

## INVENTAR E FINGIR O PASSADO: O EQUÍVOCO DE MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*, DE GRACILIANO RAMOS

INVENTING AND PRETENDING THE PAST: THE MEMORY EQUIVOCATION IN  
*INFÂNCIA*, BY GRACILIANO RAMOS

Recebido: 18/05/2022

Aprovado: 30/06/2022

Publicado: 28/07/2022

DOI: 10.18817/rlj.v6i1.2820

Leandro De Bona Dias<sup>1</sup>

Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0003-4200-3886>

Mário Abel Bressan Júnior<sup>2</sup>

Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-8309-1723>

**Resumo:** O presente texto analisa a obra *Infância*, de Graciliano Ramos, tendo como objetivo demonstrar o modo como a construção da memória nessa narrativa pode ser lida por meio do conceito de **equivoco de memória**, que tem como premissa a ideia de equivocidade controlada do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018; 2005). No estudo, foi possível identificar momentos em que o trabalho de tradução do passado é trazido à superfície do texto por meio da utilização de uma linguagem incerta e escorregadia do narrador ao contar episódios de sua infância mais distante. Ao longo do livro essa linguagem vai se tornando mais assertiva, buscando escamotear o **equivoco de memória**, operação que não nega a presença de tal equivoco, que se constitui como condição inerente à própria materialidade do texto. A análise conclui que a construção narrativa da memória na obra revela um espaço de exacerbação da alteridade quando lida por meio do ponto de vista do **equivoco de memória**.

**Palavras-chave:** Memória; Literatura; Equívoco de memória.

**Abstract:** The text analyzes *Infância*, a book by Graciliano Ramos, aiming to demonstrate how its construction of narrative memory can be read through the concept of memory equivocation, which is premised on the idea of controlled equivocation taken from the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro (2018; 2005). There are moments in the book in which the work of the translation of the past is brought to the surface of the text through the use of the narrator's uncertain and slippery language when telling episodes of his most distant childhood. Throughout the book, the use of the language becomes more assertive, seeking to hide the memory equivocation, an operation that does not deny the presence of such equivocation, which is intrinsic to the materiality of the text.

**Keywords:** Memory. Literature. Memory equivocation.

### Introdução

*“Tudo o que não invento é falso”*  
Manoel de Barros

---

<sup>1</sup> Formação acadêmica: Graduação em Letras (Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC). Mestre em Educação (UNESC). Doutorando em Ciências da Linguagem (Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL). E-mail: [debona12@hotmail.com](mailto:debona12@hotmail.com)

<sup>2</sup> Formação acadêmica: Graduação em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda. Mestre em Ciências da Linguagem (Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL). Doutor em Comunicação Social (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS). E-mail: [marioa-belbj@gmail.com](mailto:marioa-belbj@gmail.com)

O verso acima está no poema *O livro sobre nada*, de Manoel de Barros, e foi por mim sequestrado de modo covarde, pois o surpreendi sozinho em meio a uma página branca que antecede os textos de outro livro do poeta: *Memórias Inventadas*. Nele, Manoel de Barros fala de três infâncias e é curioso que tenha escolhido inaugurar suas memórias exatamente com este verso: *Tudo o que não invento é falso*. Lido nesse contexto, quase como um subtítulo para as memórias que se anunciam, a afirmação potencializa o ato de criação e chama a atenção para o verbo *inventar*, duplamente presente, no título e no travesso e escamoteado subtítulo. As memórias inventadas podem pôr em dúvida o leitor, fazendo-o interpretar o batismo do livro como um chiste do poeta. Contudo, é na potência da invenção que vejo o diálogo entre o verso feito meu refém e o que este texto propõe.

Neste ponto, recordo da primeira estrofe de *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 desses versos de Fernando Pessoa é a de que o poeta é 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 ao assistir a uma fala de José Paulo Cavalcanti Filho (CAVALCANTI FILHO, 2013), biógrafo de 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, o pedreiro então disse que se tratava da areia de construir. O biógrafo foi então ao dicionário para saber a etimologia do verbo fingir e leu que ele se originara de *fingerere*, que em latim tinha 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 contar essa história é o diálogo que vejo entre o inventar de Manoel de Barros e o fingir de Fernando Pessoa. O combo verbal aponta, à primeira vista, para um ato de dissimulação, mas sugiro que ele deva ser lido no sentido de criação, elaboração. Seguindo o mesmo procedimento de José Paulo, procuro pela etimologia de inventar e vejo que ele vem do latim *inventare*, composto pelo prefixo *in*, que significa dentro, seguido de *venire*, cuja ideia é de um

