UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LEANDRO DE BONA DIAS

UM OLHAR PELA FECHADURA:
POSSIBILIDADES DO EQUÍVOCO DE MEMÓRIA

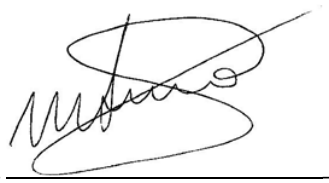
Tubarão
2022

LEANDRO DE BONA DIAS

"UM OLHAR PELA FECHADURA: POSSIBILIDADES DO EQUÍVOCO DE MEMÓRIA"

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 29 de julho de 2022.



Professor e orientador Mário Abel Bressan Junior, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva, Doutora.
Universidade de Évora

presente por videoconferência

Professor Gladir da Silva Cabral, Doutor.
Universidade do Extremo Sul Catarinense

presente por videoconferência

Professora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora.
Pesquisadora Independente

presente por videoconferência

Professora Tânia Regina Oliveira Ramos, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

D53 Dias, Leandro De Bona, 1989 -
Um olhar pela fechadura : possibilidades do equívoco de memória / Leandro De Bona Dias. – 2022.
153 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Mário Abel Bressan Júnior

1. Memória. 2. Literatura. 3. Equívoco de Memória. I. Bressan Júnior, Mário Abel, 1977-. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 306.44

Ficha catalográfica elaborada por Carolini da Rocha CRB 14/1215

Ativar o

RESUMO

A partir das noções de perspectivismo ameríndio e de equivocidade controlada, ambas forjadas pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, procurei desenvolver nesta tese o conceito de equívoco de memória. Minha proposta é a de que a escrita literária nos textos autobiográficos é constituída por um processo de intensa alteridade, de diferença e não de semelhança, sendo o autor um tradutor do passado, cujo trabalho se torna legível somente por meio do equívoco. Há, portanto, o que ocorreu, fato já inacessível, há o que é enunciado sobre o que ocorreu, e o resultado disso é uma terceira coisa, que surge da diferença entre passado e presente. Nesse sentido, o equívoco não é um erro ou falha da memória que propõe a lembrança, mas a possibilidade de estabelecer uma relação por meio do texto traduzido. Foi com base nessa premissa que procurei propor nesta pesquisa a discussão das relações entre literatura e memória e a análise de duas obras literárias do gênero autobiográfico. No primeiro ciclo da tese, a obra estudada foi *Infância* (1977), de Graciliano Ramos, texto no qual pude perceber uma narrativa propensa à ambiguidade e que vacilava ao tentar rememorar episódios do passado mais longínquo do narrador, contando, por vezes, com o auxílio de uma memória coletiva para completar as lacunas deixadas pelo esquecimento. Tal leitura ofereceu elementos para mostrar como o equívoco de memória se mostrava na superfície dos enunciados, e minha conclusão foi a de que a presença dessa linguagem ambígua e do reconhecimento de uma memória incompleta era não um erro, mas o resultado do estabelecimento, graças ao equívoco, de uma relação entre o passado e o presente. No segundo ciclo, meu olhar se voltou para *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo, obra que adicionou ao equívoco de memória o aspecto da ancestralidade e da pluralidade de vozes narrativas, ambos presentes na ideia de *escrevivência* a partir da qual a autora construiu a sua escrita no livro. Nessa obra o equívoco de memória se mostrava não na superfície narrativa, mas na própria enunciação que propunha uma (con)fusão entre autor e narrador e também entre as vozes que contavam as histórias. Com isso, percebi que não somente a tradução do passado importava, mas também o seu tradutor, o que me fez concluir que a pergunta, sempre incômoda, a respeito das coincidências entre a pessoa que escreve e o narrador pode encontrar uma possibilidade de resposta no equívoco de memória, cuja intenção é a de dobrar os sentidos, valorizar a diferença e fomentar a (con) fusão. A presença do equívoco de memória, identificada de formas diferentes nas duas narrativas, fez confirmar a hipótese de que o conceito que procurei desenvolver ao longo desta tese não deve ser tido como uma chave de leitura, pois o que interessa não é abrir a porta, mas olhar pela fechadura, que ao impedir a visão totalizante e totalizadora proporciona um espaço de abertura para o que não se pode enxergar. Em conjunto, pude construir os pressupostos teóricos que sustentam o equívoco de memória como uma postura a partir da qual a narrativa autobiográfica passa a ser vista como um espaço no qual se estabelece uma relação entre passado e presente não para celebrar a semelhança, mas para adensar a diferença. Além disso, de modo mais ampliado, minha pesquisa propõe que a compreensão da diferença, da ambiguidade e do equívoco como aspectos a serem valorizados implica enxergar, em termos de literatura, uma opção ao fetiche pela resposta certa, pela busca de uma assertividade que congela os sentidos, oferecendo um ponto de vista que enxerga serem as narrativas feitas de carne e osso, de esquecimento e memória, de morte e vida, isso tudo ao mesmo tempo, dobra sobre dobra, em uma (con) fusão geradora de sentidos e relações plurais que evidenciam a escrita como duas vezes vida, duas vezes negação da morte, vingança e transfiguração.

Palavras-chave: Memória. Literatura. Equívoco de Memória.

ABSTRACT

Based on the notions of Amerindian perspectivism and controlled equivocality, both forged by the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, I have tried to develop in this thesis the concept of memory equivocation. My proposal is that literary writing in autobiographical texts is constituted by a process of an acute sense of otherness and not by similarity, and the author is a translator of the past, whose work becomes readable only through equivocation. There is, therefore, what has happened, a fact that is already inaccessible, there is what is written about what has happened, and the result is a third thing, which arises from the difference between past and present. In this sense, equivocation is not an error or a failure of the memory that proposes what is remembrance, but the possibility of establishing a relationship through the translated text. Based on this premise, I tried to propose in this doctoral thesis the discussion of the relationship between literature and memory and the analysis of two literary autobiographies. In the first cycle of this thesis, the work studied is *Infância* (1977), by Graciliano Ramos, a text in which I could see a narrative prone to ambiguity and that hesitates when trying to remember episodes from the narrator's more distant past, counting, at times, with the help of a collective memory to fill in the gaps left by forgetfulness. Such reading offered elements to show how the memory equivocation was shown on the surface of the statements and my conclusion was that the presence of this ambiguous language and the recognition of an incomplete memory was not an error, but the result of the establishment of a relationship between the past and the present thanks to the element of mistake. In the second cycle, the book analyzed was *Becos da Memória* (2017), by Conceição Evaristo, a work that added to the memory equivocation the aspect of ancestrally and plurality of narrative voices, both present in the idea of *escrevivência* a concept from which the author builds his writing on the book. In this work, memory equivocation was shown not on the narrative surface, but in the very enunciation that proposes a confusion between author and narrator and also between the voices that tell the stories. Therefore, I realized that not only the translation of the past matters, but also its translator, which makes me conclude that the question, always uncomfortable, about the coincidences between the person who writes and the narrator can find a possibility of answer in the memory equivocation, that intend to double the senses, value difference and foment confusion. The presence of the memory equivocation, identified in different ways in the two narratives, confirms the hypothesis that the concept that I tried to develop throughout this thesis should not be taken as a reading key, because what matters is not to open the door, but to look through the keyhole, which prevents a totalizing vision and provides an opening space for what cannot be seen. Based on the results of my research I was able to build the theoretical assumptions that support the memory equivocation as a posture from which the autobiographical narrative comes to be seen as a space in which a relationship is established between past and present not to celebrate the similarity but to emphasizes the difference. Furthermore, my research also proposes that the understanding of the difference, ambiguity and misunderstanding as aspects to be valued implies seeing, in terms of literature, an option to the fetish for the right answer, for an assertiveness that freezes the senses, offering a point of view that sees narratives as made of flesh and blood, forgetfulness and memory, death and life, all together at the same time, fold upon fold, in a confusion that creates meanings and plural relationships that show writing as twice life, twice denial of death, revenge and transfiguration.

Keywords: Memory. Literature. Memory Equivocation.

RESUMEN

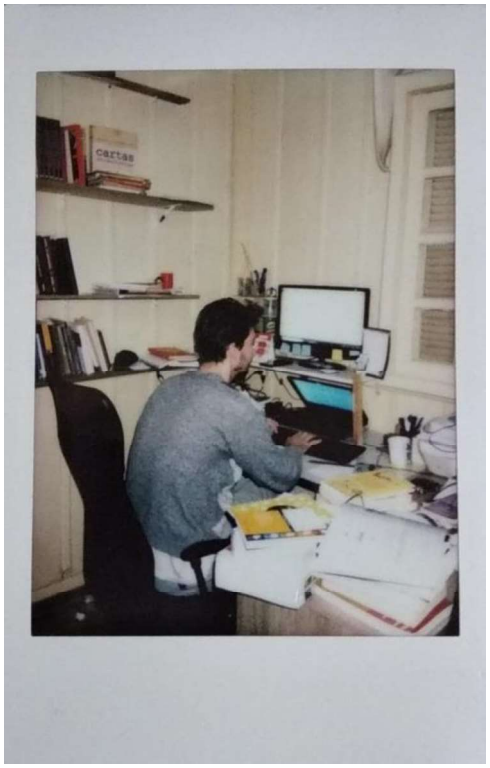
Con base en las nociones de perspectivismo amerindio y equívoco controlado, ambas forjadas por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, traté de desarrollar en esta tesis el concepto de equívoco de memoria. Mi propuesta es que la escritura literaria en textos autobiográficos se constituye por un proceso de intensa alteridad y no por semejanza, siendo el autor un traductor del pasado, cuya obra se hace legible sólo mediante el equívoco. Por lo tanto, hay lo que pasó, un hecho que ya es inaccesible, hay lo que está escrito sobre lo que pasó, y el resultado es una tercera cosa, que surge de la diferencia entre pasado y presente. En este sentido, el equívoco no es un error o un fracaso de la memoria que propone el recuerdo, sino la posibilidad de establecer una relación a través del texto traducido. Fue a partir de esta premisa que traté de proponer en esta investigación la discusión de la relación entre literatura y memoria y el análisis de dos obras literarias del género autobiográfico. En el primer ciclo de la tesis, la obra estudiada fue *Infância* (1977), de Graciliano Ramos, texto en el que pude percibir una narración propensa a la ambigüedad y que titubeaba al tratar de recordar episodios del pasado más lejano del narrador, contando, a veces, con la ayuda de una memoria colectiva para llenar los vacíos dejados por el olvido. Tal lectura ofreció elementos para mostrar cómo el equívoco de memoria se mostraba en la superficie de los enunciados y mi conclusión fue que la presencia de este lenguaje ambiguo y el reconocimiento de una memoria incompleta no fue un error, sino el resultado del establecimiento, gracias al equívoco, de una relación entre el pasado y el presente. En el segundo ciclo, mi mirada se dirigió a *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo, obra que sumó a el equívoco de memoria el aspecto de la ancestralidad y la pluralidad de voces narrativas, ambas presentes en la idea de *escrevivência* a partir del qual el autor construyó su escritura sobre el libro. En este trabajo, el equívoco de memoria se mostraba no en la superficie narrativa, sino en la misma enunciación que proponía una confusión entre autor y narrador y también entre las voces que contaban las historias. Con eso me di cuenta de que no sólo importaba la traducción del pasado, sino también su traductor, lo que me hizo concluir que la pregunta, siempre incómoda, sobre las coincidencias entre el que escribe y el narrador puede encontrar una posibilidad de respuesta en el equívoco de memoria, cuya intención es duplicar los sentidos, valorar la diferencia y fomentar la confusión. La presencia del equívoco de memoria, identificado de diferente manera en las dos narraciones, confirmó la hipótesis de que el concepto que traté de desarrollar a lo largo de esta tesis no debe tomarse como clave de lectura, porque lo que importa no es abrir la puerta, sino mirar por el ojo de la cerradura, que, al impedir la visión totalizadora, proporciona un espacio de apertura para lo que no se ve. A partir de estos resultados de investigación pude construir los presupuestos teóricos que sustentan el equívoco de memoria como postura desde la cual la narración autobiográfica pasa a ser vista como un espacio en el que se establece una relación entre pasado y presente no para celebrar la similitud, sino para profundizar en la diferencia. Además, de manera más amplia, mi investigación propone que la comprensión de la diferencia, la ambigüedad y la incomprensión como aspectos a valorar implica ver, en términos de literatura, una opción al fetiche por la respuesta correcta, por la búsqueda de una asertividad que congela los sentidos, ofreciendo un punto de vista que ve que los relatos están hechos de carne y hueso, de olvido y memoria, de muerte y vida, todo a la vez, pliegue sobre pliegue, en una confusión que genera significados y relaciones plurales que muestran escritura como dos veces vida, dos veces negación de la muerte, venganza y transfiguración.

Palabras-Clave: Memoria. Literatura. Equívoco de Memória.

AGRADECIMENTOS I

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais e a minha família pelo suporte que me deram durante todos os percursos de minha formação, desde o Ensino Fundamental (tempo em que no meu primeiro ano de estudos relutava em acordar cedo e ir para a escola), passando pelo Ensino Médio, Graduação e Mestrado, não sendo diferente também nesta etapa. Agradeço também a todas as professoras e professores cujo trabalho foi essencial para que eu pudesse chegar até aqui. Nesse sentido, agradeço especialmente ao professor Gladir da Silva Cabral, que me incentivou a voltar à universidade e a prosseguir no caminho da pesquisa; à professora Jussara Bitencourt de Sá, responsável por provocar minha entrada no curso de Doutorado em Ciências da Linguagem e também por me fazer chegar até o professor Mário Abel Bressan Júnior, terceira pessoa a quem agradeço pela acolhida afetuosa e pelo encontro com os estudos de memória que tornaram possível pensar esta tese. Agradeço ainda aos amigos e amigas que permaneceram ao meu lado e aos que pude fazer ao longo dos encontros durante o percurso das disciplinas cursadas presencial e, nos últimos dois anos, virtualmente. Não posso esquecer de agradecer também à secretaria do nosso Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Kellen Oliveira, pessoa fundamental nesta trajetória e que me auxiliou na manutenção de minhas obrigações legais com o curso. Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, pela concessão da bolsa de estudos responsável pela possibilidade do desenvolvimento desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS II



Esta foto, espécie de biografema, foi tirada nos momentos finais de escrita desta tese. Assim como no exercício do olhar pela fechadura que proponho durante a pesquisa, aqui me interessa ver não o que está na imagem, mas suas bordas e, para além e por meio delas, a pessoa que não aparece. É essa pessoa que esteve ao meu lado desde o início desta jornada em agosto de 2018 e que passou a fazer parte da minha vida e parte de mim. Parte de mim que, como nesta foto, pode não aparecer, mas que me compõe, ajuda a me definir e a também me enxergar melhor. Vivian Miranda Cypriano, é a ela que dedico este agradecimento especial por me suportar, em todos os sentidos, durante este período e em todos os próximos ciclos de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS III

Aproveitando o fato de ter a memória como um dos temas de minha pesquisa, senti o desejo de inserir nesta seção de agradecimentos (que se desdobra em três) também um muito obrigado ao meu Eu-menino por meio de mais este biografema.

Do outro lado

A captura da ação coreografada insinua o olhar fixo e os braços estendidos à frente do corpo uniformizado. A cerca feita de madeiras impunha limites, pressupunha medos. O terreno hostil e pantanoso era explorado a passos de balé. As bananeiras, o mato, as folhas e o desconhecido convertiam-se em uma floresta de assombro quanto vistos em conjunto do alto daquela muralha de madeiras. “Do outro lado”. Quando a frase era dita, a coreografia se iniciava. Era preciso saber exatamente em quais tábuas pisar pra chegar no topo e atravessar para o outro lado. O trampolim do tempo comprimiu a floresta, mas não derrubou por completo a cerca. As tábuas se renovaram, e descobri que estamos sempre do outro lado. A bola está no ar há pelo menos quinze anos. Recorde de perenidade.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Índice do livro *Infância* 54
Figura 2 - Capa do livro *Becos da Memória* 109
Figura 3 - Página do livro *Becos da Memória* 116

SUMÁRIO

PRÓLOGO 9
1 INQUIETAÇÕES (AINDA) **11**
2 O CIO DA TESE: PRIMEIRO CICLO **26**
2.1 REVIRAR A TERRA 26
2.2 CONSTRUIR O CANTEIRO 33
2.3 BUSCAR ADUBO 49
3 O CIO DA TESE: SEGUNDO CICLO **71**
3.1 REPISAR A TERRA: NOVOS E VELHOS ADUBOS NOS *BECOS DA MEMÓRIA* .. 72
3.2 VÓ RITA E MARIA-NOVA: XAMÃS 87
3.3 O ESPAÇO E A FECHADURA: CANIBALISMO, VIDA E MORTE 109
4 O MILAGRE DO PÃO: A FECHADURA **137**
EPÍLOGO **144**
REFERÊNCIAS **145**

PRÓLOGO

Na introdução de seu livro *E a história começa: dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal*, o israelense Amós Oz descreve a inveja que tinha da inflação de livros abertos orbitando a mesa de seu pai, que escrevia textos acadêmicos:

> Ele jamais tinha que se sentar, como eu faço, e encarar uma única e zombeteira página em branco no meio de uma mesa árida, como uma cratera na face da lua. Somente eu e o vazio e desespero. Experimente alguma coisa a partir de absolutamente nada. (2007, p. 8).

Acredito que ele esteja, ainda que em nome de uma bela imagem, abusando do contraste entre o escritor acadêmico e o escritor literário. Posso dizê-lo porque divido a mesa em que agora escrevo este texto com vários outros exemplares (entre eles o livro do próprio Amós Oz) e, no entanto, compartilho do mesmo sentimento. Embora se possa reconhecer, conforme Eni. P. Orlandi (2004), a presença de uma divisão que estabelece o literário como um espaço onde é possível jogar com os sentidos e as interpretações e o científico como aquele em que esses se estabilizam, de minha parte, duvido de tal separação. É certo que o começo de um romance difere do começo de um texto de tese em vários aspectos, no que diz respeito aos leitores, por exemplo, ao menos eu possuo a garantia institucional de que alguém lerá estas linhas, ainda que o faça de modo compulsório. Contudo, a escrita das primeiras páginas de um texto acadêmico não é, ou não deveria ser, menos angustiante do que a do primeiro parágrafo de um texto literário, afinal, aqui também começa uma história. Além disso, também com Orlandi (2004, p. 134), posso dizer que considero "a língua como uma materialidade específica, não transparente, nem para o literato e nem para o cientista".

Para além disso, porém, é bom lembrar que o começo da história que se conta em uma tese está inscrito, forçosamente, em uma ordem do discurso, expressão que evoca a aula de Michel Foucault em 1970 no *Collège de France*, ocasião na qual enuncia:

> Existe em muita gente, penso eu, um desejo semelhante de não ter de começar, um desejo de se encontrar, logo na entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que ele poderia ter de singular, de terrível, talvez de maléfico. A essa aspiração tão comum, a instituição responde de modo irônico; pois que torna os começos solenes, cercados de um círculo de atenção e silêncio, e lhes impõe formas ritualizadas, como para sinalizá-los à distância. (2014, p. 6-7).

A solenidade, a atenção e o silêncio de que fala Foucault são elementos que se somam ao vazio e ao desespero da figura do escritor diante da página em branco. Nesse sentido, estar do outro lado do discurso equivaleria a estar na posição de leitor, pressupondo já superada a barreira da feitura do texto. E se é verdade que "nunca será possível libertar a leitura, se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura", como dirá Barthes (2004, p. 40), então este lado (o de quem escreve) e o outro (o de quem lê) serão como dois corpos que se acolhem no prazer da escritura.

Voltando ao livro de Amós Oz, veremos que ele usa o exemplo do conto "A dama do cachorrinho", do escritor russo Anton Tchekhov, para dizer que começar uma história é como passar uma cantada numa pessoa desconhecida – "o flerte começa e a história decola" (2007, p. 8). Dispensadas as obrigatoriedades acadêmicas, como a lua que pede às estrelas frias um brilho de aluguel, espero ter este prólogo cumprido o seu papel de isca para que, ultrapassada a barreira da página em branco, seja possível acompanhar na próxima seção o percurso que me levou até o começo desta história.

1 INQUIETAÇÕES (ainda)

Posso dizer que as inquietações que acabaram por me conduzir ao problema de pesquisa aqui presente foram provocadas por dois textos com os quais, há pelo menos uma década (se não me falha a memória), mantenho uma relação. Escritos por Jorge Luis Borges, ambos dizem respeito às relações entre linguagem e memória.

Tratam-se de dois contos. Primeiramente, falarei de "Funes, o memorioso". Nele narra-se a história de Irineo Funes, um uruguaio que aos dezenove anos, após cair de um cavalo, fica aleijado, mas percebe, ao recobrar a consciência, que sua memória se tornara prodigiosa, sendo capaz de lembrar de cada detalhe de tudo o que seus olhos veem. "Recordo-o (não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na terra teve direito e esse homem morreu) [...]" (BORGES, 1976, p. 53), diz o narrador, marcando assim a insuficiência de seu relato diante daquele que enterrou consigo toda a potência de recordar. Já no final do texto, Funes, que vivia num quarto às escuras, na tentativa de isolar qualquer estímulo gerador de memória, é descrito como "[...] o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato. [...]" (BORGES, 1976, p. 56). A agonia de Funes resultaria, portanto, não da fantástica habilidade de rememorar tudo de modo preciso, mas da incapacidade de esquecer. O narrador do conto dirá "[p]ensar é esquecer [...]" (BORGES, 1976, p. 56), e esse é o ponto. É preciso esquecer para significar, seja para silenciar, seja para "[...] escovar a história a contrapelo", nos termos de Walter Benjamin (1987, p. 225).

Esta breve análise de parte do conto mostra como a memória ocupa um lugar de destaque na narrativa, o que é acentuado pela ambígua condição de Funes, condenado a jamais esquecer tudo o que vê. É possível enxergar nessa personagem de Borges a utopia da memória total, descrita por Paul Ricoeur (2007, p. 40) como estando vinculada à ambição "[...] de ser fiel ao passado". Contudo, pode-se perceber na descrição de Funes um tom de lamento que acompanha essa incapacidade de esquecer: "'Minha memória, senhor, é como despejadouro de lixos'" (BORGES, 1976, p. 56). Seria a memória total uma dádiva ou um castigo? Na literatura, a ilusão de um relato fiel a um universo pretérito seria possível?

Já no conto *Pierre Menard, autor de Quixote* temos a descrição feita pelo narrador a respeito do empreendimento inacabado de um escritor francês que ambicionava: "[...] compor [não] outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*" (BORGES, 1976, p. 20, grifos do autor). Dessa obra inconclusa e subterrânea, nas palavras do próprio narrador/biógrafo de Menard, restariam apenas três fragmentos, assim apresentados:

> Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):
>
> *.... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*
>
> [...] Menard, em compensação, escreve:
>
> *.... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*
>
> [...] é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época. (BORGES, 1976, p. 23, grifos do autor).

Não há erro de digitação, são duas versões de Quixote: a primeira escrita por um espanhol no século XVII, a segunda por um francês no início do século XX. O texto, palavra por palavra, é o mesmo e, ao mesmo tempo, é outro.

Tendo sido a minha curiosidade despertada pela citação escolhida por Borges, vou à prateleira e pego minha edição de *Dom Quixote* (confesso que ainda não o li por completo). Com a bússola de Borges encontro, na tradução de Cervantes feita por Ernani Ssó, o período completo ao qual o conto faz referência. Antes de citá-lo, porém, é preciso falar do contexto em que as palavras aparecem. Trata-se do capítulo que inaugura a segunda parte do volume 1, justamente aquele em que o autor se vê obrigado a interromper as aventuras de Dom Quixote após o pretenso cavaleiro ter, no capítulo anterior, encontrado no meio da estrada um coche onde julgava estar cativa uma princesa. Diante da donzela em perigo, Quixote ordena que a comitiva pare e, por isso, é desafiado por um dos escudeiros que acompanhavam o coche. Assim termina o capítulo VIII: "Mas o problema disso tudo é que justo neste ponto o autor desta história deixa pendente esta batalha, desculpando-se porque não achou mais nada escrito sobre estas façanhas de dom Quixote, além das que já foram relatadas aqui" (2012, p. 117).

O capítulo seguinte abre com o autor/narrador descrevendo uma ida ao mercado em Toledo, na Espanha, onde adquire um livro escrito em árabe. Como não sabia ler em tal língua, a solução foi encontrar, ali no mercado mesmo, um *mourisco aljamiado*, ou seja, um muçulmano convertido capaz de ler as línguas românticas[1]. Pedindo ao mourisco que traduzisse oralmente um trecho qualquer do livro, ele explode de felicidade ao ouvir o nome Dulcineia del Toboso ser pronunciado. Ali estava a continuação das aventuras de Dom Quixote. É nesse

[1] A compreensão do termo "mourisco aljamiado" me foi possível graças ao texto de Sérgio Molina *Tramas e tramoias cervantinas* (2013).

contexto que surgem os comentários do autor ao livro encontrado, defendendo que, se poderia haver alguma dúvida sobre a veracidade dos relatos ali presentes, isso se devia não aos acontecimentos em si, mas ao fato de terem sido registrados por um árabe "[...] já que é muito próprio daquela nação serem mentirosos [...]" (2012, p. 124). E é aqui, ao falar sobre a possibilidade da omissão ou da mentira do autor árabe em relação aos feitos de Quixote, que encontramos o trecho citado no conto de Borges:

> É o que penso, pois, quando poderia e deveria deixar correr a pena nos louvores a tão bom cavaleiro, parece que de propósito os passa em silêncio: coisa mal feita e pior pensada, havendo e devendo ser os historiadores minuciosos, verdadeiros e nada apaixonados, sem que o interesse ou o medo, o rancor ou a afeição façam-nos desviar do caminho da verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. (CERVANTES, 2012, p. 124-125, grifos meus).

Nada no escritor argentino é gratuito. Minha tarefa de retorno ao passado da frase faz ver que a escolha feita por ele para exemplificar o trabalho de escrita de Pierre Menard foi pinçado cirurgicamente. No mesmo parágrafo são citadas palavras pesadas quase que em sequência: *verdade*, *história* e *tempo*. Destaca-se aqui a ideia de história sendo apresentada como *mãe da verdade* e, por isso, definidora do passado, do presente e do futuro. Se tivermos em vista o enredo do conto de Borges será possível notar a verdade como uma questão que se põe em jogo quando somos apresentados a um autor que planejara, no início do século XX, não *copiar*, mas "[...] produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes." (BORGES, 1976, p. 20). Donde surge a questão: um mesmo texto, linha por linha, lido em tempos e espaços diferentes seria ainda o *mesmo* texto?

Sobre isso, uma reflexão interessante pode ser feita a partir da palavra *historiador,* usada para adjetivar o escritor árabe autor do livro encontrado na feira em Toledo. Sérgio Molina ajuda a entender esse uso: "É que a palavra historiador não tem aí o sentido que lhe atribuímos usualmente hoje em dia, de estudioso da história, e sim de alguém que historia, que conta uma história." (2013, p. 34). Daí podemos inferir duas coisas. A primeira diz respeito à figura do contador de histórias. É ele o responsável por fazer perpetuar-se a vida de uma pessoa ilustre como o cavaleiro Dom Quixote. A vida contada é a vida lembrada. Contudo, se tal vida é lembrada por quem conta, quem conta *conta,* ou seja, importa. Se está no relato a garantia da lembrança de uma vida, quem escreve tal relato pode, a exemplo do historiador árabe, escolher, conforme Cervantes, entre *deixar correr a pena* ou *passar em silêncio* por determinadas aventuras.

Tal leitura a respeito da importância de quem narra também pode ser encontrada no texto "O autor como gesto", de Giorgio Agamben. O filósofo italiano inicia sua argumentação se reportando à conferência de Foucaut *O que é um autor?*

> Logo depois das primeiras frases, Foucault formula, com uma citação de Beckett ("O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala"), a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. No caso da literatura – sugere ele – não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer: "a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência". (AGAMBEN, 2007, p. 55).

A leitura de Agamben segue especulando a premissa foucaultiana do desaparecimento do autor e cita um outro estudo do filósofo francês, chamado *A vida dos homens infames*, no qual são analisados textos nos quais se relatam o internamento ou prisão de pessoas comuns (de onde vem o *infames* do título) na França do século XVIII. Sobre tal projeto, Agamben (2007, p. 59) argumenta: "[...] o gesto com o qual foram fixadas [tais vidas] parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas aparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas". Nesse sentido, tomando o autor como o sujeito que desaparece à medida em que escreve, podemos dizer que ao contar uma história de vida conta-se, seja o texto escrito pela própria pessoa ou não, *uma* história de vida, sendo essa escrita um discurso que mostra e simultaneamente atesta a incapacidade de apreensão de uma vida. Caminham juntos o *contado* e o *contido*, como poeticamente escreve Tânia Regina de Oliveira Ramos (1990) e como observa Borges (1999, p. 97), desta vez em um ensaio de 1943:

> Tão complexa é a realidade, tão fragmentária e tão simplificada a história que um observador onisciente poderia escrever um número indefinido, e quase infinito, de biografias de um homem destacando fatos independentes, e só depois de ler muitas delas perceberíamos que seu protagonista é o mesmo. Simplifiquemos desmesuradamente uma vida: imaginemos que treze mil fatos a integram. Uma das hipotéticas biografias registraria a série 11, 22, 33...; outra, a série 9, 13, 17, 21...; outra, a série 3, 12, 21, 30, 39... Não é inconcebível uma história dos sonhos de um homem; outra, dos órgãos de seu corpo; outra, das falácias por ele perpetradas; outra, de todos os momentos em que ele imaginou as pirâmides; outra, de seu comércio com a noite e com as auroras. Tudo isso pode parecer uma completa quimera; infelizmente, não é.

A ideia de que seja possível escrever sobre a vida de alguém estará, portanto, sempre sujeita a essa espécie de catalogação deficitária.

Questão semelhante se apresenta também no conto "Funes, o memorioso", no qual o relato que temos da vida do uruguaio de memória perturbadoramente precisa nos é dado a

conhecer nos termos daquele que nos conta sua história. A esse respeito, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990, p. 74) afirma:

> É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela.

Na fala acima, o autor se refere à morte física (o que é, de fato, o caso tanto de Funes como de Pierre Menard), porém, se levada em conta a leitura que fiz no parágrafo anterior com base em Foucault e Agamben, a escrita poderia ser também encarada como uma forma de morte. E não seria também um modo de viver? Ou de sobreviver? O que dizer de narrativas como a de *É isto um homem*, de Primo Levi, ou d'*O Diário de Anne Frank*, das *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e do *Diário do Hospício*, de Lima Barreto? Mais do que aquilo que acontece, é a narrativa do acontecido a responsável por dar sentido e forma ao vivido ou, em outras palavras, "A escrita dá sentido a uma vida", conforme Affonso Romano de Sant'Anna (1989, p. 3). E é importante dizer que a escrita de que falo aqui não deve ser entendida no sentido restrito da forma que se materializa em folha ou em tela, mas como aquela que pode, no dizer de Barthes (2004), ocorrer apenas no domínio do desejo, da promessa. Afinal:

> [...] todas as palavras que vamos pronunciando, todos os movimentos e gestos, concluídos ou somente esboçados, que vamos fazendo, cada um deles e todos juntos, podem ser entendidos como peças soltas de uma autobiografia não intencional que, embora involuntária, ou por isso mesmo, não seria menos sincera e veraz que o mais minucioso dos relatos de uma vida passada à escrita e ao papel. (SARAMAGO, 2009, p. 26).

Ainda a esse respeito, lembro dos versos finais do soneto 76 de Shakespeare, aqui na tradução de Geraldo Carneiro (2012, p. 13):

> E assim vou refazendo o que foi feito
> Reinventando as palavras do poema
> Como o sol, novo e velho a cada dia,
> O meu amor rediz o que dizia.

A metáfora do amor dito e redito pode, de certa forma, se aplicar à ideia de uma vida que não cansa de se dizer e, embora diga sempre o mesmo (?), assim como nos textos de Cervantes e de Menard, está sempre prenhe da eterna promessa de escrita, de uma escrita que jamais se cumprirá por completo. Tomando novamente os versos de Shakespeare, por vezes também é

possível dizer o oposto do que se pretende, o que nos leva, após essa pequena digressão, ao segundo ponto presente na reflexão a respeito da palavra *historiador* no uso que dela faz Cervantes: a ironia.

O texto de Dom Quixote é recheado de ironia e o trecho em que se fala do dever de quem conta a história nos serve como exemplo dessa arte de dizer do avesso. A defesa da verdade, feita de modo veemente pelo narrador, repousa, textualmente, em sua ascendência ligada à história (com *h* minúsculo). Contar uma história da maneira como ela aconteceu, sem omissões, seria, portanto, um modo de manter-se alinhado à verdade. Por isso as críticas ao árabe que escreveu o livro são feitas com base em possíveis mentiras ou, o que resulta no mesmo, omissões. A ironia do narrador de Dom Quixote está no exagero do elogio à verdade da história, quando *na verdade* tudo é história. Ironicamente, essa palavra, escrita por Menard com as exatas mesmas oito letras, pode adquirir outro sentido no século XX, sentido que eu também atribuía a ela antes de ler o texto em que Sérgio Molina a contextualiza de acordo com o tempo de Cervantes. É, de fato, curiosa e irônica, mas, reafirmo, acima de tudo não gratuita, em minha interpretação, a escolha feita por Borges. Tanto nele como em Cervantes, o próprio texto está todo pautado em artifícios, em artes e manhas narrativas. De um lado os escritos apócrifos de um autor cuja obra maior consistia em uma escritura apenas esboçada do seu Quixote; de outro, um narrador que nos conta uma história a qual teve acesso por uma tradução presente em um livro escrito por um árabe possivelmente mentiroso.

Para além desses infindáveis e deliciosos redemoinhos, os dois contos de Borges possuem um tema comum a partir do qual me propus pensar: a memória. Ela está presente seja como incapacidade de esquecer e, portanto, de pensar em "Funes, o memorioso", seja como repetição concretizável, mas impossível em "Pierre Menard, autor do Quixote". São dessas reflexões que surge a minha questão problema: se a narrativa pode contar e omitir, ser vida e morte a um só tempo, e se nela a linguagem desempenha um papel fundamental, quais seriam as implicações dessas peculiaridades relativas à memória nas narrativas literárias autobiográficas, espaço em que a rememoração do passado ocupa um lugar central na pretensão de representar uma vida?

Ainda falando sobre os textos que deram início ao enredo desta tese, preciso citar meu encontro, às cegas, com Eduardo Viveiros de Castro durante a leitura dos artigos reunidos no volume *O que é memória social?* (2005) no qual figura um texto seu intitulado "Equívocos de identidade". A referência à memória no título do livro no qual o artigo de Viveiros de Castro estava inserido era a flor na lapela responsável por me guiar neste encontro. Procedi à leitura me esforçando para entendê-lo, mas o texto dispensava as preliminares necessárias à ocasião.

Pior, ao fim do encontro estava certo de que estava diante de um impostor. Não havia ali nenhuma reflexão sobre memória, o artigo se restringia à discussão do tema da identidade apenas. Sentindo-me ultrajado, fui em busca de informações a respeito do tal Viveiros de Castro. Dei a ele uma segunda chance e, talvez para justificar aquela flor na lapela, esforcei-me para imaginar uma conexão entre aquele artigo e o tema do livro. Pensar a memória a partir da alteridade, foi isso o que consegui fazer e o que passo a contar.

Para começar, será necessária uma pequena incursão pela antropologia proposta por Viveiros de Castro em parceria com Tânia Stolze Lima no desenvolvimento do conceito de perspectivismo ameríndio. A ideia teria surgido a partir de uma anedota contada por Lévi-Strauss, segundo a qual os espanhóis, durante a chamada conquista da América, enviavam às Antilhas comissões para saber se os povos nativos de lá possuíam alma, ao passo que os povos nativos, após capturarem e matarem os espanhóis, afundavam os cadáveres na água para saber se eles apodreceriam, ou seja, para descobrir se realmente possuíam um corpo. A história fez ver que "[...] os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram de que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também as têm)." (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 37). Grosso modo, está aí a gênese do perspectivismo, ou seja, para os povos ameríndios todos os seres possuem uma alma/espírito e se veem como humanos, compartilhando assim de uma mesma cultura, mas a experienciando de modos diversos de acordo com as suas corporeidades. Por isso todos os seres

> [...] veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cerveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos...). (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 45).

No entanto, não há uma simultaneidade entre essas potencialidades. Uma onça se vê como pessoa diante de sua presa, mas essa mesma presa, quando assume o papel de predador diante de outro animal, verá esse animal como presa e a si mesma como pessoa. Todos os seres, portanto, possuem uma potencial perspectiva. Contudo, não é possível assumir ao mesmo tempo a mesma perspectiva do outro, sob pena de ter sua alma capturada. Assim, a onça e sua presa não podem, ao mesmo tempo, verem-se como pessoa. Apenas os xamãs possuem a habilidade de transitar entre diferentes perspectivas:

> O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar

> a perspectiva de subjetividades "estrangeiras", de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. (Ibidem, p. 49).

A ideia de que todos os seres, no fundo, são humanos, ou seja, possuem uma alma, é baseada em uma noção segundo a qual num princípio pré-cósmico todos os seres eram almas/espíritos. Por isso, tal concepção crê que todos os seres possuem ainda essa espécie de fundo comum e radicalmente diferente de sua forma atual, adquirida em um momento posterior a esse princípio pré-cósmico unificado. A adoção dessa perspectiva demonstra a profunda diferença que marca os corpos de todos os seres. Todos são, no fundo, uma outra coisa diferente daquela que aparentam ser. Por isso a importância da corporeidade, visto que é a partir dela que os seres irão vivenciar a sua "pessoalidade". O mesmo tema do corpo, no que se refere à memória e à percepção, é posto assim por Henri Bergson:

> De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. [...] Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles. (1999, p. 15).

O que é confirmado por Viveiros de Castro:

> Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. [...] Não estou me referindo a diferenças fisiológicas [...], mas aos afetos que atravessam cada espécie de corpo, as afecções ou encontros de que ele é capaz [...]. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 66).

Como se vê, o corpo e aquilo que o afeta desempenham um importante papel no modo como percebemos as coisas. E, se pensarmos em termos de memória, é esse mesmo corpo que irá depois narrar para os demais a sua experiência e a sua memória de determinada percepção. Nesta altura, ainda que meu estudo não busque verificar a presença do corpo que escreve, é importante dizer que não nego a sua existência, como bem lembra Michel Foucault (2009, p. 294) quando indagado sobre o tema em sua famosa conferência, já citada aqui anteriormente por meio da leitura de Agamben: "Definir de que maneira se exerce essa função [autor], em que condições, em que campo etc., isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe".

A exposição do que seria o perspectivismo ameríndio coloca em pauta outro tema caro à antropologia e também à literatura: o da tradução. Como saída para o problema de como

traduzir, em termos de nossa cosmologia, uma visão ameríndia, Viveiros de Castro propõe o conceito de *equivocidade controlada*. O autor explica o termo recorrendo a outra narrativa, esta mais geral, sobre um homem europeu que, perdido em uma floresta na América, é encontrado e convidado por indígenas para tomar *cerveja de mandioca*. Ao chegar na aldeia os nativos lhe oferecem uma cuia com sangue humano. Para o antropólogo brasileiro, o episódio serve para explicar que, mesmo quando estão falando das mesmas coisas (a cerveja de mandioca) ambos não estão falando das mesmas coisas. Ao dizermos, na tradução, que o sangue humano está para os nativos daquela tribo, assim como a cerveja está para os não-nativos, estamos traduzindo com base em um equívoco controlado. E ele é controlado

> [...] no sentido em que se pode dizer que andar é um cair continuamente para a frente de um modo controlado. [...] o equívoco aparece ali como o modo por excelência de comunicação entre diferentes posições perspectivas, e portanto como condição de possibilidade e limite da empresa antropológica. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 87).

Assim, diferente do que a palavra sugere no seu uso rotineiro, o equívoco aqui deve ser entendido não como erro, mas como a condição mesma de comunicação entre duas perspectivas cosmológicas diferentes. Essa diferença, no entanto, estaria marcada pela corporeidade, como já enfatizei anteriormente, visto que todos os seres se veem a partir de um ponto de vista antropomorfo e dele

> [...] experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural – veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cerveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos...). (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 45).

Por isso, a tradução de *vermes da carne*, na experiência dos urubus, por *peixe assado*, na experiência humana, só poderá se dar por meio do equívoco presente na própria materialidade dos dois termos. No entanto, ao dizer isso estamos, de algum modo, comunicando tal ideia. É por isso que podemos dizer que a tradução acontece não *apesar* do equívoco, mas *graças* a ele. Essa compreensão do fenômeno da tradução antropológica, tal como proposta por Viveiros de Castro, pressupõe uma exacerbação da diferença em detrimento da mesmidade. Esse princípio se aplica, dentro do conceito de perspectivismo ameríndio, ao que comumente se entende como identidade. Era este, aliás, o ponto específico de que o artigo "Equívocos de identidade" (aquele do encontro às escuras) tratava. Nele o autor cita o pedido que recebeu para

escrever uma nota na contracapa do álbum de Milton Nascimento intitulado *txai*, explicando a tradução do termo, que havia sido escolhido pelo compositor para batizar o trabalho por ser o modo como os indígenas se dirigiam a ele durante uma passagem sua pelas tribos da região amazônica. Os produtores do álbum pediram a Viveiros de Castro que escrevesse na contracapa algo relacionado à fraternidade, à irmandade expressa pela palavra *txai*, no entanto o antropólogo lhes respondeu:

> [...] não cabia escrever a nota nesses termos, visto que *txai* podia querer dizer tudo, salvo, justamente, "irmão". Expliquei que *txai* é um termo que um homem aplica a certos parentes: a seus primos cruzados, ao pai de sua mãe, os filhos de sua filha [...] Em suma, *txai* significa algo como "cunhado". (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 155-156, grifos do autor).

É a partir dessa história que o artigo apresenta duas formas diversas de entender a tradução: o modo multiculturalista da antropologia e o modo multinaturalista do perspectivismo. O primeiro compreende a identidade como aquilo que funda uma espécie de irmandade, de comunhão, na qual todos os seres ocupam um ponto de vista comum em relação ao mundo. O segundo admite a possibilidade de pontos de vista diversos, estando na diferença entre eles o que interessa, o que propõe uma proximidade, uma vez que é com o diferente que eu aprendo, é com ele que posso estabelecer uma relação. Por isso a palavra *txai* deveria ser traduzida como *primo-cunhado*, procedimento que manteria a dimensão do equívoco (da diferença em relação à palavra *irmão*), mas resguardando o significado do vocábulo dentro do contexto dos povos ameríndios. Como dirá Viveiros de Castro (2015, p. 158): "Em suma, 'primo-cunhado' é o termo que cria uma relação onde havia nenhuma; ela é a forma pela qual o 'desconhecido' se dá a conhecer".

Dentro da narrativa da tese que procuro defender, aceitar essa compreensão é lidar com o vazio da tentativa de resolução que o equívoco expressa, pois

> Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito ao contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato – espaço que, precisamente, o equívoco ocultava. O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propele: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós "estávamos dizendo". (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 91).

Em outras palavras, a tradução por meio do equívoco pressupõe uma diferença que não permite que as duas perspectivas experienciadas por corpos diferentes se confundam. Retomando um exemplo já citado, o urubu, quando assume a sua forma de fundo *humana*, vê-se a si mesmo

como pessoa e vê os vermes de uma carcaça como sendo peixe grelhado. Nós, imbuídos de nossa perspectiva *humana* a partir de nosso corpo/forma, veríamos apenas os vermes. Dando a palavra mais uma vez ao autor:

> Os animais utilizam as mesmas "categorias" e "valores" que os humanos [...] Mas as coisas que veem, quando veem como nós vemos, são outras: o que para nós é sangue, para os jaguares é cerveja; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca fermentando; o que vemos como um barreiro lamacento, para os tapires é uma grande casa cerimonial, e assim por diante. (Ibidem, p. 64).

Há, contudo, possibilidades de transição entre pontos de vista. Neste caso, "[s]e um homem começa a ver os vermes que infestam uma carcaça animal como peixes grelhados, à maneira dos urubus [...] ele está gravemente doente [...]" (Ibidem, p. 63).

