

FERNANDA DEAH CHICHORRO

**NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E MEMÓRIA: FICÇÕES DO “EU”  
EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marilene Weinhardt.

CURITIBA

2006

FERNANDA DEAH CHICHORRO

**NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E MEMÓRIA: FICÇÕES DO “EU”  
EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

CURITIBA

2006

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, presença forte e constante na minha vida.

Agradeço aos meus pais, que sempre me incentivaram e apoiaram.

Meus agradecimentos a Adriane, pela ajuda em momentos importantes no Mestrado. Agradeço a Márcia, pela leitura carinhosa do texto e a Tânia, pelo incentivo.

Agradeço sinceramente a Nylcéa, por toda a ajuda e pela amizade durante esses anos todos.

Agradeço à professora Anamaria, pela leitura e observações na qualificação.

Agradeço à professora Mail, pela cuidadosa leitura do texto, pelas orientações na qualificação e também por suas considerações pertinentes, firmes e sempre afetuosas.

Agradeço à professora Ângela, pela leitura criteriosa do meu texto e pelas palavras que me fizeram refletir sobre muitos pontos do meu trabalho.

Meus sinceros agradecimentos à professora Marilene, minha orientadora, pelo exemplo, dedicação e ajuda imprescindíveis e por toda atenção e compreensão que realmente possibilitaram a conclusão do meu Mestrado.

Agradeço especialmente ao Avelino, meu marido, por tudo o que construímos e pela paciência e conforto durante o tempo em que me dediquei a este trabalho. E, ainda, pelo infinito carinho com que me trata em todos os momentos.

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2 AUTOBIOGRAFIA .....</b>	<b>4</b>
2.1 CONSIDERAÇÕES DE ORDEM TEÓRICA .....	4
2.2 ASPECTOS DE ALGUNS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA E <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> .....	16
2.3 ASPECTOS DE ALGUNS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS NA AMÉRICA HISPÂNICA CONTEMPORÂNEA E <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> .....	30
<b>3 NO RASTRO DA MEMÓRIA .....</b>	<b>37</b>
3.1 HISTORIZAÇÃO DO CONCEITO DE MEMÓRIA.....	37
3.2 HISTÓRIA ORAL.....	38
3.3 CONCEITOS DE MEMÓRIA .....	45
3.3.1 <i>Memória Individual</i> .....	45
3.3.2 <i>Memória Coletiva</i> .....	53
3.4 MEMÓRIA EM RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS.....	63
3.4.1 <i>Implicações de Contar-se</i> .....	63
3.4.2 <i>Possibilidades de Encontrar-se e Manter-se</i> .....	65
<b>4 IDENTIDADES EM <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> .....</b>	<b>68</b>
4.1 A NARRAÇÃO EM <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> .....	68
4.2 ELEMENTOS DE MEMÓRIA.....	75
4.3 A CASA EM <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> .....	80
4.3.1 A casa em <i>La hojarasca</i> .....	90
4.3.2 A casa em <i>La mala hora</i> .....	101
4.3.3 A casa em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada” .....	104
4.3.4 A casa em <i>El amor en los tiempos del cólera</i> .....	109
4.3.5 A casa em “María dos Prazeres” .....	113
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>118</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>122</b>

## RESUMO

O presente trabalho analisa as Memórias de García Márquez, *Vivir para contarla*, com a intenção de estabelecer algumas relações existentes entre memória e ficção, especialmente no que concerne ao espaço da casa. Esta é vista como um espaço de memória privilegiado no relato autobiográfico de García Márquez. Por isso também investigamos como este elemento reverbera na sua criação ficcional. Para tanto, fez-se necessário discorrer sobre as implicações das narrativas autobiográficas, bem como apontar para as diferenças existentes entre elas, situando García Márquez no gênero memorialístico. Além disso, dissertamos sobre esse tipo de narração na Espanha e na América Hispânica contemporânea. Para tratar de questões relativas ao eu emergente na narrativa, nos valem de algumas teorias de memória, tanto sob o foco individual como sob o aspecto coletivo, que embasam a compreensão das relações que se estabelecem com a casa. As narrativas de que nos valem para analisar este espaço — *La hojarasca* (1954), *La mala hora* (1962), *La increíble y triste historia de Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) e *Doce cuentos peregrinos* (1992) — envolvem um período considerável de sua produção e demonstram como a representação da casa se diferencia devido ao momento da escritura, e, como contém, invariavelmente, elementos biográficos.

## RESUMEN

El presente trabajo analiza las Memorias de García Márquez, *Vivir para contarla*, con la intención de establecer algunas relaciones existentes entre la memoria y la ficción, especialmente en lo que se refiere al espacio de la casa. Ésta está vista como un espacio de memoria privilegiado en el relato autobiográfico de García Márquez. Por eso también investigamos como este elemento reverbera en su creación ficcional. Para tanto, se hizo necesario discurrir acerca de las implicaciones de las narrativas autobiográficas, como también apuntar las diferencias existentes entre ellas, situando a García Márquez en el género memorialístico. Además de eso, disertamos sobre ese tipo de narración en la España y en la Hispanoamérica contemporáneas. Para tratar de cuestiones relativas al yo emergente en la narrativa, nos valemos de algunas teorías de memoria, tanto bajo el enfoque individual como bajo el aspecto colectivo, que sirven de base para la comprensión de las relaciones que se establecen con la casa. Las narrativas de las que hacemos uso para analizar la casa — *La hojarasca* (1954), *La mala hora* (1962), *La increíble y triste historia de Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Doce cuentos peregrinos* (1992) — abarcan un período considerable de su producción y demuestran cómo la representación de este espacio se diferencia debido al momento de la escritura, y, como contiene, invariablemente, elementos biográficos.