deslocamento de longe para perto. Ora, 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 as acepções de inventar em dois dicionários da Língua Portuguesa<sup>3</sup>, ao lado de mentir estão definições como imaginar, encontrar, elaborar e criar. Interpretando inventar como criação e elaboração, é possível, portanto, rereer o título e o subtítulo do livro de Manoel de Barros de uma outra forma, não como gaiatice do poeta, senão como o reconhecimento de que falar de suas memórias só é possível por meio da criação, da imaginação, ou seja, da invenção. Tal conclusão permite, assim, pensar sobre a escrita da memória em termos de uma alteridade que se funda por meio do que proponho chamar de equívoco de memória.

Tratemos agora do termo equívoco, outro de meus sequestros. O modo como o utilizo se ancora dentro daquilo que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018; 2005), em parceria com Tânia Stolze, chamaram de perspectivismo ameríndio. A premissa básica é a de que ao estudar uma outra sociedade o antropólogo se vê diante da necessidade de traduzir esse outro sistema de compreensão do mundo a fim de torná-lo inteligível àqueles que dele não comungam. Pois bem, Eduardo Viveiros de Castro propõe então que a única tradução possível ocorre por meio do que ele chama de equívoco controlado. Trata-se de uma compreensão do gesto de traduzir não como uma operação de apagamento da diferença entre as duas culturas, mas, ao contrário, do reconhecimento dessa não-identidade contida no próprio ato da tradução. Tal concepção ampara-se na ideia a qual me referi anteriormente, de perspectivismo ameríndio, segundo a qual os animais e os espíritos possuem a capacidade de se ver como humanos e de enxergar o mundo culturalmente como os humanos

[...] experimenta[ndo] 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...). (VIVEIRO DE CASTRO, 2018, p. 45).

---

<sup>3</sup> Os dicionários consultados foram o Dicionário Unesp do Português Contemporâneo (2011) e o Novíssimo Aulete: Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa (2011).

Considerando esse pressuposto, dizer que os vermes de uma carne podre estão para os urubus assim como o peixe assado está para nós não invalida as diferentes materialidades dessas duas refeições. Estaria acontecendo aí uma tradução com base em um equívoco 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).

Em outras palavras, a tradução acontece não apesar do equívoco, mas graças a ele. Tal premissa pressupõe uma exacerbação da diferença em detrimento da mesmidade. Por isso, aceitar essa perspectiva é lidar com o vazio da tentativa de resolução do equívoco, do seu apagamento, uma vez que

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).

A tradução como um equívoco controlado significa uma possibilidade de comunicação entre perspectivas culturais distintas sem que se anule ou se negue a diferença entre elas, a sua alteridade. A palavra equívoco deve, portanto, ser compreendida como ambiguidade e não erro. É nesse sentido que a tomo para caracterizar o que chamo de equívoco de memória. Desse ponto de vista, escrever sobre um fato passado exigiria um processo de tradução por meio da tentativa de trazer para perto algo que está distante. Nesse ato entra entram em ação o inventar de Manoel de Barros e o fingir de Fernando Pessoa, ambos convocados pela necessidade de uma tradução somente possível por meio do equívoco. Por isso o autor de um texto que convoca memórias é também um tradutor<sup>4</sup>, pois seu trabalho é

---

<sup>4</sup> Registre-se que a expressão *tradutor do passado* já foi utilizada por autores como Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), e Márcio Seligmann-Silva no livro *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003).

estabelecer uma conexão entre o fato passado e o seu registro escrito. O resultado dessa tradução surge da diferença entre o fato vivido e o que se enuncia na narrativa, gerando um texto marcado pela diferença e não pela semelhança.