Voltando aos contos de Borges, por onde iniciei esta história, é possível ler as passagens do *Dom Quixote*, de Cervantes, e do de Pierre Menard da mesma maneira como o *sangue/cerveja* ou *vermes da carne/peixe assado* dos exemplos acima. Também no texto do escritor argentino estamos ao mesmo tempo falando das mesmas coisas e não falando das mesmas coisas. O *Quixote* de Pierre Menard é o mesmo que é outro. Arriscando uma analogia com o perspectivismo ameríndio proposto por Viveiros de Castro, o texto seria a alma (a mesma comum a cada leitor que, desavisado, presume ser a obra inacabada de Menard uma mera cópia de Cervantes), todavia, a perspectiva assumida por aquele que lê, pelo corpo/forma que lê – e pelo corpo/forma que escreve, por que não? – é outra e, portanto, o texto será, também, outro. A tradução, nesse caso, operaria de forma contrária, atuando por meio da aparente semelhança de superfície da linguagem. Realizando uma analogia com o pensamento ameríndio, diria que Pierre Menard ao escrever devora, à moda antropofágica, o texto original de Cervantes, fazendo-o passar por um ritual canibalístico que celebra o movimento, força motriz da linguagem e da memória, segundo a qual, conforme a leitura de Viveiros de Castro,

> A vingança não era assim um simples fruto do temperamento agressivo dos índios, de sua incapacidade quase patológica de esquecer e perdoar as ofensas passadas; ao contrário, ela era justamente a instituição que produzia a memória. (2020, p. 202).

Desse modo, ao se apropriar do texto de Cervantes, Pierre Menard o incorpora por meio de sua deglutição, matando para fazer reviver sua memória, assim como o prisioneiro morto pela tribo rival é incorporado por esta ao mesmo tempo em que aquele que o matou assume a condição de futura vítima da vingança. Semelhante a isso, a morte do texto também é necessária para fazê-lo reviver pelo olhar do outro.

Retomando a noção de perspectivismo ameríndio e a sua relação com a memória, é

interessante notar que, para além da ideia de *erro* e *falha*, dicionários como Antônio Houaiss (2011) e Evanildo Bechara (2011) também adicionam ao verbete *equívoco* a seguinte acepção: "coisa ambígua, que pode ter mais de um sentido". Ora, e não seriam esses os sentidos que atuam no ato de rememorar? Ao escrever um fato vivido, o autor de um texto não estaria narrando o resultado de algo que é e, ao mesmo tempo, não é aquilo de que se quer lembrar? Não seria o que está no texto a presença de uma ausência, para voltar às ideias de Platão no diálogo *Teeteto* (1973), por exemplo? É com base nisso que se pode entender a palavra *equívoco* como a condição única de tradução entre duas perspectivas que não poderão jamais se fundir, ser idênticas. Eis aí a conexão que encontrei entre o artigo mal-intencionado de Eduardo Viveiros de Castro e o tema da memória.

Decidi, então, tomar emprestadas do autor as noções de *tradução* e *equívoco* para construir a seguinte conjectura: se a memória opera tentando recuperar um passado que jamais poderá ser retomado da mesma forma, existe aí uma relação de diferença. E se a tradução é o meio pelo qual se pode fundar uma relação onde antes não havia nada (digamos onde antes não havia memória), por que não pensar a memória como algo que opera por meio da tentativa de tradução de um passado que só poderá ser retomado sob a marca do equívoco, ou seja, daquilo que possui exatamente na diferença que estabelece com o presente a possibilidade de com ele se relacionar? Foi a partir dessa proposição que surgiu a semente a ser plantada no solo de minha pesquisa: o *equívoco de memória*. A história desta tese, portanto, tem como enredo, ou objetivo geral como dirão alguns, desenvolver os pressupostos que constituem o conceito de equívoco de memória por meio da análise de duas obras literárias nas quais a memória desempenha um papel fundamental: *Infância*, de Graciliano Ramos e *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo.

A partir disso, a estrutura que proponho para a escrita e a leitura deste trabalho é a de um ciclo, imagem que procura simbolizar o inacabamento que compõe o ato de pesquisar, mas que também sugere movimento e vida. Assim, denomino como mote para o meu trabalho a expressão "cio da tese", cujo significado aponta para o desejo, elemento fundamental para o pesquisador, e que resulta naquilo que gera a vida, que é vivo e, ao mesmo tempo, cíclico, portanto, inacabado. É o desejo que me leva a arregaçar as mangas, revirar a terra, construir o canteiro, preparar as sementes e buscar o adubo. Esses são os procedimentos descritos no primeiro ciclo da tese, durante o qual tomo como sujeito de pesquisa o livro *Infância*, de Graciliano Ramos, texto que, combinado com o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, oferece as sementes do equívoco de memória e aguça o desejo de pesquisa. Mas o desejo cansa e se retrai. Há períodos de seca, há períodos em que nada se pode fazer a não ser esperar.

Após este interlúdio, o segundo ciclo inicia de forma mais serena, pois já não encaro a terra estéril de antes e o canteiro se encontra agora preparado. Uma vez lançadas as sementes de *Infância*, procuro então por mais substratos capazes de auxiliar na germinação e, ao mesmo tempo, temendo as intempéries capazes de fazer não vingar a primeira safra, trago sementes de outra época para um novo plantio: trata-se de *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo. As duas sementes, ambas da espécie *scriptgentias memorabilis*[2], estão neste exato momento em processo de germinação, recobertas pelo solo, à espera do tempo e da leitura daqueles que possam me auxiliar nos próximos plantios, nos próximos ciclos.

Em termos de metodologia, ambas as análises que busquei empreender em meus dois sujeitos de pesquisa se deram por meio de uma *leitura-fechadura*, termo que proponho como um parente próximo da *leitura cerrada* (*close reading*). Nesse sentido, endosso a posição de Fábio Alkcerud Durão (2020, p. 41-42) a respeito dos três gestos que comporiam esse tipo de análise proposta pela *leitura cerrada*. O primeiro deles seria o de escolher o trecho a ser analisado. Diferente de um poema curto, por exemplo, no caso de romances como *Infância* e *Becos da Memória* torna-se inviável analisar toda a obra, sendo necessário pinçar alguns trechos que se mostram mais prenhes de sentido. O segundo gesto é chamado por Durão de *imaginação interpretativa*, e nele se esmiuçará os detalhes do trecho selecionado, as palavras, expressões, sonoridades, organização textual, etc. O terceiro e último gesto é aquele que procura, por fim, estabelecer a relação entre a análise realizada e o argumento a ser desenvolvido (o equívoco de memória), cabendo destacar que, no caso de minha pesquisa, o texto literário, ele mesmo, forneceu elementos para a construção do argumento por mim defendido. Os três gestos aos quais me referi não são, obviamente, uma receita infalível, mas me parecem razoavelmente aceitáveis uma vez que constituem uma postura que se assemelha à metáfora agrícola que sugeri anteriormente; sendo o primeiro gesto o equivalente à procura pelo terreno (entrando aqui também a fase de levantamento bibliográfico), o segundo à construção do canteiro e à preparação da terra, e o terceiro à semeadura e à busca por adubos e substratos que pudessem fazer germinar as sementes do equívoco de memória.

Ainda em tempo, é importante lembrar que esta história se inscreve em uma linhagem de muitas outras narrativas todas produzidas dentro da linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e também do grupo de pesquisa Memória, Afeto e Redes

[2] Perdoem minha pequena e ousada homenagem à Edward Lear e suas divertida botânica *nonsense*, que pode ser consultada na tradução de Dirce Waltrick do Amarante em *Viagem numa peneira: poesia e prosa* (2011).

Convergentes (.marc). Além disso, como toda boa história, o roteiro que planejo pode, e deve, sofrer reviravoltas e tomar caminhos não imaginados pelo seu autor. Nesse sentido, aproximo meu procedimento daquilo que Roland Barthes diz em sua Aula:

> Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. (2013, p. 49).

Retomo, portanto, o narrador de Borges em "Funes, o memorioso" para lembrar que "pensar é esquecer".

Mesmo sem saber qual final me aguarda no fim desta tese, é importante dizer que o equívoco de memória, tal como o proponho, não se apresenta como chave de leitura para os textos autobiográficos, espécie de gabarito a ser usado como modelo de interpretação, mas antes o entendo como um olhar pela fechadura. Um olhar seduzido que nos permite ver algo somente por meio dos contornos da fechadura, que mostra ao mesmo tempo em que nos lembra daquele tanto que existe e que não pode ser visto. O centro sendo definido pela margem, como argumenta Lúcia Sá em seu livro *Literaturas da Floresta* (2012). O equívoco de memória oferece o reconhecimento do que não se pode ver ou, no caso da memória, do passado tal como foi, sendo um convite à abertura que compõe a escrita e o sujeito que dela se produz.

Retomando a metáfora agrícola anteriormente citada, não basta ter a semente (o equívoco de memória), é preciso preparar a terra, revirá-la, buscar adubo e construir o canteiro, berço da semente de germinação incerta. No próximo capítulo pretendo narrar essas três etapas.

Cio da Terra

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se fartar de pão

Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel

Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, propícia estação
E fecundar o chão

Chico Buarque e Milton Nascimento

2 O CIO DA TESE: PRIMEIRO CICLO

Diante das questões postas anteriormente, o primeiro ciclo de desenvolvimento deste estudo consiste em revirar a terra a fim de procurar saber se o local escolhido é propício à construção do canteiro e ao posterior plantio das sementes do equívoco de memória. Tal procedimento é necessário para saber se já não há no mesmo terreno outras espécies, outras raízes, podendo a descoberta delas servir de experiência para saber qual o melhor local para o plantio ou até mesmo, em casos extremos, optar por uma mudança de terreno ou local em busca de melhor sorte.

2.1 REVIRAR A TERRA

O primeiro passo para o plantio é conhecer o campo onde se planeja semear. Por isso começo por realizar um levantamento no Banco de Teses e Dissertações da Capes[3], onde encontro 63 pesquisas cujos títulos continham a dupla *Memória e Literatura*, sendo a mais recente de 2020 e a mais antiga de 2003. Estendendo a busca para os resumos, *Memória e Literatura* aparecem em 513 trabalhos acadêmicos. Em ambos os casos, na categoria de Programas de Pós-Graduação, aqueles relacionados à área de Letras lideram o número de teses e dissertações nas duas buscas que realizei. A esse respeito, me parecem pertinentes os dados trazidos no texto "Sobre a memória na sociedade da imagem", de Fábio Akcelrud Durão e Tauan Tinti:

> [...] em não mais de 25 anos, a memória tornou-se o principal tópico de estudo de literatura no Brasil. [...] no primeiro semestre de 2018, "memória" é o quarto termo mais frequente nas linhas de pesquisa dos 105 programas de pós-graduação que contemplam a pesquisa em literatura, estando presente em 28 deles. (2019, p. 263).

Tal constatação parte de uma hipótese de leitura que poderia explicar o protagonismo da temática da memória. Segundo os autores, em uma sociedade da primazia do óptico e diante do esvaziamento e da perda da potência negativa de termos como *Sociedade do espetáculo* e *Indústria Cultural*, ocorre o apagamento da diferença entre alucinação (como estímulo) e representação (como percepção e síntese mental), o que resulta no empobrecimento

[3] Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil, responsável pela Pós-Graduação stricto sensu em todo o País.

da imaginação e no enfraquecimento do senso de realidade. Como sintoma e consequência da tentativa de lidar com esse panorama é que os autores enxergam a ascensão da memória, pois por meio dela duas coisas seriam possíveis: a recuperação da síntese mental, da qual resultaria um sentimento de coerência dado pela sensação de continuidade, e a retomada da ideia de realidade, de uma percepção pautada em uma espécie de relato autorizado. É como se o apelo à memória trouxesse alguma possibilidade de estabilizar sentidos, de acreditar na existência de uma verdade verificável. O argumento dos autores se assemelha à leitura de Pierre Bourdieu acerca da ilusão retórica baseada em mecanismos sociais que dão à vida a impressão de uma unidade, destacando-se entre eles a questão do nome próprio:

> Por essa forma inteiramente singular de nominação que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis. (BOURDIEU, 1998, p. 186).

É possível ver aqui uma semelhança no que diz respeito ao tema da memória e da identidade, ambas operando, de acordo com os autores, na tentativa de manutenção de uma unidade e uma constância do sujeito e de sua história.

Seguindo o estudo de Durão e Tinti, veremos que eles analisam o modo como as pesquisas sobre as relações entre memória e literatura são desenvolvidas, chegando assim a três formas de agrupamento: *1) a memória patrimoniadora:* composta por pesquisas que se dedicam a estudar um item como marca testemunhal de um acontecimento; *2) a memória identitária:* estudos nos quais se buscam as marcas de construção de identidade de determinados grupos; e, por fim, *3) a memória catastrofal:* categoria formada por textos compostos por narrativas de eventos traumáticos, tendo como maior exemplo o Holocausto. O diagnóstico dos autores sobre esses estudos é o de que

> [...] neles, a concepção de forma literária tende a se restringir – e cada vez mais – ao conjunto de procedimentos característicos da rememoração, ou da relação entre testemunho e verdade histórica. Melhor dizendo, o aspecto especificamente literário da ideia de forma cede terreno e pode mesmo ser substituído pela especificidade da lógica memorialista. (DURÃO; TINTI, 2019, p. 265).

A partir dessa fala, pretendi olhar para os trabalhos que encontrei na busca citada no início desta seção a fim de verificar a pertinência ou não do argumento defendido na citação acima.

Começo pela dissertação *Autobiografia e memória de Gabriel García Márquez: ficcionalização de si*, na qual a autora Karine Carvalheiro se debruça sobre a obra do autor colombiano e nos diz que

> As obras confluem para revelar a memória pessoal fundida à memória coletiva, memórias da infância e da casa, da atividade de escritor e o jornalista impedido de escrever, em função da repressão política na América Latina no contexto das ditaduras. (2017, p. 9).

A pesquisadora compreende a escrita do autor como sendo híbrida, no entanto busca na realidade alguns apontamentos sobre a obra, como que em um cotejamento entre o escrito e a experiência vivida por García Márquez. Por sua vez, Denise Noronha Lima, na sua tese *O espaço da memória em José Saramago: literatura e autobiografia*, defendida em 2017, reconhece a relação entre vida e obra do autor, e parte de uma análise que busca também comparar, por meio de entrevistas e de relatos, o autor real com a personagem Saramago em seus textos autobiográficos. Em outra dissertação consultada, *Literatura, história e memória: uma leitura da poesia de Mario Benedetti*, Maria de Nazaré Fonseca Corrêa conclui que

> [...] a poesia benedettiana ratifica o poder da escrita na preservação da memória como fonte da história. Pela recordação se mantêm vivos e presentes os crimes cometidos pela ditadura, com o intuito de buscar uma reparação para os abusos cometidos e também evitar a repetição dos atos de barbáries. (2013, p. 173).

Essa pequena amostra descreve pesquisas que trabalham justamente dentro da perspectiva apontada por Durão e Tinti (2019) e que pretendem relacionar, comparar, buscar vestígios das experiências vividas pelos autores, seja nos textos tidos como autobiográficos, caso de Saramago e García Márquez, seja na poesia de Benedetti, destacada pela autora como obra de preservação histórica. Ressalto que a análise que faço de maneira nenhuma invalida as pesquisas realizadas a partir desse ponto de vista teórico, mas serve para demonstrar um tipo de posicionamento frente aos textos literários que procuram narrar uma vida.

Antes de prosseguir, é preciso dizer que também encontrei pesquisas que trabalham a relação entre memória e literatura a partir de outras perspectivas. É o caso da dissertação de Mariana Luz Pessoa de Barros, intitulada *A arquitetura das memórias: um estudo do tempo no discurso autobiográfico*. Nela, a autora analisa as obras *Baú de ossos*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos, sobre o aspecto do tempo enquanto forma. No trabalho é possível perceber um tratamento diferente em relação ao texto literário. Aqui não mais se investiga a semelhança entre o que está escrito e o que o autor viveu, mas, sim, as relações intratextuais no que diz respeito ao modo como essas memórias são narradas, como no trecho abaixo em que o narrador de *Infância* é analisado:

> A impossibilidade de recuperar a totalidade do passado é, então uma característica importante da memória do narrador. Sobre um antigo verão que parece ter modificado muito sua vida,

> afirma: “O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas” (GR, p. 28). O fragmento é assim a forma encontrada para mostrar o modo de funcionamento da memória, que é incompleta. (BARROS, 2006, p. 194).

O que interessa para a pesquisadora é o modo como discursivamente se constrói a narração das memórias e não, efetivamente, sua pretensa verdade histórica.

Outra interessante pesquisa que se coaduna com a perspectiva que procuro adotar foi desenvolvida por Claudia Renata Duarte na tese *Do entre-lugar ao pensamento de fronteiras: caminhos da narrativa contemporânea*[4]. Nele, Duarte estuda as obras de Silviano Santiago e de Davi Kopenawa Yanomami discutindo conceitos como o de autoficção, autobiografia e escrita de si e procurando problematizar a ideia de um sujeito que exala uma sensação de unidade. Na narrativa do xamã Yanomami, a autora vê a possibilidade de uma contra-escrita na qual se pode perceber, com a ajuda de Eduardo Viveiros de Castro, a presença de um sujeito plural, como ela afirma nas suas considerações finais:

> [...] trata-se sim da afirmação de um "sujeito". Mas este é um múltiplo. Múltiplo por natureza. O sujeito que se expressa em Kopenawa é desde sempre polifônico, constituído pelas diversas entidades da floresta e pela memória viva de seu povo. O eu do xamã é indissociável de um nós, do povo do qual ele é voz. (DUARTE, 2017, p. 219).

Tal abordagem dos temas da memória e da escrita de si tanto em Barros (2006) como em Duarte (2017) demonstram que, embora a crítica feita por Durão e Tinti (2019) se justifique, as pesquisas sobre a memória na área de Letras não se restringem àquela abordagem que toma o texto literário como mero arquivo ou documento histórico sobre uma determinada época ou sobre a vida de determinado autor.

Ainda revirando a terra, realizei buscas por pesquisas que tratassem do equívoco a fim de verificar quais as perspectivas teóricas já exploradas a respeito dessa noção. Foram poucos os resultados que davam relevo em seus títulos ou resumos a termos como *equívoco* e *equivocidade* e que se aproximassem da perspectiva que aqui adoto a partir de Viveiros de Castro. Duas das pesquisas que encontrei e que tomavam o equívoco não como erro ou falha, mas como aquilo que se contrapunha à ideia de univocidade estavam relacionadas ao cinema. Na dissertação intitulada *A equivocidade do foco narrativo em O som ao redor: um exercício de crítica cultural*, Vitor Soster analisa a obra de Kleber Mendonça Filho a partir de aspectos da narrativa do filme tendo como foco seus espaços e o seu tempo, que se dá, segundo o

[4] Agradeço à professora Tânia Regina de Oliveira Ramos pela indicação de leitura deste trabalho orientado por ela no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

pesquisador, num diálogo entre o passado e o futuro. Assumindo a ideia de que o foco narrativo ocorre graças à relação entre as instâncias de receptor e de produtor, Soster assume que:

> As dimensões espacial e temporal da narrativa parecem revelar um aspecto da linguagem em geral, o da equivocidade do sentido, sempre que se considera o sentido como ligado não só a aspectos formais, mas também a determinações sociais, históricas e ideológicas. (2017, p. 81).

A pesquisa que acabo de citar caminha na mesma direção proposta pela dissertação de Kellen Cristina Corrêa: *Identidades fal(h)(t)antes: testemunho e equivocidade no documentáro autobiográfico.* Neste estudo, a autora parte de pressupostos da Análise do Discurso para investigar duas obras estadunidenses e analisar o modo como nelas ocorre, por meio do discurso autobiográfico e testemunhal, a enunciação de uma identidade não idêntica a si mesma, mas forjada sempre pela contradição e pela alteridade, constituindo-se, nas palavras da autora, como escritas de si que

> [...] inscrevem em sua materialidade uma dimensão política do dizer sobre si mesmo, que não produz um efeito de completude que "fecha" a identificação em si mesma, mas, sim, materializam gestos políticos – portanto, sempre sob um efeito de parcialidade – perante a disputa de sentidos sobre identidade. (2020, p. 114).

Embora meu trabalho de pesquisa não tome como base os fundamentos da Análise do Discurso, reconheço que a noção de equívoco com a qual trabalho se assemelha àquela adotada por essa corrente teórica. Poderia, portanto, dizer que o equívoco de memória se aproxima da Análise do Discurso no que diz respeito à compreensão da incompletude da linguagem e dos sujeitos, mas também se distancia dela na medida em que se restringe a um tipo específico de discurso, o literário. Contudo, convém avisar aos leitores de meu estudo que dentro da história desta tese a Análise do Discurso não entra como personagem, podendo, contudo, ser lida de modo intertextual por aqueles que assim desejarem.

Um último trabalho a ser citado é o de Livia Cristina Gomes. Em *O corpo por fazer: Sade e a equivocidade enunciativa nas três versões de Justine*, são analisadas três obras do escritor francês procurando investigar o modo como em seu texto o enunciado se constrói por meio de uma enunciação equívoca responsável por construir um deslizamento do sentido entre valores opostos como *virtude e vício*, *infelicidade e prosperidade*. Dentro dessa arquitetura teórica, o equívoco

> [...] não é um erro, falta ou falha de entendimento em relação a uma compreensão total, a uma univocidade pura. [...] o que aqui se defende é uma política do equívoco, da produção compossível dos valores trabalhados pela cenografia por meio de

> conexões parciais. Pois, é com a voz narrativa falível que os dualismos encenados podem ser revertidos, esburacando assim os sistemas de representação evocados. (2017, p. 15).

Como é possível perceber, embora o foco do trabalho que cito não recaia sobre a temática da memória, a ideia de equívoco com a qual Gomes trabalha é muito próxima daquela que assumo.

Este primeiro panorama trazido pela incursão realizada via Banco de Teses e Dissertações da CAPES demonstra que, embora seja possível enxergar a presença das três categorias propostas por Durão e Tinti (a memória patrimoniadora, a identitária e a catastrofal) em estudos que, por vezes, tendem a privilegiar uma comparação entre a escrita de uma vida e a sua verdade, digamos, Histórica, também é possível verificar que o tema da memória pode assumir nas pesquisas aqui citadas perspectivas que reconheçam as potencialidades do texto literário para além do seu aspecto de documento histórico. Aliás, aproveitando as críticas feitas à História (com H maiúsculo), cabe agora revirar um pouco mais o solo no que diz respeito a esse tema. Para isso, proponho remexer novamente o nosso monte de terra já esmiuçada em um retorno ao conto de Borges.

Em "Funes, o memorioso", podemos ter um exemplo da perspectiva historicista, "que acreditou na possibilidade de se conhecer o passado 'tal como ele de fato ocorreu'", conforme Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 60, grifos do autor). O uruguaio do conto de Borges encarna esse desejo (naquele caso a maldição) de reconstruir o passado, de montar a partir da leitura de um texto literário autobiográfico, um painel de fatos reais a respeito do que é narrado. O fetiche do *baseado em fatos reais* aparece aqui como procedimento modelo. Outro elemento presente no conto e também caro ao historicismo é a ideia de arquivo, item que sintetiza a necessidade de registrar e guardar todos os momentos de uma vida como se desse modo fosse possível assegurar um acesso confiável ao passado. Em "Funes", porém, o arquivista-narrador demonstra desde o início a fragilidade de tal empreendimento por se tratar de um autor que jamais conseguirá se igualar ao sujeito que pretende arquivar, visto que, em termos de recuperação do passado, não se permite nem sequer a utilização do verbo *recordar*: "não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na terra teve direito e esse homem morreu [...]" (BORGES, 1976, p. 53).

A essa perspectiva, ainda seguindo a leitura de Seligmann-Silva, é possível contrapor uma concepção de História que considere a necessidade do esquecimento e a compreensão da incapacidade de uma tradução total do passado. Por isso "[a] memória é tão necessária e impossível quanto o esquecimento. *Ceder à ilusão da representação total do passado – como no filme Lista de Schindler – significa apagá-lo de um modo muito mais*

efetivo." (2003, p. 83, grifos do autor). Reconhecer os limites da memória não significa render-se ao esquecimento, mas compreender a tarefa de lembrar como um exercício de alteridade, uma tradução do passado que não contingencie o sentido do lembrado, mas que o expanda. Neste sentido, o equívoco pode figurar também como componente dessa visão de história. A esse respeito, trago em meu auxílio Ecléa Bosi, que em seu estudo clássico *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* assim escreve a respeito das entrevistas que realizou e das histórias que ouviu:

> Não dispomos de nenhum documento de confronto dos fatos relatados que pudesse servir de modelo, a partir do qual se analisassem distorções e lacunas. Os livros de história que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. Nosso interesse está *no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. Recolhi aquela "evocação em disciplina" que chamei de memória-trabalho. (1998, p. 37, grifos da autora).

Concordando com o ponto de vista da autora, minha pesquisa encontra aqui ressonância, uma vez que a perspectiva que procuro adotar na leitura dos textos autobiográficos com os quais trabalho nesta tese tem como foco o trabalho com a linguagem e a percepção estética, a fim de analisar o trabalho de memória na tradução do passado.

Ainda preparando o solo, olho agora para todo aquele monte de terra já remexida e vejo que tal postura se assemelha também à noção de equívoco que tomo emprestada de Eduardo Viveiros de Castro. Mexo um pouco mais no monte e no procedimento de fazer vir à tona a terra que estava por baixo e percebo que o texto de Fábio Durão e TauanTinti também toca neste ponto da repetição ao falar da categoria de estudos da memória ligados à catástrofe, especialmente àqueles que se inscrevem sob o título de *Holocaust Studies*. Neles, os autores identificam a impossibilidade do argumento que defende a lembrança constante do Holocausto como forma de evitar sua repetição, isso porque, como acontecimento histórico, ele é, de fato, irrepetível. Por outro lado, se o que está em jogo é a comparação baseada na racionalidade no plano de extermínio posto em prática pelo nazismo

> [...] Auschwitz *está* se repetindo, e *todos os dias*, por exemplo nas chacinas que acontecem por todo o Brasil (DURÃO, 2016). Porque também nelas está presente um tipo claro de distinção racional, não mais de judeus, mas de pobres, majoritariamente negros e jovens, das periferias. (DURÃO; TINTI, 2019, p. 275, grifos dos autores).

A partir dessa leitura, a memória surge não para preservar um acontecimento no sentido de apresentá-lo tal como foi, mas como uma atividade responsável por fomentar no presente a

crítica, a resistência e a luta. Uma visão ativa do passado, de um passado que não cessa de se presentificar.

É sempre bom ressaltar que de maneira alguma a discussão que faço se filia à ideia de revisionismo infelizmente tão em voga no tempo em que escrevo este texto. Não se trata de negar o que ocorreu nem de questionar fatos e violências impostas. No caso específico da América Latina e do Brasil, o próprio Selligman-Silva (2003) destaca a existência de desaparecidos políticos e a impunidade causada pela anistia aos crimes cometidos durante a ditadura como elementos que tornam mais difícil a relação com essas memórias traumáticas. Enquanto os responsáveis pela violência preferem enterrar o passado, resta àqueles que querem justiça insistir em revirar a terra na busca por semear no presente um futuro possível.

Retornando dessa breve digressão, diria que, embora pudesse continuar cavando, retirando as camadas mais profundas do solo e as despejando sobre as mais rasas para em seguida realizar o procedimento oposto, acredito que já seja tempo de aparar o terreno e proceder à próxima etapa.

2.2 CONSTRUIR O CANTEIRO

É chegada a hora de construir o canteiro. Ainda que no momento de preparação da terra já se tenha definido o local do plantio, faz-se necessário agora delimitar o espaço, erguer barreiras. Uma primeira providência é falar sobre duas categorias importantes que irão se entrelaçar durante todo o enredo desta tese: literatura e autobiografia.

Em primeiro lugar, e já para aliviar um pouco o enorme peso de uma delas, permito-me fazer um recorte dentro do imenso tecido da literatura e me deter nesse pedaço que se pode denominar de literatura autobiográfica. Aliás, Philipe Lejeune já realizou tal operação com muito maior competência do que eu. Com todas as ressalvas e reparos que se possa fazer aos seus esquemas, não se pode falar em autobiografia sem citá-lo. É o que faço aqui para mostrar o modo como ele define esse gênero: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). O próprio autor irá mais tarde olhar com reservas e revogar certos pontos dessa definição, como, por exemplo, o fato de desconsiderar os textos em verso como uma possibilidade de escrita autobiográfica. No entanto, é a partir daí

que Lejeune irá desenhar o que ficou conhecido como o pacto autobiográfico, que ocorre quando há uma identidade entre o nome do autor e o nome da personagem e do narrador. Partindo disso, o pacto se dá quando o leitor aceita que o que está sendo narrado na obra corresponde (é semelhante) à vida do autor, ainda que em forma de recorte.

Aparentemente, a premissa acima parece simples, mas ela inspira algumas reservas. Antes de prosseguir, porém, é preciso destacar a importância e a persistência de Lejeune nos estudos relativos às narrativas autobiográficas. São mais de quarenta anos dedicados a um gênero antes tido como secundário ou simplesmente ignorado nos estudos de literatura. Desde a publicação, em 1971, de seu primeiro texto sobre o assunto, *L'autobriographie em France*[5], o autor vem produzindo ensaios, livros e artigos que têm como objetivo esmiuçar seus escritos anteriores em busca de novas respostas e, consequentemente, de novos questionamentos sobre suas observações a respeito do funcionamento das escritas de si. Para aqueles que acompanham sua obra, o procedimento de leitura de seus textos se revela um excelente exercício teórico e dialético, uma vez que torna perceptíveis os caminhos percorridos por Lejeune a fim de reexaminar o seu próprio ponto de vista e de revogar coisas que havia dito anteriormente. A partir do humor contido na autocrítica que desenvolve, sua leitura se assemelha, como destaca Jovita Maria Gerheim Noronha, ao que Louis Althusser chama de autoleitura sintomal, que se caracteriza por ser

> [...] uma leitura que, ao buscar os equívocos e lacunas, cria um novo texto que elucida e desloca o primeiro e que, por sua vez, também não se pretende perfeito, nem definitivo, mas levanta novas problemáticas, novas hipóteses de trabalho e outras formas de ver e fazer teoria. (NORONHA, 2014, p. 8).

Como se vê, estudar a autobiografia tal como analisada por Philippe Lejeune não é um exercício simples. É preciso estar atento às mudanças de rumo do autor, às suas reentrâncias.

Reconhecidos os méritos, posso agora retomar o fio da meada a partir da definição de pacto autobiográfico citada no início da seção. Nela não deve restar dúvidas para o leitor sobre a pessoa que assina a obra e a coincidência entre ela e a personagem que narra a própria história em retrospectiva. Por isso desempenham um papel importante no pacto o título do livro, que poderá conter alguma palavra ou expressão que indique tratar-se de uma autobiografia, o nome próprio do autor batizando a personagem que narra a história em primeira pessoa, e/ou alguma informação contida nos chamados paratextos (prefácio, posfácio, orelha) que ateste ser aquilo uma autobiografia. Para Lejeune, "[a] autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas

[5] Cf. Noronha, 2014, p. 7.

exatamente o contrário disso" (2014, p. 30). É por esse motivo que o pacto autobiográfico somente ocorrerá se não restar nenhuma dúvida da identidade entre autor e personagem/narrador; sem isso, tudo se trata de especulação, de coincidência. Nesses casos não se estabelecerá, segundo ele, um pacto entre leitor e autor no qual o primeiro aceita o livro como uma obra fiel aos acontecimentos da vida do segundo. É disso que se trata o pacto, um contrato, um acordo entre partes. *Eu, leitor, aceito o que irei ler como sendo o relato da tua vida, autor que assina o texto*, ou, nas palavras de Lejeune, o "eu abaixo assinado". Sobre essa última expressão, convém retomar a leitura de Bourdieu a respeito do nome próprio como uma espécie de constrangimento ao qual o sujeito é submetido pelos mecanismos sociais que trabalham para a preservação de um *eu* unificado e coerente. Por isso,

> [...] não é por acaso que a assinatura, *signum authenticum* que autentica essa identidade, é a condição jurídica das transferências de um campo a outro, isto é, de um agente a outro, das propriedades ligadas ao mesmo indivíduo instituído. Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. (BOURDIEU, 1998, p. 187).

Muito pertinente, portanto, é o fato de o autor abaixo-assinado se relacionar com o seu leitor por meio de um contrato. Desse modo, se entendo bem a leitura de Bourdieu, o livro que conta a história de uma vida, a autobiografia, opera um recorte muito bem definido de tal vida, encerrando ali uma espécie de ápice do desejo de contingência.

É claro que tudo não é assim tão simples. Lejeune não é tão ingênuo a ponto de não reconhecer as várias implicações e críticas que a sua definição precoce de autobiografia geraria. Contudo, a partir de sua posição a respeito da autobiografia, abria-se agora, na crítica, um espaço para a discussão sobre o tema, que segue até hoje profícuo em especulações, sendo esta minha tese uma prova disso. Mas voltemos ao ponto da identidade.

Como já havia dito, torna-se crucial na premissa do pacto autobiográfico a relação da identidade entre autor e personagem/narrador[6]. Lejeune afirma, assumindo o ponto de vista do leitor, a partir do qual diz fazer sua análise, que quando se inicia a leitura de um texto não se pode ficar em cima do muro: o leitor aceita ou não o pacto e decide se o que vai ler é ou não é a vida do autor que assina o texto. Lejeune também diz que, diante de um texto em que o pacto é explícito, aquele em que há uma indicação clara e o nome da personagem que narra a história coincide com o nome do autor, a tendência do leitor é buscar falhas na narrativa,

[6] Opto por utilizar as duas palavras em conjunto porque Lejeune as pressupõe dessa maneira em seu pacto. Na autobiografia, segundo ele, a personagem sempre será o narrador e ambos sempre se identificarão com o autor.

informações que destoem da vida do autor real, de carne e osso. Em contrapartida, no caso de um pacto não explícito ou na ausência de pacto, quando diferem o nome da personagem/narrador e do autor, a tendência é inversa e o leitor irá buscar semelhanças para tentar provar que aquilo se trata de uma autobiografia escamoteada. No que diz respeito ao tema, reconheço os efeitos práticos do que escreve Lejeune, afinal na posição de leitor tal decisão pode modificar radicalmente os efeitos de sentido de uma narrativa autobiográfica, mas a perspectiva que assumo diante da questão da identidade, tal como ele a posiciona no debate sobre a autobiografia, é outra. Meu ponto de vista é o de que, mesmo nos casos em que o pacto autobiográfico é firmado explicitamente, não é possível falarmos em uma identidade entre autor e personagem/narrador, e são dois os argumentos que me direcionam para este entendimento.

O primeiro deles tem relação com a própria ideia de identidade, que, a partir da leitura de Stuart Hall (2014), será sempre algo inacabado, provisório, em constante reconstrução, sendo a linguagem um componente fundamental nessa operação. Todavia,

> [...] é importante registrar que, sim, existe um "eu", uma subjetividade, aquilo que Mikhail Bakhtin chama de self. Entretanto, não podemos tomar esse self como uma identidade só nossa, "única", isso seria um erro, visto que o self só pode existir em uma relação dialógica. [...] Por isso, as identidades se nos oferecem como possibilidades de identificação por meio da linguagem e, mais especificamente, do modo como são representadas. (DIAS, 2017, p. 72-73).

Ou seja, a identidade é sempre resultado de uma negociação entre o *eu* e o outro, de modo dialógico. Uma negociação carregada de tensão entre aquilo que acreditamos que somos e aquilo que o outro acredita que somos, entre o modo como nos vemos e o modo como nos veem. Dentro desse processo, a nossa subjetividade se coloca em diferentes posições, desempenhando diferentes identidades em diferentes momentos de nossa existência; identidades que são, repito, (re)construídas socialmente por meio da linguagem e da representação. Sobre este último ponto, é importante frisar que compreendo a representação não de modo meramente reflexivo, espelho da realidade, nem intencional, modelo enunciador/receptor, mas como uma construção social, ou seja, os sentidos são construídos socialmente e a representação atua, por meio da linguagem, como um modo não somente de mediação, mas, principalmente, de criação e fixação de sentidos. Dentro desse contexto, a literatura é também um modo de representar a si mesmo, de construir, reivindicar, questionar a sua identidade, que, não obstante, jamais poderá ser captada por tal escrita, uma vez que a identidade, entendida conforme o argumento exposto, jamais se encontra completa, estática, imóvel.

Outro elemento que concorre para a construção da identidade é o da memória. Nesse sentido, convém convocar Michael Pollak, para quem: "memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo." (1992, p. 204). O autor chega a essa conclusão após considerar três aspectos que, por intermédio da memória, constituem o que ele chama de sentimento de identidade, são eles: 1) a unidade física; 2) a continuidade no tempo; e 3) o sentimento de coerência. O primeiro baseia-se na limitação de fronteiras do próprio corpo e/ou do grupo ao qual pertence, o segundo trabalha com a ideia de continuidade no tempo, a sensação de que o *eu* segue, de alguma forma, sendo o mesmo, em termos de continuidade da existência. E o último deles, algo como um resultado da junção dos dois aspectos anteriores, é o

> [...] sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. (POLLAK, 1992, p. 204).

A memória, portanto, é um elemento fundamental no funcionamento dessa espécie de âncora do sujeito a que podemos chamar de identidade. Uma âncora que, no entanto, não se mostra muito confiável diante de um mar agitado pela chamada crise de identidade, que abala "os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social" (HALL, 2014, p. 9). Em resumo, o que acabo de expor a respeito do modo como compreendo a questão da identidade é o primeiro motivo pelo qual acredito não haver possibilidade de uma identidade entre o autor de uma obra autobiográfica e o narrador de tal obra, ainda que o nome próprio de ambos seja o mesmo.

Se o primeiro argumento focava-se na identidade entre o autor e o narrador/personagem, o segundo trata, mais especificamente, da discussão acerca da figura do autor e da sua impossibilidade de escrever a própria vida. Para isso recorro a Leonor Arfuch, que em seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* cita o crítico literário suíço Jean Starobinski, para quem há um problema de referência ao se falar em uma identidade no caso autobiográfico, pois "[...] não somente o relato 'retrospectivo' será indecidível em termos de sua verdade referencial, mas, além disso, resultará de uma dupla divergência [temporal e identitária]" (ARFUCH, 2010, p. 54). Nesse sentido, o que afirmo é que não poderá haver uma coincidência de identidade, nos termos acima, entre o autor que escreve e o autor no momento em que é lido, visto que na passagem de tempo entre o vivido, a escrita do vivido e a leitura, a sua identidade já não será a mesma. Outro pensador que corrobora

minha perspectiva é o filósofo russo Mikhail Bakhtin, lido assim por Arfuch: "[para ele] não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivenciada e a 'totalidade artística'" (ARFUCH, 2010, p. 55). O que se comprova em *Estética da criação verbal*:

> [...] o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal "na vida" da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. (BAKHTIN, 2011, p. 319).

Desse modo, um autor ao criar uma personagem jamais poderá ser aquela personagem fruto de sua criação. Mesmo que os nomes e as características de ambos sejam idênticos, quando convertido em texto, em palavras pintadas, o autor que escreve já não é o mesmo. Diz Michel Foucault em *O pensamento do exterior*:

> O "sujeito" da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se anuncia na nudez do "eu falo". (2009, p. 221, grifos do autor).

A provocação acima convida à leitura da linguagem literária não como uma tentativa de referência à uma realidade extratextual, mas como uma força em si mesma que, em um gesto duplo, ao mesmo tempo em que constrói o sujeito é responsável pelo seu apagamento. A professora Lúcia Sá também se posiciona contra uma análise que se ampare na tentativa de aproximar as imagens do autor e da personagem, procedimento que ela observa na leitura feita por Gonzáles Echevarría sobre a obra *Os passos perdidos*, do novelista cubano Alejo Carpentier.

> "Erros" e "contradições" são, afinal de contas, técnicas que os autores frequentemente empregam para nos fazer duvidar, suspeitar e até mesmo antipatizar com seus narradores em primeira pessoa. Coincidências autobiográficas não devem atrapalhar um princípio de leitura tão básico. (SÁ, 2012, p. 139, grifos da autora).

De qualquer maneira, aceitando ou não a possível identidade entre autor, personagem e narrador no pacto autobiográfico, não posso me furtar de todo o arcabouço teórico que Lejeune oferece e que é fundamental para pensar as questões relacionados à autobiografia. Com isso em vista, destacaria aqui um ponto que se desdobra em dois e que julgo importante no que diz respeito ao pensamento de Lejeune sobre o tema do sujeito que escreve.

Como já disse em outro momento, acredito que a palavra, a linguagem, é o meio pelo qual nos constituímos e fazemos sentido de nós mesmos e do mundo. O sujeito que escreve, o autor, constrói a sua vida narrativamente, assim como todos nós o fazemos, afinal, lembrando

aqui Marina Colasanti (2000) em seu conto *A moça tecelã*, estamos a todo momento contando para nós mesmos quem nós somos, tecendo e destecendo, fiando e desfiando as narrativas de nossas vidas, assim como o fez Penélope na *Odisseia*. Lejeune parece concordar com isso quando escreve que "[...] todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que conseguem parar em pé". (2014, p. 121). Seguindo essa metáfora, eu diria que a narração também nos salva do esquecimento de si.

O desdobramento disso, segundo ponto, diz respeito ao papel da imaginação nos relatos autobiográficos, e aqui já aproveito para inserir de modo mais pontual a discussão acerca do papel da memória em todo esse imbróglio a respeito da autobiografia. Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história e o esquecimento*, pontua a dificuldade em distinguir a memória da imaginação e conclui que, embora ambos operem em conjunto e dependam um do outro, a diferença entre eles está na relação com um evento marcadamente passado. Ou seja, ao tentar lembrar de uma coisa eu a imagino, mas só posso imaginá-la presa, de certa forma, ao tempo passado em que essa coisa ocorreu. Por exemplo: ao tentar me lembrar da primeira ida ao cinema, posso imaginar como era a entrada do lugar onde o filme estava sendo exibido, a poltrona em que me sentei, o que comi enquanto assistia ao filme, etc., mas todas essas coisas imaginadas estão atreladas a um ano específico, a um lugar específico. No caso da imaginação, essa marcação temporal não existe, o que a torna mais livre. O que tentei explicar poderia ser assim resumido:

> [...] a imaginação [está] voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a [...] memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da "coisa lembrada", do "lembrado" como tal. (RICOEUR, 2007, p. 26, grifos do autor).

Acredito que a distinção é válida, conquanto não se faça um julgamento de valor em que a balança pese mais para o lado da memória. Digo isso porque a compreensão que tenho é de que, mesmo nesses momentos em que a marcação temporal parece engessar de alguma forma o modo como se imagina o que foi vivido, será impossível dizer que não estamos também diante do terreno da ficção. É o que atesta Antonio Candido em seu ensaio "O direito à literatura" ao dizer que:

> Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. [...] Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (CANDIDO, 2011, p. 176-177).

A fala acima é um exemplo do modo como a ficção deve ser compreendida como um elemento que compõe a realidade. As nossas experiências e o modo como significamos o mundo são organizados narrativamente (BRUNER, 1991). Lúcia Sá, na introdução do seu livro *Literaturas da floresta*, também toca no assunto ao propor, a partir das análises sobre as narrativas amazônicas, uma outra maneira de encarar determinados pares dicotômicos tais como ficção e realidade. Examinando com cuidado os enredos de histórias nativas, a autora percebe que

> Muitos personagens nesses textos tendem a desafiar oposições simplistas entre "bem" e "mal", "divino" e "humano". Vários enredos negam a crença bastante comum no Ocidente, segundo a qual, para usar as palavras do antropólogo Michael Jackson, "os domínios das trevas ou do sonho pertencem ao outro mundo, o mundo do sobrenatural e do não empírico". Pelo contrário, nos textos aqui estudados esses domínios são "mundos que penetram na experiência direta, gerando-a. Eles são, por assim dizer, dimensões do mundo-vida que não estão presentes o tempo todo na consciência, mas que são parte integrante da realidade empírica." (1996, p. 15). (SÁ, 2012, p. 27, grifos meus).

O trecho acima demonstra como é possível entender a distinção entre *realidade* e *ficção* de uma maneira mais complexa, procurando enxergar como os elementos narrativos compõem as nossas existências, as nossas ações. Na argumentação da autora, a palavra *mito*, a qual geralmente se atribui um sentido imaginário, ligado à ideia de sonho, e que foge da realidade, do empírico, mostra uma força narrativa que desempenha um papel fundamental no modo como significamos a realidade e agimos diante dela. Aqui posso evocar as palavras de Lev Vigotski ao falar sobre uma criança que vê uma sombra no meio da noite e a confunde com um ladrão:

> A imagem do bandido criada pela fantasia da criança, é irreal, porém o medo e o susto que vivencia são completamente verdadeiros, são vivências reais para ela. Algo semelhante ocorre com qualquer construção fantasiosa. É precisamente essa lei psicológica que pode nos explicar porque as obras de arte, criadas pela fantasia de seus autores, exercem uma ação bastante forte em nós. (VIGOTSKI, 2018, p. 30).