## 1 APRESENTAÇÃO

As relações entre história, ficção e memória<sup>1</sup> têm se tornado cada vez mais imbricadas. Os relatos do “eu” também se apresentam bastante recorrentes na contemporaneidade. Este olhar-se, buscar-se e tentar reconhecer-se fazem parte do universo do indivíduo fragmentado, produzido, em grande parte, pela modernidade.

Muitos são os estudos que se debruçam sobre a obra de García Márquez. Constatou-se, entretanto, que ainda não há nenhum estudo profundo sobre suas Memórias, a despeito da carga de publicidade e espera em torno do lançamento de *Vivir para contarla*, que antes de ser lançado era aclamado como um dos melhores e mais aguardados livros de 2002.

A presente dissertação justifica-se na medida em que propõe um olhar às Memórias de García Márquez, tentando identificar, na escritura autobiográfica do autor, quem é a *persona* que emerge.

Enveredar pela escritura de García Márquez é uma tarefa desafiadora. Propor uma leitura que estabelece pontos de contato entre a memória e a ficção nos parece pertinente porque além de o autor enunciar que toda sua ficção está ancorada na realidade, seus textos nos revelam isso. É o trabalho com o textual que nos garante a pertinência da afirmação do autor.

Embora encontremos relações entre o vivido e o narrado, de nenhuma maneira podemos negar à memória o caráter literário, da mesma forma que a ficção conta com uma dose de realidade. A questão é: como as memórias vividas se tornam ficção? Com trabalho. O trabalho com a palavra é o que confere - ou não - o caráter artístico a um dado texto.

---

<sup>1</sup> No presente trabalho sempre que nos referirmos a memória (ou memórias) – com letra minúscula, nos referiremos á função psíquica. Já quando o m estiver em maiúscula – Memórias – terá relação com gênero literário.

Portanto, o presente trabalho visa investigar como se configura a identidade autobiográfica em *Vivir para contarla*, e a relação discursiva que o autor estabelece com sua casa de infância, em Aracataca, nesse relato e em alguns de seus textos eminentemente ficcionais.

Para tanto, faz-se necessário um passeio pelos conceitos que se têm atribuído à autobiografia, bem como por seus desdobramentos, ou seja, quais são seus pressupostos e qual a problematização decorrente desses. Outra questão que já se coloca é a de investigar os matizes existentes entre a autobiografia *stricto sensu* e outros relatos que colocam o “eu” como centro da narrativa.

Faremos, no primeiro capítulo, uma síntese das principais teorias que tratam diretamente das questões autobiográficas e discutiremos, ainda, como têm sido os estudos e a produção de autobiografias em língua espanhola, buscando encontrar semelhanças e diferenças entre a escrita autobiográfica espanhola e a hispano-americana, na qual se insere Gabriel García Márquez.

No segundo capítulo, deter-nos-emos na questão da memória – como tem sido pensada e qual sua importância ao longo da história. Além disto, discorreremos sobre as teorias de alguns pensadores importantes no que concerne a esta questão, procurando, na medida do possível, contrapor a teoria à escritura de Gabriel García Márquez. Nossa perspectiva, ao longo do trabalho, é a de nos valermos da teoria no intuito de ilustrar as questões que aparecem nos relatos comentados, tendo em vista, principalmente, *Vivir para contarla*.

Sendo assim, o terceiro capítulo aparece como o que dá maior destaque às Memórias de García Márquez, pontuando questões recorrentes em *Vivir para contarla*, e analisando um dos elementos de memória – denominação que atribuímos aos elementos que estão presentes tanto em sua narrativa autobiográfica, como em seus relatos ficcionais – a casa. Observaremos



como este elemento aparece em suas Memórias e de que maneira ocorre seu aproveitamento ao longo da produção ficcional.

## 2 AUTOBIOGRAFIA

### 2.1 CONSIDERAÇÕES DE ORDEM TEÓRICA

Escrever-se pode ser considerada uma das maneiras de manter-se vivo. Essa asserção poderia, sobretudo, servir de mote para uma autobiografia. Escrever sobre a própria vida não só denota o desejo de perpetuação de sua história, mas também reforça o mito da história que nunca acaba, visto que o ser que escreve já viveu grande parte de sua vida, mas ainda conserva algo de tempo para viver. Além disso, quando a história de vida se inscreve discursivamente, há mais possibilidades de perpetuação. A história de Sherazade ilustra muito precisamente esse aspecto. E o que representa o mito é a capacidade discursiva de Sherazade. Na verdade, não importa apenas o enredo, mas também como se conta. Igualmente, em uma autobiografia, como nos referiremos mais tarde, não importa o que se viveu, mas como se conta o vivido. Sherazade fugia da morte à medida que conseguia cada dia mais despertar a curiosidade do sultão. Claro é que as histórias de Sherazade não continham o mote de uma autobiografia, mas aqui a ligação faz-se possível na medida em que entendemos o discurso como possibilidade de manutenção. Em Sherazade, a manutenção é a da própria vida, no autobiógrafo, é a da sua história de vida (pelo menos, a parte que ele quer/consegue escrever), não a vida física, mas aquela perpetuada nas palavras.