Embora o equívoco de memória se constitua como um procedimento de tradução que inunda todo texto que pretende retomar o passado, diferentes são os modos pelos quais se dá essa tradução. Assim, tal como podemos encontrar notas de rodapé e comentários sobre escolhas feitas por tradutores em textos traduzidos de uma língua para outra, também é possível enxergar nas narrativas memorialísticas momentos em que o autor/tradutor traz à superfície comentários sobre o ato de tradução do passado que está realizando. Por isso, embora o equívoco de memória seja inerente a qualquer processo de narração do passado, sua manifestação mais nítida ocorrerá quando na superfície do texto se torna possível perceber o esforço de tradução do passado. O objetivo deste estudo, portanto, é identificar os momentos em que o equívoco de memória aparece na obra *Infância*, de Graciliano Ramos e analisar quais os sentidos evocados pelo modo ele como se dá essa construção. Para isso, serão, em termos de metodologia, a análise se dará por meio de uma leitura cerrada, conforme propõe Fábio Alkcerud Durão (2020, p. 41-42). De acordo com essa proposta em primeiro lugar se escolhe o trecho a ser analisado, o que, no caso de um romance como o de Graciliano, exige a necessidade de pinçar alguns trechos que se mostram mais prenhes de sentido. Em seguida parte-se para o que Durão chama de imaginação interpretativa, momento em que se esmiuçar os detalhes do trecho selecionado, as palavras, expressões, sonoridades, organização textual, etc. A terceira e última etapa de análise é aquela que procura estabelecer a relação entre a análise realizada e o argumento a ser desenvolvido (o equívoco de memória).

### **A tradução do passado em *Infância***

Publicado em 1945, *Infância* conta em primeira pessoa 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.

Eis as linhas que inauguram o livro:

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 noutra 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 guardado, protegido, mas que se esvai e, exceto pela continuidade estabelecida com algo posterior, poderia não passar de um sonho. O narrador da obra parece admitir a tese da memória como um repositório no qual é possível guardar algo para que possa ser de lá retirado mais tarde.

Além disso, a memória surge como um rio que conecta imagens e que as faz desaguar umas nas outras. O uso da palavra sonho chama a atenção 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 em 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 o livro *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa, a pesquisadora Cláudia Renata Duarte confirma isso ao destacar que:

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).

Em Ecléa Bosi, o adulto ativo tem na memória, ou na busca por ela, um momento de fuga, de devaneio, de sonho, enquanto para os velhos (público por ela investigado) ela é 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 noutra posterior).

Prosseguindo na análise, chamo a atenção para o advérbio **talvez** também 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” (HALBWACHS, 1990, p. 25). À primeira vista a declaração pode sugerir certo solipsismo, no entanto, a memória, nessa concepção, será sempre um jogo entre individualidade e coletividade. Em *A memória coletiva* (1990), o sociólogo mostra de que modo nossas recordações são afetadas por esses grupos sociais aos quais pertencemos e com os quais nos relacionamos quando afirma que

[...] 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. (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Como se vê, as lembranças da personagem de *Infância* são construídas 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. Minha percepção, no entanto, é a de que não há essa imposição do coletivo sobre o individual. Recorrendo à leitura de Paul Ricoeur (2007), é possível 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.

O que se percebe, portanto, é que a tradução do passado no texto autobiográfico se constitui como um movimento que inventa porque traz o que está longe para perto de si num trabalho que é 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. (HALBWACHS, 1990, p. 54).

É pela linguagem que as memórias e o próprio sujeito se reconstruem.

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, 1977, p. 10, grifos meus).

A primeira parte da cena faz pensar sobre o espaço como elemento da tradução do passado. O uso do adjetivo **vasto** antecede o substantivo e, na sequência, surge a expressão **com certeza não era vasta**. A negação tão certa e tão próxima da sentença anterior é arrematada por outro verbo no passado indicando imprecisão, **pareceu-me**. É interessante observar também a alusão à diferença de perspectiva com relação às dimensões do espaço. Para Ecléa Bosi (1998, p. 435) isso ocorre porque “Fixamos 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, chamo a atenção para algo que vai se repetir ao longo do livro, as referências a cantigas e versos. 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. Quanto às cantigas populares, é possível ver que elas parecem escapar a uma fixação mais rígida no registro escrito, estando suscetíveis às adaptações orais. De qualquer modo, 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. Aqui, embora a oralidade provenha de uma forma fixa, é possível, diferentemente do que ocorre na cantiga, perceber o trabalho de tradução do passado no uso do adjetivo **vagas**, com o qual o narrador caracteriza as suas memórias. Além disso, os verbos utilizados na tradução jogam com a espacialidade, as lembranças parecem se deslocar, vêm, fogem, voltam, para depois lentamente, afinal, fazer sentido.