Sentimos narrativamente porque estamos constantemente nos inventando e contando histórias sobre quem nós fomos e somos. E são essas histórias que ancoram nossa existência, que estabelecem nossa compreensão e nossa ação sobre o mundo. Compreender a ficção como um elemento constitutivo da realidade e não alheio ou oposto a ela é importante para que possamos prestar maior atenção às narrativas que nos cercam, as realidades que elas criam e as vozes que silenciam. Ecléa Bosi também fala sobre o sonho, mas sua leitura parte de Henri Bergson e da compreensão do filósofo francês acerca da distinção entre a memória-

hábito, ligada à ideia de uma percepção que resulta em uma ação, e a imagem-lembrança, mais próxima do que Bergson entende ser o inconsciente e de onde viriam as memórias evocadas, portanto mais puras:

> Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de "inconsciente". A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. A memória-hábito parecer fazer um só todo com a percepção do presente. (BOSI, 1998, p. 49, grifo da autora).

O sonho estaria, na análise acima, próximo de uma memória mais presa a determinadas circunstâncias, mas ainda assim mais *pura*, por assim dizer, do que a memória entendida como simples ato mecânico reativo.

Retomando minha defesa da ficção como componente da realidade, não se trata, todavia, de pôr tudo no mesmo saco. Como nos lembra Hall (2003, p. 370): "A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele". Somos construídos narrativamente, somos as histórias que contamos sobre nós mesmos e, por isso, é fundamental o papel desempenhado pela linguagem na construção das memórias contadas nas autobiografias, argumento com o qual concorda Ecléa Bosi (1998, p. 56):

> O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual. As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva.

É claro que nem toda imaginação é da mesma ordem e funciona do mesmo modo, mas o que defendo é que a memória irá operar, no caso da autobiografia, também por meio de enxertos imaginários. Essa imagem me surgiu da leitura do livro *Becos da Memória*, da professora e escritora carioca Conceição Evaristo, obra que será uma de minhas personagens no enredo desta tese. Na página de apresentação do livro, a autora escreve:

> Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali onde explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da Memória* é mentira. Ali busquei escrever ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. (EVARISTO, 2017, p. 11).

Em poucas linhas e de forma profundamente poética, a autora resume meu argumento exposto

de forma tão pouco sensível no nível da linguagem empregada. Isso me traz a lembrança de Paulo Freire dizendo que é preciso "artistizar a vida" (PROF., 2014). Eu pediria ao professor licença para acrescentar: é preciso artistizar a ciência.

Pois bem, dizia eu que, para explicar como entendo a autobiografia, a reflexão de Lejeune é útil na medida em que enxerga a importância da narrativa na construção do sujeito e do mundo no qual habita, e que habita nele, e também porque afirma a necessidade de imaginar e de ficcionar que compõem o ato de narrar uma vida. Exemplo disso é a reflexão por ele proposta no capítulo "Autobiografia e ficção". Nele, ao apresentar seus adversários teóricos, Lejeune os classifica em duas categorias: os que não acreditam na verdade e os que acreditam na literatura. Sobre os últimos, o autor apenas diz ser por eles visto com indignação. Já os primeiros, incrédulos, questionam a possibilidade do sujeito de dizer a verdade: "Recorrem seja à psicologia [...], seja à narratologia. Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?" (2014, p. 120). Desse modo, levados em conta os dois pontos de vista, a literatura autobiográfica apresentaria uma falha dupla, uma vez que pretende chegar a algum tipo de verdade anterior, o que é impossível, e, agindo assim, estaria alijada de sua potência criativa, não explorada por completo por conta dessa perseguição ao passado de uma realidade exterior e pretensamente verdadeira. Ainda segundo Lejeune (ibidem), "[a] própria ideia do pacto autobiográfico lhes parece [a esses críticos] uma quimera, já que supõe a existência de uma verdade externa, anterior ao texto, que este poderia 'copiar'".

Como se vê, o gênero autobiográfico apanha dos dois lados. Porém o autor francês encontra uma boa defesa ao inserir como argumento a ideia de um *desejo de verdade*. Assim, embora não se possa, de fato, alcançar essa hipotética e utópica verdade, algo que o próprio autor admite, não se pode também dizer que a escrita de uma vida seja algo que não mantenha nenhuma correspondência com qualquer tipo de realidade fora do texto. Mas a questão é delicada e o autor precisa voltar a ela mais adiante:

> Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de "identidade narrativa", como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. [...] todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. (2014, p. 121).

Neste texto, editado em 2005, quase 34 anos após a primeira versão do estudo sobre

o pacto autobiográfico, Lejeune parece mais condescendente em relação aos pactos e abaixo-assinados e se aproxima de ideias que são caras ao conceito de equívoco de memória, que procuro nesta tese desenvolver. Ideias como a compreensão de uma identidade narrativa, por exemplo. À memória, essa compreensão serve como alimento, visto que lembrar é contar uma história para si e para o outro, história que necessita de elementos da imaginação para traduzir o vivido em texto legível no presente.

Já que falei na relação entre ficção e realidade, convém citar a existência do termo *autoficção*, cunhado pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky em 1977 ao lançar seu romance chamado *Fils*. O ato é deliberadamente uma resposta ao sistema construído por Lejeune no texto de 1971 para tentar definir o pacto autobiográfico. À época, Lejeune oferecia uma série de combinações para classificar os tipos de pacto que poderiam ser estabelecidos entre leitor e autor com base nas relações entre o nome deste e o da personagem que narra a obra. Dentro dessas combinações, o autor francês considerava haver uma única impossibilidade: a de um livro que se declarasse como romance e abrigasse sob o mesmo nome o autor e seu personagem principal. Pois foi o que Doubrovsky fez, chamou seu livro de romance e deu ao personagem principal seu próprio nome. Desde então o termo *autoficção* tem sido reformulado e contestado. O que, aliás, tem ocorrido com todos os outros termos utilizados para se referir ao tipo de texto em que uma pessoa afirma contar a sua própria vida.

Não pretendo aqui sugerir um ponto pacífico a respeito de tais termos, longe de mim querer dizer o que seria a *autoficção* ou mesmo a *autobiografia*, *escrita de si*, *ficção autobiográfica*, a profusão de termos é enorme. A posição que assumo, já que, lembremos, trata-se aqui de delimitar o canteiro dentro do qual a semente do equívoco de memória será lançada, toma algum contorno a partir da leitura do texto *Autobiografia como des-figuração*, no qual Paul de Man exibe um ceticismo a respeito desse gênero "[...] a autobiografia se presta mal a uma definição genérica; cada exemplo específico parece ser uma exceção à norma [...]" (2012, não paginado). Não é à toa que Philippe Lejeune está às voltas com esse tema há mais de 50 anos. O próprio de Man faz questão de citar o ensaísta francês:

> Philippe Lejeune, por exemplo, cujos trabalhos desenvolvem todas abordagens à autobiografia com tanta minúcia que se tornam exemplares, teimosamente insiste – e eu chamo sua insistência de teimosa porque não parece se fundamentar em argumento ou evidência – que a identidade da autobiografia não é apenas representacional ou cognitiva mas contratual, baseada não em tropos mas em atos de fala. (2012, não paginado).

É preciso entender a crítica em seu contexto, uma vez que o texto acima foi

publicado em 1979, momento em que Lejeune ainda parecia insistir em argumentos que depois reviu. Contudo, o ponto que desejo destacar ao trazer Paul de Man para esta história é o fato da difícil definição do que seria a autobiografia (ou autoficção, ou escrita de si...). A teimosia que parece incomodar de Man reside no fato de Lejeune, à época, considerar ser possível categorizar um texto arranjado de modo tão escorregadio como aquele em que se conta uma vida, e em fazê-lo com base em contratos e combinações entre nomes próprios e nomes de personagens.

Para ajudar a entender a posição explicitada por de Man, realizemos uma tradução do passado ao rememorar o trecho do livro *O caderno*, de José Saramago, já citado na introdução desta história:

> Creio que todas as palavras que vamos pronunciando, todos os movimentos e gestos, concluídos ou somente esboçados, que vamos fazendo, cada um deles e todos juntos, podem ser entendidos como peças soltas de uma autobiografia não intencional que, embora involuntária, ou por isso mesmo, não seria menos sincera e veraz que o mais minucioso dos relatos de uma vida passada à escrita e ao papel. (SARAMAGO, 2009, p. 26).

Paul de Man parece concordar com o escritor português ao dizer que "[a] autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos" (2012, não paginado). Porém, no parágrafo seguinte leremos: "Mas, assim como parecemos afirmar que todos textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser." (2012, não paginado). Ora, estaríamos então diante de um paradoxo? Sim e não. Trata-se de encarar o relato que pretende contar a história de uma vida como um texto que demonstra a impossibilidade de o fazer de modo totalizador. É como se a autobiografia não pudesse existir senão pelo eterno adiamento que denuncia.

Para de Man, o discurso autobiográfico é pautado por uma espécie de auto-restauração por meio da prosopopeia e da metáfora, responsáveis por dar uma voz e um rosto ao que antes estaria condenado à mudez. Tal proposição se baseia na leitura que Paul de Man faz dos *Essays upon Epitaphs* (*Ensaios sobre epitáfios* em tradução livre) de William Wordsworth. Comparando a autobiografia ao discurso epitáfico, de Man vê na obra do poeta inglês a metáfora do sol como o conhecimento, como "o olho que lê o texto do epitáfio" (2012) e que, lançando luz sobre as inscrições nas lápides torna possível, por meio de uma prosopopeia, que os mortos falem ao mesmo tempo em que, como resultado da figura de linguagem, emudece aqueles que lhe emprestam a voz, os vivos. A autobiografia, lida a partir dessa construção de Paul de Man, não pode enunciar (criar uma face) sem emudecer (desfigurar) aquele que a escreve. Tal perspectiva se mostra coerente com a visão de alteridade, e mesmo de memória, que venho tentando construir como base para o desenvolvimento do equívoco de memória. Ela parece

também estar presente na ideia de Foucault ao afirmar que quanto mais o sujeito escreve mais ele se apaga, no caso da autobiografia quanto mais se fala sobre o *eu*, mais esse *eu* se afasta da possibilidade de uma ideia totalizadora de apreensão do si-mesmo, sendo este cada vez mais o outro-si na escrita autobiográfica.

A defesa da autobiografia como des-figuração pode também ser corroborada pelo que Leonor Arfuch chama de antibiografia. Para a autora,

> [...] cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos. É que não há como se apresentar diante do outro, a não ser dotado de uma máscara. Portanto, não há nenhum rosto "verdadeiro", como Paul de Man afirmara [...] (2012, p. 19).

Se o *eu* se *des-figura* ao escrever sobre si, a máscara lhe serve como substituto para disfarçar a deformidade causada por tal processo, para o qual a autora sugere o nome de antibiografia porque esses textos

> [...] à maneira do "antimonumento" [...] não conseguem nem aspiram a reconstruir uma "totalidade" hipotética, uma coerência retrospectiva dos acontecimentos ou uma restituição da perda – dos dias, das horas, dos afetos, do não vivido, do não realizado – e tampouco um "eu" testemunhal, afirmado no relato factual ou ficcional, nem sequer *um* relato e sim justamente – como anti ou *contramonumento* – marcar, enfaticamente, inclusive como reação corporal, essa disjunção da temporalidade, a impossibilidade da presença e o irremissível da perda, mas também uma abertura ética, interpretativa e crítica, com relação à vida como um valor, a vida de um, a vida de todos. (ARFUCH, 2012, p. 26, grifos da autora).

É na companhia de Leonor Arfuch e Paul de Man que irei assumir, no enredo desta tese, esse ponto de vista acerca da autobiografia, uma vez que busco olhar para a memória não como um elemento que no texto literário sirva como um espelho, ainda que refratado e com pedaços faltantes, da realidade, mas antes como um recurso narrativo. Assim, coloco-me contra uma concepção de memória ligada à possibilidade de retomada de um fato passado tal como ele ocorreu.

Para esmiuçar essa ideia, trago um trecho do diálogo de Platão no qual Sócrates conta a Fedro a história de um Deus egípcio chamado Thoth, que, havendo descoberto a escrita, foi apresentá-la Tamuz, então rei do Egito:

> "Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria". Responde Tamuz: "Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória;

> confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação". (PLATÃO, 19--, p. 178-179).

Como se vê, a escrita, do ponto de vista de Thoth, é compreendida como um remédio para a recordação, não para a memória. Mas para Tamuz tal invenção não poderia conter a experiência, a memória como afecção, retomando um fato vivido, ideia que se baseia numa concepção de memória como possibilidade de evocar o passado. Nesse sentido a escrita seria apenas capaz de fazer recordar, de modo externo, aquilo que deveria estar contido enquanto afecção no corpo de quem lembra: "É essa a inscrição na alma à qual o Fedro irá contrapor as marcas externas sobre as quais se estabelecem os discursos escritos." (RICOEUR, 2007, p. 33). Por isso tal remédio não conteria em si a propriedade da experiência e seria inútil no auxílio à memória. Como bem observa Evando Nascimento (1999, p. 106): "[...] a teoria logocêntrica da linguagem no *Fedro* se estabelece a partir da oposição entre o vivo e o morto, a memória e a recordação, o modelo e a imagem, a presença e a ausência". Existe nessa leitura trazida pelo diálogo *Fedro* a oposição entre uma forma viva, real e verdadeira do lembrar e conhecer, e outra enganadora, falsa, a da escrita.

Nascimento, argumentando com base em Jacques Derrida, diz que, "[q]uanto à escrita, ela é inaceitável porque 'repete sem saber' a realidade do ente-presente que é o *lógos*, ou seja, ela nada tem a ver com a referência à verdade como desvelamento da presença plena." (NASCIMENTO, 1999, p. 107). Partindo disso, o argumento contra o qual me oponho é o de que a escrita autobiográfica deva estar subjugada a uma exterioridade, seja ela nomeada de realidade ou verdade, como na perspectiva historicista, citada com base em Seligmann-Silva (2003) na seção anterior, e que entende o mundo como uma sequência cronológica de fatos. Dito isso, é preciso registrar que a posição que tomo não configura um retorno a qualquer espécie de psicologismo. A realidade, a carne e o osso, existem. O que afirmo é que, ao tratar aqui das memórias no texto literário, não irei procurar submetê-las a uma comparação com aquilo que foi vivido pelo seu autor real, pela pessoa que escreveu tais memórias. Acerca disso, a professora Ana Clara Birrento, em seu texto *The Autobiography of Margaret Oliphant*, nos diz sobre aquele que escreve um texto autobiográfico:

> Ele é um sujeito falando sobre si mesmo, um sujeito que sabe que o presente é diferente do passado e que este não se repete no futuro porque, de um lado, seu eixo horizontal não pode ser recuperado e, de outro, o eixo do futuro pelo qual se anseia, é

> cruzado pelo eixo vertical do presente (Gilmore 1994), um eixo que contém o imediato e o real.[7] (BIRRENTO, 2011, p. 40, tradução minha).

Tal concepção sobre o modo como a memória retorna no texto demonstra a impossibilidade de uma retomada do passado senão por meio da modificação, da seleção, por meio, enfim, da ficção instaurada pela linguagem. Ainda no mesmo texto, Birrento falará do que chama *Paisagens do self*[8], conceito a partir do qual a autobiografia pode ser compreendida como uma escrita múltipla, tanto do ponto de vista de quem a produz (e se produz enquanto sujeito na e da escrita), quanto de quem a lê. O uso da palavra paisagens (no plural) oferece uma leitura que me parece interessante e se aproxima do modo como procuro conceber o equívoco de memória. A paisagem, ao mesmo tempo em que oferece um panorama a respeito de um espaço, de um conjunto de elementos, só o oferece na medida em que aquilo possa ser visto de uma única vez, deixando, portanto, um espaço de abertura que, assim como no equívoco de memória, se oferece como possibilidade de um sentido outro.

A leitura que acabo de fazer me faz lembrar do tradutor Leonardo Fróes (2013, p. 102) citando uma frase escrita pelo pintor gaúcho Carlos Scliar em um de seus quadros: '"Eu sou você que me olha'. Está escrito no quadro diante do qual o espectador se coloca". Tal afirmação corrobora o que penso a respeito da alteridade como elemento constitutivo do sujeito. A identidade não como semelhança, mas como diferença que funda uma relação é um princípio que está presente na perspectiva que apresento sobre a tradução, a memória e o próprio sujeito. O narrador autobiográfico se constitui pela linguagem de modo dialógico e traduz o passado em seu texto por meio do estabelecimento de uma relação com aquilo que lhe é outro porque é ali que uma relação se torna possível, é ali que a ética permite ao sujeito se inscrever sem sobrescrever ou apagar a outridade que lhe constitui. Lembro também de Bakhtin e de sua ideia de excedente de visão (ou exotopia), tema explorado por Katerina Clark e Michael Holquist (2008) e que consiste em perceber que de onde estamos é impossível ver o que está às nossas costas, mas que de nosso ponto de vista podemos enxergar o que está às costas da pessoa à nossa frente. Isso que vemos *a mais* seria o excedente de visão que cada sujeito possui em relação ao outro, portanto faltaria sempre a cada um de nós essa porção de excedente de visão que reside no outro e que nós, do lugar que ocupamos no mundo (do ponto de vista que

[7] "He is a subject speaking about himself, a subject that knows that the present is diferent from the past and that the past is not repeated in the future, because, on the one hand, its horizontal axis cannot be recovered, and on the other, the axis of the future, for which one yearns, is crossed by the vertical axis of the present (Gilmore 1994), an axis that contains the immediate and the real".

[8] Optei por manter a palavra *self* no original, tendo em vista seu uso já comum em diversos trabalhos na área dos Estudos Culturais e Literários.

ocupamos no mundo, para citar o perspectivismo ameríndio), somos incapazes de ver. Essa imagem serve também para ilustrar a ideia contida na palavra paisagem, uma vez que tanto nela quanto no texto autobiográfico o que se nos apresenta é apenas uma porção daquilo que não podemos enxergar, senão, em alguma medida, pela imaginação.

Ainda sobre seu modo de compreensão do texto autobiográfico, Birrento defende que:

> [sua] proposta é ler a autobiografia como um mapa de possibilidades do self, na qual o autor (sujeito e objeto da autobiografia) e o leitor se movem e reconhecem condições de possibilidade ou plausabilidade (Sinfield, 1992) para uma existência individual e social. (BIRRENTO, 2011, p. 37, tradução minha).[9]

Esse modo de compreender o espaço autobiográfico parece, em princípio, coadunar-se com meus pressupostos a respeito do texto literário como um lugar em que não há a possibilidade de uma identificação última entre aquele que escreve e a memória que narra, pois só temos acesso, no texto autobiográfico, a um recorte da vida contada, espécie de biografema, nos termos de Roland Barthes (2005).

Com base nisso, o texto literário, do ponto de vista que adoto neste estudo, deve ser compreendido como um componente da realidade, tendo em vista que esta é percebida também de modo ficcional, e esse modo de perceber nos impele a agir de determinada maneira. Por isso, entendo a memória não apenas como a capacidade de retomar algo que fora experienciado por um indivíduo em sua corporeidade, mas, sim, de acordo com Nascimento (1999), como uma escrita potencialmente parricida, ou seja, que à revelia do pai, que a havia criado como solução para apreender o passado, pode agora matá-lo, traí-lo, porque desfez-se do compromisso que com ele tinha. Portanto, embora os ideais da figura paterna ainda assombrem a escrita da memória, seu vínculo com tais ideais não deve mais ser compreendido como uma espécie de repetição platônica de algo exterior. É a escrita literária dessa memória, ela mesma, o que deve interessar, porque é também ela criadora de realidades. Colocando de outra forma, e adicionado à discussão o ponto de vista de Jorge Larrosa: "creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco" (2002, p. 21).

[9] "[…] proposition is to read autobiography as a map of possibilities of the self, where the author (subject and object of the autobiography) and the reader move and acknowledge conditions of possibility or plausibility (Sinfield 1992) for an individual and social existence".

2.3 BUSCAR ADUBO

Nas seções anteriores procurei preparar a terra remexendo em algumas concepções acerca dos estudos de memória e literatura, procurando me posicionar conceitualmente sobre o modo como, na história desta tese, irei assumir as relações entre esses dois campos. Na sequência, tive de construir o canteiro, buscando definir de que maneira meu estudo irá olhar para a literatura e a autobiografia ou, como sugeri ao fim da seção anterior, a antibiografia. Nesta terceira etapa, antes de jogar as sementes na terra, faz-se necessário buscar adubo. Para isso, utilizarei a obra *Infância*, de Graciliano, como substrato para dar forças neste momento de gestação do equívoco de memória.

Publicado em 1945, o texto apresenta as memórias do narrador dos três aos onze anos, período que abrange as suas primeiras impressões do mundo, a relação com os pais e as traumáticas experiências dos primeiros estágios de alfabetização até que lhe surgisse, de modo quase alheio à escola, o gosto pela leitura e a escrita. A escolha, ou antes o reencontro com o livro, deu-se num momento em que se mostrava imperativo para ver de que modo uma memória narrada poderia surgir não como uma tentativa de estabelecer uma identidade entre o passado e a narração desse passado, mas como uma abertura possível para exacerbar a alteridade profunda entre esses dois momentos. Isso aconteceu após minha leitura de Eduardo Viveiros de Castro, e quando cogitei pensar a memória em termos de equívoco, *Infância* foi o título que me ocorreu e que fazia parte da paisagem da minha biblioteca. Talvez pela coincidência ou por já tê-lo lido em outros momentos e por mantê-lo por perto, *Infância* foi o livro que me ocorreu e me socorreu quando pela primeira vez pensei na possibilidade do equívoco de memória. A pesquisa, afinal, também é feita das nossas subjetividades e de nossas situações contextuais. E seguem as coincidências, logo no primeiro parágrafo da narrativa leio isto:

> A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondidas atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (RAMOS, 1977, p. 9, grifos meus).

Olhando para o texto é possível perceber a compreensão da memória como algo que está *guardada*, protegida, mas que se esvai e, exceto pela continuidade estabelecida com algo posterior, poderia não passar de um *sonho*. A esse respeito Nascimento dirá que:

> Uma das consequências das investigações freudianas foi a de subtrair a memória do conceito tradicional que a pensaria como um simples "reservatório", onde se depositariam conteúdos substantivos, os quais de modo mais ou menos regular retornariam à consciência. (1999, p. 168).

O mesmo autor irá fazer, também a partir de Derrida, uma conexão com Friedrich Nietzsche para afirmar que a memória não seria uma repetição, ora mais, ora menos fiel, mas o resultado de interpretações que ocorrem de acordo com as forças heterogêneas que dão sentido ao que vivemos. Admitindo isso, o narrador da obra parece ainda estar trabalhando com a tese da memória como um repositório em que ele pode guardar algo e, consequentemente, procurar ou retirar esse algo de lá mais tarde.

Ainda sobre esse primeiro trecho do livro, é interessante a imagem criada pelo texto sobre a memória como um rio que conecta imagens e que as faz *desaguar* umas nas outras. Aqui chamo a atenção para a palavra *sonho* e sugiro vê-la não como aquilo que define algo oposto ao real, mas como um componente de certa experiência. Se o corpo possui, como em Henri Bergson (1999) e depois Viveiros de Castro (2018), uma importância fundamental no modo como percebemos o mundo, o sonho não pode ser tido como algo que esteja fora dessa possibilidade de experiência. Na tese em que analisa a narrativa de Davi Kopenawa, a pesquisadora Claúdia Renata Duarte destaca que:

> A importância do sonho para Davi Kopenawa é completamente oposta ao lugar concedido no imaginário racionalista do ocidente. Para um xamã, um sonho é uma viagem, instrumento de comunicação com divindades. [...] Há uma desvalorização epistêmica do sonho por parte dos não indígenas. (DUARTE, 2017, p. 170).

Em Ecléa Bosi, o adulto ativo tem na memória, ou na busca por ela, um momento de fuga, de devaneio, de sonho, enquanto os velhos (público investigado em sua pesquisa) têm na memória um momento de reconstrução, de trabalho, já que, diferentemente daqueles a quem ela chama de adultos ativos, o presente não lhes solicita tanto a ponto de causar uma ruptura entre o que precisa ser feito, o trabalho, a atividade, e o devaneio, o sonho, a rememoração. Parece ser dentro dessa lógica racionalista exposta na citação de Duarte e na diferenciação proposta por Bosi que a palavra *sonho* é utilizada por Graciliano Ramos a fim de demarcar a memória com a qual inicia seu texto. E é para se contrapor a essa ideia fugidia de sonho como algo irreal que surge a sequência de casos (*se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior*).

Prosseguindo na análise, chamo a atenção para o advérbio *talvez* presente no trecho citado e que, afetando o verbo seguinte, *recordar*, nos faz desconfiar do narrador. Surgem, então, pessoas que confirmam a visão (*sonho*?) do menino que conta o que *talvez* lembre, o que *deve ter sido real*. Já não se trata mais de uma memória em que se possa confiar, todavia a relação está estabelecida, o esforço de tradução do passado, quer acreditemos ou não na personagem, põe diante de nós o vaso de pitombas escondido atrás da porta. Destaco ainda a referência à memória coletiva, quando a personagem diz poder acreditar na imagem do vaso porque outras pessoas *confirmaram* tal relato. Sobre o tema é importante a contribuição de Maurice Halbwachs para o entendimento da memória como um fenômeno coletivo, atentando para o modo como as recordações estão ancoradas nos grupos aos quais pertencemos e às pessoas com as quais compartilhamos os acontecimentos de nossas vidas. Para o autor, sobre um evento ou situação "[...] a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios" (1990, p. 25). À primeira vista a declaração pode sugerir algo com um solipsismo, no entanto, a memória, nessa concepção, será sempre um jogo entre individualidade e coletividade. Em seu livro *A memória coletiva* (1990), Halbwachs mostra de que modo nossas recordações são afetadas pelos grupos sociais aos quais pertencemos e com os quais nos relacionamos. Para ele,

> [...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (HALWBACHS, 1990, p. 26).

Como se vê, as lembranças são construídas pela personagem por meio das experiências e das memórias também de uma coletividade, embora esta também não seja a garantia de que tal cena tenha realmente existido.

Aliás, sobre o debate entre memória individual e coletiva, aproveito para registrar aqui uma reflexão importante, tendo em vista que Halbwachs, como tributário da sociologia de Émile Durkheim, tende a considerar a memória individual como que ligeiramente subordinada à experiência coletiva, vivenciada na dimensão de fato social, sem a qual ela perderia sua ancoragem. A reflexão a qual me refiro é a de que não há essa imposição do coletivo sobre o individual. Recorrendo à leitura de Paul Ricoeur, podemos adicionar, às categorias do eu (indivíduo) e dos outros (coletivo), uma terceira: a dos *próximos*. Nela, estariam inseridos a família, os amigos, os conhecidos, enfim, pessoas próximas capazes de oferecer pontos de referência para a rememoração do indivíduo e que poderiam também ser aqueles a quem a narração de determinadas memórias se dirige. A adição dessa categoria serve como uma ponte

entre a memória individual e a coletiva, visto que esta última parece pertencer a uma esfera mais distante do sujeito. Dessa maneira, os *próximos* seriam os responsáveis por reconhecer a narrativa do indivíduo, seja para confirmá-la ou refutá-la. A análise que tal leitura pode confirmar é a de que no relato autobiográfico há uma dimensão coletiva presente tanto nos acontecimentos rememorados como na própria tradução do passado, que se dá por meio de um código comum, o da escrita, da linguagem "[...] da qual é preciso dizer que é a língua dos outros" (RICOEUR, 2007, p. 138). Mas há também uma dimensão individual, presente no modo como esse relato se organiza, nas palavras que o narrador escolhe utilizar, nas situações que relata, na ordem em que as dispõe no seu texto. A tradução do passado no texto autobiográfico é, portanto, resultado dessa articulação entre um movimento coletivo e individual. Justiça seja feita, Halbwachs também dá relevo ao papel da linguagem nessa mesma dimensão de código comum, social, "a língua do outro" à qual o sujeito precisa se submeter mesmo ao falar de suas memórias mais íntimas:

> Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mas ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias (sic), que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (1990, p. 54).

É pela linguagem, portanto, que as memórias e o próprio sujeito se reconstroem.

Pois bem, diante desse promissor começo no qual pude vislumbrar uma materialidade capaz de ajudar na brotação das sementes do equívoco de memória, prossegui em busca de mais substrato.

Nas páginas seguintes somos apresentados à personagem José Baía, rapaz de quem o narrador ficou amigo durante o período em que a família se mudava da cidade onde vivia, em Alagoas, para Buíque, em Pernambuco.

> Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:
>
> *Eu nasci de sete meses*
> *Fui criado sem mamar*
> *Bebi leite de cem vacas*
> *Na porteira do curral*
>
> Quando me soltava, eu cambaleava, zonzo. Um dia, livre dos giros vertiginosos, saí aos tombos, esbarrei com um esteio e ganhei um calombo grosso na testa
>
> Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço.

> Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio. (RAMOS, 1976, p. 12, grifos meus).

O primeiro destaque que faço é sobre o corpo. Se no conto de Borges, ao qual já me referi reiteradas vezes, a relação de Funes com a memória passa pela queda do cavalo, aqui o narrador conta seu choque contra um pedaço de madeira e o calombo provocado pelo acidente. O corpo, portanto, lembra. Disso são exemplo as marcas, cicatrizes, que, não obstante sua materialidade, necessitam de narração, precisam que lhe contem suas vidas e as impeçam de ter suas histórias omitidas.

Meu segundo ponto de análise é com relação ao modo como neste trecho o narrador se refere a uma espécie de paisagem borrada, com *lugares imprecisos*, fragmentados, sem *continuidade*. Tais características são marcas do trabalho de tradução do passado que vêm à superfície. Por meio da linguagem empregada o narrador nos mostra também as possibilidades do que não é contado, mas contido, relembrando aqui o belo jogo de palavras de Tânia Regina de Oliveira Ramos (1990). É possível também retomar a ideia de Birrento acerca das *Paisagens do self*, uma vez que o narrador se mostra angustiado em relação às pessoas que viviam fora do espaço e que depois começam a localizar-se. Podemos ler essa passagem enfatizando a referência feita aos espaços e à ideia de paisagem como um conjunto responsável por colocar no plano de nossa visão aquilo que existe, de fixar identidades, o que causa certo transtorno ao narrador. Também podemos relembrar o modo como Bergson defende a existência do inconsciente, onde para ele ficariam guardadas nossas memórias:

> A idéia (sic) de uma representação inconsciente é clara, a despeito de um difundido preconceito; pode-se inclusive afirmar que fazemos dela um uso constante e que não há concepção mais familiar ao senso comum. Todo o mundo admite, com efeito, que as imagens atualmente presentes em nossa percepção não são a totalidade da matéria. Mas, por outro lado, o que pode ser um objeto material não percebido, uma imagem não imaginada, a não ser uma espécie de estado mental inconsciente? Além das paredes de seu quarto, que você percebe neste momento, há os quartos vizinhos, depois o resto da casa, finalmente a rua e a cidade onde você mora. (1999, p. 117).

A defesa do inconsciente feita no trecho acima está de acordo com a visão de Bergson a respeito da capacidade do espírito em reter a memória, no que é impedido pelo corpo, a matéria. Embora discorde dessa concepção mais ampla e generosa com relação às capacidades do inconsciente em conservar todo o passado, a metáfora do autor francês serve para ilustrar um elemento importante que ajudará a semente do equívoco de memória, trata-se da existência do que não se pode ver. Ou, mais que isso, do modo como o não visto compõe aquilo que enxergamos. Como na metáfora da paisagem, inspirada no trabalho de Birrento (2011), e também no

excedente de visão sobre o qual fala Bakhtin (2011), a composição do narrador de *Infância* no trecho acima faz menção às pessoas como vivendo fora do espaço, ou seja, fora do campo de visão do narrador e fora também de uma composição geográfica que lhes desse uma identificação, mas nem por isso essas pessoas não existem. Por isso retomo aqui a defesa de que o equívoco de memória não se constitui como uma chave de leitura, mas, a exemplo do que acabo de expor, como um olhar pela fechadura, de onde se pode ver somente graças ao contorno que impede a visão totalizante e totalizadora, proporcionando um espaço de abertura para o que não se pode ver e o choque com a alteridade onde o outro habita.

Peço perdão pelos desvios que por vezes a história desta tese tem tomado. Como disse desde o início, por maior que seja o esforço do autor em manter o enredo conforme o planejado, a narrativa às vezes corre para direções não previstas.

Voltando ao trecho de *Infância* citado anteriormente, quando o narrador diz que as pessoas começam a localizar-se, isso lhe causa um transtorno, uma vez que, na tradução do passado a qual temos acesso, parece ser esse um momento decisivo em que a personagem passa a enxergar as pessoas e identificá-las conectando-as aos fatos que busca traduzir. Dentro dessa reflexão acerca das *Paisagens do self*, é curioso olhar para os títulos de cada um dos capítulos do livro e ver qual panorama esse conjunto pode formar:

Figura 1- Índice do livro *Infância*

Nuvens	D. Maria	
Manhã	O Barão de Macaúbas	Os astrônomos
Verão	Meu avô	Samuel Smiles
Um cinturão	Cegueira	O menino da mata e o seu cão Piloto
Uma bebedeira	Chico Brabo	Fernando
Chegada à vila	José Leonardo	Jerônimo Barreto
A vila	Minha irmã natural	Venta-Romba
Vida nova	Antônio Vale	Mário Venâncio
Padre João Inácio	Mudança	Seu Ramiro
O fim do mundo	Adelaide	A criança infeliz
O inferno	Um enterro	Laura
O moleque José	Um novo professor	
Escola	Um intervalo	

Fonte elaborado pelo autor.

Da esquerda para a direita, a paisagem formada pelas entradas dos capítulos oferece, por meio da sua organização, embora o livro possa ser lido com relativa independência entre eles, uma possibilidade de interpretação ligada aos nomes. Vinte e um dos trinta e nove títulos se referem a pessoas, seja utilizando seus nomes próprios, alcunhas ou até mesmo o pronome possessivo

seguido do grau de parentesco. Curioso é o fato de que durante todo o livro o próprio narrador não dá, a ele mesmo, um nome próprio. Desse balanço, podemos inferir, portanto, o relevo das tais pessoas, as que transtornavam o narrador ao se localizarem no espaço, na tradução do passado em *Infância*. Aliás, um desses nomes, o do Barão de Macaúbas, eufemismo para o manual didático que trazia impresso em seu interior o retrato do Barão, constituir-se-á num dos maiores transtornos da jovem personagem em sua peregrinação pelos bancos escolares. Sobre a escola, aliás, um episódio pitoresco traduzido pelo narrador se refere ao uso da mesóclise:

> Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos: "A preguiça é a chave da pobreza – Quem não ouve conselhos raramente acerta – Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém."
>
> Esse *Terteão* para mim era um homem, e não pude saber que fazia ele na página final da carta. [...]
>
> – Mocinha, quem é o Terteão?
>
> Mocinha estranhou a pergunta. Não havia pensado que Terteão fosse homem. Talvez fosse. (RAMOS, 1976, p. 107, grifos meus).

Embora a tradução do passado no diálogo acima entre o narrador e sua irmã ocorra antes da chegada do Barão de Macaúbas na vida da personagem, é interessante observar o confronto do leitor iniciante com uma língua quase estrangeira. Tão diversa da sua fala cotidiana era o uso da construção *ter-te-ão* que o menino o toma por nome próprio, talvez na esperança de encontrar naquele livro, em meio a tantas frases imperativas com relação ao comportamento e à moral, alguma personagem capaz de estabelecer uma relação de sentido que pudesse convidá-lo para uma aventura como o Coelho em *Alice no país das maravilhas*. Parafraseando Lewis Carroll, para além de figuras e diálogos, pergunto: para que serve um livro sem pessoas?

Retomando a análise do índice de *Infância*, meu argumento é o de que as pessoas com as quais a personagem se relaciona vão adquirindo ao longo do romance uma enorme importância para a tradução do seu passado, a ponto de os últimos sete capítulos se referirem a pessoas com as quais o narrador estabeleceu algum tipo de relação, por isso também o afeto é um elemento a ser considerado ao falarmos de memória. Sobre isso, o professor Mário Abel Bressan Júnior, em sua tese intitulada *A memória afetiva e os telespectadores: um estudo do canal VIVA*, escreve: "para que se construa uma memória afetiva, é preciso ter elementos que provoquem certas emoções através dos afetos obtidos pela situação vivenciada no passado e de como nos encontramos no presente" (2017, p. 74). Ou seja, as relações de afeto despertadas por esses nomes, por essas pessoas, servem de material para o narrador traduzir a memória em seu texto.

Exceção feita aos nomes, aparecem com maior frequência no índice do livro os espaços (a vila, o inferno, a escola) e os acontecimentos (a bebedeira, o incêndio, a leitura, a mudança, o enterro, o intervalo). De uma maneira ou de outra, a tradução do passado pode ser vista também como ligada a essas ações, espaços e objetos dentro desses espaços, ora com destaque maior a um elemento ora a outro, como o vaso de pitombas, cujo local onde o narrador o viu pela primeira vez é por ele ignorado. Tais elementos (pessoas, espaços, ações) podem servir como uma espécie de dicionário para o tradutor do passado, um dicionário que mistura os verbetes, os embaralha, um dicionário que jamais poderá ser escrito e que vive a meio caminha entre a memória e a imaginação, guardado na prateleira da biblioteca de Babel, junto aos livros imaginados de Borges, junto à obra inacabada de Pierre Menard e ao obituário mal traduzido de Funes.

Voltando algumas páginas na narrativa, encontraremos o narrador na escola onde sua família pernoita durante a mudança de Alagoas para Pernambuco:

> Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme.
>
> [...]
>
> Em escolas primárias da roça ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiam. (RAMOS, 1976, p. 10, grifos meus).

A primeira parte da cena me leva novamente a pensar sobre o espaço como elemento da tradução do passado. O uso do adjetivo *vasto* aparece naturalmente antecedendo o substantivo. Surpreende (ou não?) que na sequência surja a expressão *com certeza não era vasta*. A negação tão certeira e tão próxima da sentença anterior é arrematada por outro verbo indicando imprecisão: *pareceu-me*. Ora, o conjunto expresso nas três linhas citadas acima exemplifica muito bem a imagem de um olhar pela fechadura com a qual comparo o equívoco de memória. Olhamos e vemos algo, mas depois somos avisados de que aquilo que vimos com certeza não é o que se mostrou em primeiro lugar. Diante do impasse, continuamos olhando, curiosos, e, como resultado, voltamos à primeira paisagem, agora deformada em aparência pela abertura instituída por uma incerteza. É interessante, ainda, observar também a alusão à diferença de perspectiva com relação às dimensões do espaço. Para Ecléa Bosi (1998, p. 435), isso ocorre porque "[f]ixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto". Os olhos do tradutor também oscilam.

Sobre a mesma passagem, proponho uma conexão com a cena em que o narrador cita José Baía, e chamo a atenção para algo que vai se repetir ao longo do livro: as referências a cantigas e versos. Tanto na música cantada por José Baía quanto na toada única em que se juntam as letras (do *abc* cantado) às pitombas, o som se caracteriza como um elemento na tradução do passado. Embora difiram em relação ao espaço em que são cantadas e aos contextos que as cercam em ambas, é possível perceber uma cadência, um ritmo, uma repetição. O que me faz refletir sobre essa relação entre oralidade e escrita. Regina Zilberman se posiciona assim sobre esse debate:

> A passagem do oral para o escrito não representou tão-somente a mudança de lugar do suporte, deixando de ser a voz e os instrumentos do aedo, para adotar a objetividade e o anonimato do papel. Evidencia-se uma primeira transformação: a forma passa a apresentar-se como inalterável, suplantando e descartando as subjetividades que participariam da produção do poema, como a do cantor, que, originalmente, teria condições de orientar a narrativa para o tipo de acolhimento desejado pelo auditório. (ZILBERMAN, 2006, p. 130).

A observação da autora é pertinente dentro de uma ideia de memória que preza pela repetição, pela semelhança e, após a fixação no papel, pela verificabilidade daquilo que é lembrado. Nesse ponto, se retomarmos o diálogo de *Fedro*, no qual se opõem duas ideias de memória, uma como afecção, espécie de marca na alma, e outra como dependente de marcas externas, o escrito, será possível perceber uma inversão de valores: "Acontecimentos não traduzidos pela escrita e transformados em documento não são considerados evidências, como se não tivessem existido" (ZILBERMAN, 2006, p. 131). Embora ainda se adjetive como tendo boa memória, a pessoa que declama e lembra versos e textos (ideia, aliás, que remete a uma afecção, um *pathos*, visto que saber *de cor* é saber *de coração*), tal elogio se dá, paradoxalmente, apenas na medida em que o que é expresso oralmente pode ser verificado com base no texto escrito. Tal lógica talvez não se aplique no caso de canções como a de José Baía, visto que cantigas populares parecem escapar a uma fixação mais rígida no registro escrito, estando suscetíveis às adaptações orais. De qualquer maneira, os versos citados e a manutenção da forma (redondilha maior) demonstram cuidados que buscam recobrir os vestígios da tradução do passado em contraste com os enunciados escorregadios nos quais se pode perceber na superfície do texto o equívoco de memória, como neste próximo exemplo:

> D. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. De um deles ressurgem vagas expressões: *tributo, papa-rato*, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça:

> *Acorde, seu papa...*
>
> Papa quê? Julgo a princípio que se trata de *papa-figo*, vejo que me engano, lembro-me de *papa-rato* e finalmente de *papa-hóstia*. É papa-hóstia, sem dúvida:
>
> *Acorde, seu Papa-hóstia,*
> *Nos braços de...*
>
> (RAMOS, 1977, p. 17 grifo meu).

Destaca-se aqui novamente a presença da oralidade, desta vez expressa na tradução do passado pela imagem da mãe do narrador lendo em voz alta (*matracava*) os romances e contos. É dessa voz materna que o narrador busca lembrar. Nesse caso, embora a oralidade provenha de uma forma fixa, o livro, é possível, diferentemente do que ocorre na cantiga, perceber o trabalho de tradução do passado prestando atenção ao uso do adjetivo com o qual o narrador caracteriza as memórias, elas são *vagas*. Poderíamos depreender daí que a cantiga, como no exemplo anterior, por seu ritmo, sua métrica e repetição, estaria apta a ser rememorada mais facilmente do que as letras impressas lidas com dificuldade pela mãe do narrador? Prefiro deixar a questão em aberto. Prosseguindo a análise, podemos prestar atenção aos verbos utilizados na tradução, verbos que jogam com a espacialidade. As lembranças parecem se deslocar, elas *vêm*, *fogem*, *voltam*, para depois *lentamente*, afinal, fazer sentido. O narrador trabalha na busca pela melhor tradução. Ele testa *papa-figo*, depois *papa-rato*, e chega, então, ao que, segundo ele, é *sem dúvida*, o termo correto, *papa-hóstia*. Aqui aproveito o exemplo que acabo de dar para explicar melhor o uso que faço da expressão tradução do passado, que venho utilizando ao longo do meu texto.

Primeiramente, é preciso dizer que a imagem de tradução do passado já foi utilizada por outros autores como Halbwachs (1990) e Seligmann-Silva (2003), no entanto permito-me neste parágrafo explicar a analogia que proponho com o intuito de adicionar mais adubo ao conceito de equívoco de memória. É no processo de tradução de um texto de uma língua para outra que se dá a minha comparação com o que defendo acerca do equívoco de memória. Em seu trabalho, o tradutor, quando em dúvida sobre qual vocábulo usar para traduzir determinada palavra ou expressão, empreende, por meio de pesquisa, de aconselhamento, de testes, uma busca para encontrar um termo semelhante o suficiente para que o sentido do texto original seja mantido. Durante esse processo, é preciso, invariavelmente, realizar escolhas, adições ou omissões ao texto original. Ora, sabe-se que jamais as palavras do texto original serão iguais às usadas na tradução. A identidade (no sentido estrito de semelhança) entre os dois textos, portanto, não existe. Tudo isso constitui o processo de tradução e, ao final, o que se espera é que o texto se torne legível para uma pessoa que domina apenas o idioma para o qual se verteu

o original. Daí podemos depreender que a tradução feita é falha porque não há identidade entre ela e o texto original? A resposta é não. O resultado final da tradução constitui, portanto, um equívoco, do ponto de vista da identidade entendida como semelhança buscada, mas também um texto que, graças ao trabalho do tradutor, permite que seu conteúdo seja acessado por quem não domina o idioma no qual ele foi escrito originalmente. O equívoco é a própria condição de legibilidade daquilo que se quer comunicar.