A esse propósito, faz-se importante, ainda, observar que por mais estranho que seja alguém escrever sobre sua própria vida, não há como escrever depois da morte, a não ser em relatos ficcionais – a exemplo do célebre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que transgressões dessa natureza são possíveis. Na dita “vida real”, sabemos que isso representa algo impossível. Também é possível que nossa vida seja contada por intermédio do outro, tanto a vida real, por meio dos biógrafos, quanto na ficção, por meio de outra(s)

personagem(ns). A propósito desse último caso, podemos tomar como referência o romance *Cinco horas con Mario*<sup>2</sup>, de Miguel Delibes, em que Carmen vela o marido durante cinco horas, nas quais conversa com ele. Por meio desse relato, aparece não só a vida conjugal de Carmen e Mario, mas também suas concepções de vida e todo um cenário da ditadura franquista. Naquele texto, vemos deslindadas duas personagens antagônicas, que são *personae* opostas em um mesmo contexto social. Mas a questão é que, nesse caso, deparamo-nos com um romance, diferentemente do que acontece com uma autobiografia. Se a ficção é o lugar onde é possível inscrever a vida de outros, a biografia também o é. Saldívar Dasso reúne a vida toda de Gabriel García Márquez em *Viagem à semente*, e o faz depois de longas e exaustivas pesquisas e trabalho. Quando, porém, referimo-nos a autobiografias, o autor/personagem está todo ali (ainda que o todo seja uma parte). Os recortes e as escolhas são feitos por ele. Mas, por que escrever-se?

Muito embora saibamos que se escreve por diferentes motivos, de qualquer forma, a tentativa de obter perenidade perpassa todas elas. Não é ingenuamente que pensamos, em primeiro lugar, nesse objetivo, uma vez que temos em vista *Vivir para contarla* – a autobiografia de Gabriel García Márquez. É necessário esclarecer que se trata do primeiro tomo de sua autobiografia – dois outros estão previstos – e a história contada no volume em questão abarca o período da infância (Gabriel García Márquez nasce em 1932) até os anos 50, quando já havia começado a publicar algo que lhe rendesse dinheiro.<sup>3</sup>

Voltemos nosso olhar agora para a construção de uma autobiografia. Ao depararmos com esse tipo de texto, muitos são os questionamentos que aparecem. Estamos debruçando-nos sobre um gênero considerado híbrido, ou seja, que mescla verdade com

---

<sup>2</sup> DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1999.

<sup>3</sup> No Capítulo 3 faremos uma breve síntese de *Vivir para contarla*, tocando os pontos que nos interessam no presente trabalho.

ficção. Nesse ponto, já nos embarçamos com a terminologia. Podemos ater-nos a definições rasas de *verdade, realidade e ficção*? Onde está a linha que as separa?

O primeiro pressuposto teórico a que devemos recorrer é o do pacto autobiográfico, que preconiza a total confiança no autor. Se lemos uma biografia, portanto, devemos confiar que o autor é sincero a ponto de não inventar nada do que nos é narrado. De acordo com Philippe Lejeune<sup>4</sup>, a caracterização da autobiografia realiza-se na medida em que a identidade entre autor e narrador, expressa mediante o pacto autobiográfico, fica estabelecida. Portanto, o pacto autobiográfico realiza-se mediante um contrato implícito entre autor e leitor, sendo que aquele se compromete com a veracidade de sua narrativa e este garante acreditar nas revelações. A propósito, ainda da identificação e caracterização da autobiografia, aderimos à proposição que Javier del Prado Biezma realiza em *Autobiografía y modernidad literaria*<sup>5</sup>, na qual coloca o leitor como identificador final dos elementos constituintes de uma autobiografia e também disposto a ler o livro como tal. Claro está que se supõe que os elementos paratextuais da narração auxiliem o leitor a lê-lo como autobiografia ou não, mas como Biezma bem aponta, há uma série de textos que se propõe como pertencentes a um certo gênero<sup>6</sup>, sem caracterizar-se assim. Para o autor:

Efectivamente, la intencionalidad de un texto posibilita su identificación, pero debemos ser conscientes de que ello no es sino un punto de arranque virtual; es decir, que la intencionalidad en sí misma tampoco permite – en cualquier caso, no más que otros elementos – la diferenciación de una escritura. De todos es sabido la proliferación de textos que niegan sus propios propósitos. Luego es la materialización textual de esta intención, esto es, una vez más, la funcionalidad de esos signos significantes antes mencionados, lo que realmente permitirá identificar el texto, estableciéndose, en consecuencia, una estrecha red de conexiones estructurales, de cuya incidencia funcional depende la naturaleza, la esencia de la escritura que las informa.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>5</sup> PRADO BIEZMA, Javier del et al. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Castilla-la Mancha, 1994.

<sup>6</sup> Faz-se necessário que matizemos aqui a questão de gênero como algo estático. Referimo-nos aqui a como se lê um determinado texto.

<sup>7</sup> PRADO BIEZMA, p.215.

É necessário, portanto, esse acordo tácito com o leitor: este deve estar ciente de que autor, personagem e narrador são a mesma pessoa. E mais que isso, que o leitor leia o texto como autobiografia. Para Lejeune, autobiografia constitui-se como: “Récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”<sup>8</sup> A autobiografia é, pois, uma narrativa ancorada na retrospectiva da própria vida, cujo assunto é a história individual e cuja tríade conformadora é autor, narrador e personagem. A autobiografia *stricto sensu* constitui-se, portanto, no relato de um indivíduo que conta a sua vida individual, os fatos que tiveram relevância específica na história de sua personalidade. Não é, contudo, suficiente que um indivíduo fale acerca de si, de sua intimidade para que esse relato seja assumido como autobiografia. É fundamental que o autor queira captar sua personalidade, sintetizando seu *eu* e esforçando-se na busca de sua gênese.

A autobiografia caracteriza-se, portanto, por ser um projeto, mediado por escolhas não ingênuas, que tem em vista reconstituir a história da vida individual. O próprio Lejeune, em investigações posteriores ao *Pacto Autobiográfico*, matizou os diferentes níveis de emergência do *eu* nos relatos e também os diferentes tipos do que chamamos relatos autobiográficos. Há, então, o que se convencionou chamar de autobiografia *strictu sensu* e a escritura autobiográfica, na qual estão contidos os relatos em que o eu emerge sem cumprir os três pressupostos do pacto autobiográfico.