O narrador busca a melhor tradução. Ele testa papa-figo, depois papa-rato, e chega, então, ao que, segundo ele, é sem dúvida, o termo correto, papa-hóstia. Tal busca pode ser comparada ao trabalho do tradutor que procura pelo melhor termo a fim de manter o sentido do texto original. Esse processo de tradução é marcado por escolhas, adições, omissões, sendo impossível haver uma semelhança (em termo estrito) entre a versão traduzida e a original. Assim, pode-se dizer que a tradução gera 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, o trecho acima demonstra o momento em que surgem os rastros desse processo de tentativa de tradução. 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 possibilidade de comunicação entre duas experiências distintas e inigualáveis, o passado e sua enunciação no presente.

## A tradução do passado como um processo estético

Como já pode ser demonstrado na seção anterior, o modo como a tradução do passado se organiza esteticamente possui implicações na relação que se estabelece entre o passado e a tentativa de retomá-lo. Isso pode ser visto nesta cena em que o narrador rememora um episódio com a sua avó paterna:

Em recordação imprecisa, revejo mulheres ajoelhadas em redor de um oratório.

[...]

Minha avó, grave, ossuda, tinha protuberâncias na testa e bugalho severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, aflagira-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. (1977, p. 24, grifos meus).

Ao lembrar da avó, a personagem destaca, como nos exemplos anteriores, o fato dessa 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. O uso do verbo contar (contou-me) insinua 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. Destaca-se aqui uma característica que corrobora um dos pressupostos do equívoco de memória, a da não coincidência entre estes três elementos: o narrador, o autor e o passado que se quer retomar. Halbwachs (1990) também corrobora a ideia de que será irrecuperável o passado da forma exata como ocorreu porque aquele que lembra, quando lembra também já será outro. A título de ilustração, trago a leitura que Ecléa Bosi faz do exemplo dado pelo mesmo Halbwachs 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 dois 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. (BOSI, 1998, p. 57).

O exemplo, 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 menção que ele faz a 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. Nesse sentido, o narrador de memórias deve ser entendido 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 à medida em que narra, ele, autor, já está, a cada frase, deixando de ser o mesmo. Outra ideia que procuro adotar, agora citando diretamente Ricoeur, 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 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, haveria no relato de memórias 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; e 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 literário resulta, portanto, dessa articulação entre um movimento coletivo e individual.

Voltando ao livro *Infância*, reencontraremos o narrador no capítulo chamado *Verão*:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. Eu 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 este trabalho da memória que estou chamando de tradução, e é justamente a sua presença na superfície do texto que demonstra o compromisso ético em escancarar o equívoco, mostrando 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 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, a inventar aquele verão no qual, sem dúvida, as árvores, os açudes e as porteiras se comportaram como sempre. O narrador cria um ambiente, imagina os fatos, o que se aproxima desse entendimento a respeito da imaginação, da invenção e do fingimento como parte componente não somente da memória, espécie de enxerto, mas também da realidade, daquilo que nos dá sentido.

Sobre esse aspecto, cabe destacar ainda o momento no qual o narrador diz não saber se outras duas personagens, Amaro e José Baía, estavam presentes naquele momento, cortando mandacarus e enchendo o cesto. Mesmo vendo os dois realizarem essas ações, o narrador discorda 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). Contar, aqui, equivale a chancelar ser verdadeiro o que foi visto. Há uma verdade narrativa para a qual o narrador chama a atenção, talvez querendo convencer o seu leitor de que, se tal fato está sendo contando, 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, a exposição do equívoco de memória também pode se constituir em

um elemento de cumplicidade narrativa, espécie de confissão da própria (in)capacidade de 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 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 postura, como já havia citado anteriormente, pode ser vista na esteira das ideias de Henri Bergson (1999) 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 é o sujeito quem escolhe o que deve ou não ser guardado. Ainda que nessa última leitura haja algo de construção, de seleção, entender a memória como um lugar ou uma espécie de reservatório a restringe e a imobiliza. De outro lado, foge à alçada do sujeito escolher de modo tão assertivo o que irá ou não guardar do seu passado. De qualquer modo, essa imagem da memória como recipiente aparece reiteradas vezes na tradução do passado que se observa em *Infância*.

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 estivesse 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).

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. A própria narração parece descrever o trabalho de um pintor que escolhe quais elementos irá aproveitar em seu quadro. Além disso, o uso implícito do **nós** como sujeito do período em que diz “Dificilmente pintaríamos um verão nordestino [...]” (1977, p. 26-27, grifos meus), exemplifica o entrelaçamento proposto por Halbwachs entre a memória individual e a memória social.