Considerando esse panorama, a impossibilidade de, no texto escrito, retomar de modo exato o passado é comum a toda memória, mas isso é escamoteado, escondido, tendo em vista que quem narra pretende (pelo menos na maioria das vezes) que o leitor confie no que está escrito como sendo aquilo que foi vivido. Contudo, há momentos em que surgem no texto os rastros desse processo de tentativa de tradução. É o que ocorre no trecho cuja análise provocou esse pequeno desvio. Nele podemos ver o trabalho dessa tradução que vem à superfície do texto traduzido, mostrando as marcas do esforço de sua tradução, a exemplo das notas de rodapé que explicam as escolhas do tradutor e suas implicações. É isso o que ocorre quando o narrador de *Infância* testa palavras para saber qual a correta tradução para a memória da leitura da mãe, (*papa-figo*, *papa-rato*, *papa-hóstia)*, assim como nos momentos em que ele utiliza passagens vagas, escorregadias, nas quais se percebe a tentativa de traduzir o passado sem eliminar uma possibilidade de abertura. Por isso, tal esforço é ao mesmo tempo a confissão da alteridade, portanto do equívoco, e a comunicação entre duas experiências distintas e inigualáveis, o passado e sua enunciação no presente. A esse respeito, Tânia Regina de Souza, em seu livro *A infância do velho Graciliano: memórias em letras de forma*, cita o trabalho *Cacos da memória: uma leitura de Infância, de Graciliano Ramos*, de Maria de Lourdes Oliveira:

> A autora, ao submeter *Infância* à teoria freudiana, é coerente na afirmação de que a memória não pode ser verificada em sua plenitude no tempo presente, mas somente enquanto linguagem, leitura e transcrição. Tal impossibilidade se prende ao fato de que a expressão da verdade fundamentada no recurso da memória vem sublinhar a deformação como o traço definidor e essencial da recordação. (2001. p. 92).

Enxergo aqui uma convergência entre a posição da pesquisadora e o que eu vinha expondo anteriormente a respeito da tradução do passado. Tais leituras teóricas apresentadas se conectam também àquela ideia de Paul de Man sobre ser a autobiografia um texto marcado pela *des-figuração*, imagem que ressoa nos *cacos* do título da dissertação citada por Tânia Regina de Souza.

Minha análise segue com a cena que se passa na casa do avô paterno do narrador:

> Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório.
> [...]
> Minha avó, grave, ossuda, tinha protuberâncias na testa e bugalhos severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, afligira-a demais. Só aí me inteirei de que ela havia sofrido e era boa, mas na época do ciúme e da tortura não lhe notei a bondade. (1976, p. 24, grifos meus).

Ao lembrar da avó, a personagem destaca em sua tradução o fato de essa memória ser imprecisa e, mais abaixo, faz questão de pontuar a distância marcada pelas expressões *só aí* e *na época*. É curiosa a marcação espaço-temporal contida na primeira expressão, o que instaura uma espécie de tradução da tradução, ou de uma visada por meio de um palimpsesto. O *aí* marca a distância em relação ao enunciador/tradutor, que estará, portanto, localizado no *aqui* da frase, contudo a referência entre *aí* e *aqui* é, nesse caso, mais temporal do que espacial. Note-se o uso do verbo contar no passado (*contou-me*), e poderemos, então, estabelecer que o passado da época seria uma espécie de pretérito mais-que-perfeito em relação ao momento em que o narrador diz ter sido informado dos sofrimentos da avó.

Na verdade, o que fica de toda essa conjectura é uma característica que corrobora um dos pressupostos do equívoco de memória: a da não coincidência entre o narrador, o autor e o passado que se quer retomar. Em seção anterior já me referi a essa ideia e agora adiciono às minhas referências Maurice Halbwachs. Para ele, também será irrecuperável o passado da forma exata como ocorreu porque nós, que lembramos, seremos sempre também outro. A título de ilustração, trago a leitura que Ecléa Bosi faz do exemplo dado pelo autor francês em seu livro de 1925 *Les cadres Sociaux de la mémoire* (*Os quadros sociais da memória*, em tradução livre) sobre o ato de releitura de um mesmo livro em momentos distintos, a infância e a juventude:

> Parece que estamos lendo um livro novo ou, pelo menos, um livro remanejado. Novo ou remanejado em duas direções: em primeiro lugar, porque só agora reparamos em certas passagens, certas palavras, certos tipos, certos detalhes de ambientação que nos tinham escapado na leitura inicial; o nosso espírito, hoje, mais atento à verossimilhança da narrativa e à estrutura psicológica das personagens, move-se em uma direção crítica e cultural que, evidentemente, não podia entrar nos quadros mentais da primeira leitura. Em segundo lugar, o livro nos parece novo, ou remanejado em um sentido oposto: passagens que nos tinham impressionado ou comovido perderam, nesta outra leitura, muito do seu poder sugestivo, despojando-se, portanto, do prestígio que as circundava então. (1998, p. 57).

O exemplo de Halbwachs, lido assim pela autora, mostra-se de acordo com o argumento que defendo sobre o autor na relação com passado que traduz. Aproveitando o ensejo, trago aqui outra leitura feita por intermédio de um autor. Trata-se de Paul Ricoeur (2007) e da leitura que ele faz de Edward Casey a respeito da memória como o reconhecimento de algo que é, ao

mesmo tempo, ausente e anterior ao momento em que é lembrado. É nisso também que baseio a minha compreensão do autor do texto autobiográfico como sendo duplamente outro, uma vez que difere tanto daquele *eu* do passado (ausente e anterior) como do *eu* que escreve (e que lê, se tomarmos o exemplo de Halbwachs), pois na medida em que o faz, ele, autor, já está a cada frase deixando de ser o mesmo. Outra ideia que procuro adotar, agora citando diretamente Ricoeur (2007), tem a ver com a compreensão da memória como única ferramenta de que dispomos para rememorar, o que faz com que ele considere os esforços dela na busca por uma fidelidade ou verdade como um valor intrínseco. Em outras palavras, é como se a memória agisse de boa-fé ao realizar o trabalho de recordar alguma coisa e, por isso, seria inerente a ela essa verdade ou fidelidade, uma vez que a busca em si pressupõe a possibilidade de encontrar o que se procura.

Em resumo, o que afirmo é que no relato autobiográfico há uma dimensão coletiva, como aponta Halbwachs (1990), presente tanto nos acontecimentos rememorados como na própria tradução do passado que se dá por meio de um código comum, o da escrita, da linguagem, "[...] da qual é preciso dizer [novamente] que é a língua dos outros" (RICOEUR, 2007, p. 138). E há também uma dimensão individual, presente no modo como esse relato se organiza, nas palavras que o narrador escolhe utilizar, nas situações que relata, na ordem em que as dispõe no seu texto. A tradução do passado no texto autobiográfico resulta, portanto, dessa articulação entre um movimento coletivo e individual.

Trazendo o foco novamente para o livro *Infância*, reencontramos o narrador no capítulo chamado "Verão":

> Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem dêles (sic) posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. (RAMOS, 1977, p. 26, grifos meus).

No período acima, a escrita representa o esforço da memória, que estou chamando de tradução, e é justamente a presença desse esforço na superfície do texto que demonstra o compromisso ético em escancarar o equívoco, a impossibilidade da semelhança pretendida com o passado, senão pela diferença que estabelece uma relação com este passado ao mesmo tempo em que respeita a outridade do que já foi. Digo isso assumindo a perspectiva da personagem, sem pôr em questão a vida do autor. Não ignoro, como já disse, o índice autoral da autobiografia, mas destaco que o foco de análise aqui é o modo como essa memória se organiza esteticamente na

obra literária. No mesmo trecho, a imaginação se apresentará em forma de enxerto para ajudar a completar o trabalho de tradução. O *hábito* ajuda o narrador a reconstruir, a recriar aquele verão no qual, *sem dúvida*, as árvores, os açudes e as porteiras se comportaram como sempre. Neste ponto, recordo dos primeiros versos do poema de Fernando Pessoa *Autopsicografia* (1998, p. 100, grifo meu):

> O poeta é um fingidor
> *Finge* tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente

A interpretação mais comum dos versos pende para uma compreensão do poeta como alguém que *finge*, no sentido de mentir a própria dor que sente. Embora pareça uma ideia paradoxal, em termos poéticos torna-se aceitável a premissa, o jogo proposto pela construção. Mas eis que, assistindo a uma fala de José Paulo Cavalcanti Filho (CAVALCANTI FILHO, 2014), biógrafo de Fernando Pessoa, ouço-o contar que durante a visita que fazia a uma obra em Recife ouviu um pedreiro pedir a outro a *areia de fingir*. Intrigado, José Paulo perguntou ao pedreiro o que era a tal areia, ao que o pedreiro respondeu que se tratava da *areia de construir*. O pesquisador da vida de Pessoa recorreu, então, ao dicionário para saber o que era *fingere* em latim, descobrindo como possíveis sentidos: *fingir*, *modelar de barro*, e *construir*. José Paulo, depois, cita outros críticos da obra de Pessoa que já tinham lido os versos nesse sentido em que *fingir* equivale a *criar*. O que me provoca a citar essa pequena história é o fato de o narrador de *Infância*, no trecho acima, dizer que *cria* um ambiente, que *imagina* os fatos, o que se aproxima do entendimento por mim expresso na seção anterior a respeito da imaginação como parte componente não somente da memória, espécie de enxerto, mas também da realidade, daquilo que nos dá sentido.

Sobre esse aspecto, cabe destacar o seguinte trecho no qual o narrador diz não saber, naquilo de que tenta se lembrar, se outras duas personagens, Amaro e José Baía, estavam cortando mandacarus e enchendo o cesto com eles. Mesmo vendo os dois realizarem essa ação de cortar e encher o cesto, o narrador diz discordar dos seus sentidos: “Eu necessitava uma autoridade, um apoio. Desconfiava da coisa próxima, vista, ouvida, pegada, mas em geral admitia sem esforço o que me contavam.” (RAMOS, 1977, p. 28). Nesse episódio, contar equivalia a chancelar que aquilo que era visto era verdade. Aqui há uma espécie de verdade narrativa para a qual o narrador chama a atenção, talvez querendo convencer o seu leitor de que, se tal fato está sendo contado, traduzido, é porque aconteceu, e que o leitor, assim como a

personagem, não precisaria ter visto, o contado bastaria. Ao mesmo tempo, ser um narrador que expõe seus métodos de tradução do passado faz com que isso desenvolva uma cumplicidade entre ele e seus leitores. Assim, além do uso da primeira pessoa (recurso já bastante explorado pela literatura), a exposição do equívoco de memória também pode se constituir em um elemento de cumplicidade narrativa, espécie de confissão da própria incapacidade de lembrar. Não posso negar tal possibilidade de entendimento, embora não seja essa a minha posição pois, como já disse, o texto que resulta da tradução do passado é já o atestado de que algo foi lembrado. O que me remete ao texto em que Nélida Piñon escreve:

> [...] o Eclesiastes prega o esquecimento. Relembrar, segundo o narrador, é exaltar os feitos humanos, os próprios feitos. Admiti-los insere o homem no universo da vaidade. "Vaidade das vaidades, tudo é vaidade". O livro sagrado condena a memória como um recurso extremo da vaidade, da incapacidade de emitir de si próprio um juízo severo. (1997, p. 88).

As palavras da autora corroboram a posição de humildade a respeito da admissão de uma impossibilidade de lembrar, cujo efeito poderia ser o de uma cumplicidade entre leitor e autor. Contudo, é importante pontuar que em outros trechos do mesmo Eclesiastes há referências à memória como um dever: "Se, pois, o homem viver muitos anos, regozije-se em todos eles; contudo lembre-se dos dias das trevas, porque hão de ser muitos" (Ec 11:8); "Lembra-te também do teu criador em teus dias de mocidade, antes que venham os maus dias." (Ec 12:1).[10] Admitindo essa ressalva, percebe-se que a atitude diante da memória congrega ao mesmo tempo um dever e uma consciência a respeito dos limites do lembrar.

Na sequência, veremos o narrador voltar a se referir à memória como um local onde é possível guardar alguma coisa. Essa acepção da memória como um espaço capaz de alojar o passado, ou pelo menos parte dele, traz algumas implicações. A primeira é a de que tudo o que vivemos, todas as nossas experiências, estariam lá, *guardadas na memória,* cabendo a cada um de nós acessá-las de algum modo. Tal concepção se aproxima das ideias de Bergson a respeito do inconsciente como o local onde tudo está armazenado. A segunda implicação consiste em entender esse recipiente, chamado memória, como um local onde o sujeito é quem escolhe o que deve ou não ser guardado para a posteridade. Ainda que nessa última leitura haja algo de construção, de seleção, minha postura é reticente em relação a ambas com relação à ênfase dada ao princípio que toma a memória como um lugar, um espaço, um reservatório, o que a restringe e a imobiliza. De outro lado, ressalvado o fato de que se trata aqui de um relato organizado

[10] Agradeço ao professor Gladir da Silva Cabral pela lembrança a respeito desse outro aspecto do livro de Eclesiastes.

esteticamente, ou seja, de um gesto de escrita que opta por construir um efeito de sentido ao escolher deliberadamente o que contar ou omitir, também não compartilho da premissa de que o sujeito seja capaz de escolher, ao menos não de modo tão assertivo, o que irá ou não guardar do seu passado. A persistência da imagem do *guardar na memória*, recorrente na tradução do passado que se observa em *Infância,* leva-me a reconsiderar um aspecto importante e que deve ser resguardado: o do afeto. Assim, minha postura contrária à ideia de que a memória seja um repositório onde se possa manter algo intacto não anula a afetividade com que a expressão é utilizada pelo narrador ao evocar suas lembranças.

Ainda sobre o capítulo intitulado "Verão", lemos a seguinte tradução:

> Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto. (1977, p. 26-27, grifos meus).

As imagens trazidas por essa passagem são muito interessantes. Primeiramente, destaco a presença da linguagem como elemento responsável por dar *consistência* e permanência, *raízes*, ao que é lembrado, ao que, *por derivação e associação*, *impõe-se*. De certa maneira, o próprio texto do narrador é exemplo dessa tentativa de consistência, no entanto o verbo *pintar* se juntará, mais à frente, ao *quadro incompleto* para, mais uma vez, fazer escorregar a permanência reclamada ou pretendida das memórias daquele verão. Inevitável não retomar aqui as *Paisagens do self* quando se apresenta no trecho acima essa metáfora que, utilizando palavras do campo semântico das artes plásticas, remete à composição de uma paisagem, o verão nordestino. A própria narração parece descrever o trabalho de um pintor (também tradutor, por que não?) que escolhe quais elementos irá aproveitar em seu quadro. Esta última, aliás, palavra que nos remete ao modo pelo qual Halbwachs irá analisar a memória em seus estudos (os quadros da memória), fato que também pode ser percebido no uso implícito do *nós* como sujeito do período em que diz: "Dificilmente *pintaríamos* um verão nordestino [...]" (Ibidem). Está aqui um belo exemplo do entrelaçamento proposto por Halbwachs entre a memória individual e a memória social, ambas imbricadas em um sujeito que traduz sua memória também por meio da referência ao outro.

Focando agora na análise da construção do *eu* que se narra, adiciono à discussão o ponto de vista de Michael Pollak (1992), com quem podemos entender que as personagens dos textos autobiográficos, ao narrarem suas vidas, se constroem a partir de uma sensação de coerência que une, de certa forma, o *eu* que escreve ao *eu* rememorado, procedimento que atesta

os sentimentos de continuidade e de unidade dentro do tempo, elementos citados por Pollak (1992) como constitutivos da identidade e cuja menção já havia sido feita na seção anterior. Seguindo o pensamento do autor, destaco a sua concepção de memória como fenômeno construído, resultado de uma seleção, consciente ou inconsciente, daquilo de que se quer lembrar. É esse caráter de organização da memória que pode ser percebido na descrição feita pelo narrador ao reunir elementos, jogar com eles, desprezá-los. A semelhança entre os procedimentos de seleção presentes no ato de lembrar e no de traduzir me fazem crer que o equívoco de memória encontra respaldo em Pollak (1992).

Voltando a olhar para o caso da linguagem e tomando a *letra de forma* como aquilo que dá *raiz* ao que é lembrado, gostaria de trazer novamente Ecléa Bosi:

> A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias (sic), nossos juízos de realidade e valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (1998, p. 55).

A exposição acima se mostra adequada à perspectiva que adoto com relação ao equívoco de memória como um processo marcado por uma atitude ética, uma vez que aceita a impossibilidade da semelhança e reconhece a alteridade como constitutiva do sujeito e da memória, elementos que atuam no exercício tradutório do passado, mas também da própria existência, uma tradução de si que não apaga o outro, seja o outro-si do passado, seja o outro que compõe a própria identidade. Nesse sentido, faço referência novamente à *letra de forma*, como escreve o narrador de *Infância*, para dizer que a tradução é também um processo estético, uma vez que a autobiografia se realiza pela materialidade, pela *letra de forma* que dá forma, pelo arranjo da palavra e do silêncio. Silêncio que desempenha papel importante na próxima cena que destaco: o capítulo intitulado “Um cinturão”.

Nesse episódio, o narrador conta que o pai, ao procurar pelo tal cinturão e julgando ter sido o menino, na época com quatro ou cinco anos, o responsável por escondê-lo, aplica-lhe como punição uma surra de chicote. Assim se inicia a tradução dessa memória: “Tudo é *nebuloso*. Paredes *extraordinariamente afastadas*, rede *infinita*, os armadores *longe*, e meu pai acordando”. (1977, p. 32, grifos meus). É interessante perceber os usos dos adjetivos. O primeiro, *nebuloso*, novamente evidencia a tradução do passado. Os três seguintes, *afastadas*, reforçada pelo advérbio que o antecede, depois *infinita* e por fim *longe*, podem ser lidos em sua

comum alusão a algo que ou está distante ou se distancia, numa referência a um evento traumático, ou à própria imagem do narrador diante da imensidão das paredes, da rede e dos armadores. Segue o narrador: "Naturalmente *não me lembro* da *ferrugem*, das *rugas*, da *voz àspera*, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência. Sei que estava bastante zangado, e isto me trouxe a covardia habitual" (Ibidem). A tradução do passado ocorre aqui por meio da negação da possibilidade de tradução. É, talvez, o exemplo mais emblemático no livro, até agora, daquilo que Viveiros de Castro (2018) chama de uma tradução que não anula a diferença, mas a exacerba. Note que, ao enunciar aquilo que *não lembra*, o narrador traz à superfície exatamente aquilo que quer traduzir do texto original, ou seja, o episódio acontecido. Assim, somos informados da *ferrugem*, das rugas, da voz *áspera* do pai fazendo exigências, contudo a presença do *Naturalmente não me lembro* na oração anterior faz com que essa descrição mantenha sua diferença, sua relação de outridade com o texto original de sua lembrança. O uso da negativa na primeira oração transfere os elementos que virão depois para um espaço de diferença sem anular a compreensão do que se quer lembrar/traduzir, comprovando que, embora se reconheça o esforço e o trabalho contidos nesse exercício de escrita, "no relato da memória, contudo, não há irmandade, igualdade, talvez alteridade. O outro, onde esteja, é um ser que diverge, e não se iguala a ninguém." (PIÑON, 1997, p. 90).

O relato continua: "Desejei vê-lo dirigir-se a minha mãe e a José Baía, pessoas *grandes*, que não levavam pancada." (Ibidem). O trecho reforça e amplia a análise dos adjetivos que fiz acima em referência à sensação de distanciamento do corpo e do espaço. Essas coisas distantes e *grandes* em relação ao menino reiteram sua sensação de pequenez, de fragilidade e de exposição à violência, neste caso específico à violência do pai. "Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos..." (Ibidem). Evitei aqui grifar o texto porque em todo ele é possível notar que a tradução ocorre preservando a diferença ao mesmo tempo em que nos informa o que houve. Pouco mais à frente, o narrador estabelece, no presente em que realiza o ato de tradução (marcado pela primeira palavra que aparecerá na citação a seguir), uma conexão entre o que houve e a dificuldade em ver alguém gritando: "*Hoje* não posso ouvir uma pessoa falar alto. [...] A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo." (Ibidem).

Depois de bater no filho, o pai se dá conta de que o cinturão estava, o tempo todo, com ele mesmo, o pai, em sua cintura. Ele, então, passa pelo menino e não pede a ele desculpa. No final do capítulo, novamente a ideia de contraste entre o pequeno e o grande se mostra: "E ali permaneci, *miúdo*, insignificante, tão insignificante e *miúdo* como as aranhas que

trabalhavam na telha negra" (Ibidem). Duplamente marcadas, as palavras *insignificante* e *miúdo* são testemunhas do modo como o narrador traduz essa traumática cena de seu passado.

O próximo exemplo que trago é de uma cena descrita sob o título "Uma bebedeira". Nela, em visita a um fazendeiro vizinho, o narrador nos conta: "*Ignoro* como chegamos à fazenda: as minhas recordações datam da hora em que entramos na sala." (Ibidem). Novamente ressurge o verbo *ignorar*, muito comum ao longo do livro. Durante a visita, ele e a mãe ficam na sala e os anfitriões lhes servem licores.

> Minha mãe tocou a linha esquiva dos beiços naquela surpresa que tingia a substância rara, cruzou as mãos, franziu a boca numa tentativa de agradecimento. Com rigor, não me seria possível afirmar que tais gestos se realizaram. Surpreendi-os, contudo, em visitas posteriores e arrisco-me a referi-los. (RAMOS, 1977, p. 38, grifos meus).

Novamente, aqui temos o tom de não certeza acerca da narração dessa memória, que, não obstante, está sendo traduzida no texto que lemos. Isso é prova, portanto, de que a nossa memória trabalha por meio de generalizações, de recorrências, de estereotipias. Ao citar tal procedimento dizendo que, por ter visto isso acontecer em outras visitas, *arriscava-se a referi-los*, mais uma vez o narrador se desloca para um espaço de abertura antes que de precisão. Não só a mãe bebe, mas ele, o menino, também, o que resulta em uma libação, que é assim descrita: "Certos pormenores avultaram, *com certeza* se dissiparam casos apreciáveis." Revemos aqui a referência à certeza que, do modo como leio, atesta a impossibilidade de tradução do passado ao mesmo tempo em que a realiza, afinal, "traduzir é necessário, mas impossível" (SPIVAK, 2005, p. 42).

A leitura do texto *Infância* é sedutora, mas por dois motivos encerro aqui minha análise. O primeiro deles não deixa de ser também o resultado de uma análise. Ocorre que depois do episódio da bebedeira vão se tornando escassos os momentos em que no texto o equívoco de memória emerge. Isso, como já defendi anteriormente, não significa a ausência do equívoco, uma vez que a própria materialidade do texto é resultado de uma tradução do passado que, de acordo com minha hipótese, pressupõe tal equívoco. O que pude perceber, no entanto, é que a partir do capítulo "Chegada à vila", a linguagem se recobre de uma assertividade maior, mostra-se menos deslizante, menos propensa a mostrar os equívocos de memória, recobrindo-os com uma descrição mais pormenorizada da vila onde o narrador passa a viver. Uma hipótese que levanto, mas somente a título de especulação, tem a ver com o modo como o livro se organiza. Veja, se retomarmos Pollak (1992, p. 204) para pensar a esse respeito, encontraremos o seguinte posicionamento:

> Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.

Voltando a olhar para a forma como os capítulos foram dispostos pelo autor, afinal, mesmo que na história desta tese não me proponha a fazer uma acareação entre a história pessoal deste e a sua escrita, não posso negar que existe um autor de carne e osso que organiza o material do livro, assim como há também outros seres de carne e osso envolvidos no processo (editores, revisores, o público que se pretende atingir etc.), sendo essas as pessoas que também orbitam a produção da escrita de si. Mas voltando ao ponto inicial, dizia que a organização dos capítulos põe no início do livro episódios ligados à infância mais remota, por volta dos três aos cinco anos de idade. Minha suposição é a de que nesses capítulos a presença do equívoco de memória tenha sido levado à superfície mais frequentemente com o intuito de demarcar um estilo fugidio, opaco e nebuloso, por meio do qual o tradutor do passado pretendeu que esse período fosse lido. Ou seja, a ideia é a de que a primeira infância estaria dotada de memórias mais deslizantes, mais ligadas à imaginação e menos fixa. Tal estilo depende, contudo, de uma confirmação que se dará por meio da alteridade, da diferença que estabelece com os capítulos seguintes em que o estilo vai se tornando mais fixo em termos narrativos e de linguagem. Outra característica que me permitiu essa conjectura foram os títulos dos primeiros cinco capítulos: "Nuvens", "Manhã", "Verão", "Um cinturão", "Uma bebedeira". Notem-se as referências a elementos efêmeros como *manhã, verão*, amorfas ou multiformes como as *nuvens* e, ao uso dos artigos indefinidos para caracterizar *um* cinturão e *uma* bebedeira. A essa última leitura que proponho podem me desmentir o uso do mesmo recurso (o do artigo indefinido) em mais quatro capítulos um pouco mais à frente no livro ("Um incêndio", "Um enterro", "Um novo professor", "Um intervalo"). Nem tudo é perfeito.

Deixo acima a possibilidade de uma leitura de *Infância* a partir do equívoco de memória e encerro aqui o primeiro ciclo desta tese cujo objetivo era o de preparar a terra, construir o canteiro e buscar o adubo a fim de lançar as sementes do conceito de equívoco de memória. Deixo repousar no solo essas sementes, pois é preciso aguardar, ter paciência, cuidado e estar atento a como a terra as acolherá, ao modo pelo qual seus corpos irão se entrelaçar. Por isso, encerro esta seção do primeiro ciclo do *cio da tese* para que o tempo, este sobre o qual tanto falei ao buscar relações entre memória, literatura e linguagem, possa atuar sobre as sementes de *Infância* e para que o agricultor possa também se preparar para o segundo ciclo que se aproxima.

Volver a los diecisiete

Volver a los diecisiete
Después de vivir un siglo
Es como descifrar signos
Sin ser sabio competente
Volver a ser de repente
Tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
Como un niño frente a Dios

Eso es lo que siento yo
En este instante fecundo
Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando
Como el musguito en la piedra
[...]

Violeta Parra

3 O CIO DA TESE: SEGUNDO CICLO

Inauguro esta parte de meu texto citando versos da canção de Violeta Parra, cuja interpretação nas vozes de Milton Nascimento e Mercedes Sosa foi, ao longo dos meses que separaram o primeiro e o segundo ciclo do cio de minha tese, dando ritmo ao meu pensar. Ritmo que se dá pela cadência, intervalos, movimentos e pelo tempo, expresso pela palavra "siglo" na letra da canção da compositora chilena, e cujo som se assemelha à "ciclo", residindo tal semelhança também na simbologia do espaço de um século. Na continuação dos versos, lemos que o regressar de que se fala na canção se assemelha a "decifrar signos" ainda que não se tenha competência para tal. A opção por organizar meu texto em dois ciclos talvez tenha se dado justamente por essa sensação de inacabamento exposta tanto pela canção quanto pela visão de Barthes, já citado em minhas inquietações no primeiro ciclo e que compreende a pesquisa como um ensinar o que não se sabe (2013, p. 49).

Ao iniciar este segundo ciclo da tese, quero trazer o pensamento de Lev Vigostski que, ao se referir ao modo como, na atividade criadora, o cérebro humano "mostra-se um órgão que conserva a experiência anterior e facilita a sua reprodução" (2018, p. 15), utiliza como metáfora uma roda que ao passar pela terra fofa deixa sua trilha e torna mais fácil a passagem de quem por ali vier. Embora esse seja apenas um dos estágios da imaginação e da criação tratados pelo autor, a metáfora serve para pensar o elo entre o fim do primeiro ciclo e o início deste segundo. Assim, após ter preparado a terra, construído o canteiro e lançado as primeiras sementes do equívoco de memória, a operação necessária para o plantio se desenvolve, agora, de modo diferente, afinal o canteiro, ainda que precise de uma limpeza, já está construído. As dificuldades se concentram aqui na busca pelo substrato capaz de fazer vingar uma segunda leva de sementes, isso enquanto a primeira leva permanece em estado de germinação.

É evidente que as trilhas deixadas pelas rodas anteriores serão utilizadas por mim como guia nesta empreitada, contudo, como prevê o mesmo Vigotski, "[o] cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior [...] (Ibidem). Por isso, no processo deste próximo ciclo não apenas retomo alguns substratos que se mostraram úteis, mas também procuro integrar novo adubo ao tomar como objeto de análise *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, a fim de verificar o modo como nele se dá a construção da memória.

Ao fim deste segundo ciclo, espero que, mesmo ainda sem terem brotado as sementes de minha tese, ao menos as possibilidades de leitura oferecidas pelo equívoco de

memória possam ser lançadas e, quiçá, encontrem um local no qual possam brotar, ainda que sem muito alvoroço, serenas como “el musgutio en la piedra”.

3.1 REPISAR A TERRA: NOVOS E VELHOS ADUBOS NOS *BECOS DA MEMÓRIA*

Becos da memória é um romance que narra as lembranças de Maria-Nova e de outros moradores de uma favela em processo de desocupação. O livro, estruturado em forma de relatos fragmentados, vai sendo costurado e suturado por meio de pequenos flashes, o que remete novamente à ideia de biografema em Barthes (2005). Escrito por Conceição Evaristo entre os anos de 1987 e 1988, ele só veio a público em 2006, quase vinte anos depois. Tal espaço de tempo se deveu, segundo a própria autora escreve no prefácio à terceira edição (esta que tenho agora aberta sobre minha mesa), a uma série de dificuldades de várias ordens, as quais Simone Pereira Schimidt classifica como imensas no posfácio do livro:

> Este significativo intervalo entre o momento de sua escritura e o de sua publicação é por si só revelador das imensas dificuldades que enfrentam, em geral, aqueles que, vindos de lugares distantes dos centros – sejam eles geográficos, sociais, econômicos –, lutam para transformar essas barreiras. (2017, p. 185).

Em seu prefácio, Conceição Evaristo concorda com o argumento de Schimidt e afirma que o manuscrito do livro já havia se acostumado com o esquecimento e o abandono quando finalmente surgiu a oportunidade de publicá-lo em 2006. Se hoje a autora pode ser considerada uma referência literária em nosso país[11], tendo sido vencedora, entre outros, do Prêmio Jabuti de Literatura em 2015, os caminhos percorridos pelo texto de *Becos da memória* são importantes registros da trajetória de um mulher negra que enfrentou várias barreiras e que ainda as enfrenta em determinados espaços como, por exemplo, o da Academia Brasileira de Letras, instituição que em 2018 acabou não elegendo a que seria a primeira imortal negra a ocupar uma de suas cadeiras, alegando que Evaristo não teria cumprido os protocolos de campanha exigidos[12].

[11] Conceição Evaristo e sua obra são temas de pesquisa de várias teses e dissertações, conforme uma pesquisa rápida no Banco de Teses e Dissertações demonstra ao retornar 40 resultados, sendo o mais antigo de 2007.

[12] Há um interessante texto publicado no site Geledes (Instituto da Mulher Negra) a respeito da diferença entre o modo como os imortais teriam encarado a candidatura de Conceição Evaristo em 2018 e a de Fernanda

Contudo, ainda tomando emprestadas as palavras da autora, veremos que, embora o romance tenha demorado esse tempo todo para vir a público, sua escrita se deu de forma rápida:

> Em poucos meses, minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tenho dito que *Becos da Memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção. (2017, p. 11, grifos da autora).

A fala retoma os elementos da criação e da imaginação. Ambos já haviam surgido no ciclo anterior da tese ao analisar a obra *Infância*, de Graciliano Ramos, e sobre eles argumentei, com base em Ricoeur (2007), a respeito de como a memória é a única ferramenta disponível para rememorar e que, portanto, ela age sempre com boa-fé, sendo a sua própria ação, concretizada em linguagem, o resultado de sua procura. A partir dessa ideia, leio a afirmação de Evaristo de que "*a memória esquece"* como uma forma de enfatizar a comunicabilidade da lembrança que se dá por meio da operação de tradução do passado. Ou seja, o esquecimento (que, é bom lembrar, compõe a memória), não deve ser encarado como uma falha, mas como componente do rememorar, que ocorre graças à capacidade de invenção, que opera como um enxerto fundamental a esse texto traduzido do passado. É nesse sentido que o romance de Conceição Evaristo se apresenta como um promissor substrato para o equívoco de memória, uma vez que a sua composição se dá a partir desse pressuposto que não exclui o *inventar* e o *fingir* (lembremos Fernando Pessoa) presentes em sua arquitetura narrativa.

Resgatando a questão da (con) fusão entre o autor e o narrador de uma escrita em primeira pessoa, no caso de Conceição Evaristo também encontramos essa *fusão* em termos daquilo que se vive e do que se escreve, como ela mesma torna a reforçar:

> [Becos da Memória] Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência. Talvez na escrita de Becos, mesmo que de modo quase que inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de *escrevivência*.
> [...]
> Na base, no fundamento da narrativa de Becos está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma escrevivência. [...] Primeiro foi o verbo de minha mãe. Ela, D. Joana, me deu o mote: "Vó Rita dormia embolada com ela." [...] A entonação da voz de mãe me jogou no passado, me colocando face a face com o meu eu-menina. Fui então para o exercício da escrita. E como lidar com uma memória ora vira, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios das lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e

Montenegro, eleita em 2021 após os demais concorrentes se retirarem do páreo em respeito à atriz, que também não fizera campanha segundo os protocolos exigidos pela instituição: https://www.geledes.org.br/duas-mulheres-velhas-e-a-academia-brasileira-de-letras/. Acesso em 25 mai. 2022.

> parecessem inteiras. E quem me ajudou nesse engenho? Maria-Nova. Quanto à presença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. (EVARISTO, 2017, p. 9 e p. 10-11).

Mantendo a ideia de uma tradução do passado, conforme venho defendendo ao longo desta tese, o trecho acima funciona como aqueles escritos por tradutores na abertura de alguns livros e que buscam explicar as escolhas feitas no momento de realizar o seu trabalho. Neste caso, Conceição Evaristo vai nos mostrando os procedimentos narrativos de sua escrita, mas, sobretudo, a sua postura como tradutora do passado. Isso fica expresso pela referência ao "mote" e à entonação dados por D. Joana, sua mãe, e que a colocam face a face com o seu eu-menina como um novo texto, um texto talvez estrangeiro, em uma língua do passado cujas passagens oscilam entre o fragmento e uma aparente vivacidade. Diante desse texto, a ferramenta da tradutora passa a ser a presença de Maria-Nova, personagem que simboliza essa capacidade de ser bilíngue ao estabelecer as possibilidades de tradução do passado.

Outro fato interessante é que o prefácio, a la notas sobre a tradução, empresta ao livro certa entrada já ambígua, por vezes maliciosa e também sedutora, como quando diz "deixo a charada para quem nos ler resolver". Na própria frase há uma pista para a resposta (iria sublinhá-la, mas acredito que não seja necessário, afinal, quem não gosta de uma charada, de um mistério a resolver?). O prefácio de Evaristo é lido por mim como um elogio ao equívoco de memória. E por isso mesmo me detenho um pouco mais sobre ele para destacar agora as palavras con(fundir) e (con)fusão usadas pela escritora não como sinônimos para aquilo que gera incompreensão, e, sim, para algo que, na esteira do equívoco de memória, provoca a ambiguidade, a fusão, a mistura, o entrelaçamento entre duas coisas que são, de modo dialético, isso e aquilo ao mesmo tempo. Como já alertei em outro momento, não se pode negar a existência da pessoa de carne, suor e rosto que escreve (nem Barthes, nem Foucault postulavam a morte do autor nesse sentido), mas nem por isso se pode sugerir que haja uma identidade entre este e quem narra. Repisando o argumento de Bakhtin:

> [...] o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode <u>coincidir</u> dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal "na vida" da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. (BAKHTIN, 2011, p. 319, grifo meu).

Curiosamente, ao menos nessa tradução para o português, o verbo utilizado no trecho foi "coincidir" e não "confundir". Coincidência ou não, isso reforça o argumento de que a palavra (con)fusão no sentido a partir do qual proponho sua leitura, é desejável por sugerir uma

ambíguidade geradora de sentidos, uma abertura ao desdobramento de si; enquanto, por outro lado, a coincidência entre autor e narrador deve ser evitada porque atua como uma força centrípeta na direção do aprisionamento dos sentidos. Ainda a respeito dos textos introdutórios de *Becos da Memória*, devo destacar um último ponto que deixei para o fim por ser, talvez, aquele que possa funcionar de forma mais contundente como substrato para iniciar este segundo ciclo do cio da tese: a ideia de *escrevivência*.

Como já se deixou esboçar ao longo das falas anteriores da escritora, *Becos da Memória* encarna a ideia de uma organicidade entre a escrita e a vivência, de onde resultaria o neologismo com o qual finalizei o parágrafo anterior. A princípio, a leitura de tal neologismo poderia apontar para um simples relato daquilo que se viveu, tomando a palavra *experiência* em seu sentido, digamos, raso, como se ela fosse uma espécie de *curriculum vitae* do sujeito. De outro modo, a experiência, como a encaro dentro da arquitetura de minha proposta de tese, deve ser vista nos termos de Jorge Larrosa (2002), para quem

> [...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se "ex-põe". (2002, p. 24-25).

Essa compreensão da experiência está baseada, portanto, em um sujeito que se *ex-põe*, ou seja, que está disposto a uma atitude de abertura à alteridade, à (con)fusão. E é esse justamente o modo como podemos encarar o termo na composição de uma *escrevivência*. Por isso, só faz sentido pensar na expressão cunhada por Conceição Evaristo se o fizermos a partir de uma perspectiva comunitária de escrita, na qual o *eu* surge como uma expressão do *nós*. Um exemplo dessa utilização dos pronomes ocorre já nos trechos da página inicial de *Becos da Memória*:

> Vó Rita dormia embolada com ela.
> Vó Rita era boa, gostava muito dela e de todos nós.
> Talvez ela só pudesse contar com o amor de Vó Rita, pois, de nossa parte, ela só contava com o nosso medo, o nosso pavor.
> Eu me lembro de que ela vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão. [...] Para mim, para muitos de nós, crianças e adultos, ela era um mistério, menos para Vó Rita. [...] Às vezes adivinhava a metade de sua face. [...] Ela aparecia para olhar o mundo. Ver as pessoas, escutar as vozes. E eu, de olhos abertos, pulava em cima (só com os meus olhos).
> Eu não atinava com o porquê da necessidade, do querer dela em ver o mundo ali à sua volta. Tudo era tão sem graça. Grandes mundos! (2017, p. 15, grifos meus).

A frase inaugural do livro traz duas personagens. A primeira delas é a avó da narradora, o que se presume pelo uso do adjetivo familiar que antecede o nome próprio; já a segunda mantem-se envolta em mistério, sendo referenciada por meio do pronome "ela" e de seu respectivo possessivo "dela". Estranhamente, nesse caso, o pronome definido serve para, justamente, manter indefinida a identidade da personagem com quem Vó Rita dorme embolada, verbo este que provoca uma imagem de forte conexão, quase uma simbiose entre as personagens. Na sequência haverá, ao longo do trecho, oscilações entre o uso de pronomes que remetem a uma voz unitária (*eu, mim, meus*) e outros que se referem a uma voz comunitária (*nossa, nosso, nós*). Prestando atenção no período que segue a imagem de Vó Rita dormindo embolada com ela, é possível perceber a descrição dessa personagem como sendo uma pessoa enigmática e, ao mesmo tempo, motivo de fascinação. O *pavo*r e o *medo* que causa nas crianças não parece ser do tipo ameaçador, mas, antes, de uma reciprocidade expressa pelo *esconder* e o *aparecer* no portão. *Mistério* é o adjetivo que a define como aquela que, metaforicamente, guarda algo que não pode ser visto, mas apenas *adivinhado*, conforme descreve a narradora que *pula com os olhos em cima dela*, em uma espécie de ritual canibalístico, procurando devorar a esfinge que a apavora e a amedronta. O trecho encerra com uma expressão de desprezo (*Grandes mundos!*) pela incompreensão da narradora sobre a necessidade da outra em ver o mundo, expressão na qual o adjetivo, assim como no caso do pronome definido que indefine, funciona de modo avesso, enfatizando o seu contrário, ou seja, o fato de o mundo nada ter de grande que merecesse ser tão desejado pelo olhar da outra.

Analisando em conjunto os trechos que destaquei acima, é possível ver que a voz da narradora aparece não para monopolizar a palavra, mas para compartilhar da experiência (no sentido ao qual me referi anteriormente) de outras pessoas. O eu da narradora também se embola com o eu de Vó Rita, de *ela*, das crianças e dos adultos numa atitude assumida de *ex-posição*, pois "[é] incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre" (LARROSA, 2002, p. 25). O eu e o nós apresentam, e se apresentam, já nas primeiras linhas do texto de Conceição Evaristo, a partir de um compromisso da narração com a *escrevivência*. A voz que narra congrega outras vozes e não busca para si o discurso do espelho. Aliás, ao falar sobre essa imagem de uma escrita especular, a própria Conceição Evaristo faz questão de anunciar as diferenças entre a *escrivivência* e a escrita autobiográfica tomada de um ponto de vista de um *eu* estritamente singular, como explica Mariana Belize:

> A escrita de si tem por características, segundo [Conceição Evaristo], o esgotamento de si e em si mesma, enquanto que a escrevivência se distancia desse foco no eu para traçar uma caminhada filosófica sobre o nós. A segunda pessoa do plural não é por acaso, já que a própria palavra Ubuntu tem por significado a noção de que "Eu sou porque nós somos". Assim, segundo Conceição, a escrevivência extrapola e tenta ser uma escrita que representa o coletivo, e ainda que em primeira pessoa, tem uma ressonância coletiva, por conta das vivências comuns dos corpos negros na sociedade, das experiências comuns a essas pessoas e são escritas que trazem vivências individuais e ressoam nos que vivem essas experiências. (BELIZE, 2019).

A *escrevivência*, portanto, mostra-se nesse uso da primeira pessoa como "ressonância coletiva", como Ubuntu, conceito africano cuja ideia é a de que "eu só sou se você for também". Tal postura corrobora a tese de Eduardo Viveiros de Castro (2018) a respeito da importância da alteridade, ou da não-identidade, para os povos ameríndios, tese que desemboca, como já mostrei anteriormente, na ideia de equivocidade controlada na qual me baseio para propor o equívoco de memória.

Voltando ao pronome "eu", percebo que ele se oferece ainda a uma leitura que corrobora um argumento já citado por mim no ciclo anterior, o da metáfora da presença de uma ausência. Isso porque o pronome "eu" deve poder não significar nada para oferecer-se como um ponto de vista a ser adotado pelo sujeito que enuncia, conforme Émile Benveniste aponta:

> O "eu" não denomina pois nenhuma entidade lexical. Poder-se-á dizer, então, que eu se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, haveria uma contradição permanente admitida na linguagem, e anarquia na prática: como é que o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade? [...] A que, então, se refere o eu? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor.
> [...]
> A linguagem de algum modo propõe formas "vazias" das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua "pessoa", definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como eu e a um parceiro como tu. (BENVENISTE, 1988, p. 288-289, grifos do autor).

Se o "eu" não possui uma referência única, oscilando de acordo com aquele que o toma no discurso, ele é, portanto, como o próprio linguista define, uma forma vazia. Seguindo a citação, por outro lado, e aí está a beleza da (con)fusão, cada locutor se apropria dessa forma fazendo-a se referir a si mesmo no momento do enunciado. Em conjunto, portanto, o "eu" é a presença de uma ausência, assim como também o é o texto que traduz o passado pelo equívoco de memória.

Essa curiosa ambiguidade em relação ao pronome "eu" também é analisada por Lejeune (2014) em seu texto "O pacto autobiográfico", no qual ele, tomando como referência o mesmo argumento de Benveniste, defende que, no caso dos textos autobiográficos, o problema reside não sobre o uso do "eu" de forma econômica, reutilizável a qualquer momento

por qualquer pessoa que enuncie, mas sobre o nome próprio para o qual o "eu" aponta. A partir daí, Lejeune irá argumentar a favor da importância do que chama de "eu abaixo-assinado", termo ao qual já fiz referência também no primeiro ciclo da tese. Tal expressão se refere ao nome do autor que assina a capa do livro na busca por um contrato de aluguel do "eu" pelo tempo em que durar a leitura do livro.