O relato autobiográfico surge com mais força juntamente com o aparecimento de novas questões de sujeito. Nesse tipo de relato o eu está exposto, é ao eu que são atribuídas as responsabilidades por suas escolhas e, em última análise, por sua vida. Segundo Prado Biezma

---

<sup>8</sup> LEJEUNE, op. cit., p.14. Relato introspectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade. (Trad. da A.)

Parece evidente, después de pasar revista a todos los factores que constituyen los motores de la modernidad, que uno de ellos, el más poderoso sin duda, el que subyace y en cierto modo nutre todos los demás, es el relativo a la inmanencia del yo como toma de conciencia progresiva de la responsabilidad del hombre frente al universo.<sup>9</sup>

Esse aspecto vai se refletir e refratar-se na busca da identidade. A mudança de ótica que surge com o que Stuart Hall<sup>10</sup> chama de modernidade tardia faz com que se perca o parâmetro já assentado e estático do que viria a ser o “indivíduo”. As concepções de identidade que Hall observa são três, a saber: o sujeito do Iluminismo, que considerava o indivíduo centrado que nascia com uma identidade, que crescia e desenvolvia-se com ele, embora fosse essencialmente a mesma; o sujeito sociológico, que formava sua identidade no entrecruzamento de sua essência e seu entorno, identidade que era, então, formada em interação, mas estava determinantemente entrelaçada com a cultura e os valores e significados pertencentes a essa cultura; e o sujeito pós-moderno, entendido como possuidor de identidades múltiplas, que lança mão de uma identidade dependendo da situação em que se encontra. Não há, então uma única identidade. Ela é definida historicamente e mesmo num mesmo momento histórico, pode haver internamente o embate entre identidades.<sup>11</sup>

Logo, não é concebida, tampouco aceita, a idéia de um sujeito centrado, possuidor de uma identidade fixa e imutável. O que se vê é justamente o oposto: a questão do descentramento, a impossibilidade de pensar em uma única identidade, mesmo para um único sujeito. O indivíduo é, hoje, sujeito com diferentes identidades e assume a identidade que se mostre mais forte de acordo com a situação dada. Ainda para Hall: “as sociedades da modernidade tardia, (...), são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por

---

<sup>9</sup> PRADO BIEZMA, op. cit., p.31.

<sup>10</sup> HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11-13.

diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos”<sup>12</sup>.

Na leitura de um texto autobiográfico, é necessário que tenhamos em mente as noções de identidade justamente porque é especialmente em relatos deste tipo que o eu se desnuda. A consciência de quem se é e o que se quer, e se vai contar tem de estar muito presente. Afinal, quem é o García Márquez que aparece em suas memórias?

Lejeune, como anteriormente referido, não somente estabelece o postulado da autobiografia, como também ancora no pacto autobiográfico o pressuposto dela, não podendo haver meio termo. Também já referimos que não há um único caminho para a escrita autobiográfica. Para dar conta da autobiografia propriamente dita, podemos remeter-nos a dois exemplos clássicos do que vem a ser a autobiografia – *Confissões*, de Santo Agostinho e *Confissões*, de Rousseau. Nessas duas autobiografias, a questão fulcral é descobrir-se, encontrar o “eu” e, de certa forma, encontrar sua razão de ser, de existir. Em Santo Agostinho, o que há é uma libação da vida, uma transformação dela própria operada pela linguagem.

Segundo Paul Jay, em *Being in the text*:

While Augustine’s book has been conventionally understood as the story of his life prior to the book’s composition – the story, that is, of events leading up to his conversion – it is in fact every bit as concerned with his renewal and transformation and he writes it. From the outset, Augustine exists in his own narrative less as a subject to be remembered in language than as a subject to be transformed by language.<sup>13</sup>

Em Gabriel García Márquez, o que existe é a tentativa de afirmação do sujeito e a tentativa de recuperação e de comprovação da gênese da sua capacidade criadora. Ele creditou toda ou quase toda a sua capacidade ficcional à sua infância em Aracataca e às *personae* com

---

<sup>12</sup> HALL, Ibid., p.17.

<sup>13</sup> JAY, Paul. *Being in the Text – Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. London: Coronell University Press, 1984. p.23. Enquanto o livro de Agostinho é convencionalmente entendido como a história da sua vida anterior à composição da obra – ou seja, os eventos que o levam à sua conversão – este é na verdade igualmente ligado à sua renovação e transformação, e ele escreve isso. Desde o início, Agostinho existe em sua própria narrativa menos como um sujeito a ser lembrado em linguagem do que como sujeito a ser transformado pela linguagem. (Trad. da A.)

as quais conviveu.<sup>14</sup> Inclusive, García Márquez afirma detestar a fantasia e assevera que qualquer imaginação assenta-se na realidade. Ao ser perguntado por Plínio Apuleyo Mendonza sobre o porquê de detestar a fantasia, García Márquez assim explica: “Porque acho que a imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade. Mas a fonte de criação, afinal de contas, é sempre a realidade. E a fantasia, ou seja, a invenção pura e simples, à Walt Disney, sem nenhum pé na realidade, é a coisa mais detestável do mundo”.<sup>15</sup>

Frisamos que o conceito de autobiografia tradicional é aquele que preconiza a verdade, ou, pelo menos, a pretensa verdade por parte do narrador-autor-personagem. Em *The Limits of Autobiography*, Gilmore afirma que

As a genre, autobiography is characterized less by a set of formal elements than by a rhetorical setting in which a person places herself or himself within testimonial contexts as seemingly diverse as the Christian confession, the scandalous memoirs of the rogue, and the coming-out story in order to achieve as proximate a relation as possible to what constitutes truth in that discourse.<sup>16</sup>

A autobiografia, então, é mais uma relação discursiva com o leitor, constituída a partir da história de vida que se quer contar, do que um modelo pré-estabelecido. Há o pacto autobiográfico, que impõe as regras para que se considere um relato como autobiografia, mas há também os diferentes e inúmeros relatos autobiográficos, que não estão presos a modelos formais, nem por isso deixam de caracterizar-se como um relato do eu.