Ainda no trecho acima, a imagem da letra de forma que dá raiz ao que é lembrado pode ser analisada por meio de Ecléa Bosi, para quem

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 de uma 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 na composição da 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 o texto literário 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*.

Neste 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”. (RAMOS, 1977, p. 32, grifos meus). 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 rugos, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma



exigência. Sei que estava bastante zangado, e isto me trouxe a covardia habitual” (RAMOS, 1977, p. 32).

Na cena acima, a tradução do passado ocorre por meio da negação da possibilidade de tradução. Nela se mostra de modo enfático aquilo que Viveiros de Castro chama de uma tradução que não anula a diferença, mas a exacerba. Ao enunciar aquilo de que não lembra, o narrador traz à superfície exatamente o 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 [...] 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.” (RAMOS, 1977, p. 32, grifo meu). 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...” (RAMOS, 1977, p. 32), nessa frase mais uma vez se percebe uma tradução que preserva a diferença ao mesmo tempo em 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.” (RAMOS, 1977, p. 32, grifo meu).

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” (RAMOS, 1977, p. 32, grifo meu). 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.” (RAMOS, 1977, p. 37, grifo meu). Novamente ressurge o verbo ignorar, já usado na referência ao vaso de pitombas e 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 beijos naquela surpresa que tinha 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).

Destaca-se acima o tom de incerteza 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 também por meio de generalizações, de recorrências, de estereotípias. Ao citar tal procedimento dizendo que, por ter visto isso acontecer em outras visitas, arriscava-se a referi-los, 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” (RAMOS, 1977, p. 38, grifo meu). 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).

Após o episódio da bebedeira vão se tornando escassos os momentos em que o equívoco de memória emerge. Nos capítulos seguintes a linguagem se recobre de uma assertividade maior, mostra-se menos deslizante, menos propensa a mostrar os equívocos de memória. A hipótese que levanto é a de que isso se deva a uma opção do autor por retratar as memórias da primeira infância como sendo mais deslizantes, o que é reforçado pelo estilo fugidio, opaco e nebuloso, por meio do qual o tradutor do passado pretendeu que esse período fosse lido. Tal artifício depende, contudo, de uma confirmação que só pode se dar por meio do contraste entre essas primeiras

memórias e os relatos presentes nos capítulos seguintes, durante os quais o estilo vai se tornando mais fixo em termos narrativos e de linguagem. Outra característica que me permite essa conjectura são os títulos dos primeiros cinco capítulos: *Nuvens, Manhã, Verão, Um cinturão, Uma bebedeira*. Nota-se que todos eles fazem 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.

### Considerações finais

A leitura do texto *Infância* exemplifica e torna-se parte da arquitetura do conceito de equívoco de memória uma vez que serve de subsídio para se pensar teoricamente a respeito da memória e do modo como ela é construída narrativamente. Por meio da análise realizada, foi possível concluir que o romance de Graciliano Ramos apresenta uma linguagem escorregadia e incerta, que vacila ao tentar rememorar episódios do passado, sendo estes os momentos em que se torna possível ver o trabalho de tradução do passado. Tal uso, entendido também como um processo estético, mostra-se mais intenso nos relatos de acontecimentos mais distantes no tempo, estabelecendo uma espécie de cumplicidade entre narrador e leitor num jogo proposto a partir da invenção do fingimento como técnicas para aproximar memórias e recriar sentidos. A ausência dessa notas de tradução nos momentos em que não se mostram na superfície do texto, não anula a possibilidade de leitura a partir do equívoco como constituinte do texto literário que orbita em torno da memória, uma vez que a própria materialidade do texto é resultado de uma tradução do passado que pressupõe tal equívoco. O que minha análise deixa, portanto, é um convite para que a leitura do texto literário cujo tema central sejam as memórias possa ser feito a partir de uma atitude de abertura à alteridade e de exacerbação da diferença como produtora de sentidos. Uma leitura que, como o diz Roland Barthes (2004) se liberta ao mesmo tempo em que se liberta a escrita. Uma leitura que também inventa e finge e sente.

### Referências

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BARTHES, Rolando. Da leitura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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.

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

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.

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

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Sempre Um Papo 2013*. Publicado pelo canal Sempre um Papo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMDj63hLR88>. Acesso em 16 jun. 2021.

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.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Ilustrações de Darcy Penteado. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, 2005.

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: Contra capa, 2005. p. 145 -160.

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