> É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. (2014, p. 26-27).

Só que Lejeune esquece, ao menos neste texto ao qual me refiro[13], é o fato de que o leitor também pronuncia a palavra escrita. O leitor, portanto, ao dizer "eu" rompe (com o perdão do trocadilho) esse contrato de aluguel feito entre o autor e o pronome "eu". A partir disso, proponho adicionar à questão a metáfora de Paul de Man (2012) para, de modo menos jurídico e mais poético, dizer que o leitor é aquele que emudece ao emprestar sua voz ao texto que lê, estabelecendo uma relação onde antes não havia nada. É essa exacerbação da alteridade, aliás, uma das características da equivocidade controlada, conforme Eduardo Viveiros de Castro (2018). Dentro dessa perspectiva em que se valoriza a não-identidade, o xamã é aquele capaz de estabelecer a relação entre o mundo dos vivos e dos mortos. O leitor é, portanto, aquele que ao ler "eu" utiliza sua voz num gesto xamânico. Voltarei a esse ponto com maior cuidado na seção seguinte, mas, por hora, não posso deixar de ver uma conexão entre o que expus acima a respeito da atuação do leitor diante do "eu" e a fala abaixo, retirada do livro de Aleida Assman *Espaços da Memória: formas e transformações da memória cultural*:

> Stephen Greenblat [em seu livro sobre Shakespeare] lembra seus colegas, leitores e professores de literatura [...] profissionais remunerados, de algo que eles esqueceram completamente: que eles são xamãs e mantém uma conversa permanente com as vozes dos ancestrais e dos espíritos do passado. (ASSMAN, 2011, p. 195).

Como havia dito, o leitor é como um xamã que, ao emprestar sua voz ao texto, não cessa de estabelecer relações com algo que, antes disso, era apenas, como dirá de Man (2012), a inscrição em uma lápide.

[13] E faço questão de dizê-lo porque não li toda a obra do autor e sei da capacidade, já comprovada, de Lejeune em rever suas argumentações e refutar a si próprio quanto a alguns temas.

Essa argumentação a respeito do "eu" fez com que me recordasse de um episódio da Odisseia no qual o protagonismo recai sobre outro pronome: ninguém. A passagem está na rapsódia IX, na qual Ulisses chega a uma ilha próxima da terra dos Ciclopes, gigantes de um olho só, e acaba por se tornar prisioneiro de um deles, Polifemo. Após ter visto seis de seus homens serem devorados pelo gigante, Ulisses, prestes a ser comido, arma um estratagema para embriagar Polifemo e vazar-lhe o olho para, assim, poder escapar.

> [...] Três vezes lho servi, e três vezes o imprudente sorveu o trago. Depressa o vinho subiu à cabeça do Ciclope. Então lhe dirigi estas melificas palavras: "Ciclope, perguntas-me qual é o meu nome famoso. Vou dizer-to, mas tu me darás o prometido presente de hospitalidade. Meu nome é Ninguém. Minha mãe, meu pai, todos os meus companheiros me chamam Ninguém". Assim disse; e, ato contínuo, ele replicou com ânimo inexorável: "Ninguém, serás o último a ser comido, [...] será esse meu presente de hospitalidade. (1978, p. 87).

A cena continua até que Ulisses, vendo seu raptor suficientemente embriagado, vaza-lhe o olho com uma estaca de oliveira incandescida. Ao ser atingido, o rugido de Polifemo é tão alto que desperta os demais Ciclopes, que então lhe perguntam o que havia ocorrido:

> "Amigos. Ninguém me está matando por astúcia; por violência, não". Em resposta lhe dirigiram estas palavras aladas: "Se Ninguém te violenta, e se estás só, quer dizer então que o grande Zeus te envia uma doença inevitável. Invoca, pois, nosso pai, o poderoso Posídon!" Ditas estas palavras, foram-se embora, e eu ria, no meu íntimo, pensando como meu nome e meu hábil expediente os tinha logrado." (1978, p. 87).

O ardil de Ulissses serve como mais um exemplo da presença de uma ausência. Assim como o texto que traduz o passado é capaz de comunicá-lo na medida em que demonstra o afastamento entre ele o presente do que se escreve, ou seja, pelo equívoco de memória; do mesmo modo o nome "Ninguém" ao ser enunciado por Polifemo revela a presença (Ninguém o está atacando) de uma ausência (Ninguém o está atacando). Seria possível ver aqui algo semelhante à tradução de Pierre Menard? De qualquer forma, meu argumento é o de que, no texto que trata de memórias, o gesto que dá ênfase à ambiguidade e à (con)fusão é mais produtivo (e no caso de Ulisses a diferença entre a vida e a morte) do que aquele que prefere olhar para a identidade.

Sobre esse mesmo assunto, ainda que o substrato seja já conhecido e eu esteja repisando em uma trilha já aberta no primeiro ciclo da tese, há um elemento ainda não explorado e que, aliado à ideia de *escrevivência*, fortalece a proposta de leitura por meio do equívoco de memória. Esse elemento tem a ver com a primeira parte do livro *Metafísicas Canibais*, intitulada por Viveiros de Castro (2018) de "O Anti-Narciso". Tendo como inspiração para esse título "O anti-édipo", de Gilles Deleuze e Felix Guatarri, o autor justifica o termo ao argumentar

que a antropologia tende a ver o objeto de seu estudo como sendo o seu Outro, mas o faz pela ótica do espelho, procurando ver as práticas culturais do outro tendo como parâmetro ideal as suas próprias práticas. Assim, o outro serve apenas como uma imagem distorcida de si, imagem que utiliza a diferença como meio para reiterar os mesmos valores e práticas já estabelecidos como corretos. Em suma, o espelho em que o antropólogo se vê apenas assegura a sua confortável diferença em relação ao Outro e uma mesmidade narcísica:

> À força de ver sempre o Mesmo no Outro – de dizer sob a máscara do outro somos 'nós' que estamos olhando para nós mesmos –, acabamos por tomar o atalho que nos leva ao que realmente, no fim e no fundo, nos interessa, a saber: nós mesmos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 21).

Além disso, a postura da antropologia que se pauta pela possibilidade de verificar uma ontologia identificável é, ainda segundo o autor, já de partida, a prova dessa mesma postura. É por isso que Viveiros de Castro sugere Narciso como o "santo padroeiro ou o demônio tutelar da antropologia" (Idem, p. 25), uma vez que essa sempre pareceu obcecada por descobrir qual atributo fundamental distingue o sujeito de seu discurso do seu objeto que é tudo aquilo que ele não é.

> O que os outros não têm, afinal, que os constitui como não-ocidentais e não-modernos – o capitalismo e a racionalidade? O individualismo e o cristianismo? (Ou talvez, mais modestamente, à maneira de Jack Goody: a linguagem escrita e o dote de casamento?). E quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam os outros como absolutamente outros, isto é, como não-humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico de 'nós' – a alma imortal? [...]
> Com efeito, perguntar-se sobre o que 'nos' faz diferentes dos outros [...] já é uma resposta." (Idem, p. 25-26).

Ao perguntarmos "o que é o homem?" estamos, automaticamente, reconhecendo que esse "homem" tem, portanto, direito sobre todas as propriedades daquilo que não é "o" homem. "Nós, só nós, os europeus, somos os humanos completos e acabados, os exploradores destemidos de mundos desconhecidos (*plus ultra!*), os acumuladores de mundos". (Idem, p. 27, grifo do autor). Como sugestão oposta, o Anti-Narciso seria uma tentativa de abertura à impossibilidade de determinar uma ontologia, mas de reconhecer as diversas ontologias possíveis, e isso não como uma espécie de destruição de fronteiras ou contornos, mas, dirá Viveiros de Castro com base em Derrida, como uma forma "de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los" (Idem, p. 28). E é exatamente esse aspecto da equivocidade controlada que eu tomo de substrato para propor a tese de uma leitura dos textos literários

autobiográficos por meio do equívoco de memória; que seria antes uma postura ou gesto diante do texto, muito mais do que uma chave de leitura. Isso porque o que interessa dentro da perspectiva que proponho não é abrir a porta, mas, sim, olhar pela fechadura, realizando a operação sugerida por Viveiros de Castro e dando relevo à dobra, adensando as ambiguidades geradas pelo equívoco.

Dentro desse contexto, outro aspecto a ser considerado quando se fala de *escrevivência* é o da ancestralidade. Se anteriormente citei a ideia de um "eu" que agrega o plural em sua voz narrativa, isso ocorre também por meio de um sentimento de comunidade que se expande para além do vivido, digamos, em "primeira mão", e se conecta às narrativas ancestrais. Tal aspecto é assim abordado pela pesquisadora Clarice Fortunado Araújo em sua tese intitulada *Fragmentos da memória: da vida na rua ao teto dos livros*:

> No contexto literário atual, a escrevivência é criada a partir de uma vivência na comunidade afro-brasileira. "Escrevivência" não é um estilo de escrita que visa reproduzir integralmente o que foi vivido, mas uma escritura marcada pela experiência e pelo histórico coletivo, uma memória histórica, que vai atravessar essa escrita, como confirma a própria Conceição em uma entrevista concedida ao projeto Itaú Cultural, sobre o tema Maternidade.
> "[Como escritora] eu não me desvencilho daquilo que eu sou: Conceição Evaristo, de origem pobre, filha de mãe lavadeira, filha de mulheres que sempre viveram em situação de subalternidade; isso orienta muito a minha escrita, no desejo de escolher sobre quem eu quero escrever, sobre quem eu consigo escrever. A minha escrita, a escrevivência, é o modo de escrever da maneira que o fato aconteceu, tudo que ficou no meu imaginário vai para minha literatura".
> O que marca, então, a escrita de Evaristo é essa tentativa de criar um outro texto literário, atravessado pela subjetividade enquanto mulher negra na sociedade brasileira, uma escrita que se distancie da literatura estereotipada, para desconstruir o imaginário que a sociedade tem a respeito da cultura do povo afrobrasileiro. (2018, p. 151-152).

Conceição Evaristo, dentro da fala acima, aponta para uma literatura da alteridade, sendo desse entrecruzamento entre quem escreve e aqueles sobre quem escreve que pode surgir uma postura capaz de desdobrar a noção de identidade e fazê-la ir do *eu* versus o *Outro* para o *eu* e o *Outro*, ou, ainda, para os *eus* e os Outros, ideia que faz lembrar a categoria dos *próximos*, citada por Paul Ricoeur (2007) como uma espécie de aproximação entre as categorias individual e coletiva e já usada anteriormente por mim ao discutir o entrelaçamento que ocorre entre tais categorias na escrita de um texto autobiográfico.

Tendo adicionado os argumentos acima, retorno agora ao texto de Conceição Evaristo para mais uma rodada de análise do trecho de abertura de *Becos da Memória*, quando a narradora lembra da cena em que a misteriosa personagem "ela", que despertava medo e pavor em todos, exceto em Vó Rita, dormia embolada com a velha senhora. Menciono novamente

essa cena porque é a partir da memória desse episódio que a narrativa se justifica: "Quando eu soube, outro dia, já grande, já depois de tanto tempo, que Vó Rita dormia embolada com ela, foi que me voltou este desejo dolorido de escrever." (2017, p. 17, grifos meus). A expressão "outro dia", cujo sentido temporal tem a capacidade de recobrir um espaço que vai do ontem até o infinito, é usada para demarcar o tempo de escrita, um tempo em que a narradora já é "grande", um tempo já depois de "tanto tempo". Aqui somos informados da distância que separa o que está sendo contado da época em que a narradora era criança e ignorava o fato de Vó Rita dormir embolada com a outra personagem ainda misteriosa, ideia expressa por "Quando eu soube". Michael Pollack (1992), em seu artigo "Memória e Identidade Social", escreve sobre uma espécie de memória que é informada ao sujeito por intermédio do outro, ou de grupos sociais com os quais esse sujeito interage, e que será chamada pelo autor de acontecimentos "vividos por tabela":

> São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 201).

O trecho em que a narradora afirma ter sabido, em um momento posterior, de um fato que, à época, era por ela ignorado corrobora a exposição do autor a respeito dessa memória vivida por tabela. Do mesmo modo, como já argumentei no ciclo anterior, o surgimento de uma memória até então desconhecida desencadeia uma mudança de percepção sobre um acontecimento do passado (vide o exemplo do narrador de *Infância* ao rememorar a figura da avó). No caso de *Becos da Memória* o mesmo ocorre com relação, coincidentemente, à figura da avó. Saber que Vó Rita dormia embolada com a Outra, que na memória da narradora já estava sedimentada como uma pessoa doente e, por isso, evitada por quase todos os moradores da favela, também resulta em uma alteração do modo como essa narradora enxerga a avó. Ainda nesse sentido, sugiro que leiamos com atenção a palavra final da citação acima: herdada. Uma memória herdada implica uma ligação, um vínculo (por vezes também da ordem do corpo), algo que, portanto, pertence ao sujeito que herda. No caso dessas memórias, está presente, portanto, uma questão de ancestralidade que está na base mesmo da ideia de *escrevivência* a partir da qual o romance de Conceição Evaristo vai tomando forma, como demonstrei acima ao analisar a

imbricação entre as vozes narrativas marcadas pela sinuosidade entre os pronomes que evocam vozes unitárias e comunitárias

Além disso, o período final do trecho demonstra vir desde a infância o desejo da escrita, desejo que retorna unindo escrita e dor, conforme também observa Tânia Regina Oliveira Ramos (1990, p. 23), ao se referir àquilo que na escrita feminina autobiográfica permanece contido: "Esta leitura mais detida sobre 'o não contado' é para ilustrar a problemática das memórias sentimentais femininas onde se lê, através da escrita homófona, que 'lembrar do eu' equivale a 'lembrar doeu'...". Essa ideia de uma escritura ligada ao desejo (e a dor) aparece em Barthes (2004) no texto em que o autor discute as relações entre o prazer e a leitura e identifica, ao menos, três diferentes formas pelas quais elas se dariam. A primeira remete ao fetichismo, a uma relação erótica com certas palavras, frases ou determinados sons; a segunda tem a ver com a abolição de um mistério, ou seja, com a sensação de satisfação que o leitor experimenta ao avançar na narrativa de um livro; o último desejo ao qual Barthes se refere como sendo estabelecido na relação entre prazer e leitura é aquele que mais me interessa e ele tem a ver com a escritura. Cedo a palavra ao autor:

> A leitura é condutora do Desejo de escrever [...] Não é que desejemos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor tem de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura. [...] tenho a convicção profunda e constante de que nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura. (BARTHES, 2004, p. 39-40).

Destaco esta última forma de desejo trazida pelo autor porque vejo nela aquilo que a narradora expressou como sendo o motor de sua vontade de escrita: "Quando eu soube, outro dia, já grande, já depois de tanto tempo, que Vó Rita dormia embolada com ela, foi que me voltou este desejo dolorido de escrever." (2017, p. 17, grifos meus). Ora, o desejo que retorna é aquele que já vivia em Maria-Nova como pulsão, como promessa retomada, no presente da escrita, como "desejo dolorido"; um desejo de se libertar e de se transformar naquela que "narra a dor" e que o faz não sob o ponto de vista egocêntrico. A individualidade no "ame-me" de Barthes (2004, p. 39) é expressa por um pronome oblíquo, que di(z)ssimula a dor e que é justamente sinuoso e não reto, e por isso provoca a abertura sugerida pelo equívoco memória. Desse modo, quando Maria-Nova "já grande" liberta a sua escrita é porque liberta está também a sua leitura.

Na sequência do texto, a narradora agrega a esse desejo de escrita um outro, o de render, de forma póstuma, uma homenagem

> [...] à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. [...] às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas, suadas, negras, aloiradas de poeira do campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tio Puxa-Faca, à velha Isolina, à D. Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin.
> Homens, mulheres, crianças que se amontoam dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela. (EVARISTO, 2017, p. 17, grifos meus).

A passagem que finaliza o parágrafo de entrada demonstra um desejo de escrita que quer evocar os mortos, evocando assim o próprio desejo represado da escrita, sendo possível identificar aqui mais uma vez a conexão com a ideia de herança e de ancestralidade. São citadas nominalmente (considerando a especificidade do pronome "ela") quinze personagens que aparecerão ao longo do romance e grupos cujas denominações são marcadas socialmente pelo estigma da inferioridade ou da incapacidade. Nesse rol de esquecidos a serem homenageados pela escrita dolorosa da narradora estão, lado a lado, as crianças vadias, os bêbados, as putas, os malandros, as lavadeiras e, ainda, representados de forma metonímica pelas "pernas cansadas, suadas, negras"[14], os que jogavam bola no campo da favela.

Na mesma passagem, a narradora, distante no tempo, "já grande", lembremos, fala de pessoas que habitam os becos de sua memória, momento em que o título da obra ressoa, agora mais prenhe de sentido. Analisando a imagem criada pelo uso da palavra "beco", é possível recorrer à sua definição: rua estreita e curta que pode, conforme a consagrada expressão popular, não ter saída. Seriam então os becos da memória lugares assim? Proponho a leitura desses caminhos mais curtos como sendo dotados de uma experiência de negação de uma totalidade. Dessa forma, imagino, em contraposição aos becos, uma avenida inundada de automóveis que transitam em velocidade não inferior a noventa quilômetros por hora. Imagine agora que você está ao lado dessa avenida tentando observar as vidas que habitam esses carros. Seria possível experiência, seria possível ser afetado ou afetar algumas daquelas pessoas que transitam em alta velocidade? Entretanto, se voltarmos aos becos, por certo há neles mais pedestres do que numa avenida movimentada, há neles maiores possibilidades de que as pessoas sejam percebidas e percebam os outros como sujeitos, e, por fim, se neles não houver saída, haverá a oportunidade de parar para pensar, sentir ou, então, se poderá dar meia-volta e

[14] É possível ler o uso de tal figura de linguagem como uma forma de destacar o modo como o futebol também simboliza o apagamento de uma subjetividade, a do jogador negro, resumido à maquinaria de que precisa no exercício de sua atividade.

regressar, tendo a oportunidade de rever e analisar com maior cautela os próximos caminhos a serem seguidos, repisando a trilha deixada.

Encarados assim, serão os becos, e não as avenidas, os locais mais propícios a uma tradução do passado, pois lá será possível enxergar aqueles "[h]omens, mulheres, crianças que se amontoam dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela." (EVARISTO, 2017, p. 17, grifo meu). Nesse ponto, sugiro uma análise mais detalhada desse "dentro" e, para isso, será necessário regressar à introdução feita por Conceição Evaristo, na qual leremos: "As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção" (EVARISTO, 2017, p. 11). Pois bem, procuro pela etimologia de *inventar* e vejo que ela vem do latim *inventare*, composto pelo prefixo *in*, que significa dentro, seguido de *venir*, cuja ideia é a de um deslocamento de longe para perto. E não seria este o movimento da memória, uma busca que ocorre dentro de alguém (*in*) para trazer para perto algo que está distante (*venir*)? Consultando agora as acepções de *inventar* em dois dicionários da Língua Portuguesa[15], ao lado de *mentir* (a mais comum) estão definições como *imaginar*, *encontrar*, *elaborar* e *criar*. Interpretando *inventar* como *criação* e *elaboração*, é possível, portanto, pensar sobre a escrita da memória no romance de Conceição Evaristo em termos de uma alteridade que se funda por meio do que venho chamando de equívoco de memória; ou seja, de uma escrita que não nega a imaginação ao traduzir o passado em sua narrativa. Voltando à análise de Vigotski (2018) a respeito do tema da imaginação e da criação, encontraremos a seguinte colocação:

> No cotidiano, designa-se como imaginação ou fantasia tudo o que não é real, que não corresponde à realidade e, portanto, não pode ter qualquer significado prático sério. Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando igualmente possível a criação artística, a científica e a técnica. (2018, p. 16).

É dentro da perspectiva do argumento acima que retomo as afirmações já feitas no ciclo anterior sobre a imaginação como componente da realidade e da sua função dentro do texto que opera a tradução do passado por meio do equívoco de memória. Ao narrar um fato ocorrido, será a imaginação a ferramenta disponível para auxiliar na tradução do passado e na organização e preenchimento das lacunas e rasuras de tal manuscrito, tornando-o assim comunicável, legível no presente. A esse respeito interessa ler o que Seligman Silva (2003) escreve:

[15] Os dicionários consultados foram o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (2011) e o *Novíssimo Aulete: Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa* (2011).

> Pode-se falar de uma ética da representação do passado que implica a nossa dívida para com ele e para com os mortos. Mas é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado [...] não existe tradução sem o trabalho da imaginação [...]
> Tanto para Benjamin como para Halbwachs, o preceito historicista da restituição e representação total do passado deve ser posto de lado. Graças ao conceito de memória, eles trabalham não no campo da re-presentação, mas sim da *apresentação*, enquanto construção a partir do *presente*. (2003, p. 64 e p. 70, grifos do autor).

Há nos excertos acima, dois importantes elementos a serem destacados. O primeiro se refere à impossibilidade de uma tradução total do passado. Conforme venho afirmando, o fato de que a memória comunica o passado só pode ser compreendido por meio do equívoco, ou seja, da premissa que reconhece a impossibilidade apontada pelo autor na primeira parte da citação acima. O que leva ao segundo elemento que desejo enfatizar: o da apresentação. Amparado em Benjamin e Halbwachs, Seligman-Silva (2003) afirma que a memória trabalha por meio de *apresentações* que, portanto, *presentificam* o que se quer lembrar. Seguindo a lógica proposta, tal construção, que se dá no presente, só poderá acontecer por meio de uma lembrança que se atualiza a cada momento em que é lembrada, o que inviabiliza a ideia de *representação* no sentido de tornar presente *a mesma coisa*. Em outras palavras, a posição de Seligman-Silva corrobora minha proposta de que o texto literário que se debruça sobre o passado só é capaz de mostrá-lo no presente do texto por meio de uma tradução que ocorre via equívoco de memória. O que se deixa ver já nas primeiras páginas de *Becos da Memória* é a presença dessa premissa que acabo de expor e que pode ser encontrada na narradora que, "já grande", portanto no momento presente da escrita, retoma o desejo de escrever.

Admitindo tal aspecto na construção da narrativa, será possível perceber que as pessoas que "se amontoam" dentro dos becos da memória da narradora simbolizam esse movimento de inventar (trazer para dentro) que se dá pela escrita (construção) em cujas memórias são apresentas. Tal operação ocorre por meio do equívoco de memória, que possibilita a tradução na mesma medida em que reconhece a incapacidade de oferecer uma identidade, seja com o passado lembrado, seja com o presente do texto. Isso porque, lembremos novamente de Bakhtin (2011), será impossível a coincidência entre aquele que escreve e a personagem no papel. É nesse sentido que parece oportuna a imagem usada por Paul de Man em "Autobiografia como des(figuração)" (2012) para reafirmar que a escrita cria uma face ao mesmo tempo em que a desfigura, uma vez que quem escreve só é capaz de transpor para o papel uma face que não coincida com o eu-escritor. A metáfora do leitor de uma lápide, construída por de Man para simbolizar esse aspecto duplo da autobiografia, se faz presente

naquilo que é a justificativa da narradora para o seu gesto de escrever, que se conecta ao xamanismo, aqui de modo ainda mais explícito, ao buscar render homenagem aos mortos. Há, entretanto, um outro gesto duplo que resulta dessa ação evocativa. Ao escrever a história dessas outras personagens, a narradora desfigura sua face, cedendo a sua voz aos outros, no entanto uma dessas outras personagens é ela mesma, Maria-Nova. Ou seja, Em *Becos da Memória* temos um gesto de tradução do passado que se dá por meio de uma dupla desfiguração do "eu". Os equívocos e as dobras da narrativa então se multiplicam, ação possibilitada por uma postura que objetiva a alteridade em vez da mesmidade, em outras palavras, uma postura xamânica presentificada em Vó Rita e Maria-Nova, conforme pretendo demonstrar na seção seguinte.

3.2 VÓ RITA E MARIA-NOVA: XAMÃS

"Vó Rita dormia embolada com ela", a repetição desse mote a partir do qual a narradora desenvolve sua glosa ocorre várias vezes durante o livro e pode ser lido como uma espécie de cântico xamânico dentro da narrativa. Na primeira vez em que aparece, na cena de abertura do romance, o foco da cena recaía na personagem oculta, o que coincidentemente remete à etimologia da própria palavra *glosa* como sendo aquilo que não se conhece (donde vem o glossário). No segundo desdobramento do mote leremos:

> Vó Rita dormia embolada com ela. E quando eu via Vó Rita minha curiosidade ardia. Eu olhava para Vó Rita de cima a baixo. Procurava alguma marca, algum vestígio da Outra em seu rosto, em seu corpo. Nem uma marca, nem um sinal. Entretanto, por maior que fosse minha curiosidade, eu guardava uma certa distância. Vó Rita me atraía, mas eu tinha medo, muito medo. (EVARISTO, 2017, p. 27, grifos meus).

O trecho desloca o mistério agora para Vó Rita e para o corpo da senhora. É nele, no corpo, que a menina procurava por "marcas", "vestígios", "sinais" da presença da Outra. Tais pistas corporais podem ser lidas aqui de modo literal e também metafórico. A leitura literal se baseia no fato de que a Outra, depois se saberá, é uma mulher portadora de hanseníase, mais conhecida como lepra à época em que a história se passa, e por isso era evitada por todos, exceto Vó Rita. Após saber disso, assim como pretendia Pierre Menard no conto de Borges (1976), o mote ganha uma camada a mais de sentido, já que a doença poderia ser transmitida pelo contato com secreções da pessoa infectada. A leitura metafórica é a de que o corpo também é lugar de

memória, de afeto, e a busca da narradora pelos vestígios da Outra são também sinais da busca por uma alteridade. Essa perseguição atenta pela voz da *Outra* (aqui citada também no sentido amplo do termo)[16] é uma característica da narradora, que, como já citei anteriormente, forja seu *eu* a partir de uma coletividade.

Outro exemplo disso pode ser visto na passagem em que a narradora descreve as conversas entre Tio Totó e sua terceira esposa, Maria-Velha:

> Maria-Velha e Tio Totó ficavam trocando histórias, permutando as pedras da coleção. Maria-Nova, ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo do coração. Havia uma história que Maria-Velha repetia sempre, um fato passado em sua infância e que ela recontava e recontava para a menina Maria-Nova [...] (EVARISTO, 2017, p. 30, grifos meus).

Começo minha leitura dessa tradução do passado partindo da metáfora utilizada pela narradora. Maria-Velha e Totó são comparados a colecionadores de pedras, de histórias. É interessante perceber, primeiramente, que estamos diante da descrição de uma narrativa oral. Maria-Nova "escutava" as histórias. Podemos retomar aqui a discussão feita no ciclo anterior a respeito da oralidade, dos seus ritmos, presentes também nas canções rememoradas pelo narrador de *Infância*, assim como nos cânticos xamânicos. Maria-Nova escutava atenta as pedras cantadas/contadas, o ritmo das narrações penetrando de forma dilacerante seu peito. Sobre esse aspecto da oralidade das histórias lembradas, Irene Vallejo observa:

> Apesar das radicais diferenças, se existe alguma coisa em comum entre o bardo oral e o escritor pós-moderno, é a forma de entender a própria obra como versão, nostalgia, tradução e reciclagem constante do passado.
>
> O ritmo não é apenas um aliado da memória, também é um catalisador dos nossos prazeres — a dança, a música e o sexo brincam com a repetição, o compasso e as cadências. A linguagem também tem infinitas possibilidades rítmicas. (2019, p. 120).

Não é à toa que o ritmo e a cadência estão presentes na narrativa de *Becos da Memória*, ambos são aliados da memória e constituem-se, portanto, em ferramentas da tradução, como a própria Vallejo o diz ao citar a renovação constante do passado, o que só é possível por meio da compreensão do ato de traduzir as memórias por meio do equívoco.

[16] É interessante destacar o fato de que, comumente, as referências à alteridade se dão sempre a partir da palavra "Outro" no masculino, vocábulo que aqui se desloca para o feminino de forma a enfatizar o próprio movimento do equívoco, conforme venho defendendo a partir da perspectiva de Viveiros de Castro (2018), ou seja, de uma abertura à ambiguidade que, afinal de contas, está no centro, ou melhor, nas margens (o que se mostra muito mais interessante), da própria ideia de alteridade.

Outro ponto de destaque na citação anterior do livro de Conceição Evaristo é o contraste entre os sobrenomes das *Marias*, que funcionam como demarcação do próprio tempo. Há uma Maria que é Velha, há uma Maria que é Nova. A construção remete a uma ideia de movimento circular que pode ser vista ao comparar o uso desses adjetivos para se referir, por exemplo, às fases da Lua. Essas, lidas por meio da ideia de ciclo, remetem ao satélite natural como uma metáfora para a infância (Maria-Nova) e para a velhice (Maria-Velha), passando ainda pelas fases crescente e minguante, que simbolizariam o movimento em direções opostas: vida e morte.

O contraste entre os dois nomes próprios (Maria) pode ser lido como uma marca do equívoco de memória no texto de Conceição Evaristo, uma vez que, seguindo a lógica da presença e da ausência, instaura uma semelhança (Maria) ao mesmo tempo em que guarda uma diferença (Nova e Velha). Ora, se a narrativa se dá em primeira pessoa, seria de se esperar que, em vez de um nome próprio, o *eu* fosse o protagonista. No entanto, a opção da narradora se faz por uma tradução do passado que exacerba a ambiguidade, o equívoco de memória, criando algo como uma "terceira pessoa do *si*". O romance inicia com o "eu" aparecendo ("eu me lembro", "quando eu soube", "homens, mulheres e crianças que se amontoavam dentro de mim"), mas a partir do segundo capítulo, esse "eu", que, como afirmei, sempre é coletivo, transforma-se em Maria-Nova, o "eu-menina". Diante disso, começo a perceber que o equívoco de memória no livro de Conceição Evaristo, diferentemente do modo como verifiquei em *Infância*, apresenta-se não somente no que se diz, mas em *quem* o diz, ou seja, no nível das vozes enunciativas, o que se pode ver pela escolha dos nomes das personagens e do recurso narrativo composto pelo "eu", pelo "eu-menina" e por "Maria-Nova" e "Maria-Velha". O texto de Evaristo demanda, pois, uma leitura a partir dessa perspectiva da (con)fusão estruturada por uma trindade que circula pelos parágrafos pondo em evidência ora a narradora, ora seu eu na terceira pessoa, representado por Maria-Nova, ora todas as demais personagens, que se reencarnam no verbo evocado pela narração.

No trecho citado anteriormente, tomei a liberdade de suspender a história de Maria-Nova, mas, assim como nas *Mil e uma noites*, no raiar deste parágrafo a curiosidade será saciada na pedra contada por Maria-Velha e que virá a seguir, "Como o sol, novo e velho a cada dia"[17], marcando mais uma vez o movimento circular da narração do romance:

[17] Soneto 76 de Shakespeare na tradução de Geraldo Carneiro (2012, p. 13).

> Um dia, ela, Maria-Velha, ainda nos tempos de sua meninice, pulava que nem cabrita na frente de seu avô. Ele olhava, limpava os olhos e fungava sempre. Um dia, Maria descobriu que ele chorava.
>
> – O que foi, vovô, chorando? – Vovô chorando, chorando sim!
>
> Aquela menina, pernas longas, aqueles pulos acabritados, era a imagem fiel de uma filha sua. Filha que ele perdera de vista e que nunca mais vira.
>
> Mãe de leite de uma criança, um dia a escrava se rebela contra o sinhô. Agarrou o homem pelo peito da camisa, sacudiu, sacudiu. A escrava foi posta no tronco, iam surrá-la até o fim. A criança, filha de leite, chora, grita, berra, desmaia, volta a si, quase enlouquece.
>
> – Não matem "mamãe preta', não matem "mamãe preta"!
>
> Os sinhôs resolveram então vender a escrava e nunca mais se soube dela.
>
> Maria-Velha, quando era criança, quando era só Maria, toda vez que pulava, que acabritava diante do avô, era como se uma pedra pontiaguda atingisse o peito do velho homem. (EVARSITO, 2017, p. 30-31, grifos meus).

A pedra pontiaguda contada por Maria-Velha é um exemplo de tradução do passado que opera por meio do equívoco de memória para construir um sentido que, pelo ritmo, pela cadência, aponta para o passado e para o presente, mostrando a potência da ambiguidade e fazendo dobrar os sentidos. O uso de verbos ora no passado, ora no presente e futuro merece uma análise atenta. No primeiro caso, temos o verbo "perder", usado para descrever o destino da filha do avô de Maria-Velha, verbo que está na sua forma do pretérito-mais-que-perfeito, indicando, portanto, um passado antes do próprio passado; nada mais justo, afinal, a filha perdida é um **ante**passado da narradora. Mas, em seguida, não obstante a distância temporal já remetida, a narrativa pula para o presente quando a escrava "se rebela" e, mais estranho ainda, volta para o passado com "agarrou", "sacudiu", "foi posta" para depois apontar para um futuro incompleto "iam surrá-la". Desse grupo de verbos, apenas um permanece no presente e minha leitura é a de que permanece também presente: rebelar. A punição pela afronta fica, no caso da personagem, marcada naquele passado distante, mas que se mostra e se registra na escrita. A rebeldia permanece. Em seguida entra em cena a criança, filha de leite, que "chora, grita, berra, desmaia, volta a si, quase enlouquece" e, por fim, suplica que "não matem 'mamãe preta', não matem 'mamãe preta'!", todos os verbos usados no presente. O pedido da criança, que ecoa no presente daquela escrita e no presente de minha análise, é a súplica que se faz necessária desde a morte da filha do avô de Maria-Velha em um Brasil que perpetua seu passado violento no presente.

Ainda sobre essa súplica, é importante o fato de que na narrativa apareça essa criança, branca suponho, clamando para que poupem a vida de sua "mamãe preta", expressão que remete à leitura feita por Lélia Gonzales (2019), em seu artigo "Racismo e sexismo na cultura brasileira", a respeito do que ela chama, a partir de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, das "mancadas do discurso da consciência":

> É exatamente essa figura [da mãe preta], para a qual se dá uma colher de chá, quem vai dar a rasteira na raça dominante. [...] O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. (2019, p. 249).

A leitura da autora é a de que a "mãe preta" é "a mãe" oficial, e que, por isso, teria passado para os seus filhos todos os seus valores, inclusive a linguagem, sendo, portanto, o "negro" aquele que inaugura a ordem do significante na cultura brasileira. Seguindo essa lógica, a consciência faz com que o comportamento da "outra" (do europeu, do branco, do dominador) seja o de ocultar essa castração, que deve ser recalcada e posta fora de cena, justificando assim o fato de que "[..] hoje, ninguém quer saber mais de babá preta, só vale portuguesa. Só que é um pouco tarde, né? A rasteira já foi dada" (GONZALES, 2019, p. 250). Ainda no mesmo artigo, a autora argumenta que no carnaval essa origem simbólica recalcada vem à tona quando "os não negros saúdam e abrem passagem para o Mestre-Escravo, para o senhor, no reconhecimento manifesto de sua realeza" (Ibidem, p. 253). É dentro desse esquema que as tais "mancadas da consciência" ocorrem por meio da memória que, em determinados momentos, deixa escapar aquilo que a consciência deseja ocultar: "A consciência exclui o que a memória inclui." (Ibidem, p. 241). Ainda se referindo ao Carnaval, Lélia argumenta que o Brasil vende o mito da "democracia racial", mas

> Quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista. [...] Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma justamente porque a gente pôs o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei está pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é o escravo. (GONZALES, 2019, p. 252).

A história contada por Maria-Velha, que me provocou a ida até o texto de Lélia Gonzales, pode agora, num movimento circular, ser lida como um exemplo desse ocultamento da consciência a respeito do significante negro. Se, ao se rebelar, a mulher negra precisa ser castigada como modo de operar tal ocultamento, o grito do menino para que não matassem a sua "mamãe preta" põe o dedo na ferida e denuncia a condição daquela "mãe preta" como algo que, em todos os sentidos, significava. Diante desse quadro, o castigo não parece ser o suficiente, é necessário também ocultar o corpo para que se reestabeleça a ordem.

Quer se concorde ou não com Lélia Gonzales, sua interpretação pode, infelizmente, trinta e oito anos depois da escrita de seu texto, ser corroborada ao olharmos para as violências imposta às populações negras no Brasil. Nesse sentido, o uso dos tempos verbais na cena em que Tio Totó rememora sua filha morta demonstra a presença do equívoco de memória para

instaurar uma ambiguidade que funde passado e presente e que encerra outra vez com a ideia de uma circularidade e de uma ancestralidade ao apresentar, aos olhos do avô, a "imagem fiel" de uma filha perdida, vendida e jamais vista novamente, assim como outras tantas vidas negras no presente de nosso país; de uma filha que era também "mãe preta", conforme lembra o incômodo grito da criança delatora. Fundem-se, ainda, a imagem de três gerações em cuja pele a memória habita. Memória presente no próprio ato de narrar essa história que acabo de reproduzir e que guarda em si esse efeito circular característico que se vê em *Becos da Memória*. Nesse sentido, é possível avaliar que Maria-Nova cumpre sua promessa:

> Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo atentamente. Não perdia nada. Duas coisas ela gostava de colecionar: selos e histórias que ouvia.
> [...]
> Maria-Nova queria sempre história e mais histórias para sua coleção. Um sentimento, às vezes, lhe vinha. Ela haveria de recontá-las um dia, ainda não sabia como. Era muita coisa para se guardar dentro de um só peito. (EVARISTO, 2017, p. 31-32 e 37).

Ouvir a tudo atentamente era a atitude de Maria-Nova, uma postura de exposição a uma experiência, um gesto, mais uma vez mirando a alteridade, para contar as histórias dela e dos outros, postura que se revela também na frase final, quando a narradora deixa implícita a necessidade de partilhar as histórias como uma forma de sobrevivência.

Outro exemplo que comprova a circularidade da narrativa pode ser lido quando a narradora descreve a primeira vez em que Maria-Velha viu o pai:

> [...] foi na rua. Fora comprar fumo de rolo para o avô. Entrou na venda da Palhoça e viu um homem igual ao vovô, só que novo. O homem fitava o além. Maria chegou, pediu bênção ao pai. Ele pediu a Deus que a abençoasse sem contemplá-la, já trazia o olhar distante, vazio. Já estava quase louco. Maria, não velha ainda, tinha uns sete anos, talvez. (EVARISTO, 2017, p. 33, grifos meus).

O pai de Maria-Velha, considerado por todos como louco, era (note o uso da mesma expressão contida na história de Tio Totó) a "imagem fiel" do avô da menina, "só que novo". Do mesmo modo como Maria-Velha fora con(fundida) com a filha perdida do avô, aqui é o pai que quase pode ser visto como reencarnação do avô. Repete-se a ideia do novo e do velho, não no sentido de exclusão, mas de aproximação. O velho e o novo são, em *Becos da Memória*, marcas de uma ancestralidade dialética que a todo tempo emergem no texto. Destaco, ainda, na passagem o advérbio "talvez", com que se encerra o trecho acima e que também remete ao equívoco de memória, fazendo ver o ato de tradução pelo qual a narração opera.

Ao analisar a história contada por Maria-Velha, pus foco no uso dos tempos verbais, mas um outro elemento que se destaca como sendo reiteradas vezes utilizado em *Becos da Memória* e que pode ser lido por meio do equívoco de memória é o da focalização. Ou seja, da troca de ponto de vista dentro da narrativa, como ocorre no trecho a seguir:

> Uma sombra se movimentou e, quando o enigmático corpo percebeu os olhos da menina em cima de si, se desfez. Era duro enfrentar o olhar das pessoas. Ultimamente até o seu filho a olhava de maneira diferente. [...] Ela fugia sempre dos olhares dos outros. O pior era aquela menina, com seu olhar curioso, cruel, desesperado. Aquela busca incessante. [...] Nas férias era um tormento! Maria-Nova ficava durante todo o dia lavando roupa ou buscando água. Não sei para que e para onde esta menina leva tanta água! Eu mal posso chegar ao portão. Não quero que ela me veja. O único olhar que eu enfrento é o de Rita. Ela é a única pessoa que sabe me olhar normalmente. Os outros todos me olham procurando me ver. (EVARISTO, 2017, p. 43).

A Outra despertava a curiosidade de Maria-Nova, que nas férias passava o dia à espreita dela. Além dos aspectos que já abordei a respeito do interesse de Maria-Nova pelas histórias dos outros, destaco aqui essa mudança do ponto de vista narrativo. O parágrafo inicia-se com a narração sendo feita em uma terceira pessoa que sabe de ambas, a menina e a Outra, para depois se deslocar, na parte final, para o ponto de vista da Outra em primeira pessoa. Tal artifício, que fora usado antes para conectar passado e presente, é aqui uma artimanha que, por meio do intercâmbio de vozes narrativas, confunde a tradutora do passado, afinal, quem rememora é a Outra? É Maria-Nova? É uma terceira pessoa? A resposta é: todas e nenhuma delas. E aqui não se trata de uma questão retórica, mas de uma leitura feita por meio do equívoco de memória e que, ao considerar ser o ponto de vista compartilhado, obtém como resultado a impossibilidade de uma escrita de si solitária, como espelho de Narciso. O que interessa nesse olhar de Maria-Nova é encontrar aquilo que é diferente, o enigma, o que a apavora e que também a amedronta, o alvo de seu olhar, como sugere a frase final do trecho: "Os outros todos me olham procurando me ver" (2017, p. 43). Retomo aqui a ideia do perspectivismo ameríndio a fim de analisar essa última frase.

Lembremos que, de acordo com Viveiros de Castro (2020), a ideia do perspectivismo é a de que:

> A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. [Por isso] o pensamento indígena conclui [...] que, tendo outrora sido humanos, os animais e os outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não evidente.
> [...] todos os seres veem ('representam') o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem. Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha, das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos ritos de iniciação, dos xamãs, dos chefes, espíritos etc. [...] Mas as coisas que eles veem são outras: o que

> para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial. (2020, p. 308-309 e p. 328).

Diante disso, o maior medo de um nativo ameríndio é ter o seu ponto de vista capturado pelo ponto de vista do outro, de um animal como uma onça, por exemplo, pois isso significaria que "[...] o outro é humano, entenda-se, que ele é o humano, o que desumaniza e aliena automaticamente o interlocutor, transformando-o em presa – em animal. [...] Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos". (2020, p. 344). Dentro dessa maneira de pensar o mundo, "[o] outro não era um espelho, mas um destino" (Ibidem, p. 190); imagem que reforça o movimento em direção a um Sujeito, algo como o fado, destino que não pode ser evitado, um movimento que nos puxa para fora de nós mesmo em direção a um Outro composto pela diferença e pelo enigmático. É esse espelho que interessa e amedronta na medida em que essa força nos puxa em direção a ele e pode capturar nosso ponto de vista fazendo-nos ser semelhante ao outro. A identidade, nesse sentido, significa a doença, a morte, do mesmo modo que a coincidência entre autor e narrador pode fazer adoecer a narrativa, aprisionando-a a um mesmo e único ponto de vista em vez de dobrar os seus sentidos. Essa ideia de semelhança, segundo Viveiros de Castro (2018; 2020), é fatal na compreensão dos povos ameríndios porque não pode haver dois pontos de vista iguais e que funcionem ao mesmo tempo como sendo o ponto de vista humano. Isto significa dizer que se o caçador tem seu ponto de vista capturado pela onça, ele passa a coincidir com ela, tornando-se onça. Como não pode haver dois pontos de vista iguais simultaneamente, a onça então passa a assumir o ponto de vista "humano". Resulta dessa operação de devires que o caçador passa a ser visto pela onça como uma presa a ser devorada.

Antes de prosseguir é preciso tentar explicar com mais atenção a que a palavra "humano" se refere dentro do pensamento ameríndio, uma vez que ela é fruto, também, de uma tradução equivocada. "Humano" não corresponde exatamente à humanidade no seu sentido corriqueiro; conforme expõe Viveiros de Castro "[...] humanidade é o nome da forma geral do Sujeito". (2020, p. 325). E ser Sujeito, para o perspectivismo ameríndio, supõe ter um ponto de vista sobre o mundo, sendo que este só se realiza quando o outro, momentaneamente, é aquele que não é Sujeito. O drama daquele que tem seu ponto de vista capturado está forjado dentro dessa arquitetura. Ocorre que nem tudo está perdido quando alguém tem seu ponto de vista capturado, pois há um ser dotado do poder de assumir o ponto de vista do outro e ser capaz de depois regressar ao seu próprio ponto de vista: o xamã.

> O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. (2020, p. 310).

O xamã é capaz de realizar, portanto, pequenas intervenções a fim de restaurar o ponto de vista àqueles que deixaram de ser Sujeitos.