Ainda que o relato autobiográfico preconize a verdade do eu, esta será sempre a verdade do eu escritor/autor/narrador, que está mediado justamente por suas identidades, ou seja, pelas diferentes visões com as quais julga o mundo e a si mesmo. Por isso, o relato

---

<sup>14</sup> A propósito dessa informação, é relevante lembrar que o próprio García Márquez é incansável em afirmar que tudo o que ele escreveu tem relação (ou está) no que ele viveu. Desenvolveremos esse aspecto mais adiante.

<sup>15</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo de Mendonza*. Trad. de Eliane Zagury. 4.ed. São Paulo: Record, 1993. p. 34.

<sup>16</sup> GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography – Trauma and Testimony*. London: Cornell University Press, 2001. p. 3. Como gênero, a autobiografia é caracterizada menos por um conjunto de elementos formais que por um ambiente retórico no qual uma pessoa coloca a si mesma dentro de contextos testemunhais aparentemente tão diversos quanto a confissão cristã, as escandalosas memórias de algum velhaco, e a história de formação a fim de atingir uma relação tão próxima quanto possível do que constitui verdade neste discurso. (Trad. da A.)



autobiográfico assimila e incorpora elementos formais da ficção em seu discurso. Fica patente, portanto, neste ponto, o caráter dúbio e paradoxal da autobiografia literária já que, além de ser o relato da vida de um indivíduo (o autor), é uma obra de arte – ou pretende sê-lo. Em *Corpos Escritos* – Graciliano Ramos e Silviano Santiago, Wander Melo Miranda escreve: “Por paradoxal que seja, textos desta natureza [autobiográficos] tornam-se mais criativos quando se contrapõem à aludida noção, desconstruindo-a através de um processo incessante de renovação e transformação levado a efeito por um *eu* inquiridor, não mobilizante.”<sup>17</sup>

É relevante pensar na especificidade desse tipo de relato já que, apesar de as fronteiras entre relatos do “eu” serem extremamente tênues, há quem defenda a necessidade de separar e diferenciar as narrativas desse caráter – quer sejam memórias, diários, quer auto-retratos. Há, todavia, autores que não consideram esta diferenciação como necessária e, sim, percebem que, ao longo do tempo, as narrativas autobiográficas modificaram-se e adquiriram nuances. Se no começo desse tipo de narrativa havia mais uniformidade no estilo da escritura, hoje em dia, o que se observa são diferentes formas de autobiografia; portanto, estabelecer os limites torna-se praticamente impossível e quiçá irrelevante. Ainda para Gilmore:

Contemporary writers find themselves working among a variety of autobiographical models. Autobiographical writing has a richly experimental past. Not only do autobiography’s canonical heavyweights such as Augustine and Rousseau appear now less as dictators of form than as instigators of diverse practices, historically more proximate precursors speak to the range of forms within which self-representation emerges.<sup>18</sup>

Interessa-nos deixar claro no presente estudo que nossa perspectiva é a de que há diferentes relatos autobiográficos. Tomando o pacto autobiográfico como ponto de partida, a autobiografia seria a que contém todos os pressupostos exigidos pelo pacto. Já no relato

---

<sup>17</sup> MIRANDA. Wander Melo. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 1992. p.26.

<sup>18</sup> GILMORE. op. cit., p. 10-11. Escritores contemporâneos encontram-se em meio a uma variedade de modelos autobiográficos. A escrita autobiográfica tem um passado ricamente experimental. Não somente pesos-pesados do cânone da autobiografia como Agostinho e Rousseau surgem agora menos como ditadores da forma que como instigadores de práticas diversas, mas precursores mais próximos historicamente falam à variedade de formas nas quais emerge a auto-representação. (Trad da A.)

autobiográfico estão presentes diferentes relatos do eu que não cumprem as três regras do pacto. Em meio aos relatos autobiográficos estão os diários, as cartas, os ensaios, e o que nos interessa mais de perto, no presente trabalho, as memórias. A matização dos diferentes relatos autobiográficos é, nesta investigação, importante.

Antes de caracterizarmos as Memórias, gostaríamos de transcrever um fragmento em que Prado Biezma caracteriza, mais uma vez, a autobiografia, e a contrapõe ao diário íntimo:

La verdadera autobiografía se esfuerza –a diferencia del diario íntimo– por tomar de entre la densa amalgama de recuerdos y vivencias personales aquellos que están relacionados pertinentemente con lo que el autor considera que es la línea maestra de su vida, de ahí la importancia del primer recuerdo, que es más que probable, como apunta René Bourgeois, que esté en función de la imagen que con los años nos hemos hecho de nosotros mismos, de ahí que lo hayamos conservado en detrimento de los demás.<sup>19</sup>

O excerto anterior nos interessa na medida em que contrapõe o diário íntimo à autobiografia pela ausência de retrospectiva no diário. O tempo transcorrido entre o fato e o relato é muito pequeno. Também nos interessa na medida em que atribui à autobiografia a característica de identificar a linha mestra da vida. Acrescentaríamos que às Memórias também cabe encontrar a linha mestra da vida individual, ainda que ela apareça um pouco dissolvida no entorno, na tentativa de mostrar-se parte dele.

