vozes existem dentro de nós? Uma infinidade por certo. E de uma infinidade de vozes também nascem as narrativas memorialísticas – dos fios com os quais tecemos a narrativa, com as vozes que nos habitam: a voz do passado amalgamado às vozes do presente e da esperança de futuro. Esse fino e frágil tecer que agora cortamos com as próprias mãos e com as mãos das parcas. Esse fio que pode ressurgir com a intimidade da nossa casa, da nossa rua, com a nossa história singular que tem os mesmos fios de cultura e arte que tecem o tempo que, ressuscitado, habita o mundo.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo, Difusão Européia, 2000.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. 3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHARTIER, Roger. Em entrevista: *Acervo*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v.8, n.1-2, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 22ª ed., Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1993.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Maiakovski: Poemas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2006.
- MANGUEL, Carlos. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência (1953). In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) (2001). *Cecília Meireles: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, volume 1, parte 1.
- NAVA, Pedro. *Baú de ossos (Memórias/1)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- _____. *Galo das trevas – As doze velas imperfeitas (Memórias/5)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1987.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.