Realizei essa pequena e necessária digressão para dizer que, na passagem em que a Outra se queixa dos olhares sobre ela, vejo uma espécie de efeito xamânico. Ou seja, em *Becos da Memória* o texto de Evaristo percorre dois diferentes pontos de vista sem que se deixe capturar em definitivo por nenhum deles. Tal operação de estilo expande a narração e a potencializa dentro de uma tradução do passado, principalmente se voltarmos às ideias já expostas no primeiro ciclo a respeito do entrelaçamento entre memórias individuais e coletivas e, mais recentemente, à discussão sobre a postura adotada por uma *escrevivência* de mulheres negras. Adiciono ainda que esse efeito xamânico, cuja centralidade reside, no caso das sociedades ameríndias, na capacidade de estabelecer relações entre dois mundos, deve ser lido em termos textuais como sendo a capacidade de fazer comunicar o passado por meio da narrativa. E, dentro da própria narrativa, a capacidade de a narradora visitar diferentes pontos de vista e fazê-los falar por meio da sua escrita, adensando as dobras, conforme o procedimento visado pelo equívoco de memória.

Além disso, lida a partir da postura do perspectivismo ameríndio, a frase final do excerto: "Os outros todos me olham procurando me ver" (EVARISTO, 2017, p. 43) sugere que a personagem Vó Rita seja um tipo de xamã, e por isso a única capaz de "olhar normalmente" para a Outra, quando todos os outros a olham "procurando vê-la", sendo este "vê-la" uma espécie de captura de ponto de vista, o que deve, portanto, ser evitado, embora desejado. O "olhar normalmente" de Vó Rita é o olhar de quem consegue evitar a coincidência mortal porque se mostra capaz de visitar o ponto de vista da Outra e de voltar para si. A cena abaixo demonstra esse reconhecimento dos poderes xamãnicos de Vó Rita:

> Maria-Nova escutou de longe a gargalhada forte de Vó Rita. Quis correr para abraçá-la, mas se lembrou da Outra. Não! Vó Rita dormia embolada com ela. Parou, então, com o coração aos pulos. A voz, o som, a música de Vó Rita, foram se aproximando. Maria-Nova sentiu uma dor e uma alegria intensa. Não sabia bem por que, mas todas as histórias lhe vieram à mente: as que Maria-Velha contava, as do Tio Totó, as de guerra de Tião Tatão, as do Bondade, as silenciosas que ela aprendera a ler nos olhos tristes de Mãe Joana, as que ela testemunhava no dia a dia da favela. Teve a impressão de que tudo e todos caberiam no coração de Vó Rita e não no coração dela. E não era por ela ser uma menina! Não era por isso não! Era porque no coração de Vó Rita tinha espaço para tudo e para todos. (EVARISTO, 2017, p. 69).

O desejo de abraçar Vó Rita é contido pela lembrança de que a Outra dormia embolada com ela, e a Outra era uma pessoa que tinha uma doença contagiosa, a Outra era um mistério que amedrontava. Maria-Nova se dá conta, então, de que não cabiam nela todas as pessoas. Ela se dá conta do poder daquela mulher preta, já idosa, que chega com som, com música (cantando/contando), com os cânticos que remetem ao xamanismo, mas também à cultura afro-brasileira, trazendo no coração enorme "tudo" e "todos". Maria-Nova persegue a experiência dessa coletividade, a qual já possui em parte, e que se dá por meio da "dor e da alegria intensa" do reconhecimento da marca da presença do outro.

Outra cena em que é possível ver em Maria-Nova essa característica de abertura à uma exterioridade e que aos poucos vai também revelando seu xamanismo ocorre quando Bondade, personagem nômade que era amado por todos na favela, conta para ela a seguinte história:

> Maria-Nova ouvia a história que Bondade contava e, por mais que quisesse conter a emoção, não conseguia. Hora houve em que ele percebeu e se calou um pouco. Calou-se também com um nó na garganta, pois sabido é que Bondade vivia intensamente cada história que narrava, e Maria-Nova, cada história que escutava. Ambos estão com o peito sangrando. Ele sente remorsos de já ter contado tantas tristezas para Maria-Nova. Mas a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito. (2017, p. 63, grifos meus).

Bondade, como a figura do griot, o contador de histórias, vive de forma intensa o que conta, porque as narrativas, como lembra Vigotski (2018), são formas de experienciar e de sentir. E é sentindo a emoção de Maria-Nova que ele também percebe o momento em que deve calar. Duas subjetividades compartilhando uma história e sendo por ela tocadas, "ambas com o peito sangrando". Aquilo que dói e afeta Maria-Nova é também aquilo que ela toca com seu dedo, é a ferida que, sendo do outro, é em parte sua. Ferida ancestral que, como ela já afirmara antes, haveria de recontar em forma de escrita. Ao analisar esse aspecto da narrativa em sua dissertação intitulada *Uma análise da personagem narradora em* ***Becos da Memória****, de Conceição Evaristo*, Jane Cristina Cruz lê a atitude de Maria-Nova a partir da perspectiva de Walter Benjamin, no texto "O narrador", e constata que ela,

> como uma narradora que não sai de seu lugar, ao permitir que os outros participem da sua narração tendo direito à fala, constrói, desse modo, a identidade social do grupo, que funciona como uma autoimagem para ela e para seu grupo. (CRUZ, 2016, p. 28).

Ao ouvir as histórias que lhe são contadas, Maria-Nova estabelece relações com uma ancestralidade que reforça a *escrevivência*, incorporando também o equívoco de memória por

meio do estabelecimento de uma ambiguidade fundante da experiência que é, ao mesmo tempo, dela e dos outros e que é traduzida em forma de narrativa a partir do mesmo procedimento que con(funde) as vozes no romance. Mas não é apenas para evocar os mortos que a menina escreve, ela também o faz em forma de protesto, porque a história contada por Bondade, e que lhe emocionava, era a história do Homem, personagem que Maria-Nova logo conclui ser a narrativa da vida de Negro Alírio, um sujeito misterioso que chegara na favela em uma madrugada pedindo abrigo em sua casa.

A história do Homem (pseudônimo de Negro Alírio) era a de alguém que crescera assistindo às violências cometidas por ordem de um fazendeiro local, Coronel Jovelino. Ainda menino, enquanto se banhava em um rio o Homem presenciou os capangas do Coronel aparecem e jogarem nas águas o corpo de uma pessoa morta. Aquela pessoa era da família dos Zica, vizinhos das terras de Jovelino e que se recusavam a vender o terreno ou a desocupá-lo:

> O que custava aquela negrada vender as terras e desocupar o beco? Mas os Zica eram teimosos. Não vendiam, não saíam, embora se sentissem cada vez mais acuados. Sempre e sempre um elemento ou outro da família Zica sumia e, dias depois, aparecia boiando nas águas do rio, O Coronel se encarregou de espalhar a notícia e de lamentar que a família dos Zicas tivesse a mania de suicídio [...] (EVARISTO, 2017, p. 57).

O procedimento se repetira diversas vezes e foi assim que o Coronel conseguiu se apossar das terras vizinhas às suas e que pertenciam à família de Pedro da Zica, o primeiro a ser morto. As pedras pontiagudas contadas por Bondade, no entanto, também narravam a indignação do Homem, que ameaçara contar tudo o que todos já sabiam, mas tinham medo de falar. Os pais do então menino conseguiram dissuadi-lo da ideia de revelar a chacina que o Coronel promovia em busca das terras dos Zica. Porém, Jovelino já pensava no que fazer com aquele menino que se anunciava como uma ameaça futura. A manobra do Coronel foi astuciosa. Pretendendo trazer aquela criança para o seu lado, patrocinou seus estudos e o fez aprender a ler, pois sabia que esse era o maior desejo dele. “O menino nunca mandou um agradecimento qualquer. Aproveitou bem os ensinamentos da mestra. Cresceu” (EVARISTO, 2017, p. 61-62). Vê-se aqui a alteridade que impõe uma relação entre o menino e o Coronel. É a história do Homem como exemplo da “rasteira da mãe preta”, conforme Lélia Gonzales (2019). O menino aproveitou os estudos e cresceu para depois se tornar, não um matador, buscando vingança contra o Coronel, mas, sim, um líder daquele povoado. E logo a notícia corria:

> Algumas vezes, ele o vira de longe, tivera vontade de se aproximar, mas aquele moleque havia virado homem. Era uma espécie de líder do povoado. Em sua casa de noite, ensinava outros moleques a ler. Diz que tinha até uma mocinha que ia lá

> também. Ele ia de vez em quando à cidade e voltava com livros. Trazia notícias sobre o que acontecia por lá. Diz que agora estava lendo para os outros, estudando com eles um jornal que explicava tim-tim por tim-tim, o que era sindicato, greve, liga camponesa, reforma agrária. Assuntos que só agradam a estes vagabundos e que vêm tirar o sossego da gente. Era o que faltava! Tanta coisa pra resolver e aquele tipo, desde pequeno, era metido a besta! (EVARISTO, 2017, p. 64-65).

No trecho acima, temos várias camadas narrativas e várias dobras, começando pela própria voz de quem narra a cena. A tradução do passado aparece aqui, dentro da arquitetura do romance, sendo feita por Bondade, que conta a história do Homem/Negro Alírio para Maria-Nova. O que lemos é, portanto, a tradução de uma tradução, ou seja, é a escrita daquilo que fora contado para a narradora e que se refere ao menino-Homem ao mesmo tempo em que aponta para Negro Alírio. Dentro desse esquema, é preciso estar atento à ironia que recobre a parte final do trecho, quando no texto se emula a voz do Coronel, indignado pela audácia do inimigo que lhe tira o sossego com assuntos que "só agradam a estes vagabundos e que vêm tirar o sossego da gente". É triste constatar a presença tão forte desse tipo de discurso no tempo em que escrevo esta tese e é nesse sentido que podemos reafirmar ser a *escrevivência* uma narrativa que, como a própria Conceição Evaristo afirma, "não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos"[18].

A emoção sentida por Maria-Nova ao escutar a história do Homem/Negro Alírio se dá, para além das tantas violências cometidas, pelo fato de que a menina sente uma conexão com aquela personagem, e que reside no desejo de aprender a ler.

> A menina, apesar da dor, pedia mais e mais aquela história. Gostava de alguns pontos coincidentes entre ela e o Homem. Ambos, quando pequenos, tinham o desejo de aprender a ler. Pequenina ainda, se entretinha horas e horas com revistas e jornais que a mãe e a tia lhe traziam. Tio Tatão, por vez ou outra, aparecia com um presente, um livro. Maria-Velha e Mãe Joana sabiam ler. Maria-Velha aprendera com uns missionários que volta e meia apareciam no lugarejo em que foram criadas. Mãe Joana aprendera sozinha catando cuidadosamente as letras, nas horas de folga nas casas em que trabalhava. Era, talvez, por isso o seu grande desejo e esforço para que os filhos aprendessem a leitura. Todos foram para a escola. Muitas vezes a fome acompanhava as crianças pelo caminho, pois o pouco dinheiro do pão era desvirtuado para a compra de um caderno, lápis ou borracha. [...] Maria-Nova, à medida que aprendia, se tornava mestra dos irmãos menores e das crianças vizinha. Maria-Nova crescia, lia, crescia. (EVARISTO, 2017, p. 63-64).

O desejo pela leitura em Maria-Nova era correspondido pelo convívio com os materiais trazidos por seus tios, Maria-Velha e Tio Tatão, pela Mãe Joana e pela continuidade dada por meio do aprendizado repassado às crianças vizinhas da favela. Como num ciclo, Maria-Nova aprendia

[18] Citação que aparece como título no site: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/. (Acesso em 29 mai. 2022).

e ensinava, mas, sobretudo, "crescia, lia, crescia", sendo o uso do verbo "crescer" não uma repetição, mas um exemplo de abertura ao sentido. Maria-Nova cresce fisicamente e cresce como mulher, cresce como leitora e narradora. É por essa proximidade com a leitura que Maria-Nova passa a ser reconhecida no lugar onde mora como uma boa leitora, tornando-se a "tiradeira oficial de rezas" na favela:

> Cada área da favela tinha seus tiradores oficiais de terço. Poucos sabiam ler. A maioria sabia de cor as rezas e muitas vezes em latim. Como Maria-Nova lia muito bem e os santos sempre visitavam a casa dela, ela foi se tornando uma tiradeira oficial de rezas. Começou em sua casa e já era solicitada para puxar o terço nas moradias mais próximas. Todos achavam bonito aquela menina esguia, bem magra, de olhos sempre indagadores, de expressão séria e triste, ajoelhada no meio dos grandes a ler tão bem a orações do livro. (EVARISTO, 2017, p. 44-45).

A expressão "tirar o terço" pode ser lida também dento dessa ideia de movimento que permeia toda a narrativa do romance. Além disso, a leitura que fiz, no início deste ciclo, a respeito da palavra *inventar*, cujo prefixo *in*, significa *dentro*, pode ser aqui retomado na interpretação do verbo *tirar*, que pressupõe, igualmente, um gesto que desloca algo de um local para outro. Assim, tanto *inventar* quanto *tirar* representam movimentos da memória que a colocam em funcionamento. Vale ainda o registro de que o verbo *tirar* está presente em expressões como "tirar uma música" e "tirar de letra", sendo esta última curiosamente próxima do gesto leitor de Maria-Nova, que "tira da letra" aquilo que vocaliza para os demais presentes na cerimônia de leitura comunitária.

A respeito do ato da leitura em voz alta, encontraremos em Roger Chartier (2011) a análise de um trecho do romance *A terra*, publicado por Émile Zola em 1887 e que descreve uma cena de leitura em voz alta feita em um salão pela personagem Jean, um carpinteiro e ex-soldado de Napoleão III. No trecho em questão, o narrador de Zola descreve a leitura de Jean como titubeante, sem timbre e feita ignorando a pontuação, embora tenha sido ouvido sem interrupções:

> Se Jean lê em voz alta é, obviamente, para satisfazer seu auditório, mas pode-se pensar também que o faz porque não saberia fazê-lo de outra forma. A oralização é necessária a essa leitura incapaz de dividir corretamente as frases e palavras e de reconhecer a pontuação sintática. (CHARTIER, 2011, p. 84).

Aproximando essa análise da cena em que Maria-Nova realiza a leitura em voz alta, é possível ver que ambas posicionam a personagem diante de um auditório, ou seja, é uma leitura que ocorre de modo comunitário. No entanto, a diferença reside no fato de que na narrativa de Evaristo a situação exige uma resposta em voz alta do auditório, algo como um espetáculo

teatral em que cada um dos atores age conforme uma ordem já pré-estabelecida, como se vê na sequência da narração:

> Maria-Nova, muitas vezes, lia em latim a ladainha de Nossa Senhora. Todos sabiam a ladainha de cor e respondiam em coro. *Ora pro nobis*. Maria-Nova, emocionada, lia alto e firme:
> – *Mater creatoris*.
> E todos respondiam:
> – *ora pro nobis*
> *Mater slavatoris*,
> *Ora pro nobis.* (EVARISTO, 2017, p. 45).

Na tradução dessa cena do ato de ler estão presentes elementos ritualísticos como o ritmo, a sonoridade e a própria noção de comunidade. Na sequência de sua análise, Chartier chama a atenção para um outro ponto:

> Essa leitura ouvida não distingue o ler do contar e alimenta-se dos mesmos textos escutados muitas vezes – o que é a própria condição de sua compreensão possível, a despeito da leitura pouco inteligível que aí é feita. Numa palavra, Zola situa o modelo de uma tal prática do escrito: não mais a escola, mas a igreja, onde os textos são ouvidos, memorizados e reconhecidos. (2011, p. 84).

Um primeiro aspecto a ser destacado é a relação que Chartier estabelece entre ler e contar. Tal relação está presente de forma intensa em *Becos da Memória*, como já demonstrei em alguns trechos do romance aqui analisados. Além disso, há o elemento da repetição, que funciona como dispositivo capaz de fazer lembrar aos ouvintes o texto que está sendo lido/contado/cantado. Encarado assim, diferente da construção literária em Zola, a cena em que Maria-Nova lê se converte não em escuta silenciosa, mas em uma escuta ativa, algo como um coral de vozes que, para retomar a metáfora da própria narradora, se amontoam dentro de Maria-Nova e dos demais presentes para concretizar uma experiência comunitária de leitura. Nesse sentido posso dizer que a tradução do passado é, mais uma vez, construída por diferentes vozes, o que se concretiza, inclusive, em termos de grafia, com o uso do travessão para marcar a inserção de uma outra voz ou, antes, de outras vozes, uma vez que esse travessão remete ao que "todos respondiam".

Maria-Nova "crescia e crescia" e a relação que ela vai desenvolvendo com o desejo da escrita se fortalece a medida em que se avança na leitura do livro, o que se dá, principalmente, por meio do acúmulo de histórias contadas pelas demais personagens. Tais histórias vão se introjetando na menina e chegam a causar um sentimento de exaustão:

> Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e a fogo. A vida não brincava com ela nem ela brincava com a vida. Ela tão nova e já vivia mesmo. Muita coisa, nada ainda, talvez ela já tivesse definido. Sabia, porém, que aquela dor toda não era só sua. Era impossível carregar anos e anos tudo aquilo sobre os ombros. Sabia de vidas

> acontecendo no silêncio. Sabia que era preciso pôr tudo para fora, porém como, como? Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e fogo. (EVARISTO, 2017, p. 76, grifos meus).

No trecho acima a narradora descreve a sensação de si-mesmo em outro tempo. Adotando, como já fizera outras vezes durante o texto, o ponto de vista de uma terceira pessoa, ela traduz o passado e a sensação de "estar sendo forjada a ferro e fogo". A passagem é rica em termos de tempo, pois enfatiza a ideia de uma continuidade expressa pela locução com o verbo no gerúndio, seguida do uso do pretérito-imperfeito do indicativo em "brincava", e encerrando com repetição da frase inicial, reiterando a ideia de um movimento circular que dá destaque ao próprio ato da forja, cujo significado também remete à ideia de "modelar", portanto, de "criar" e "narrar". Além desse, a expressão aponta para um outro sentido mais doloroso para a personagem, um sentido que remonta à escravidão, quando os corpos negros eram marcados com ferro e fogo com o objetivo de, entre outros, garantir a sua condição de mercadoria ou de distingui-los como transgressores, no caso de escravos que se rebelavam.

A respeito dessa dupla função da inscrição na pele negra, Luciano Raposo de A. Figueiredo (2004), no texto "Quando o corpo é o manuscrito: as marcas de escravos no Brasil", observa que:

> Marcar o escravo era a primeira das providências após sua captura nas razias, pelas savanas africanas, ou de sua compra nos sertões. Imediatamente se configurava a apropriação, mas também, na outra face de um mesmo ato, o temor da fuga e da perda. Marcava-se para identificar uma propriedade; marcava-se para não perder, pois se reconhecia naquela mercadoria o risco de deserção.
> [Em caso de fuga] Tratava-se, agora, não mais de identificar o escravo como mercadoria, mas como transgressor social. Ao fazê-lo de maneira pública, obrigando-o a expor o símbolo perene de fugitivo da hierarquia, ele não ganhava apenas uma classificação ao modo dos judeus em Auschwitz ou dos criminosos ingleses sob as Leis Sanguinárias. Seu castigo exemplar colaborava para disseminar o medo à transgressão entre a enorme massa de seres nas mesmas condições. (2004, p. 86-88).

Lida a partir desse componente histórico, a expressão ganha um outro peso que impossibilita Maria-Nova de brincar e que a faz viver "muita coisa, nada ainda". Na oposição entre os advérbios se lê a presença da memória herdada, repleta de dor e, conforme Pollak (1992), vivida por Maria-Nova por tabela: "A menina já era dada à tristeza, já tinha no sangue o banzo, já guardava no peito saudades de uma vida longínqua, não vivida" (EVARISTO, 2017, p. 115, grifo meu). A palavra em destaque se origina de *mbanza*, que em quimbundo, língua falada em Angola, é usada para se referir à aldeia. O banzo engloba um sentimento de melancolia e nostalgia experienciado pelos escravos que, afastados de sua terra, iam aos poucos perdendo a vontade de viver e cometiam, então, suicídio. Tal sentimento pode também ser estendido a

outros povos originários que vivenciaram as mesmas violências e foram afastados de seus locais de origem. Nesse sentido, é possível ver na citação acima a incorporação de mais uma memória dolorosa que Maria-Nova herda de seus antepassados e que é traduzida como um componente genético, o banzo estava em seu sangue.

Destaco, ainda da mesma passagem de *Becos da Memória*, a afirmação de que isso *tudo* é *nada* ainda, ou seja, de que o destino da menina reserva muitas outras histórias que aguardam por serem contadas e sentidas. Porém, logo na sequência, a narradora descreve a impossibilidade de carregar tanto peso por anos e anos, vislumbrando-se aí a necessidade de "pôr para fora". A mesma imagem de um acúmulo interno, lembremos, já havia aparecido nas páginas iniciais do livro quando a narradora afirmava: "Homens, mulheres, crianças que se amontoam dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela" (EVARISTO, 2017, p. 17, grifo meu). Foi esse trecho que me provocou a especular a ideia, a partir da etimologia de "inventar", de um movimento que desloca o que está longe para perto e que se assemelharia à tentativa do esforço presente na tradução do passado. A reaparição dessa ideia no trecho da página setenta e seis do romance indica mais uma vez que é a escrita, ou melhor, a *escrevivência*, o modo pelo qual a narradora responde a esse excesso de vidas que lhe habitam. Este último trecho analisado aponta também para uma semelhança entre as personagens Maria-Nova e Vó Rita. Semelhança em termos não de coincidência, mas de uma relação entre alteridades que vai sendo reiterada ao longo de todo o romance. Como já havia sugerido, minha leitura é a de que, segundo o perspectivismo ameríndio, Maria-Nova e Vó Rita seriam figuras xamânicas. Pretendo agora avançar nessa argumentação.

Começo por reafirmar que a própria arquitetura do romance indica essa característica xamânica da abertura para uma relação entre mundos e pontos de vista diversos, e que ela se apresenta de modo mais evidente na personagem Vó Rita: "[Ela] não morreria nunca! Era velha, mas não sentiu dó dela. Vó Rita nunca lhe passava a impressão de estar sozinha" (EVARISTO, 2017, p. 111), escreve Maria-Nova. Ou ainda, mais à frente quando a narradora apela à memória travessão para trazer a voz de Tio Tatão:

> – Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertaram na vida de cada um de nós, que, consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos. (EVARISTO, 2017, p. 111).

A fala do tio anuncia o prenúncio de um ritual de passagem pelo qual Maria-Nova já havia começado a atravessar desde o momento em que, nas primeiras páginas do livro, manifestara o desejo de "pular com os olhos" em cima da Outra. Ora, nada mais revelador de um ponto de vista do que a menção feita aos olhos. Detendo-me na fala de Tio Tatão, vejo que o vocativo "Menina" dá início a uma reflexão na qual o elemento central a ser exaltado é o da alteridade e também da ancestralidade, ou seja, a fala de Tio Tatão pressupõe o outro. Do mesmo modo, essa referência à exterioridade que compõe o sujeito retorna na frase "a sua vida, menina, não pode ser só sua". O período ganha em potência com a presença do advérbio negativo, que chama a atenção para o fato de que a vida da menina, por mais que ela o deseje, "não pode ser" só dela. Na negação não há o banimento do desejo de individualidade, mas o reconhecimento da impossibilidade de seu desempenho senão por meio da alteridade, sendo a necessidade de ouvir, ver e de ser afetado as condições para viver essa alteridade. Recorrendo novamente ao conceito de experiência trazido por Jorge Larrosa (2002) veremos que

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (2002, p. 24, grifos meus).

Os destaques que fiz acima remetem exatamente aos olhos, ao olhar, aos ouvidos, ao ouvir e ao sentir. O gesto xamânico é, portanto, um gesto que procura encarar o outro como uma subjetividade e não como mero objeto. Aqui vale a pena retomar Eduardo Viveiros de Castro (2018) para pontuar que, se para a modernidade ocidental conhecer é dessubjetivar, ou seja, é tornar o outro uma coisa, um objeto a fim de que seja conhecido, no perspectivismo ameríndio trata-se do contrário: conhecer é subjetivar:

> O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é 'personificar', tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, daquele; pois a questão é a de saber 'o quem das coisas' (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do 'por quê'. [...] Aqui é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber. O objeto da interpretação é a contrainterpretação do objeto. (2018. p. 50-52).

A adoção desse gesto que busca "o quem das coisas" seria, portanto, resultado de uma contrainterpretação, ou seja, de uma interpretação que se faz "frente à" ou "em oposição à".

Desse modo, procura-se estabelecer uma relação com o "quem" que está sendo interpretado, mais do que apenas "objetificá-lo" a fim de impor a ele a uma leitura única. A mesma ideia de estabelecimento de uma relação por meio da subjetivação pode ser encontrada, guardadas as devidas proporções, na Filosofia da Libertação de Enrique Dussel (1977) que, assim como o Anti-Narciso de Viveiros de Castro, refuta a possibilidade de se conceituar "o homem" fora da lógica que torna o autor da resposta um regulador da verdade. Em oposição a isso, Dussel propõe uma metafísica da exterioridade, que coloca a relação entre os seres humanos como a primeira relação, aquela que viria anteriormente a qualquer outra e que implicaria, portanto, em um ato de responsabilidade para com o outro. À impossibilidade de uma essência, portanto, coloca-se uma exterioridade.

> [...] o rosto de outro homem se apresenta em torno de nós como uma simples coisa-sentido a mais. O chofer do táxi dá a impressão de um prolongamento mecânico do carro, a dona de casa como um momento a mais da limpeza e da arte culinária; o professor como um ornamento da escola, o soldado como um membro do exército... Parece que é difícil isolar o outro homem de seu sistema onde se encontra inserido. (DUSSEL, 1977, p. 46).

Embora a aproximação entre Enrique Dussel e Viveiros de Castro se dê no sentido das epistemologias do sul e que haja entre elas particularidades, o que me chama a atenção entre ambas as perspectivas é o relevo dado à exterioridade e à necessidade da subjetivação em lugar da objetificação do outro. São esses os gestos xamânicos que propõem olhar, escutar e sentir as coisas com as quais nos relacionamos, aliás, sem as quais toda a relação se tornaria estéril. Abrindo um pequeno parêntese, creio que isso deva ocorrer também na relação entre o pesquisador e seus "sujeitos". O pesquisador-xamã não possui objetos, mas sujeitos de pesquisa, assim como *Becos da Memória* é encarado por mim como um sujeito para o qual tento ter os olhos, os ouvidos e o coração aberto afim de estabelecer com ele uma relação.

Voltando à cena em que Tio Tatão prenuncia o destino de Maria-Nova, é preciso dizer que ela ocorre durante a morte de uma das personagens, Filó Gazogênia, cena que a menina acompanhava da janela do barraco: "Lá estava Maria-Nova de olhos, ouvidos e coração bem abertos, tomando em si os últimos movimentos de vida-morte de Filó Gazogênia" (EVARISTO, 2017, p. 111). A morte é o pano de fundo sobre o qual Maria-Nova começa a ter consciência de que seu destino é o Outro, é ser a xamã responsável por escrever a vida que não poderá ser somente dela. As pistas dessa sina podem ser vistas, além da cena inicial do romance na qual a narradora escreve: "E eu, de olhos abertos, pulava em cima (só com os meus olhos)" (EVARISTO, 2017, p. 15), também na passagem em que Negro Alírio chega na favela e

encontra abrigo na casa de Maria-Nova, Maria-Velha e Tio Totó: “A menina havia olhado para ele de modo tão intenso, que ele se assustou um pouco. Parece que ela perguntava, pedia alguma coisa” (EVARISTO, 2017, p. 91).

Seguindo Maria-Nova até a escola, veremos que naquele espaço também se manifesta essa consciência. Na cena em que a professora pede que se leia um texto sobre a “Libertação dos Escravos”, a menina se vê diante de uma perspectiva de memória e de narração contra a qual ela se opõe:

> Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. [...] Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. (EVARISTO, 2017, p. 150).

Maria-Nova é confrontada por um texto que apresenta uma História única, igual, e que resulta em uma perspectiva de memória estática. A ela, a menina contrapõe, quando arguida pela professora, não a versão de *uma* história, mas a contação de muitas vidas. A alusão feita por Maria-Nova não é senão a própria enunciação daquilo que o texto do romance põe em prática, ou seja, a tradução do passado por meio da *escrevivência*, gesto capaz de contar muitas vidas sem, contudo, esgotá-las. É nesse sentido que venho afirmando que *Becos da Memória* apresenta o equívoco de memória na sua própria estrutura narrativa. Não posso deixar de destacar, ainda, o fato de que, na cena que acabo de analisar, além de Maria-Nova há apenas mais uma estudante negra na sala: “Fitou a única colega negra da sala e lá estava a Maria Esmeralda entregue à apatia” (EVARISTO, 2017, p. 150). A descrição feita da colega, cujo nome também é Maria, potencializa ainda mais a postura de Maria-Nova, não no sentido de uma simples oposição à apatia de Maria Esmeralda, mas antes de uma composição, ou seja, do estabelecimento de uma relação.

A transição, o ritual de passagem de Maria-Nova, atinge seu ápice com a cena abaixo, que descreve a sua última noite na favela antes de ter de abandoná-la:

> Maria Nova deitou sobre o colchão rasgado, de barriga para cima. As estrelas salientes passavam pelos vãos das poucas telhas. Pela janelinha aberta a lua pousava em cima do rosto da menina. Maria-Nova teve a impressão de que, se erguesse os braços, tocaria o céu.
>
> Dormiu. E foi Vó Rita que veio no seu último sono-sonho ali na favela.
>
> Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. Ela que não tinha a voz calada nunca, pois se não estava falando, cantando estava; que nunca chegava de repente, pois se sabia de longe que Vó Rita estava chegando. E eis que ela chegou pé

> ante pé. Grandona, gorda, desajeitada. Abriu a blusa e através do negro luzidio e transparente de sua pele, via-se lá dentro um coração enorme.
> E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens.
> Todos os homens: negros, brancos, azuis e amarelos, cor-de-rosa, descoloridos...
> Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira. (EVARISTO, 2017, p. 183-184, grifos meus).

Esse encerramento da narrativa é uma tradução poética e profética da memória de despedia da favela, do espaço em que tantas narrativas se acumularam dentro de Maria-Nova. A cena se passa em uma noite estrelada na qual se pode ver a lua (símbolo do movimento circular), e quase tocar o céu. A menina adormece e vê em seu "sono-sonho" a chegada repentina de uma Vó Rita calada, diferente daquela cantante e que se anunciava de longe. Aqui lembro da tese de Cláudia Renata Duarte, já citada no ciclo anterior durante a análise de *Infância*, e na qual a autora aponta para este aspecto onírico do xamã ao analisar a narrativa de Davi Kopenawa:

> A importância do sonho para Davi Kopenawa é completamente oposta ao lugar concedido no imaginário racionalista do ocidente. Para uma xamã, um sonho é uma viagem, instrumento de comunicação com divindades. [...] Há uma desvalorização epistêmica do sonho por parte dos não indígenas. (DUARTE, 2017, p. 170).

O gesto da narradora de *Becos da Memória*, assim como o do xamã, valoriza o sonho e o elege, não por acaso, como o local em que Vó Rita e Maria-Nova se comunicam, visto que ambas possuem poderes xamânicos. Ainda sem dizer uma palavra, a velha senhora abre a blusa e Maria-Nova pode, então, ver o coração enorme que lá estava guardado, um coração-útero, a "mãe-preta" que faz brotar dos afetos e das relações a vida dos homens, de todos os homens, e, finalmente, de toda a humanidade. Vó Rita é a xamã, aquela que funda relações onde antes não havia nada, aquela cujo dom é ter olhos, ouvidos e um enorme coração capaz de parir a humanidade inteira. É nessa cena que Maria-Nova se despede da favela e, simbolicamente, de Vó Rita. É durante o sono-sonho que se revela para a menina a sua condição de narradora capaz de evocar tantas outras vozes dos becos da favela da qual se via obrigada a se despedir. A história que nascera do desejo de escrita da menina "já grande" ao ouvir falar que "Vó Rita dormia embolada com ela" se encerra com Maria-Nova dormindo-sonhando embolada com Vó Rita e com toda a humanidade, com todos aqueles que no início do livro foram citados com o desejo de serem evocados na escrita do eu-menina. Destaco, portanto, nessa cena final, mais uma vez o aspecto circular da narrativa de *Becos da Memória* e retorno aos textos de Eduardo Viveiros de Castro (2018; 2020) acerca dos povos ameríndios para falar agora do canibalismo como força motriz dessas sociedades, tema pelo qual passei rapidamente ainda quando escrevia sobre minhas inquietações.

Sobre esse aspecto das sociedades ameríndias, o antropólogo afirma que a maior dificuldade encontrada pelos religiosos que buscavam a conversão desses povos indígenas era fazê-los abandonar o hábito de devorar o inimigo. Ao escrever sobre os Tupinambás, Viveiros de Castro (2020) aponta dois motivos para o canibalismo. O primeiro tem relação com a putrefação do corpo e com a condição de tornar o inimigo o mais parecido possível com aquele que iria devorá-lo (raspar os pelos e pintar o inimigo com temas da tribo, por exemplo). O outro motivo, que ele vê como mais importante, era o da perpetuação da vingança. Ao morrer, o inimigo prometia que alguém da sua tribo viria para vingá-lo:

> A morte em mãos alheias era morte excelente porque era morte vindicável, isto é, justificável e vingável; morte com sentido, produtora de valores e de pessoas.
> [...]
> A vingança não era assim um simples fruto do temperamento agressivo dos índios, de sua incapacidade quase patológica de esquecer e perdoar as ofensas passadas; ao contrário, ela era justamente a instituição que produzia a memória. Memória, por sua vez, que não era outra coisa que essa relação ao inimigo, por onde a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social. [...] O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade [...]. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 201-202).

Segundo o autor, é a vingança que produz a memória, uma vez que esta deveria ser fundada por meio do estabelecimento de uma relação com o inimigo e, por extensão, com o grupo ao qual ele pertencia. A captura, a cerimônia e a morte do inimigo eram, portanto, elementos indispensáveis à continuidade das sociedades indígenas e, por isso, tão difíceis de serem combatidas pelos conversores. O autor ressalta ainda que a função mnemônica do canibalismo pode ser vista de forma mais bem acabada na cerimônia que envolve o cativo e o futuro matador, sendo tal cerimônia regida por uma dimensão "lógica" e outra "fágica":

> O combate verbal dizia o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro do matador será o de uma vítima; a execução iria soldar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo. [...] Pois não se tratava de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro. Os mortos do grupo eram o nexo de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do devir. A guerra não era uma serva da religião, mas o contrário. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 205-207).

A memória, dentro dessa perspectiva, funcionaria de modo circular, assim como no romance de Conceição Evaristo. Buscando uma analogia com esses sistemas, sugiro que se possa entender o ritual canibalístico como força motriz da própria linguagem no romance. Pensando assim, proponho vermos a narradora em uma espécie de duelo no qual a ênfase não esteja na

vingança, mas antes na busca pelo estabelecimento de uma relação com Maria-Nova e, por consequência, com todas as demais personagens que nela habitam. Ao evocar a si mesmo, a narradora evoca Maria-Nova e, por meio dela como xamã, também todas as outras personagens em um ritual que estabelece uma relação e que gera a memória. Dentro dele, portanto, também a morte desempenha um papel importante, como já afirmou Foucault:

> A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; [...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (FOUCAULT, 2009, p. 268-269).

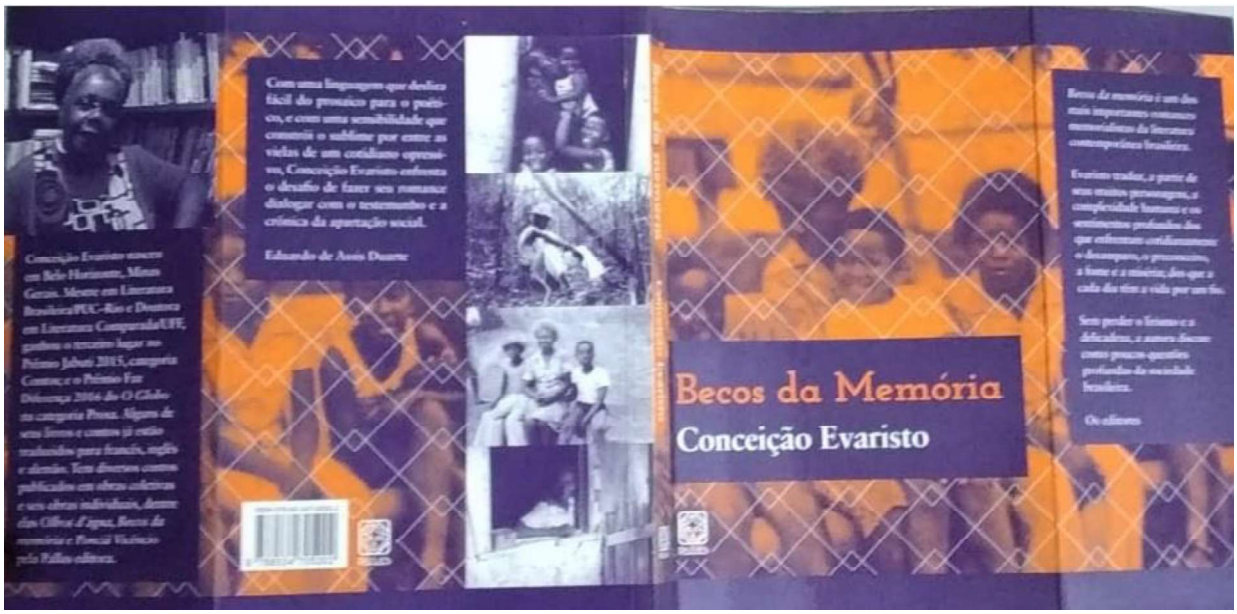
É interessante o autor se referir também à ideia de ciclo para simbolizar o movimento. Diante disso, o fato de querer interrompê-lo, como o fez Sherazade, traz outra questão importante: a da morte, representada pela presença da ausência. A sugestão da metamorfose da escrita, que passa a ser relacionada não mais com a vida, como nas *Mil e uma noites*, mas com a morte é como que uma retomada do movimento da própria vida. Por isso, se de acordo com Foucault (2009), o autor de um texto literário tanto mais se apaga quanto mais se escreve, não poderíamos ler nesse apagamento, espécie de morte, um gesto canibal antropofágico que funcionaria como força motriz (e, portanto, também como vida) da própria linguagem e da memória? Procurarei desenvolver melhor esta relação entre o canibalismo e a narração na seção seguinte.

3.3 O ESPAÇO E A FECHADURA: CANIBALISMO, VIDA E MORTE

Nesta seção irei aprofundar as relações entre morte, vida, canibalismo e o equívoco de memória, conforme deixei esboçado no final da seção anterior. Para isso, gostaria de começar analisando a estrutura física de *Becos da Memória*, ou seja, olhando para a sua composição em termos de "papel pintado com tinta" (PESSOA, 1998). Antes de chegar à narrativa propriamente, é comum que parte dos livros tragam paratextos contendo a biografia do autor e informações sobre a sua obra. Nesse sentido, penso quais seriam as implicações de tais paratextos quando a narrativa se declara autobiográfica ou possui pistas que podem levar o leitor a acreditar nisso. Nesse sentido, se retomarmos a perspectiva de Lejeune (2014), poderemos encontrar nesses paratextos pistas do contrato em que o "eu abaixo-assinado" se inscreve e cujo resultado é a assinatura ou não do pacto autobiográfico. Mas, no caso de *Becos da Memória*, sugiro uma outra leitura.

Ao contrário da versão de *Infância* com a qual trabalhei no primeiro ciclo e na qual não há, exceto pelo posfácio de Octávio de Faria, outras informações a respeito do autor em forma de paratextos, em *Becos da Memória* eles são vários e orbitam a narrativa de modo a também construí-la. É o caso, por exemplo, da capa da edição com a qual trabalho nesta pesquisa e que reproduzo abaixo:

Figura 2 - Capa do livro *Becos da Memória*



Fonte: Evaristo (2017).

Nela há quatro pessoas, cujos rostos não aparecem de modo tão nítido. Três delas são crianças, e uma repousa nas pernas da quarta pessoa, uma senhora de cabelos já brancos. A imagem se esconde e, quando abro a primeira orelha do livro[19], ela se desdobra, metafórica e literalmente, revelando a continuação da imagem, na qual inferimos a presença de mais uma pessoa cuja maior parte do corpo (exceto os pés) está coberta por uma caixa de texto em que lemos uma nota dos editores sobre a importância da obra. Indo na direção oposta, vejo na contracapa outra imagem sobre a qual se sobrepõem quatro fotografias. De cima para baixo, a primeira mostra três crianças e um adulto, todos felizes; na segunda há um homem jovem em meio a um matagal; na terceira, uma senhora ladeada por duas crianças (a mesma senhora da capa, ao que parece); e na última uma criança com um dos braços apoiado na abertura do lado de dentro de uma janela. Todas essas imagens concorrem com o título do livro, o nome da autora, a logo da editora, o código de barras, impresso para lembrar que o livro, afinal de contas, também é mercadoria, e um pequeno trecho assinado por Eduardo de Assis Duarte cujo conteúdo elogia a escrita de Conceição Evaristo. Abrindo a segunda folha de rosto, é ela, a autora, que aparece em uma foto seguida de alguns dados biográficos como carreira acadêmica, obras e prêmios literários. Nas segunda e terceira capas há mais fotos, todas em preto e branco, o que lhes confere certo tom de envelhecimento que se conecta à ideia de um passado distante, contribuindo para enfatizar o termo "memórias" presente no título.

A descrição que me dei ao trabalho de fazer demonstra a grande quantidade de informações contadas nesses paratextos que envolvem a narrativa de *Becos da Memória* e que dialogam com o leitor, dando já início ao seu contato com a narrativa. É interessante notar que, na parte externa, a imagem da capa do livro deixa ver, ao mesmo tempo em que esconde, parte da fotografia, sendo já um indício do procedimento narrativo presente na construção do romance, que mostra o passado na medida em que acentua a sua abertura por meio da pluralidade de vozes evocadas pela narradora. Ao ser questionada sobre as fotos em entrevista dada para a pesquisadora Euridice Figueiredo, Evaristo assim responde, conforme cita Débora Salles Pinto em sua dissertação sobre *Becos da Memória*:

> Sim, minha mãe, minhas irmãs e irmãos, meu único tio materno com três de suas filhas (hoje, uma dessas minhas primas, a que está com uma espiga de milho na boca, é secretária de Educação de Belo Horizonte [...] Apareço em uma das fotos, com minha irmã mais velha, Maria Inês [...] Eu estava com uns quatro anos e tinha as perninhas ligeiramente tortas para dentro. (FIGUEIREDO apud PINTO, 2018, p. 14).

[19] É interessante como o ato de subjetivar os objetivos, conforme propus no final da seção anterior, reaparece aqui, na orelha do livro, em termos de linguagem metonímica e também xamânica.

Na sequência do texto, Evaristo conta um pouco mais sobre as pessoas das fotos. Contudo, o que pretendo demonstrar é o aspecto da curiosidade que ronda os textos que se intitulam como autobiográficos ou, como é o caso de Conceição Evaristo, mesmo aqueles que não obstante todas as afirmações de sua autora a respeito de uma não coincidência última entre ela e suas personagens, ainda assim, podem ser lidos com um olhar desconfiado. É como se o leitor encarasse o gesto desses autores que negam o aspecto autobiográfico de suas obras assim como encaram uma história contada por um amigo que, por ter vergonha de contar algo, apela ao "sabe, eu tenho um amigo que...". Aliás, antes de continuar, preciso rever um posicionamento exposto no primeiro ciclo a respeito da questão do autor.

Lá no primeiro ciclo escrevi que, "ao tratar aqui das memórias no texto literário, não irei procurar submetê-las a uma comparação com aquilo que foi vivido pelo seu autor real, pela pessoa que escreveu tais memórias". Quero afirmar que a operação que faço, ao trazer a fala de Conceição Evaristo, tanto nesta entrevista quanto nas vezes em que citei seu prefácio em *Becos da Memória*, não constitui uma contradição. O autor de carne e osso nunca foi por mim abandonado, e nem poderia sê-lo, o que ocorre é que a fala de Evaristo contribui para demonstrar um ponto importante na construção do equívoco de memória: o da ambiguidade. Trazer a fala da autora em minha argumentação, portanto, não seria buscar nela uma explicação para o texto, mas, antes, uma complicação, uma (con)fusão ainda maior para ele, afinal, como ela mesma afirma, "deixo a charada para quem nos ler resolver" (EVARISTO, 2017, p. 12). Peço perdão pelo pequeno desvio.