Ao dissertar sobre os diferentes relatos autobiográficos, Prado Biezma tendo em vista a definição de Lejeune como baliza, explica as diferenças entre o tipo de relato autobiográfico e a autobiografia. Sobre as Memórias em relação à autobiografia, o autor assim assevera:

Volviendo a la definición que Lejeune hace de la autobiografía, (...) de los cuatro puntos preceptivos – forma del lenguaje, tema tratado, situación del autor y posición del narrador-, las Memorias, en líneas generales, incumplen el segundo, es decir, el relativo al tema tratado, que no es, como en el caso de la autobiografía, la vida individual, la historia de una personalidad, sino el entorno de ésta. Las memorias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto prolongado en la escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad. Vistas de ese modo, las memorias son, sin duda, Historia, y, como tales, capaces de sustituir en texto al mundo desaparecido o en trance de desaparecer. En las memorias, la historia se refleja, entonces, en una conciencia que nos la cuenta en primera persona, como si los lugares, los personajes y los hechos emanaran del yo que narra o acabaran en él.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> PRADO BIEZMA, op.cit., p.235.

<sup>20</sup> PRADO BIEZMA, op. cit., p.251.

As Memórias, portanto, se caracterizam por mostrar mais a história da coletividade do qual o eu faz parte do que a história da própria personalidade desse eu. Em *Vivir para contarla*, temos a história de García Márquez, mas ela aparece dissolvida na história do entorno, seja a família, sejam os amigos ou os colegas e o que faz emergir é a história desse povo. Embora especulemos, não podemos afirmar o porquê (ou os porquês) de alguém escrever o relato do seu eu, mas pode-se analisar o resultado dessa tentativa. No relato de García Márquez emerge o menino que fazia parte dessa coletividade, que se destacou mundialmente, mas que faz questão de colocar sua família e seu entorno no mesmo estatuto dele.

Nas Memórias, portanto em *Vivir para contarla*, encontramos o que Elizabeth Bruss, referida por Wander Melo Miranda, denomina como “ato autobiográfico”. Para que esse ato se efetive, é necessária a observação de algumas regras, quais sejam:

- a. autor, narrador e personagem devem ser idênticos;
- b.a informação e os acontecimentos relativos à autobiografia devem poder ser passíveis de verificação;
- c.espera-se que o autor esteja certo com relação às suas informações, sendo elas reformuladas ou não.<sup>21</sup>

A autora caracteriza o que vem a ser um “ato autobiográfico” e em que deve estar ancorado. Sua análise parte da relação que estabelece com o conceito de “atos elocutórios” realizado por Searle e Austin.<sup>22</sup> Ela estabelece que existe uma série de atos lingüísticos compartilhados pela comunidade de leitores de uma época, o que torna o tipo de discurso – neste caso, a autobiografia – reconhecível para esse público. Queremos explicitar, dessa forma, que a autobiografia não é um tipo de narrativa que tenha existido sempre. Lejeune

---

<sup>21</sup> MIRANDA, op.cit., p. 32.

<sup>22</sup> Atos elocutórios da fala é um conceito desenvolvido por Austin e posteriormente estudado e ampliado por Searle. Para maior compreensão de como se constituem, ver AUSTIN, J.L. Performativo – Constativo. In: *Cadernos de Royaumont-A Filosofia Analítica*. Trad. de Paulo Roberto Ottoni. São Carlos: UFSCar, 1990. \_\_\_\_\_. Outras Mentes. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985 e SEARLE, J. *Os atos de fala*. Coimbra: Almedina, 1981.

utiliza-se do termo de Jaus – horizonte de expectativas – para deixar patente que a compreensão do gênero textual dependerá do grupo de leitores e da época em que o texto tiver chegada. O texto poderá ser, e muito possivelmente será, lido em outras épocas, diferentes da época de sua publicação. E a recepção também se dará de maneira diferente, já que o leitor participa ativamente da construção de significado(s) para o texto, mediante mecanismos que o texto permite ativar. A leitura, então, se efetivará – em níveis diferentes – muito na medida das possibilidades de associação dos leitores em relação a um dado texto.

A autobiografia, desse modo, caracteriza-se como o relato do “eu”, cujos pressupostos têm de ser compartilhados pelos leitores (pacto autobiográfico) e, como referido anteriormente, o leitor tem de acreditar no que o autor conta. O que significa, obrigatoriamente, que o autor vai contar o que é a sua verdade. No dizer de Georges May – considerado um dos primeiros autores a investigar as questões autobiográficas:

Même donc si l'autobiographie vient à violer, volontairement ou à son insu, sa promesse de sincérité et de véacité, il ne peut pas échapper à l'identité qui existe entre l'auteur et le personnage, identité qu'il a posée lui-même et sur laquelle repose tout son ouvrage. S'il ment donc sur ce personnage, c'est toujours lui qui ment et c'est toujours sur ce personnage et il y a toujours la même identité entre ce lui et ce personnage. Le mensonge en acquiert, si l'on ose dire, une sorte d'authenticité qui est sans commune mesure avec celle que peuvent atteindre les plus réussis et les plus mémorables des personnages de roman. Notre manière de mentir, pourrions-nous dire, si nous avions le goût du paradoxe, est peut-être ce qui révèle le plus sûrement notre vérité profonde, à la manière des célèbres erreurs involontaires dont parle Freud.<sup>23</sup>

Não podemos nos esquecer, contudo, de que além de o sujeito/ autor falar de si, de suas experiências, de como as viveu, ele está distanciado temporalmente dos fatos e das situações vivenciados. O sujeito que se conta não é mais o que viveu as situações e sentiu as emoções passadas, pois o sujeito de hoje as rememora e conta-as com os olhos de hoje. O