Voltando ao aspecto físico do livro, num primeiro momento a inflação de fotografias que cercam os paratextos da narrativa da edição de 2006 de *Becos de Memória* poderia ser vista como algo que não contribui para, digamos, escamotear a possibilidade de uma leitura autobiográfica. Será que uma edição mais enxuta e contida, como aquela de *Infância*, propiciaria uma leitura que pendesse menos para a procura de coincidências entre o autor e suas personagens? Minha leitura é a de que, com fotos ou sem fotos, o simples fato de haver uma fagulha de vida no texto já será o suficiente para autorizar o leitor a procurar pistas que revelem coincidências entre o autor e suas personagens. Aliás, falando em *Infância*, confesso que durante a análise não pude deixar de procurar em sites de busca pelo nome do armazém citado no livro como pertencendo ao pai de Graciliano Ramos. Afinal, somos todos leitores curiosos, leitores que querem "resolver" a charada, não é mesmo?

Essa curiosidade que parece mover o leitor foi tema do ensaio "Como se deve ler um livro?", no qual Virginia Woolf (2019) assim sugere que se leiam obras que biográficas e autobiográficas:

> Devemos lê-las, em primeiro lugar, para satisfazer a curiosidade que às vezes nos domina quando à noitinha nos deixamos ficar diante de uma casa, onde as luzes estão acesas e as janelas ainda não foram fechadas, e cada andar nos revela uma diferente seção da vida humana existente? Ardemos então de curiosidade pela vida das pessoas da casa – as criadas com suas bisbilhotices, o senhor que está jantando, a garota que se veste para uma festa, a velhota à janela com seu tricô. Quem são elas, quais são seus nomes, suas ocupações, seus pensamentos e aventuras?
> Biografias e memórias respondem a tais perguntas, iluminam um sem-fim dessas casas; mostram-nos pessoas que cuidam dos problemas de seu cotidiano, que se esforçam, que fracassam, que são bem-sucedidas, que comem, amam, odeiam, até que morram. (WOOLF, 2019, p. 57-58).

O texto acima faz parte do volume *The commom reader*, editado em 1932, ou seja, bem antes de o gênero autobiográfico começar a ganhar tantas outras possibilidades de leitura, escritura e, consequentemente, denominações que não cessam de se desdobrar (autoficção, escrita de si, antibiografia...). Naquilo que Virginia Woolf escreve, está presente, como disse, o gesto da curiosidade, da especulação. E é principalmente em perguntas como "quem são elas?", "quais seus nomes?", "ocupações?", "pensamentos?", "aventuras?" que enxergo uma espécie de desejo por subjetivar o outro, por estabelecer com ele uma relação. É óbvio que a exacerbação dessa atitude pode levá-la ao esgotamento ou, antes, a uma banalização, tal como vemos nos casos de programas de fofocas e reality shows para ficar em poucos exemplos. Aliás, tal fenômeno também pode se estender às biografias e, embora elas não sejam o foco de meu estudo, é interessante fazer menção à leitura de Janet Malcolm a esse respeito:

> A incrível tolerância do leitor (que ele não estenderia a um romance mal escrito como a maior parte das biografias) só faz sentido se for entendida como uma espécie de cumplicidade entre ele e o biógrafo numa atividade excitante e proibida: atravessar o corredor na ponta dos pés, parar diante da porta do quarto e espiar pelo buraco da fechadura. (MALCOLM, 2012, p. 16).

O argumento da autora, que em seu livro *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* analisa as biografias escritas sobre a poetisa norte-americana, vai ao encontro da cena descrita no trecho do ensaio de Virginia Woolf (2019), ou seja, ambas colocam a curiosidade como força motriz da leitura de textos de cunho biográfico e, eu acrescento, aos relatos autobiográficos.

Mas, voltando à pergunta feita anteriormente a respeito dos possíveis efeitos da presença ou da ausência de fotografias na capa de *Becos da Memória*, observo que, de uma maneira ou de outra, o leitor se vê, desde o princípio, colocado diante do equívoco de memória. Ou seja, quer ele assine ou não o "pacto autobiográfico", vide Lejeune (2014), sua atitude diante da obra está sempre condenada à ambiguidade. Se ao ser perguntado sobre determinada obra o

autor afirma ser “tudo verdade”, o leitor procurará as incongruências, se, ao contrário, afirma “ser tudo mentira”, este sorri ironicamente e revira os olhos: “Certo, eu sei, tudo mentira, está bem”, dando início às buscas pelas coincidências. Não há como escapar. E se não há como escapar, melhor do que escolher uma ou outra opção é unir ambas e assumir, desde o início, o equívoco de memória. É o que faz Conceição Evaristo ao dizer, como já citei no início deste ciclo, que:

> Quanto à presença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange.
> [...]
> Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali onde explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da Memória* é mentira. Ali busquei escrever ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. (EVARISTO, 2017, p. 11).

A atitude da autora “não a constrange”, “nada que está narrado [...] é verdade, nada que está narrado [...] é mentira”; são essas frases do prefácio que funcionam, antes mesmo do início da narrativa, como conselho aos leitores. Em vez de assinar um pacto, a autora sugere libertar a leitura, como reclama Barthes (2004).

Além disso, outra questão que se coloca é a da “verdade” e a da “mentira”, termos que são abolidos da narrativa pelo uso da negação que os antecede na fala de Evaristo, sendo substituídos pela afirmação da *escrevivência* da ficção. Anula-se assim, como citei na seção anterior, a ideia de uma possível *representação* capaz de fazer retornar o passado e celebra-se o texto que é, e só pode ser, *apresentado*. Irene Vallejo (2019) corrobora essa visão ao citar o historiador grego Heródoto e seu procedimento de escrita durante a tentativa de coletar informações sobre os acontecimentos que pretendia registrar:

> Em anos de viagens e conversas, Heródoto constatou que as testemunhas que interrogava lhe forneciam relatos contraditórios sobre os mesmos acontecimentos, muitas vezes esqueciam os fatos e, em vez deles, lembravam-se de coisas que só aconteceram no universo paralelo dos seus desejos. E assim descobriu que a verdade é fugidia, que é quase impossível captar o passado como realmente ocorreu, porque só dispomos de versões diferentes, interessadas, contraditórias e incompletas dos fatos. Em *História* são frequentes frases como: “que eu saiba”, “a meu ver”, “de acordo com o que soube pela boca de...”, “não sei se é verdade; só escrevo o que se diz”. Milênios antes do multiperspectivismo contemporâneo, o primeiro historiador grego entendeu que a memória é frágil e evanescente; que quando alguém evoca o próprio passado deforma a realidade para se justificar ou buscar alívio. Por isso, tal como em *Cidadão Kane*, tal como em *Rashomon*, nunca chegamos a conhecer a

> verdade mais profunda, somente seus vislumbres, suas variantes, suas versões, sua longa sombra, suas infinitas interpretações.
>
> E o mais incrível de tudo: nosso autor não registra a versão dos gregos, só a dos persas e fenícios. Assim, a História ocidental nasce explicando o ponto de vista do outro, do inimigo, do grande desconhecido. (VALLEJO, 2019, p. 225-226).

Embora Heródoto falasse de um ponto de vista não autobiográfico, nas suas *Histórias* já se mostrava presente a tradução do passado e, inclusive, os momentos em que se podia ver o equívoco de memória vir à superfície nas falas oscilantes do autor grego. De qualquer modo, o que a citação comprova é essa incapacidade de apreensão da verdade a qual havia me referido anteriormente e a opção que o equívoco de memória oferece como possibilidade para lidar com essa incômoda constatação.

Aproveitando a menção que havia feito ao livro de Janet Malcolm a algumas linhas atrás, gostaria de ampliar a versão de minha metáfora da fechadura[20], pela qual, julgo, passei demasiado depressa até este momento da tese. Faço isso a partir da imagem sugerida por Malcolm e que define o autor de uma biografia como alguém diante de uma porta olhando pelo buraco da fechadura. Segundo ela, esse olhar pela fechadura simboliza o desejo de saber da vida do outro, quase como um ato de indiscrição. Tal metáfora resulta de uma análise que a jornalista faz das biografias escritas sobre Sylvia Plath, ou seja, de uma história de vida contada por outra pessoa. Especificamente sobre a biografia escrita por Anne Stevenson, *Bitter Fame*, Janet Malcolm condena: "O erro imperdoável [da autora] foi hesitar diante do buraco da fechadura" (2012, p. 17). A metáfora é trazida novamente para se referir ao modo como Stevenson teria agido de modo leviano como biógrafa ao se importar com os sentimentos dos familiares ainda vivos de Sylvia Plath:

> Poupar os sentimentos alheios! Deixar de avançar até onde for possível! O que esta mulher estará pensando? A tarefa do biógrafo, como do jornalista, é satisfazer a curiosidade dos leitores, e não demarcar seus limites. (2012, p. 17).

Conforme essa premissa, seria necessário ao biógrafo agir como um arrombador que, diante da fechadura, a destrói sem hesitar. Mas a autora vai mais longe. Em uma comparação, a meu ver um tanto exagerada e caricata, ela diz que o biógrafo precisa agir com relação ao biografado assim como o ocidental age diante de um nativo, ou seja, subjugando-o: "Se os familiares se comportam como nativos amigáveis [...] ainda assim ele precisa fazer valer sua autoridade e pavonear-se à frente deles para demonstrar que é o poderoso homem branco e eles não passam

[20] É bom pontuar que a imagem da fechadura para o equívoco de memória me ocorreu antes de minha leitura do livro da autora norte-americana.

de selvagens nus" (MALCOLM, 2012, p. 17-18). Isso se o biógrafo quiser passar uma boa impressão para quem o lê. Porque caso a biografia seja sentida como "parcial" ou "pouco verdadeira", teria ocorrido então um descuido no momento do arrombamento da fechadura, uma hesitação qualquer cujo resultado seria fatal porque dali em diante o nativo é quem captura ria o ocidental e faria dele o que quisesse ou, segundo a autora, pior, a biografia é que ficaria servindo como propagando nativa.

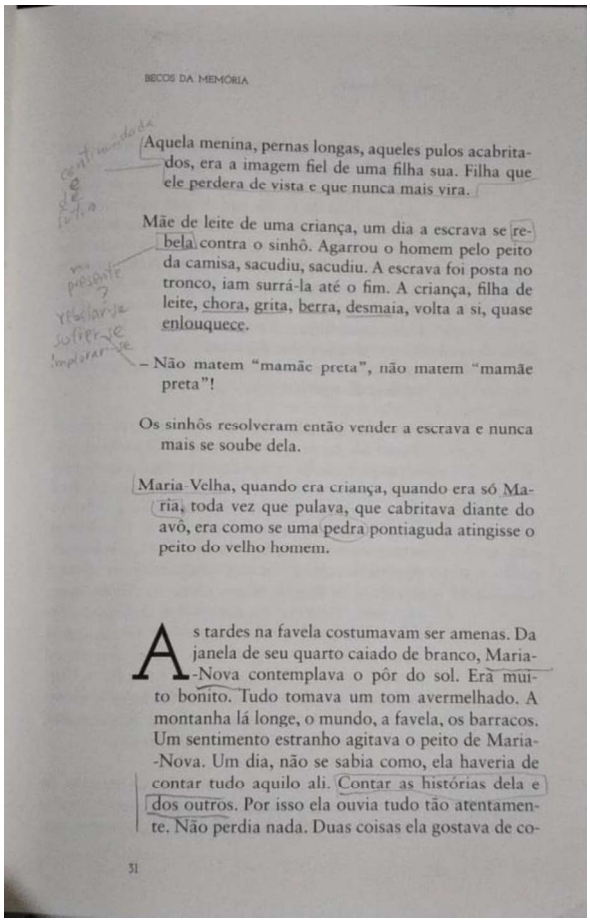
Guardadas as devidas proporções e preconceitos presentes na imagem da qual Janet Malcolm se serve para argumentar sobre a atitude do biógrafo, a utilização que faço da metáfora do olhar pela fechadura dentro do equívoco de memória segue outro raciocínio. Em primeiro lugar, considero de antemão que a fechadura não pode ser arrombada. Estamos, narradores e leitores, todos no mesmo barco, ou melhor, ocupamos o mesmo ponto de vista, o de alguém que está diante de uma fechadura e que só pode ver o que é por ela emoldurada como paisagem. O lado de dentro do quarto (poderia ser qualquer cômodo, optei pelo quarto para dar uma sensação de maior intimidade), é um lugar impossível de ser visto completamente. Assim, a fechadura mostra e, ao mesmo tempo, interdita; ela mostra apenas na medida em que deixa algo oculto. O que interessa, portanto, não é apenas o que é mostrado, mas também aquilo que, sendo mostrado, denuncia a porção que oculta. Justamente por não termos acesso ao todo é que se expandem os sentidos. O olhar pela fechadura é um olhar que encara a impossibilidade de uma identidade, ou seja, de uma total identificação. O olhar pela fechadura é um olhar que se sabe incompleto. Aproveitando a proximidade dos termos, é importante pontuar novamente que o que proponho como equívoco de memória não é, e nem poderia ser, uma chave de leitura. Tal ideia, além de colocar por água abaixo a metáfora da fechadura, ou por isso mesmo, inundaria a visão do leitor com uma insuportável completude da imagem e o faria perder a capacidade de pensar/imaginar, assim como ocorreu a Irineo Funes, no conto de Borges (1976).

Sobre a importância de tal incompletude, lembro de uma passagem na qual Aleida Assman (2011) se refere à ideia de aura em Walter Benjamin, buscando conectá-la a uma memória dos locais traumáticos:

> Segundo Benjamin, a experiência de uma aura não consiste, justamente, em uma sugestiva condição imediata, mas sim, muito pelo contrário, em distância e inacessibilidade. O que se supunha estar próximo mostra-se de repente sob outra luz, que afasta e priva. O sagrado contido na aura não se fundava, para Benjamin, em um sentimento de proximidade, mas sim de distância e estranheza. Nesse sentido, um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato; mais que isso, é um local em que se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irrecuperável do passado. (ASSMAN, 2011, p. 360).

A interpretação que a autora faz sobre a aura se aproxima do que defendo a respeito do equívoco de memória, uma vez que o olhar pela fechadura se conforma com a inacessibilidade de um quadro completo daquilo que pode ser visto, enfatizando a distância, o estranhamento, a ambiguidade daquilo que "se supunha estar próximo [e que] mostra-se de repente sob outra luz, que afasta e priva" em oposição à busca pela identidade. No caso de *Becos de Memória*, essa atitude de reconhecimento de um "irrecuperável passado" e da abertura a uma alteridade dos sentidos pode ser vista também, para além de elementos pré e pós-textuais, como os já analisados no início desta seção, na própria disposição do texto no papel. Curiosamente, é possível identificar um grande espaço em branco nas margens do texto, conforme o exemplo abaixo:

Figura 3 - Página do livro *Becos da Memória*



BECOS DA MEMÓRIA

Aquela menina, pernas longas, aqueles pulos acabritados, era a imagem fiel de uma filha sua. Filha que ele perdera de vista e que nunca mais vira.

Mãe de leite de uma criança, um dia a escrava se rebela contra o sinhô. Agarrou o homem pelo peito da camisa, sacudiu, sacudiu. A escrava foi posta no tronco, iam surrá-la até o fim. A criança, filha de leite, chora, grita, berra, desmaia, volta a si, quase enlouquece.

– Não matem "mamãe preta", não matem "mamãe preta"!

Os sinhôs resolveram então vender a escrava e nunca mais se soube dela.

Maria-Velha, quando era criança, quando era só Maria, toda vez que pulava, que cabritava diante do avô, era como se uma pedra pontiaguda atingisse o peito do velho homem.

As tardes na favela costumavam ser amenas. Da janela de seu quarto caiado de branco, Maria-Nova contemplava o pôr do sol. Era muito bonito. Tudo tomava um tom avermelhado. A montanha lá longe, o mundo, a favela, os barracos. Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. Duas coisas ela gostava de co-

31

Fonte: Evaristo (2017).

A página escolhida contém, propositalmente, inscrições feitas por mim durante a leitura de análise da obra e a coloco aqui para demonstrar como esse espaço em branco pode ser lido como aquele que a fechadura não nos deixa acessar. Assim, se tomarmos a porção de

texto como a paisagem narrativa a que temos acesso, emoldurada pelo espaço em branco que interdita nossa visão, a alternativa que resta é a de operar por meio de enxertos, procurando completar essa *paisagem do ser* (BIRRENTO, 2011), deixando "explodir a invenção", conforme Conceição Evaristo sugere em seu prefácio. A escrita à lápis que fiz nas margens dos textos são, de certo modo, um exemplo dessas possibilidades proporcionadas pelo que está oculto. Ainda sobre essa ideia de margem, outra leitura possível de se fazer se dá a partir do que propõe Lucia Sá (2012) em seu livro, já citado no início da tese, *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Nele, a autora propõe um estudo acerca de como as narrativas e cosmologias das tradições da planície amazônica (macro-caribe, tupi-guarani, sistema tukano-arauaque do alto Rio Negro e arauaque ocidental) influenciaram a obra de autores sul-americanos. O argumento que a pesquisadora busca comprovar é o de que

> Em vez de servirem apenas como "matéria-prima" ou "informação bruta' e "superficial", as narrativas pemons[21] forneceram a Mário de Andrade a proposta estética básica do romance, que é a de contar a história de "um herói sem caráter", que não pode ser definido por categorias como bom ou mau, mas antes pelo que Ellen Basso denominou "criatividade pragmática"; um herói, em outras palavras, cujo comportamento muda de uma situação para outra, e cuja imprevisibilidade parecia representar, na opinião do autor, a própria modernidade. (SÁ, 2012, p. 119).

É nesse sentido que a crítica literária Mary Louise Pratt é citada por Sá para afirmar que

> Se a metrópole imperial tende a ver a si mesma como determinando a periferia (seja, por exemplo, no brilho luminoso da missão civilizatória ou na fonte de recursos para o desenvolvimento econômico), ela é habitualmente cega para as formas como a periferia determina a metrópole. (PRATT apud SÁ, 2012, p. 21).

Desse ponto de vista oferecido pelas autoras, não é o centro que determina a margem, mas o contrário. Lendo desse ponto de vista a disposição dos elementos nas páginas de *Becos da Memória*, proponho dizer que o centro (a porção escrita do papel) só existe na medida em que é emoldurado pela margem que lhe faz ser centro. No caso do romance, essa metáfora ganha proporções ainda mais importantes, tendo em vista que o centro da narrativa é o discurso que nasce no espaço da favela, aquele tido comumente como espaço marginal. Nesse sentido, não existe, e nem é desejável, uma conversão de margem em centro, mas, sim, uma ressignificação das relações entre esses dois espaços.

[21] Os pemons são povos indígenas que vivem nas regiões de fronteira entre Venezuela, Guiana e Brasil.

A favela, como disse, é uma das personagens do livro, uma personagem que está em fase de desaparecimento, de esvaziamento ao longo da narrativa, como a apresentação que a narradora faz de Tio Totó deixa ver:

> Tio Totó não se conformava com o acontecido. [Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? [...]
> Tio Totó andava inconsolável: já velho, mudar de novo, num momento em que seu corpo pedia terra. Ele não sairia da favela. Ali seria sua última morada. (EVARISTO, 2017, p. 18).

A história de Tio Totó, ficamos sabendo logo em seguida, é a de um filho de escravos que relata a dor de banzo sentida pelos pais e depois por ele mesmo. Ele cresceu em uma fazenda onde trabalhava e da qual teve que sair após o dono ter de vendê-la por questões financeiras. Na época, já com mulher e filhos, Tio Totó teve de se retirar com a família e os poucos pertences e procurar outro lugar para morar. Pelo caminho, entretanto, durante uma semana de chuva intensa, a família se deparou com uma situação limite: fazer a travessia de um rio para poder sobreviver. "Totó alcançou só a outra banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá." (EVARISTO, 2017, p. 21). A história da personagem, desde o começo da sua vida ancestral, é a de quem foi retirado de sua terra e forçado a um deslocamento. A mudança iminente, com a desocupação da favela, era a repetição de um ciclo de dor, assim como aquele sofrido pelos pais e por ele próprio no episódio do rio. Depois de todos esses episódios de sofrimento, o corpo de Tio Totó "pedia terra", como a narradora volta a afirmar mais à frente ao evocar a voz do tio: "A favela acabando, por que tenho de ir com vocês? Por que não parar aqui? Meu corpo pede terra." (EVARISTO, 2017, p. 49). À mudança ele estava disposto a resistir com a própria morte.

Ao analisar esse aspecto do deslocamento geográfico, Aleida Assman afirma que:

> Formas de vida moderna não permitem mais determinações fechadas como essas, que vinculam pessoas a uma determinada porção de terra. Se a tenacidade dos antigos moradores opõe resistência às exigências da mobilidade moderna, então não se pode mais tolerá-la. Esses locais de família detêm o progresso. (2011, p. 320).

O discurso da modernidade valoriza a mobilidade, a capacidade de se adaptar a novos espaços e de se tornar deslocável. Nesse sentido, é interessante pensar em como a ideia de mobilidade se incorporou a objetos como o telefone, o computador, a casa e o trabalho, inclusive. Cada um de nós carrega consigo vários metros quadrados. Diante disso, a celebração de uma atitude que despreza a conexão com um local e com a memória que nele se produz serve para autorizar não somente o discurso do desfavelamento como também outros que se valem da mesma retórica

usada pela personagem de Coronel Jovelino para justificar seus assassinatos: “Terras tão boas, tão vizinhas da fazenda! O que custava aquela negrada vender as terras e desocupar o beco? Mas os Zica eram teimosos. Não vendiam, não saíam, embora se sentissem cada vez mais acuados.” (EVARISTO, 2017, p. 57). Em *Becos da Memória*, a pluralidade de vozes que se manifesta pelo gesto xamânico valoriza a ancestralidade e, por meio dela, também a conexão com a terra, que se faz presente e que incomoda tanto àqueles que insistem no elogio à mobilidade alheia. O espaço no livro é construído como um organismo. Nele ganham vida a festa junina, os festivais de bola, e seus becos são nomes:

> Beco do Rala-Bunda, Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos Dois Irmãos, Becos das Duas Marias, Beco do Sem Alma, Beco dos Namorados, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila, Beco das Irmãs Cuícas, Beco da Cruz-Credo....Becos, becos e becos. (EVARISTO, 2017, p. 120-121).

Por isso o desfavelamento se assemelha ao ato covarde de Coronel Jovelino, que dá início a uma onda de assassinatos em série diante da recusa da família Zica em abandonar suas terras. Desfavelar é retirar pessoas de suas subjetividades construídas, é matá-las ou transformá-las para sempre. A mesma impressão a respeito da favela como uma subjetividade é compartilhada pela narradora:

> Maria-Nova andava pelos terrenos recentemente desocupados com poeira-tristeza-lágrimas nos olhos. No local onde estavam os barracos dos que tinham ido pela manhã, agora só restava um grande vazio. Era como um corpo que aos poucos fosse perdendo os pedaços. Sentiu dores. Pensou em Vó Rita. Teve vontade de ir ter com ela, mas não podia. Voltou para casa, cabisbaixa, afundando o pé na terra solta, na poeira. Cada pé que afundava no macio da terra, sentia no peito o peso de nada. Não posso chorar. Quero guardar esta dor. (EVARISTO, 2017, p. 87, grifos meus).

O trecho acima inicia-se com a descrição da dor em terceira pessoa. Era Maria-Nova quem tinha “poeira-tristeza-lágrimas nos olhos”, é ela quem fala que a favela estava sendo mutilada como um corpo. A tradução aqui opta por verbos no passado (andava, pensou, teve, voltou), mas depois de narrar o “pé que afundava na terra” a tradução passa para a primeira pessoa. Agora é Maria-Nova “já grande”, já como narradora/tradutora do passado que “não pode” chorar e “quer guardar esta dor”. A leitura que faço é a de que essa (con)fusão, já característica da estrutura do livro, indica uma construção textual cuja tentativa é a de arrastar a sensação vivida no passado, já mais distante e, por isso, apresentada pela terceira pessoa (Maria-Nova), até o momento presente da narração feita pelo “eu”. Novamente, em vez de uma unidade, a proliferação de vozes, o convite à abertura por meio do equívoco.

Outro elemento que contribui para o discurso da desapropriação está conectado à oposição entre os espaços da Casa Grande e da Senzala, citados de modo indireto por Jovelino ao se referir às terras que eram "tão vizinhas" às da sua fazenda, sendo tal proximidade motivo suficiente para que ele se sentisse ultrajado por não poder possuí-las. Aliás, o próprio título de Coronel já sugere uma relação de superioridade por parte de Jovelino em relação à "negrada" da família Zica. A referência aos termos Casa Grande e Senzala aparece no livro na cena em que Maria-Nova está na escola.

> Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falara à professora. Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu um mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negra e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela. (EVARISTO, 2017, p. 72-73, grifos meus).

É justamente nesse espaço de ambiguidade que se expandem os sentidos. Ou seja, senzala não "é" favela, não "é" como a favela; as palavras da narradora costuram os dois vocábulos por uma linha representada pelo sinal gráfico do hífen que, ao mesmo tempo em que as aproxima, evidencia a linha da costura. Esse movimento também pode ser lido como um exemplo do equívoco de memória, uma vez que faz emergir a ambiguidade da aproximação entre as duas palavras distantes temporalmente, estabelecendo entre elas uma relação a partir da qual outros sentidos e conexões podem ser criadas. Retomando o exemplo de Coronel Jovelino, a costura senzala-favela ocorre dentro de uma trama que estabelece uma diferença entre dois espaços, o bairro nobre e a favela.

A diferença a qual me referi aparece no fragmento em que a narradora evoca a personagem Ditinha, moradora da favela e que trabalhava como empregada doméstica na casa de Dona Lara, uma mulher rica: "Não era grande a distância entre a mansão da patroa e o barraco de Ditinha. O bairro nobre e a favela eram vizinhos" (EVARISTO, 2017, p. 101). Aqui o contraste entre os dois espaços emula, dentro da narrativa, a distinção sobre a qual havia escrito acima a respeito do centro e da periferia e corrobora o pensamento da narradora a respeito desses dois espaços. Morando em um barraco sujo com o pai alcoólatra e paralítico, três filhos e a irmã, Ditinha se sentia cada vez mais cansada e humilhada. A comparação com a mansão e com D. Laura apenas aumentava sua dor.

> Como D. Laura era bonita! Muito alta, loira, com os olhos da cor daquela pedra das joias. Ditinha gostava muito de D. Laura e D. Laura gostava muito do trabalho de Ditinha. Olhando e admirando a beleza de Dona Laura, Ditinha se sentiu mais feia ainda. Baixou os olhos envergonhada de si mesma. (EVARISTO, 2017, p. 101).

Os adjetivos com que Ditinha, a quem a narradora cede a voz conforme o procedimento de evocação dos mortos, refere-se à D. Laura reiteram a oposição entre ambas as personagens. Apesar disso, Ditinha afirma gostar da patroa e conta que D. Laura também gostava muito *de seu trabalho*, frase que enfatiza a disparidade na relação entre ambas. Em outro fragmento Ditinha reflete:

> "E se eu tivesse vestidos e sapatos e soubesse arrumar os meus cabelos? (Ditinha detestava o cabelo dela.) Mesmo assim eu não assentaria com essas joias." Olhou novamente as joias. Brilhavam, brilhavam. Chegou perto da caixa com as mãos para trás. Havia uma pedra verde tão bonita, tão suave, que até parecia macia. "Mãos para trás", pensou, "a gente vê com os olhos, não com as mãos. Também se eu tivesse umas joias dessas, onde é que eu iria? Só saio para trabalhar, ir à missa, às rezas, aos festivais de bola e às festas da favela. Como e onde eu usaria essas joias? Claro que se eu tivesse joias, eu seria rica como Dona Laura, eu não seria eu mesma. Quis tocar nas joias um pouquinho. Teve medo, recuou. (EVARISTO, 2017, p. 99-100)

A narração acima é feita pela própria personagem por intermédio da voz xamânica de Maria-Nova e revela a condição de subalternidade à qual Ditinha é imposta dentro de sua existência. Um elemento fundamental no trecho são as joias, em especial a joia verde (cor da esperança?) que "parece macia" e diante da qual a empregada doméstica se aproxima com as mãos para trás, repetindo em sua cabeça a frase, possivelmente ouvida por um familiar quando criança ou pela própria Dona Laura, e já introjetada em seu ser: "Mãos para trás, a gente vê com os olhos, não com as mãos". A imagem de Ditinha com as mãos para trás revela um gesto de violência, nesse caso uma ação quase premonitória sobre o seu possível destino, caso ousasse tocar na esperança. Mas ela hesita ao pensar que sua existência não comporta o uso de joias, chegando ao extremo de concluir que se as tivesse não seria mais ela mesma, seria rica como Dona Laura.

Neste ponto sugiro fazer uma leitura da ação de Ditinha em termos de perspectivismo ameríndio. Desse modo, o ponto de vista dela é oposto ao de Dona Laura em termos de corpo (uma negra, outra loira), o objeto por ela cobiçado, a joia, é o mesmo objeto que Dona Laura enxerga, mas o corpo de ambas o experiencia de maneiras diferentes, sendo que, para Ditinha, a única possibilidade de poder traduzir a joia em termos de uma experiência satisfatória seria assumir o ponto de vista da patroa, de tornar-se Dona Laura, deixando, portanto, de ser ela mesma, conforme a própria personagem atesta de modo consciente ao final da narração: "Claro que se eu tivesse joias, eu seria rica como Dona Laura, eu não seria eu

mesma". Mesmo assim, Ditinha sucumbe ao desejo pela joia verde e, em outra oportunidade, apanha o broche e o esconde sob o sutiã, levando-o para a casa. Se lembrarmos que, dentro do perspectivismo ameríndio, o xamã é a única entidade capaz de assumir diversos pontos de vista, podendo depois disso regressar ao seu ponto de vista inicial, podemos ler o ato de Ditinha como uma ação que busca capturar o ponto de vista do outro, ação que é descrita assim por Viveiros De Castro com uma doença:

> Se o homem começa a ver os vermes que infestam uma carcaça animal como peixes grelhados, à maneira dos urubus, ele deve concluir que algo lhe ocorreu: sua alma foi roubada pelos urubus, ele está se transformando em um deles, está deixando de ser humano para seus parentes (e vice-versa); em suma, ele está gravemente doente, ou mesmo já morreu e não sabia. (2018, p. 63).

A leitura que proponho é a de que o contraste social entre as realidades de Ditinha e de Dona Laura é tão brutal que resulta em uma segregação da própria humanidade, sendo a empregada doméstica vista como apenas mais um objeto, uma extensão de um utensílio, conforme o argumento de Dussel (1977), e alijada de sua subjetividade. Desse modo, como não é possível haver dois pontos de vistas idênticos ao mesmo tempo, na presença de Dona Laura, Ditinha é objeto, presa, enquanto a patroa é Sujeito. Como o ponto de vista está no corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018), o que Ditinha enxerga, da condição de subalternidade que lhe foi imposta, é, do ponto de vista objetivo, o mesmo que Dona Laura, um broche. No entanto, se para Dona Laura a joia é um acessório, para a mulher que mora na favela a pedra é esperança, assim como talvez para Tio Totó e Maria-Velha as pedras narradas na presença um do outro e de Maria-Nova também fossem a esperança de que aquelas histórias lhes sobrevivessem e se tornassem experiência na dor sentida pela menina que se tornaria a narradora.

> [Os dois] ficavam trocando histórias, permutando as pedras da coleção. Maria-Nova, ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo coração. (EVARISTO, 2017, p. 30).

Para os que contam suas histórias, é fundamental que as pedras estejam no caminho e lá permaneçam. Se lermos com cuidado Drummond, veremos que em nenhum momento o eu-lírico se preocupa em remover a pedra do meio de seu caminho:

> No meio do caminho tinha uma pedra
> tinha uma pedra no meio do caminho
> tinha uma pedra
> no meio do caminho tinha uma pedra.

> Nunca me esquecerei desse acontecimento
> na vida de minhas retinas tão fatigadas.
> Nunca me esquecerei que no meio do caminho
> tinha uma pedra
> tinha uma pedra no meio do caminho
> no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, 2013, p. 36).

Aquele que fala de retinas fatigadas, provavelmente já idoso como os tios de Maria-Nova, não esquece desse acontecimento, leiamos experiência nos termos de Larrosa (2002), que se repete de forma circular dentro das duas estrofes do poema, assim com as histórias que os velhos contam e recontam: "Havia uma história que Maria-Velha repetia sempre, um fato passado em sua infância e que ela recontava e recontava para a menina" (EVARISTO, 2017, p. 30). Sem a pedra não há narrativa.

Voltando para a história de Ditinha, veremos que, ao contrário do que ela previa, não há mudança em termos de ponto de vista. Ou seja, diferentemente da patroa, Ditinha não se torna Sujeito ao tomar o broche. A operação falha e, não por acaso, a primeira pista de que algo está errado surge no corpo: "Ditinha colocou o broche no peito. Só que do lado de dentro do peito, junto aos seios, sob o sutiã encardido. A pedra não era tão macia assim, estava machucando-lhe o peito" (EVARISTO, 2017, p. 106). Ditinha permanecia presa aos olhos de Dona Laura e aos seus próprios olhos. Prova disso é que nem por um breve momento Ditinha consegue sentir aquilo que a posse da joia prometia: "Claro que se eu tivesse joias, eu seria rica como Dona Laura, <u>eu não seria eu mesma</u>". O problema é que Ditinha continua sendo ela mesma, a mudança capaz de gerar uma nova perspectiva em relação ao broche não ocorre e, como resultado, o corpo adoece:

> Ditinha provou um brigadeiro e sentiu um gosto de fel. A pedra sob o sutiã machucava-lhe o peito. [...] Ditinha sentia um medo intenso, tinha calafrios. [...] O que seria dela agora? Que merda fizera, o que faria com aquela pedra? Pensou em devolver para Dona Laura. Poderia voltar lá, naquele instante mesmo, contar tudo e pedir perdão para a patroa. E a vergonha?! Ela já tinha tanta vergonha de Dona Laura. Julgava a patroa tão limpa, ela tão suja. E agora, ainda por cima, ladra. (EVARISTO, 2017, p. 119).

O trecho demonstra os sintomas da doença causada pelo objeto estranho a lhe ferir o peito, enquanto a relação com Dona Laura permanece sendo de algo menor, sujo, e agora desonesto. A pedra, à primeira vista macia e bonita, agora junto ao corpo machuca, chegando a formar uma ferida, como ela mais à frente narra. A pedra é metafórica e literal. A joia que corrói o peito da mulher é também uma síntese do fragmento de sua história, que habita os becos da

memória da narradora. Becos que surgem na sequência em que Ditinha percorre a favela em desespero diante do que fizera:

> Saiu depressa e pôs-se a caminhar. A favela era grande e toda recortada por becos. Alguns becos tinham saída em outros becos, outros não tinham saída nunca. Era como ruas estreitas que se cruzavam, que se bifurcavam. [...] Ditinha estava muito cansada, tinha o corpo moído. Entrara e saíra de vários becos da favela: Beco do Rala-Bunda, Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos Dois Irmãos, Becos das Duas Marias, Beco do Sem Alma, Beco dos Namorados, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila, Beco das Irmãs Cuícas, Beco da Cruz-Credo.... Becos, becos e becos. Algumas pessoas, ao encontrarem com Ditinha, perguntavam se ela estava procurando os filhos. Ela procurava uma saída. (EVARISTO, 2017, p. 120-121).

Destaco o uso da expressão, quase um lugar-comum, "beco sem saída", que ganha força com o advérbio negativo "nunca". Dentro do contexto de fragilidade em que se encontra a personagem, atormentada pela consciência do que fez e incapaz de retornar à condição anterior, a intensidade fornecida pelo "nunca" converte-se em sentença. Ainda no mesmo trecho há um inventário de becos que se seguem vírgula após vírgula, sinais que funcionam como fronteiras tênues a pairar sobre os becos que desembocam uns nos outros até o infinito, simbolizado pela inserção das reticências seguidas das três repetições em plural da mesma palavra. É importante notar que cada beco tem um nome que aponta para um alguém, um "quem", nesse sentido os espaços da favela podem ser lidos como lugares subjetivados. Se o fato de ser uma "subjetividade" é possuir um ponto de vista sobre o mundo, isso significa que os becos são subjetividades que nos olham. "Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos". (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 344). No trecho acima, os becos se transformam em olhos que perseguem Ditinha, que procura em vão por uma saída. É também porque esses espaços nos olham de volta que talvez algumas subjetividades possam incomodar, como demonstra o caso ocorrido em 2018, quando os então candidatos do Partido Social Liberal a deputado estadual e federal pelo estado do Rio de Janeiro, respectivamente, Rodrigo Amorim e Daniel Silveira, quebraram a placa de rua com o nome da vereadora carioca Mariele Franco, assassinada a tiros naquele ano e cujo inquérito, até o momento em que escrevo esta tese, não foi concluído[22]. O fato de uma subjetividade negra como Mariele Franco nomear uma rua incomoda porque, a partir daquele momento, aquele espaço passa a olhar para os que por ali passam. E a placa, nesse caso, torna-se o objeto que materializa a memória, sendo a presença de uma ausência e, por isso mesmo, precisa ser eliminada por aqueles que não suportam ser

[22] A notícia, que à época ganhou larga repercussão, pode ser encontrada em sites como este, consultado por mim para escrever o trecho acima: https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/04/placa-de-marielle-foi-quebrada-para-restaurar-a-ordem-diz-flavio-bolsonaro.htm.

confrontados pelo olhar do outro; o mesmo olhar que, dos becos, acompanham a procura de Ditinha por uma saída. Com o peito dilacerado, Ditinha voltou para casa e foi até o quartinho do lado de fora, onde ficava a fossa, lá "[...] o broche tão bonito, de pedra verde tão suave que até parecia macia, sumiu em meio às bostas." (EVARISTO, 2017, p. 123). Ditinha foi levada pela polícia e a joia nunca foi encontrada, assim como para Dona Laura aquela mulher nunca fora vista como Sujeito, "Ditinha gostava muito de D. Laura e D. Laura gostava muito do trabalho de Ditinha".

A história acima exemplifica, em minha análise, o modo como o perspectivismo ameríndio pode ser posto em prática. Ou seja, se em determinada situação um humano começa a enxergar outro humano como bicho (ou coisa, ou extensão de um trabalho doméstico, como foi o caso de Ditinha) isso o autoriza a agir de modo predatório em relação a esse outro humano. Viveiros de Castro conta uma história a respeito de um nativo chamado Raoni que, após ter matado duas pessoas de outra tribo, foi enviado para receber um tratamento xamanístico porque teria sido enfeitiçado. Ele não sobreviveu, tendo morrido, segundo os médicos brancos, vítima de um ataque epiléptico. No entanto, o Diretor do Parque do Xingu, onde tudo isso aconteceu, havia afirmado que Raoni

> "[...] achou que estava matando animais, pois os pajés kamayurá deram um cigarro para ele e ele achou que estava matando bicho. Quando voltou a si, viu que eles eram humanos e ficou muito abalado". Essa é uma explicação que recorre ao argumento perspectivista, esse negócio de ver gente como animal. Acontece que, quando uma pessoa vê os outros seres humanos como bichos, é porque ela na verdade já não é mais humana: isso significa que ela está muito doente e precisa de tratamento xamanístico. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 403).

O abalo causado pela consciência de que havia feito mal a dois seres humanos foi, no caso de Raoni, irreversível. Retomando a história de Ditinha, caberia perguntar se Dona Laura não estaria doente a ponto de não reconhecer a humanidade em Ditinha. Enquanto esta "gostava dela", a patroa "gostava do trabalho dela". Quem assume aqui a perspectiva humana? Talvez as histórias de *Becos da Memória* possam ser também um tratamento xamânico realizado por meio do canto/conto da narradora; os fragmentos ali contidos têm a potência de provocar esse abalo capaz de levar à morte de um olhar enfeitiçado pelo discurso de uma humanidade predatória, que resulta apenas em uma atitude de indiferença.

A respeito desse processo xamânico mencionado acima, Viveiros de Castro faz algumas importantes observações em seu livro *Araweté: os deuses canibais* (1986), no qual relata vários aspectos dessa sociedade com a qual conviveu. Um primeiro ponto relevante para a leitura que proponho é o fato de que o xamã, uma vez concluído o ritual por ele protagonizado,

cala-se. Diante disso, dirá Viveiros de Castro, cabe às mulheres, que muito raramente ocupam o papel de xamãs, serem as comentadoras dessas experiências. Isso ocorre porque

> [...] é mais fácil, ou mais próprio, falar do que disse o outro, abolir-se como fonte primeira do discurso, impedir a coincidência entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Tudo se passa como se a palavra Araweté fosse sempre a palavra de um outro. (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 65, grifo do autor).

Ou seja, a mulher possui a capacidade de narrar sobre a experiência xamânica, coisa que é negada ao próprio xamã. Nesse sentido, seguindo a leitura que proponho com relação à personagem Maria-Nova, compreendê-la como um xamã é dotá-la de um aspecto extra, por assim dizer, já que ela é um xamã capaz de narrar sua experiência. Mas será mesmo isso?

Regressando ao ponto em que Viveiros de Castro cita a importância da não coincidência entre o enunciado e o sujeito da enunciação, vejo que na narração de *Becos da Memória* é também isso o que ocorre. Ou seja, não estamos diante do relato de alguém sobre a experiência xamânica, mas, sim, do próprio ritual. A narrativa é o canto da xamã que cita/evoca outras vozes. Visto assim, os fragmentos também podem ser interpretados como símbolos desse ritual que se dá de modo entrecortado, não-linear, e cujo protagonismo é sempre do outro, afinal, lembremos, Maria-Nova é e, ao mesmo tempo, não é a narradora. Nesse sentido, a não coincidência entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação pode ser mantida na medida em que é o discurso do outro que ganha protagonismo, como se pode ver pela construção gráfica dos fragmentos da narrativa.

Sobre esses fragmentos, observo que em cada um dos noventa e dois que compõe o livro, todos iniciam por meio de uma indicação gráfica, a letra inicial em negrito e em fonte maior do que as demais, como pode ser visto na última imagem que utilizei anteriormente reproduzindo uma das páginas do livro, na qual a pista para sabermos estar diante de um novo fragmento é a letra “A” em “As tardes”. O uso de tal recurso de composição pode ser lido como uma tentativa de imitar o que seria um movimento involuntário da memória, se aproximando da tentativa de romper com uma possível linearidade. Digo imitar porque não posso, também como em *Infância*, ignorar que o livro *Becos da Memória* é um artefato literário, uma construção artística, de estilo, e que, portanto, o trabalho de composição do romance por meio de fragmentos resulta de uma escolha da autora, que tem como base uma postura coerente com a ideia de *escrevivência*, conforme expus na primeira seção deste ciclo.

Ainda sobre os fragmentos, é notável a predominância daqueles que iniciam por nomes de pessoas, sessenta do total de noventa e dois. Tal característica já havia sido percebida

por mim na análise de *Infância*, no qual vinte e um dos trinta e nove títulos levam nomes próprios, apelidos ou alguma indicação de parentesco. No caso de *Becos da Memória*, o nome que mais aparece nos inícios é o de Maria-Nova, o que pode ser atribuído ao fato de a personagem ser o eu-menina da narradora, embora no interior dos fragmentos as vozes narrativas sejam alternadas de modo a caracterizar a pluralidade pretendida como efeito pela autora. De qualquer modo, o que destaco é, novamente, o fato de que os fragmentos da narradora comecem, em sua maioria, pela citação de um nome, o que revela a conexão da memória com a afetividade e com o gesto de conhecer o outro por meio de sua subjetivação, uma vez que o que interessa é saber o "quem" das coisas. Tal procedimento reforça ainda o argumento da importância do discurso citado na narrativa/ritual de *Becos da Memória*.

O uso do fragmento também corrobora a posição de Seligman Silva (2003) a respeito da impossibilidade de se retomar o passado tal como ele aconteceu, e a de Aleida Assman (2011), que ao falar sobre a escrita e sua relação com a memória cita o historiador escocês Thomas Carlyle, segundo o qual "o que chega da história até nós não é mais que um farrapo miserável" (CARLYLE apud ASSMAN, 2011, p. 224). Segundo a autora, Carlyle enfatiza mais o que se perdeu do passado em detrimento do que não foi mostrado, do que não sobreviveu, embora seja isso, esse "farrapo miserável" sobrevivente, o vestígio ao qual temos acesso. Nesse sentido é que entendo, tanto no caso de *Becos da Memória*, como no de *Infância*, que aquilo que é mostrado é a tradução de uma memória e, ao mesmo tempo, a evidência da impossibilidade de se recontar o passado senão pela denúncia do espaço que se abre entre o fato ocorrido e o seu aparecimento em forma de narração ou, em outras palavras, o equívoco de memória, cuja premissa é a da não-coincidência entre o que se narra no presente e o que se viveu no passado.