---

<sup>23</sup> MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979. p.188. Mesmo que a autobiografia venha a violar, voluntária ou inconscientemente, sua promessa de sinceridade e fidelidade, não pode escapar à identidade que existe entre o autor e a personagem, identidade esta posta por ele próprio e sobre a qual repousa a sua obra. Se o autor mente, pois, sobre este personagem, sempre será ele que o fará. Logo, haverá sempre a mesma identidade entre o autor e a personagem. A mentira adquire, se ousamos afirmar, uma espécie de autenticidade que é excepcional e com a qual podem atingir os maiores sucessos e os mais memoráveis personagens do romance. Nossa maneira de mentir, poderíamos dizer, se tivéssemos o gosto pelo paradoxo, é talvez o que revele de maneira segura nossa verdade profunda, como os célebres erros involuntários dos quais fala Freud. (Trad. da A.)

discurso permeia a lembrança e, como sujeito do discurso, ele está no presente, vê o passado através de olhos que já vivenciaram outras experiências e, agora, tem outra visão de mundo, com a qual rememora os acontecimentos passados. Esse olhar retrospectivo e, em grande medida, seletivo, configura a experiência narrada e revivenciada. Wander de Melo Miranda<sup>24</sup>, comparando o diário e a autobiografia (e aqui poderíamos incluir as Memórias), afirma que o diário possibilita maior exatidão, precisão e fidelidade à experiência real, dado o pouco tempo transcorrido entre o registro e os fatos. Na autobiografia, no entanto, se o tempo possibilita a seleção que ‘modifica, filtra e hierarquiza a lembrança’<sup>25</sup>, há também a possibilidade de revisão e atribuição de outro(s) sentido(s) a esse passado.

É possível, contudo, relativizar a questão da suposta maior fidelidade do diário se comparado à autobiografia. Certo é que os acontecimentos narrados por ele acontecem pouco tempo antes de serem narrados. Não podemos deixar de atentar, porém, para o fato de que também aí temos um sujeito discursivo, que, se não afetado tanto pelo tempo, é afetado por sua visão. Algumas das teorias de apreensão da memória serão desenvolvidas no capítulo 2 do presente trabalho.

Para que possamos estabelecer paralelos e diferenças entre estilos autobiográficos contemporâneos e a narrativa autobiográfica de Gabriel García Márquez, faremos alguns comentários sobre a questão da autobiografia na Espanha atual, e depois refletiremos acerca de como a autobiografia se situa contemporaneamente na América Hispânica. Não se trata de tentar abarcar os modelos autobiográficos existentes nessas duas regiões, tampouco o de delimitar os temas, tarefa cuja realização seria impossível. A intenção é a de apresentar alguns pontos de contato e diferenças entre os relatos apresentados e as Memórias de García Márquez.

---

<sup>24</sup> MIRANDA, op.cit., p.40.

<sup>25</sup> Ibid., p.41.

## 2.2 ASPECTOS DE ALGUNS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA E *VIVIR PARA CONTARLA*

Muitos têm sido os estudos dedicados a autobiografias na Espanha recentemente. Esse não era, entretanto, um ramo de estudo considerado até meados do século passado. Poucos estudiosos debruçavam-se sobre esse tipo de narrativa. Segundo Angel G. Loureiro, no ensaio *La autobiografía española: actualidad y futuro*, a autobiografia como campo literário digno de estudo é um fenômeno recente em todo o mundo, até o ponto de fixar seu nascimento no ano de 1956, com a publicação de *Condições e limites de uma autobiografía*, de Georges Gusdorf. Ainda de acordo com o autor, “no sería exagerado afirmar que la autobiografía es el ‘nuevo campo’ de estudio literario (a la par de, y estrechamente relacionado con el estudio de la literatura de minorías) e que “... la publicación de textos ‘autobiográficos’ (memorias, testimonios, diarios, etc) se ha incrementado de manera considerable en España desde 1975...”<sup>26</sup>. Poderíamos especular que isso pode ter se dado pela impossibilidade, antes, de contar, na Espanha, a visão pessoal de questões políticas, questões estas que também perpassam a ótica pessoal e, logicamente, podem estar (e estão muitas vezes) presentes nas autobiografias.<sup>27</sup>

Da teoria existente sobre o tema e também dos escritos autobiográficos espanhóis surge, por assim dizer, uma teoria do que vem a ser a autobiografia na Espanha e em que alicerces se sustenta. Parece-nos importante dissertar, ainda que não em profundidade, sobre o aspecto autobiográfico espanhol visto que, de algum modo, ele irá contrapor-se ao que se faz

---

<sup>26</sup> LOUREIRO, Ángel. La autobiografía española: actualidad y futuro. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p.17.

<sup>27</sup> Vale lembrar que em 1975, morre Francisco Franco e termina a ditadura espanhola após 36 anos. Desde o começo dos anos setenta, ela se mostrava enfraquecida, mas termina, efetivamente, com a morte de Franco.

na América Hispânica<sup>28</sup>. As questões com as quais vai lidar diferem, bastante, das questões privilegiadas pelos autobiógrafos hispano-americanos. Não deriva daí, porém, que o que se escreveu na Espanha se diferencie do que se fez na América Hispânica (tampouco temos a pretensão – por si só impossível – de abarcar o todo). Há muitos pontos de contato que se estabelecem entre as duas regiões e vamos deter-nos em alguns deles – sem deixar de assinalar, todavia, alguns nos quais divergem – mais em relação ao tratamento de temas que com respeito aos temas propriamente ditos.