É curioso que a metáfora utilizada por Carlyle e recuperada por Assman se refira a um farrapo, pedaço de roupa já muito usada que geralmente contém sinais evidentes da ação do tempo. Para além da conexão com a ideia de memória expressa pela ação do tempo sobre o tecido, o que mais me chama atenção é o fato da escolha, justamente, de um tecido para simbolizar a memória, visto que o campo semântico da narração é repleto de imagens que evocam a ação de fiar, tecer e destecer, como na história do fio que Ariadne oferece a Teseu como um ardil para fugir do labirinto (afinal, uma outra forma de beco, não?), ou no gesto de Penélope, que tece e destece a sua solidão na espera pelo retorno de Ulisses, ou, ainda, no exemplo das Moiras da mitologia grega, responsáveis pelo destino dos homens, tecendo, entretecendo e cortando o fio da vida. Ocorre-me ainda que, além do ato de tecer, também as mulheres aparecem reiteradas vezes atrelada ao ato de narrar, com bem observa Irene Vallejo:

> No entanto, desde os tempos mais remotos, as mulheres contam histórias, cantam romances e fiam versos de amor ao calor da fogueira. Quando eu era criança, minha mãe me apresentou ao universo das histórias sussurradas, e isso não foi um fato casual. Ao longo dos tempos, as mulheres têm sido as principais responsáveis por desenredar à noite a memória das narrativas. Elas sempre foram tecedoras de relatos e de retalhos. Durante séculos desfiaram histórias enquanto faziam girar a roca ou manipulavam a lançadeira do tear. Foram as primeiras a conceber o universo como malha e como redes. Entrelaçavam suas alegrias, esperanças, angústias, seus terrores e suas crenças mais íntimas. Tingiam a monotonia com cores. Cosiam verbos, lã, adjetivos e seda. É por isso que textos e tecidos compartilham tantas palavras: a trama da história, o nó da questão, o fio da meada, o desenlace do relato; costurar um acordo, rasgar o verbo, tecer comentários, urdir um plano. (2019, p. 491).

Becos da Memória adiciona, a esse elenco de narradoras, Maria-Nova e Vó Rita, personagens centrais do livro e que, assim como Penélope, Ariadne e as Moiras, constituem a memória na trama que se tece. É, pois, dentro dessa paisagem narrativa que se inscreve o "farrapo miserável" da memória, os restos, os vestígios que mostram ao mesmo tempo em que apontam para a impossibilidade de uma completude,

> [...] pois caso fosse possível armazenar todos os dados da história cultural, isso significaria para [Carlyle] o fim da memória [...] Assim, os vestígios são signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao esquecimento. (ASSMAN, 2011, p. 225).

É a esse movimento entre lembrar e esquecer que o vestígio e o fragmento conferem materialidade, uma vez que é por meio deles que a memória pode se manifestar. Aproveitando a menção às expressões que ligam a narração ao ato de tecer, há uma passagem em *Dom Quixote*, quando o cavaleiro está na cidade de Barcelona, que me parece útil para fazer ver a conexão entre o equívoco de memória e a tradução do passado. Valho-me aqui da narração feita por Leonardo Fróes, cuja anedota ilustra o início de uma reflexão sua sobre o papel do tradutor:

> [...] o herói da triste figura chega a Barcelona, em um dos capítulos finais do livro, e avista pela primeira vez o mar e as caravelas ancoradas no porto. E se interessa sobremodo pela cidade. Sai a passeio pelas ruas e vê uma tipografia. Adentra-a e lá encontra um tradutor. Tem com este um longo diálogo, no qual se opõe à atividade do homem, dizendo em síntese: "A tradução é como uma tapeçaria pelo avesso. Veem-se os nós da trama, aqueles fiapos soltos que sobram pelo avesso, mas não se vê a beleza da imagem estampada pelo lado direito". (FRÓES, 2013, p. 83).

A tradução como um olhar pelo avesso, conforme a frase de Dom Quixote, tende a ser uma metáfora cuja intenção é desvalorizar o ato de traduzir. No entanto, a leitura que proponho é, justamente, o contrário dessa. Na relação que busco estabelecer entre o equívoco de memória como sendo resultado de uma tradução do passado, o resultado da tradução, pensado como

"fiapos soltos" que se ligam à ideia de "farrapo miserável", apenas potencializa um gesto de leitura que se reconhece contingente. Ou seja, adicionando à metáfora o componente da memória, compreender os textos *Infância* e *Becos da Memória* como traduções do passado significa lê-los a partir daqueles vestígios, dos "fios soltos", tecidos pela narração do passado cuja "imagem estampada pelo lado direito" se torna inacessível, o que remete novamente ao fragmento, ao olhar pela fechadura ou através dos buracos que vazam da tapeçaria e que fazem ver o trabalho de fiação, como na costura feita pela narradora em Senzala-favela, na qual o hífen aponta para o avesso do sentido único.

Essa atitude em relação ao fragmento tem a ver ainda com uma consciência da infidelidade do registro escrito que, segundo Assman (2011), começa a aparecer em textos de alguns autores a partir de meados do século XVII, levando posteriormente a um "declínio das letras", como bem define um dos subtítulos do capítulo em que a autora se dedica a investigar a escrita como espaço da recordação. É importante citar nesse contexto o papel da imprensa e da formação de um mercado editorial que, ao difundir as possibilidades de publicação, causa revolta em autores como Robert Burton, segundo o qual, nas palavras de Assman, "[n]ão se escreve por saber e erudição, e sim por vaidade, ambição e bajulice. O que vai ao papel por causa disso não passa de banalidade, lixo, toleima (*trifles, trash, nonsense*, p. 23)" (ASSMAN, 2011, p. 216, grifos da autora). Ao tentar demonstrar uma espécie de corrupção da fama, que se torna algo "comum", a posição do autor reforça uma atitude não condenável, mas inerente à escritura, "desejamos o ame-me que está em toda escritura", conforme o ponto de vista de Barthes (2004, p. 39-40). Ou seja, há também, por parte de quem narra uma afetividade, um desejo, seja pela própria escrita, seja, como no caso de *Becos da Memória*, por contar as histórias dos outros, desejo citado repetidas vezes pela narradora ao longo do romance.

Ao citar Barthes, lembro-me de que a sua ideia de biografema também se assemelha à da metáfora da fechadura, como nesta passagem de *A câmara clara: nota sobre a fotografia*:

> Parecia-me que a Fotografia do *Spectator* descendia essencialmente, se é possível assim dizer, da revelação química do objeto (cujos raios recebo com atraso) e que a Fotografia do *Operator* estava ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco da fechadura da *camera obscura*. No entanto, dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida em que nunca a conheci [...]. (1984, p. 21, grifos do autor).

A análise que propõe Barthes a respeito da fotografia pode ser comparada ao equívoco de memória no que diz respeito "à visão recortada pelo buraco da fechadura". Em outras palavras, a posição de espectador, de leitor, de uma fotografia ou, no caso desta tese, do texto de

memórias é, na verdade, uma imposição dada pelos limites de uma moldura. O interessante, no entanto, é o movimento que a leitura, fomentada pela imaginação, faz em direção aos espaços não preenchidos, os espaços que, de fora da moldura, acabam por também compô-la. Mais à frente, Barthes retoma o termo biografema:

> [...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia". (1984, p. 51).

Dentro do que proponho nesta tese, a relação entre a fotografia e a História pode ser ampliada para aquela entre, respectivamente, o texto literário e o passado. A mesma expressão, biografema, voltará a aparecer em Barthes no livro *Sade, Fourier e Loyola*, mas antes será citado o retorno da figura do autor:

> O autor que volta não por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples "plural de encantos", o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia (sic) de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (2005, p. XVI).

O trecho aponta para uma pluralidade e, ao mesmo tempo, para uma dispersão, algo que remete à construção de *Becos da Memória* quando se observa o modo como a narrativa se dispersa entre Maria-Nova, a narradora "já grande", e as demais vozes que vão compondo esse "plural de encantos". Além disso, vejo aqui novamente a ideia do fragmento, do quadro incompleto que revela senão pormenores do passado. Barthes propõe então um olhar não para os grandes feitos ou para os legados de autores como o Marques de Sade, Charles Fourier e o Santo Inácio de Loyola, mas para aquilo que da vida deles ficou como um detalhe, um vestígio dessa dispersão do sujeito. O mesmo desejo desse olhar para o fragmento, Barthes estende à sua própria vida em caso de ser ele o tema de uma escrita biográfica:

> [...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada [...]. (2005, p. XVII).

Uma vida que se mostra por meio de lampejos, como as imagens de um filme mudo entrecortado pelos interlúdios, uma vida esburacada, assim como a tapeçaria ao avesso da metáfora de Dom Quixote. Barthes sugere, portanto, um olhar para as coisas desimportantes, assim como Manoel de Barros ousa olhar para as coisas desprezíveis e os seres desprezados em sua poesia.

Recolocando o foco sobre os rituais canibais, ao analisar a morte dentro da sociedade Araweté, Viveiros de Castro (1986) explica que, na perspectiva dessa tribo, após falecer a pessoa se decompõe em três partes. A primeira é o *cadáver*, coisa morta destinada a apodrecer; a segunda é o *espectro terrestre*, que perambula pelo mundo dos vivos até que a sua carne seja devorada pela "Avó terra" num ritual de consumo canibal. Quando a carne do cadáver se acaba, o espectro retorna ao local onde o corpo foi enterrado, simbolizando o fechamento de um ciclo e, finalmente, a transmutação do corpo na terceira parte da decomposição: o *espírito celeste*. Esta última parte é o símbolo do futuro, pois se trata do espírito de uma Pessoa (um Sujeito), enquanto o *espectro* seria o espírito de um morto. Ao chegarem no céu, os Deuses exigem dos mortos (recém-chegados e então inimigos) presentes, e como os mortos lhes negam, os Deuses os matam, esquartejam, cozinham seus corpos e os comem em um ritual canibal (VIVEIRO DE CASTRO, 1986, p. 518). Após isso, os mesmo Deuses recompõem o corpo da alma, agora já não mais carne "humana" e o fazem renascer belo e jovem, transformado, por fim, também em um dos Deuses. Foi preciso recorrer a essa explicação para arriscar aqui, como argumento final da tese, uma analogia entre o texto literário, a morte, o canibalismo e o equívoco de memória, conforme havia prometido no início desta seção.

Comecemos pelo canibalismo. Esse ritual, de acordo com a leitura de Viveiros de Castro, deve ser entendido como gerador de memória, e já fiz menção a ele nesse sentido ao longo do segundo ciclo ao me referir, por exemplo, ao gesto de Maria-Nova, que "pulava com os olhos em cima da Outra", personagem misteriosa, e também ao dizer que o gesto da narradora ao evocar outras vozes poderia ser lido como um ato canibal, cuja circularidade é marcada pela vida e pela morte, como demonstra a explicação acima a respeito do ciclo que leva da morte terrena à transfiguração em um dos Deuses por meio de um ritual antropofágico. Desse modo, retomo aqui a leitura do texto de *Becos da Memória* como sendo composto por essa circularidade entre a morte (de várias personagens e da morte da própria favela), mas, ao mesmo tempo, da vida, representada por Maria-Nova, cujo futuro se anuncia durante a própria narrativa:

> Um dia ela iria tudo escrever.
> [...]

> Um dia, ela agora já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo. (EVARISTO, 2017, p. 160 e p. 170).

O trecho prenuncia o futuro de Maria-Nova, futuro que se concretiza pelo próprio ato da narração dessa história. Também aí se percebe novamente a presença da ancestralidade e das características xamânicas, uma vez que, assim como Maria-Nova pretende evocar as vozes de cada um de todos, também o xamã "[...] é um ser-para-o-grupo. [...] um mediador; ubíquo mas sempre distinto do que comunica, comunica o que está separado. (2020, p. 244). Maria-Nova não se confunde com as demais personagens, nem mesmo com a narradora "já grande" e distante temporalmente; ela comunica na medida em que reconhece o pertencimento e a diferença em relação aos outros, sua narração comunica pelo equívoco, mantendo a distinção de "cada um" entre "todos". Essa capacidade xamânica da narradora pode ser testemunhada pela leitura do texto de *Becos da Memória* que, longe de simbolizar a morte na perspectiva platônica que contrapõe o escrito à oralidade, retoma a perspectiva do parricídio em Derrida como um ato canibal praticado pelos Deuses que fazem reviver o texto como algo que não pode morrer, uma vez que os espíritos transmutados em *espíritos celestes* se tornam incomestíveis (VIVEIROS DE CASTRO, 2020).

De outro lado, o ritual da escrita literária pode ser visto como uma espécie de morte (de *uma* morte[23]) daquele que escreve. Durante a escrita, o corpo do autor vai sendo consumido pela narrativa, tornando-se ao final uma ossada. Isso porque, segundo um provérbio Araweté, "[só os ossos esquecem] porque quem lembra é a carne; 'a memória está dentro da carne', e assim é o atributo e o jugo dos vivos: o apodrecimento da carne é a desagregação da memória do morto [...]" (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 508). O autor como que desencarna e, por um ato canibal, é comido, devorado pelo seu narrador, pelo seu próprio texto, arriscando uma alegoria que toma "ao pé da letra" já várias vezes decretadas mortes do autor (ou o ato parricida, embora prefira agora usar matricida, tendo em vista os inúmeros exemplos de mulheres narradoras que citei anteriormente). Ao finalizar a escrita de sua narrativa, o corpo do autor se torna então essa ossada que esquece, enquanto a carne, onde a memória persiste, agora foi totalmente devorada pela "Avó narradora", equivalente à "Avó Terra" do pensamento Araweté, e se materializa em espírito no texto. O autor se torna ossada e sua narração se transfigura em

[23] Isso porque há várias mortes diferentes dentro da perspectiva Araweté: "Morre-se muitas vezes na vida – e se morrerá algumas outras, na morte" (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 482).

carne. É importante pontuar que a imagem de uma ossadura ligada à autoria aparece também em Antonio Candido em texto no qual analisa a obra de Graciliano Ramos:

> [...] toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente [sic] ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. Na mentirada das *Confissões*, de Rousseau, percebemos essa ossatura que não nos deixa confundi-la com um romance. [...] Em *Infância* o esqueleto quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, simpática e não objetiva, restando apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade (CANDIDO, 1992, p. 50, grifos do autor).

A "ossatura", que é um empecilho no caso de Rousseau, quase se dissolve, como ele diz, em *Infância*. Ocorre-me aqui, espero que ainda em tempo, uma retomada do livro de Graciliano Ramos para dizer que o efeito descrito por Antonio Candido pode ser lido como resultado da operação que acima descrevi. Desse modo, a narrativa carne/memória em *Infância* ganha destaque e, embora o autor esteja lá pairando, ele não passa de um espírito morto, uma ossatura que simboliza um sacrifício em nome da narrativa.

Aqui preciso dizer que a finalidade última da transformação em Deuses canibais na sociedade Araweté é o esquecimento. Mesmo depois de transfigurado em *espírito celeste* o morto continua a visitar o mundo dos vivos por intermédio do xamã para contar o que viu no céu e ter notícias dos parentes vivos. Aos poucos as visitas vão ficando mais raras até que finalmente acabam, é quando se dá por completo o ritual de esquecimento. Ora, esse ritual se assemelha muito com o equívoco de memória, uma vez que o morto que reaparece como encarnação da memória é, definitivamente, a presença de uma ausência, sendo capaz de falar por intermédio de uma tradução (ou encarnação) performada pelo xamã. Nesse sentido, o texto literário de *Becos da Memória* pode ser encarado como essa visita que os mortos fazem, por intermédio de um narrador xamã, que se enuncia por outras vozes, já que Maria-Nova se pluraliza em Tio Totó, em Maria-Velha, na narradora "já grande", em "Ditinha", em "Coronel Jovelino", todos eles já mortos dentro da arquitetura da narrativa, pois, lembremos, o ritual canibal já ali se completou e de sua autora só sobraram os ossos. Em resumo, minha proposta é a de que o autor (pessoa física) é parte de um ritual canibalístico que o mata ao mesmo tempo em que dá vida à carne/narrativa/memória, que será lida por meio da tradução realizada pelo xamã.

Embora a figura do leitor não seja aqui o foco de minha tese, sinto ser necessário falar dele, posição, afinal, de onde eu também escrevo. Seguindo, portanto, a análise de Viveiros de Castro sobre os Araweté, sugiro ser o leitor aquele que congrega as funções espiritual, por

via do canibalismo, e também a xamânica quando faz voltar do mundo dos mortos a memória/carne por meio da evocação que se dá por meio da leitura da narrativa. Retomando agora a imagem que Paul de Man (2012) concebe a respeito da autobiografia como desfiguração, proponho estendê-la ao leitor, que também se desfigura por meio do corpo-voz que empresta à narrativa desencarnada um lugar para habitar. Assim, o destino celeste Araweté corresponde à narrativa onde a memória dos mortos pode ser visitada também por nós, leitores xamânicos, que queremos ouvir suas histórias e desejos. Olhando para essa estrutura em termos de análise literária, o olhar do pesquisador seria direcionado para a carne e o osso, e o interesse estaria, ao mesmo tempo, na carne que contém as memórias e no osso que oportuniza o esquecimento (equivalente ao ritual dos deuses canibais), donde se pode concluir que a memória, afinal, é feita de carne e osso, do lembrar e do esquecer. Se voltarmos à cena final de *Becos da Memória*, veremos que a desintegração do corpo (a morte de Vó Rita) dá lugar a uma nova síntese, simbolizada pela imagem do coração de Vó Rita nascem homens de todas as cores. Do mesmo modo, Maria-Nova é também uma nova síntese que, pelo seu próprio movimento narrativo fragmentário e plural não cessa de se desintegrar durante o livro todo, que pode ser lido sob o olhar pela fechadura proposto pelo equívoco de memória.

Além disso, o próprio espaço da favela vai se desintegrando ao longo do livro e, junto com ele, Maria-Nova também sofre o mesmo processo num movimento de desintegração e de nova síntese, uma vez que "Havia o medo, o incerto, o imprevisível do amanhã. Mas havia a tenacidade, a força, o desejo de vida" (EVARISTO, 2017, p. 183). Se a favela é um corpo na narrativa, o desfavelamento pode ser lido como o seu sepultamento, o que resulta em sua carne ser consumida pela "Vó Terra". Os ossos dos barracões esquecem, mas as memórias permanecerão encarnadas em personagens como Maria-Nova, cuja nova síntese retoma e expulsa a favela, fazendo-a viver duas vezes. Por isso, a morte junta, na narrativa, o passado e o futuro e entre ele o que passa a existir como presente é o equívoco de memória. Viveiros de Castro observa que no ritual canibalístico aquele que estava prestes a ser morto já se sentia vingado

> [...] porque já haviam morto e comido muitos dos inimigos, porque seus parentes vivos os vingariam. Sua morte, presente, juntava o passado e o futuro. [Desse modo, a] morte do inimigo era duas vezes vida, duas vezes negação da morte: vingança, transfiguração. (1986, p. 648).

Substituo aqui a palavra "morte" por "escrita": "a escrita era duas vezes vida, duas vezes negação da morte, vingança e transfiguração." Ora, retomando a ideia de uma escrita matricida,

não seria exatamente isso? A escrita se vinga da mãe (sua autora agora transformada em ossos), ou do passado no caso específico do texto autobiográfico, e se transfigura a si mesma por meio do equívoco de memória, ampliando a distância entre esses dois contrários, passado e futuro, mas estabelecendo entre ambos uma relação e garantindo a sobrevivência da própria memória. O equívoco de memória é a vingança da própria memória que se vê já de antemão presente ao mesmo tempo em que aponta para a sua ausência a ser buscada sempre na forma de uma força motriz que empurra a narrativa para o futuro e a faz viver, sem cessar, por meio de sínteses, fragmentações e novas sínteses.

Falando em síntese, encerro aqui este segundo ciclo da tese, durante o qual procurei no texto de *Becos da Memória* uma segunda safra no cio desta tese. Ao longo dessas três últimas sessões, procurei assumir uma postura que se interessasse pela carne/memória da narrativa, sem com isso ignorar a ossatura que lhe deu origem e cuja (con)fusão, aliada à *escrevivência*, pôde fornecer novos substratos para as sementes do equívoco de memória.

4 O MILAGRE DO PÃO: A FECHADURA

Chego a este momento do cio da tese onde devo apontar algumas das possibilidades vislumbradas ao longo desses dois ciclos. Confesso que não é confortável a posição imposta por uma seção de encerramento, assim como não são também agradáveis os começos solenes, conforme Foucault (2014) já dizia em sua aula inaugural. Por isso proponho encararmos, você, leitor, e eu, esta seção como uma fechadura, conforme a metáfora que serve de título à tese. Desse modo, o que passo a mostrar são as paisagens que pude avistar durante minha pesquisa aliadas também ao componente da imaginação. Se tomada à sério, esta seção poderá funcionar como uma metonímia da própria tese, cuja moldura construída por estas páginas trata de evidenciar a fechadura, sem com isso pretender abrir a porta. Passo agora a escrever sobre as possibilidades às quais o equívoco de memória me levou.

No primeiro ciclo, minha proposta foi a de demonstrar os pressupostos que me levaram a cogitar o conceito de equívoco de memória; assim sendo, a exposição do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro (2018; 2020), ainda que um tanto insípida num primeiro momento, foi capaz de me fazer pensar sobre as conexões possíveis entre o perspectivismo ameríndio e a memória. E foi nesse momento de inquietação que *Infância* surgiu me fazendo vislumbrar, logo em suas primeiras linhas, a ambiguidade presente na construção da memória em sua narrativa. O encontro com o livro, naquele estágio em que eu ainda procurava um esboço do que poderia vir a ser o caminho a seguir, foi fundamental e pôde demonstrar a potência do texto literário como modo de pensar a teoria e vice-versa.

Como disse, já nas primeiras linhas de *Infância* (1977) o narrador enunciava o passado e dava pistas do equívoco de memória, oferecendo material para fazer pensar o modo como o discurso sobre esse passado poderia se construir a partir de uma narrativa propensa à ambiguidade. Confesso que naquele primeiro momento tive meu ponto de vista capturado. E, afinal, não é isso o que ocorre com o leitor e também com o pesquisador? O ato de ler não é senão um ser capturado. Mas um capturado não cativo, um capturado que age, xinga, que faz uma bravata e luta com seu inimigo. O leitor tem seu ponto de vista capturado pelo texto não porque o vê como um objeto, mas como um sujeito. Por isso não digo que *Infância* (1977) tenha sido meu objeto, mas, sim, meu sujeito de pesquisa. E como sujeito, ele se mostrava a partir de uma linguagem escorregadia e incerta, que vacilava ao tentar rememorar episódios do passado mais longínquo do narrador. Tais momentos em que pude identificar a procura por lembrar a

palavra correta, o acontecimento exato, e a aparente falha foram me dando substrato para pensar o equívoco de memória. O que à primeira vista parecia apenas um recurso literário a fim de conquistar a simpatia do leitor por meio da construção de uma personagem que não hesitava em mostrar suas tentativas e erros, foi, no encontro com o conceito de equivocidade controlada de Eduardo Viveiros de Castro (2005; 2018; 2020), apontando para uma leitura mais cuidadosa daquele gesto.

Ao aceitar que a própria materialidade do texto era já uma forma de enunciar sobre o passado, meu olhar se voltou para o procedimento do narrador na busca pela palavra certa e foi então que percebi a semelhança desse gesto com o de um tradutor. Pronto, estava aí a imagem do tradutor do passado. Imagem que depois descobri não ser nada original, mas que valeu de entrada para o caminho que me fez chegar ao equívoco de memória. A imaginação, nesse momento aguçada pela possibilidade dessa leitura de *Infância* (1977), fez com que eu avançasse não somente na análise do livro, mas também na procura pelas relações entre memória e literatura. Fruto disso foram as discussões que pude fazer a respeito desses dois campos e que resultaram em aspectos que me foram úteis durante o cio da tese na busca pela fundamentação dos pressupostos do equívoco de memória.

O primeiro deles, obviamente, foi o próprio conceito de equívoco, tomado do antropólogo Viveiros de Castro e segundo o qual a tradução se dá por meio do equívoco controlado, única possibilidade de comunicação entre perspectivas culturais distintas sem que se anule ou se negue a diferença entre elas, a sua alteridade. É nesse sentido que afirmei ser o autor de uma autobiografia um tradutor, pois seu trabalho procura estabelecer uma conexão entre o fato passado e o seu registro escrito no momento presente. O equívoco de memória nasceu desse pressuposto segundo o qual o texto que procura contar o passado só poderá fazê-lo por meio de um processo de intensa alteridade, de diferença e não de semelhança. Foi o que pude verificar no caso de *Infância* naqueles momentos em que o narrador hesitava diante do uso de uma ou de outra palavra ou quando sugeria não ter certeza a respeito do que estava contando. Foram esses os momentos em que constatei que o equívoco de memória emergia no texto de *Infância*, vindo à superfície. O que não significava dizer que ele estivesse ausente nos textos em que não pudesse ser visto, uma vez que a própria enunciação do passado já pressupunha o equívoco de memória, ou seja, a comunicação entre duas perspectivas distintas: passado e presente. Sobre isso foi importante também o argumento de Paul Ricoeur (2007) a respeito da memória que age de boa-fé, o que me ajudou a reforçar o argumento de que o texto literário de *Infância* era já o resultado de uma comunicação sobre o passado, confirmando ser possível, graças ao equívoco, o estabelecimento de uma relação onde antes não havia nada.

É ainda nesse sentido que foi importante a ideia de não poder haver coincidência entre o autor de carne e osso e a personagem do texto autobiográfico, argumento exposto por Bakhtin (2011) e depois confirmado e ampliado por Leonor Arfuch (2010) em relação ao aspecto do distanciamento temporal e identitário ente autor e narrador. Essa perspectiva auxiliou na demarcação dos limites impostos entre o passado e a narrativa que buscava traduzi-lo, podendo assim dar maior consistência à análise que propunha do texto literário de *Infância* com o objetivo não de procurar por indícios de uma comparação, impossível, entre o vivido e o narrado, mas, justamente, por pistas da ambiguidade, do equívoco. Assim, diante da impossibilidade de uma retomada total do passado, como a narrativa se comportava em relação a essas lacunas? Foi aí que entraram Antonio Candido (2011) e Conceição Evaristo (2017) para me ajudar a compreender a importância da invenção e da imaginação, elementos que compõem a construção de enxertos fundamentais na tradução do passado.

Outra discussão importante foi aquela trazida pelos estudos sobre a memória em Ecléa Bosi (1998), Maurice Halbwachs (1980) e Michael Pollak (1992), que juntos me auxiliaram a entender o entrelaçamento entre os aspectos social e individual da memória, presentes quando o narrador de *Infância* se referia a algo que lhe foi contado ou recorria a outras pessoas que teriam presenciado o fato sobre o qual desejava lembrar-se. Sem esquecer ainda do aspecto traumático de certos acontecimentos como aquele do episódio em que o pai, à procura de um cinturão, agride a criança, que adulta passa a lembrar de modo doloroso da cena. Nesse sentido, pude compreender que a tradução do passado não é um ato solitário, mas uma elaboração individual de uma vivência coletiva e afetiva, em todos os sentidos.

Outro aspecto que se destacou em minha análise foi a imagem do passado como um recipiente onde as memórias pudessem ser guardadas. Tal imagem sugere em *Infância* um narrador que crê na capacidade de um resgate fiel do passado, o que contrasta com a sua ação que, ao enunciar a tentativa de lembrar, põe em jogo o equívoco de memória. A presença desses equívocos na superfície do texto de Graciliano começou a ficar mais rara a partir do capítulo "Chegada na vila", quando a linguagem passa a ser empregada com maior assertividade, se comparada àquela dos primeiros capítulos do livro, que tratavam de episódios mais remotos, ocorridos quando o narrador tinha entre três e cinco anos. Minha hipótese foi a de que Graciliano Ramos estruturou o romance dessa forma justamente para enfatizar esse período da primeira infância como sendo composto por memórias mais distantes e fugidias, utilizando por isso uma linguagem na qual a tradução do passado pudesse ser vista na superfície. Contudo, a percepção desse contraste em minha análise só pôde se dar pela presença dessas duas linguagens dentro do livro. Assim, o fato de o equívoco não aparecer na superfície do texto com tamanha

intensidade nas memórias mais próximas do presente serve para exagerar a sua presença por meio da própria alteridade interna do livro. Como resultado da empreitada do primeiro ciclo, estava agora revirada a terra, preparado o canteiro e, com os adubos encontrados, pude plantar as primeiras sementes do equívoco de memória, cujo crescimento, ainda que inspire cuidados, já me parece agora mais promissor do que quando o cio da tese teve início. Aliás, voltemos a ele para falar do segundo ciclo.

A segunda futura safra do equívoco de memória a fui buscar em *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo. Dessa vez, embora já com o espírito um pouco mais preparado diante do que fora construído no primeiro ciclo, minha procura por vestígios do equívoco de memória do modo como os encontrei em *Infância* não vingou. Erro meu, pois cada sujeito de pesquisa é único e deve ser visto assim, por isso insisto que o equívoco de memória não seja tomado como uma chave de leitura, uma vez que seu próprio pressuposto é o de que o equívoco reside no mistério e na abertura de sentido impostos pela moldura de cada texto. No caso de *Becos da Memória*, a moldura impunha um olhar para as vozes que se enunciavam desde os paratextos. Minha análise foi mostrando como a narrativa oscilava entre a primeira pessoa do singular e do plural, mas também entre a primeira pessoa do singular (a narradora "já grande") e a terceira pessoa ("Maria-Nova). O gesto de narração criava, dessa maneira, uma pluralidade de vozes que só pude entender quando compreendi a construção da memória no livro de Conceição Evaristo a partir da ideia de *escrevivência*. O termo, cunhado pela própria autora, fora uma feliz coincidência, pois a ancestralidade e a pluralidade que o compõem se mostraram vigorosos substratos para aspectos do equívoco de memória sobre os quais não havia pensado ainda.

O primeiro deles foi o da circularidade, elemento que estava já desde o início presente no mote de minha pesquisa (o cio da tese), mas que só então aparecia na narrativa de Maria-Nova na repetição daquilo que não poderia jamais ser o mesmo, como quando o avô de Maria-Velha via na neta a imagem fiel da filha perdida, ou quando a própria Maria-Velha, criança, via no pai um homem igual ao avô, só que novo. Circularidade que também se mostrava nos nomes das personagens Maria-Velha e Maria-Nova, indicando o passado e o presente/futuro, representados pelos adjetivos transformados em sobrenomes, como estando de algum modo interligados, sugerindo também o aspecto da ancestralidade tão presente na narrativa e que ajuda a expandir em *Becos da Memória* a (con)fusão entre o contado e o vivido. A esse respeito, a narrativa de Conceição Evaristo adensa as dobras do equívoco de memória e reforça o argumento de que a procura pela coincidência entre narrador e autor, esse fantasma a

rondar o texto, é uma condição condenada desde o princípio à ambiguidade. Por isso minha proposta foi a de cessar as buscas por coincidências e abraçar a (con)fusão, o equívoco.

Um segundo aspecto importante que resultou da análise de *Becos da Memória* está relacionado ao xamanismo. À medida que a narrativa avançava, pude perceber como a narradora/Maria-Nova e Vó Rita possuíam características próximas do xamanismo. Confesso que, ao tomar de empréstimo do antropólogo Viveiros de Castro o conceito de equivocidade controlada, não havia sequer imaginado chegar tão longe nas relações entre o texto literário e o perspectivismo e as epistemologias ameríndias. Mas, como pesquisador/leitor, não pude deixar de enxergar em *Becos da Memória* essa relação entre a *escrevivência* e o xamanismo. Isso porque o xamã é aquele capaz de estabelecer relações entre mundos diferentes, entre diferentes pontos de vista, e era exatamente isso o que eu presenciava a cada página do livro de Conceição Evaristo. Nelas, ao mesmo tempo em que se estabeleciam relações entre o passado e o presente, também iam se conectando as ancestralidades, as dores e as vozes daqueles que viviam dentro dos becos da memória da narradora. Por isso cheguei à conclusão de que estava diante de duas personagens xamânicas. Como uma coisa puxa a outra, do xamanismo cheguei ao canibalismo e vi que nele o aspecto da circularidade, presente no livro, mostrava-se como força motriz da memória. A partir daí investi nesse novo substrato a fim de buscar as possíveis conexões entre as histórias contadas pelo equívoco de memória e os rituais canibais. Retomei também a simbólica morte do autor para sugerir a hipótese de que o texto literário de *Becos da Memória* pudesse representar esse gesto que desencarna o autor, transformando-o em ossos que esquecem, ao passo em que a narrativa, e a própria leitura dessa narrativa, se torna a carne/memória, a vida em um novo ciclo cujo destino é a desintegração e a reencarnação, num fecundo movimento circular.

Para além dos caminhos inesperados pelos quais os *Becos da Memória* me levaram, o segundo ciclo mostrou-se mais desafiador também porque, ironicamente, o começo de minha análise se mostrou viciado ao agir procurando no livro os vestígios da tradução do passado quando, na verdade, o foco da análise deveria estar na tradutora/narradora, que curiosamente traduziu a si mesma em Maria-Nova para fazer dobrarem as vozes e os equívocos nos fragmentos do livro. Durante a análise da construção da memória na narrativa de Conceição Evaristo, fui levado por esse sujeito de pesquisa a lugares que não esperava e pude realizar conexões que pareciam improváveis quando dei início ao cio da tese. O que confirma a profecia descrita nas primeiras páginas quando evoquei Barthes (2013) para dizer que chegaria o tempo de ensinar o que não se sabe. Confesso que senti um pouco isso ao arriscar tais relações com o campo da antropologia neste segundo ciclo.

Em conjunto, nos dois ciclos do cio da tese pude construir os pressupostos teóricos que sustentam o equívoco de memória, conceito que propõe um modo de ler as narrativas autobiográficas como um espaço no qual se estabelece uma relação com o passado não para celebrar as semelhanças, mas, antes, para adensar as diferenças. Foi isso o que pude demonstrar por meio da análise de *Infância* e *Becos da Memória*, obras nas quais o passado é apresentado por meio de uma tradução que ocorre de maneiras diferentes, mas sempre por meio do equívoco. Desse modo, o resultado da pesquisa que desenvolvi é o de que o conceito de equívoco de memória se constitui como uma resposta à pergunta que surgiu durante as minhas inquietações a respeito da construção da memória nas narrativas literárias autobiográficas. Nesse sentido, a escrita desta tese contribui para o campo de estudos da memória e da literatura, uma vez que ajuda a pensar o modo como a busca pela recordação e pelo passado só poderá se apresentar no texto literário por meio de uma tradução que se dá graças do equívoco de memória. Além disso, em termos mais amplos, o conceito que busquei desenvolver aponta para a importância de se compreender a diferença, a ambiguidade e o equívoco como um aspecto a ser valorizado no texto literário, o que implica enxergar, em termos de visão sobre a literatura, uma opção ao fetiche pela resposta certa, pela busca de uma assertividade que congela os sentidos. Por fim, a partir das relações estabelecidas por meio desta pesquisa entre os campos da memória e da literatura, o conceito de equívoco de memória mostra que as narrativas são feitas de carne e osso, de esquecimento e memória, de morte e vida, isso tudo ao mesmo tempo, dobra sobre dobra, em uma (con)fusão geradora de sentidos e relações plurais que (canibalizando Viveiros de Castro) evidenciam a escrita como duas vezes vida, duas vezes negação da morte, vingança e transfiguração.

"Mas a coisa não é assim tão simples e nítida
– observa o Outro –
"eu sei, eu sei" – respondo em pensamentos –
"mas vamos adiante, companheiro.
É pelos sendeiros do erro e da dúvida
que havemos de chegar um dia ao reino da verdade."
O Fantasma foca em mim os seus
olhos secretamente céticos e murmura:
"Será que esse reino existe mesmo fora mitologia?"
Ambos encolhemos os ombros.

Érico Veríssimo, Solo de Clarineta

EPÍLOGO

Chego ao fim do cio da tese. De mais um ciclo. E meu último desejo é o de que esta fechadura sobre a qual lancei meu olhar possa, depois de mim, ser vista por outros olhos capazes de enxergar aquilo que me escapou, olhos capazes de inventar o que minha imaginação não pôde.

A literatura é uma casa com muitos cômodos, neles há fechaduras que aguardam e anseiam por esse olhar curioso do pesquisador. De minha parte, confesso que tenho curiosidade pela vista das fechaduras em verso. Elas ficam na parte de trás da casa, próximo do jardim onde agora estão sendo abraçadas pela terra as sementes de *scriptagentias memorabilis*, pude vê-las de relance enquanto fazia o plantio e espero um dia voltar para olhar suas molduras mais de perto. Outra sugestão, essa para os ainda mais curiosos, é a ala dos Diários. Nela, ouvi dizer, as fechaduras são redobradas, suspeito até que lá exista aquelas paredes falsas que vemos em filmes. Mas as fechaduras eu garanto, são reais.

A visita que fiz à casa/literatura não se deu com o intuito de arrombar as portas, mas de olhar pela fechadura. A visão que tive foi como a de um xamã que teve seu ponto de vista capturado e que realizou o caminho de volta, mas já alterado pelo Outro. É assim que tento sair dessa pesquisa, como um estrangeiro que oferece seu relato, ao estilo de Hans Staden, sobre como se deu sua captura, morte e renascimento no ciclo, sempre incompleto, desta tese.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARAÚJO, Clarice Fortunato. **Fragmentos da memória: da vida nas ruas ao teto dos livros**. 2018. Tese (doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC).

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. Tradução de Dênia Sad Silveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). **O futuro do presente:** arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-27.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **A arquitetura das memórias:** um estudo do tempo no discurso autobiográfico. 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Linguística, São Paulo (SP).

BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. Da leitura. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 30-42.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas, V. 1**: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In _____. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão de Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da universidade de São Paulo, 1976. p. 284-315.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Bahia: Nostrum, 2014.

BIRRENTO, Ana Clara. **The Autobiography of Margaret Oliphant**. Portugal: CEL-Universidade de Évora. 2011. Disponível em: https://www.utad.pt/cel/wp-content/uploads/sites/7/2018/05/CEL_Literatura_3.pdf. Acesso em 14 de nov. de 2020.

BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. In: _____. **Obras completas Vol. 2**. Vários tradutores. São Paulo: Ed. Globo, 1998/1999. p. ?-??.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Morais; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191

BRESSAN-JUNIOR, Mário Abel. **A memória afetiva e os telespectadores:** um estudo do Canal Viva. 2017. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS).

BRUNNER, Jerome. Tradução de Waldemar Ferreira Neto. A construção narrativa da realidade. **Critical Inquiry**, v. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARNEIRO, Geraldo (Org.). **O discurso do amor rasgado**. Poemas, cenas e fragmentos de William Shakespeare. Tradução de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CARVALHEIRO, Karine**. Autobiografia e memória de Gabriel García Márquez:** ficcionalização de si. 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cascavel (PR).

CAVALCANTI FILHO, JOSÉ Paulo – Sempre Um Papo 2013. Vídeo publicado pelo canal Sempre um Papo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SMDj63hLR88. Acesso em 16 jun. 2021.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução e notas de Ernani Ssó. Volume 1. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. A arquitetônica da respondibilidade. In: _____. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 89-116.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. São Paulo: Global, 2000. p. 10-14.

BELIZE, Mariana. Iyalodê, canta sua cantiga. **Projeto literário olho de Belize**, 2019. Disponível em: https://olhodebelize.wordpress.com/2019/10/12/conceicao-evaristo-iyalode-canta-sua-cantiga/. Acesso em 25 mai. 2022.

CORRÊA, Kellen Cristina. **Identidades fal(h)(t)antes:** testemunho e equivocidade no documentário autobiográfico 2020. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas (SP).

CORRÊA, Maria de Nazaré Fonseca. **Literatura, história e memória:** uma leitura da poesia de Mario Benedetti**.** 2013. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília (DF).

CRUZ, Jane Cristina. **Uma análise da personagem narradora em Becos da Memória, de Conceição Evaristo**. 2016. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horiozonte (MG).

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. In: Sopro 71, maio 2012. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.YMmDDqhKjIU. Acesso em 20 abr. 2021.

DIAS, Leandro De Bona. **Que raio de professoras são essas?: a representação da identidade docente nas obras de Fanny Abramovich e Ziraldo.** 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Programa de Pós-Graduação em Educação, Criciúma (SC).

DUARTE, Claudia Renata. **Do entre-lugar ao pensamento de fronteiras:** caminhos da narrativa contemporânea. 2017. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis (SC).

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

DURÃO, Fábio Akcelrud; TINTI, Tauan. Sobre a memória na sociedade da imagem. In: CECHINEL, André; MUELLER, Rafael Rodrigo. **Formação humana na sociedade do espetáculo**. Chapecó (SC): Argos; Criciúma (SC): Ediunesc, 2019. p. 257-280.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação na América Latina**. Tradução de Luiz J. Gaio. São Paulo: Loyola; Unimep, 1977.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Quando o corpo é o manuscrito: marcas de escravo no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004. p. 81-92.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: _____. **Ditos e escritos. Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Org. por Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298

FRÓES, Leonardo. Como diluir o eu pela escrita. In: NOVAES, Tiago (Org.). **Tertúlia:** o autor como leitor. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. p. 83-102.

GOMES, Livia Cristina. **O corpo por fazer:** Sade e a equivocidade enunciativa nas três versões de Justine. 2017. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP).

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Pensamento feminista brasileiro:** formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 237-256.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Tradução de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 365-381.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LARROSA-BONDÍA, Jorg. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LEAR, Edward. **Viagem numa peneira**: poesia e prosa. Organização, apresentação, tradução e notas de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. 2. ed. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Denise Noronha. **O espaço da memória em José Saramago:** literatura e autobiografia. 2017. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE).

MALCOLM, Janet. **A mulher calada:** Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOLINA, Sérgio. Tramas e tramoias cervantinas. In: NOVAES, Tiago (Org.). **Tertúlia:** o leitor como escritor. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. p. 23 - 42.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura:** "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. Niterói, RJ: EdUFF, 1999.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. 2. ed. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-11.

ORLANDI, Eni P. Leitura e discurso científico. In: _____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 2004. p. 132-143.

OZ, Amós. **E a história começa**. Tradução de Adriana Lisboa com colaboração de Rivka Elyaoglu (hebraico); Raquel Abi-Sâmara (alemão) e Susana Fuentes (russo). Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio:** 1914-1935. Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIÑON, Nélida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHAPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se:** para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 81-94.

PINTO, Débora Salles dos Santos**. Espaços metamorfoseados em Becos da Memória:** como o processo de erradicação da favela atua sobre os sujeitos da narrativa. 2018. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ).

PLATÃO. **Diálogos:** Mênon, Banquete, Fedro. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--?].

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080. Acesso em 27 nov. 2019.

PROF. Paulo Freire. Palestra realizada no auditório do CDCC em 22 de novembro de 1994, patrocinada pelo IFSC-USP e Escola Educativa, 2014. Publicado pelo canal USP CDCC São Carlos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2C518zxDAo0. Acesso em 26

mai. 2021.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RAMOS, T. R. O. Meninas atrevidas: o que é que não vão dizer? **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 101, n. 21/28, p. 21-28, abr./jun. 1990.

RICOEUR, Paul**. A memória, a história, e o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da floresta:** textos amazônicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Minha vida daria um romance. In: **O Globo. Segundo Caderno**, 2 de abril de 1989.

SARAMAGO, José. Biografias. In: _____. **O Caderno**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória e literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

SOSTER, Vitor. **A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor*:** um exercício de crítica cultural. 2017. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP).

SOUZA, Tânia Regina de. **A infância do velho Graciliano:** memórias em letras de forma. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

VALLEJO, Irene. **O infinito em um junco:** a invenção dos livros no Mundo Antigo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais:** Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Equívocos de identidade. In: GONDAR, J.; DODABEI, V. (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 145-160.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico livro para professores**. Tradução e revisão técnica Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

WOOLF, Virginia. Como se deve ler um livro. In: _____. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letrass, 2019. p. 54-67.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, setembro, 2006.