Sabe-se que na Espanha e na América Hispânica, como também em qualquer parte do mundo, o relato autobiográfico possui muitos leitores. Podemos afirmar que não é tarefa fácil contar-se. Pensamos, ainda, que quanto mais “famoso”, maior dificuldade encontrará o autobiógrafo, já que não é só a pequena comunidade familiar e de amigos que “espera” sua história, mas um mundo todo de leitores ávidos por encontrar correspondência entre o vivido e o narrado, e uns e outros ansiosos por encontrar “erros” na escritura. Se pensarmos em García Márquez, vislumbramos quão esperada e aclamada – ainda que pouco analisada - foi sua autobiografia.<sup>29</sup>

Neste ponto, talvez seja importante destacar que não somente sobre a vida de pessoas famosas podemos ter interesse e curiosidade de conhecer. É crescente o número de histórias de famílias, no Brasil, cuja intenção é não somente buscar a genealogia familiar, mas também, de alguma maneira, encontrar seu lugar e ver-se inserido num todo maior que o indivíduo. Esse aspecto recupera um pouco a idéia de encontrar-se. Claro que quando discorremos a respeito de questões de família, vê-se que o indivíduo se dilui no todo ancestral, visto que quando temos em vista a autobiografia, o todo é que se dilui para que o indivíduo apareça e

---

<sup>28</sup> Mais uma vez queremos ressaltar que não se pretende, ao contrapor relatos autobiográficos espanhóis e hispano-americanos, alcançar a verdade sobre temas e estilos.

<sup>29</sup> Faz-se importante esclarecer que ainda não há fortuna crítica sobre *Vivir para contarla*, motivo pelo qual não nos referimos a nenhuma análise do livro.

obtenha o estatuto de principal. Em *Vivir para contarla*, o que ocorre é que o eu é parte da coletividade e não quer ser distanciado dela.

O desejo de acessar o autor, conhecê-lo e fazer parte, de alguma maneira, da “vida” do escritor é parte integrante do imaginário de muitos leitores. Sobre esse aspecto, Unamuno radicaliza, invertendo o senso-comum:

Y he de añadir aquí que muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle de carne y hueso, y a los sujetos que fingen en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres.<sup>30</sup>

Unamuno afirma que as personagens é que são reais e valem-se das figuras de carne e osso para tomar forma e serem conhecidos perante os homens. Ele exagera na tentativa de subverter conceito de pessoas real – cuja existência é verificável – e personagem de ficção – inventado, não existente empiricamente.

Com relação ao que leva alguém a escrever uma autobiografia, a revista *Anthropos*, em número dedicado à autobiografia, no editorial do exemplar 125, assim postula:

La autobiografía es la experiencia textual de alguien que no se aguanta ya las ganas de decir quien es, de sacar a luz la muchedumbre de seres que oculta en su almacén de realidades. Pero tampoco puede reprimir la fuerza que le lleva a situar a los demás en referencia a una visión del cosmos, del tiempo, de la vida y su trascendencia en porvenir y permanencia frágil o firme.<sup>31</sup>

Podemos ratificar essa visão somente em parte, porque não necessariamente o autor enuncia e desenvolve aspectos da vida, do tempo e do mundo por meio da escritura do “eu”, ele pode lançar mão da ficção para fazê-lo. E não há como esquecer que a autobiografia também é uma forma de representação e com muitos elementos, se não ficcionalizados, com algo da marca da ficção.

É por esse motivo que estamos de acordo com o que Angel G. Loureiro enuncia, com respeito a questões para as quais deve atentar-se na hora de estudar qualquer autobiografia:

<sup>30</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa Calpe, 1975. p.80.

<sup>31</sup> ANTHROPOS. *Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Madrid, diciembre de 1991.



“... realidade, referência, sujeito, essência, presença, história, temporalidade, memória, imaginação, representação, mimesis, poder, são alguns de los temas que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía.”<sup>32</sup>

Detendo-se sobre os tipos de memória, Angel G. Loureiro cita um estudo de Ana Caballé sobre as óticas preferidas dos autores espanhóis, quando escrevem seus relatos autobiográficos:

De ahí que esta autora [Ana Caballé] vea que en esa época [séculos XIX e XX] predominan dos tipos de memorias, las de autores que intervinieron en hechos políticos (Escoiquiz, Godoy, Espoz y Min, etc) y la de memorialistas que fueron importantes testigos de sus tiempos (Mesonero, Mor de Fuentes, etc) aunque también concede importancia a una tercera tendencia, representada por aquellas obras que prestan más atención al individuo, como lo pueden ser la de Blanco White o la de Zorrilla.<sup>33</sup>

Não cabe, no presente trabalho, analisarmos as diversas tendências motivacionais da autobiografia espanhola, mas apontar que o relato autobiográfico de García Márquez aproxima-se da terceira tendência exposta por Ana Caballé, a que centra a atenção em si próprio, à sua genealogia e ao seu entorno, sem esquecer, entretanto, as questões políticas de parte da época evocada, ainda que apareçam mais como pano-de-fundo. García Márquez, porém, aparece muito mais como espectador dos fatos históricos que participante engajado. Sua questão é muito mais literária, embora saibamos que escreveu inúmeras crônicas políticas, além de ter deixado bastante evidenciada sua visada sobre questões lingüísticas e também sobre políticas lingüísticas.

Ainda sobre a questão da configuração da identidade autobiográfica na Espanha, aparece um distanciamento entre o que se realiza comumente no país e o que acontece na representação de García Márquez. Ángel G. Loureiro afirma que

James Fernández señala, de manera muy sugerente, que lo que revelan esos textos es un conflicto entre la existencia histórica y una visión esencialista de España: de ahí la abundancia con que surge en las autobiografías españolas la visión de la experiencia como amenaza a la identidad, que se

---

<sup>32</sup> LOUREIRO, op.cit., p. 3.

<sup>33</sup> Ibid., p. 19.

manifiesta sobre todo como una correspondencia entre el acceso a la socialización y la escritura con la entrada paralela en el reino de la infelicidad permanente.<sup>34</sup>

Em García Márquez, é a experiência que possibilita o acesso a essa identidade e, mais que isso, é a experiência que molda o que será acessado. A socialização ocorre com ele desde a primeira infância e o acesso ao letramento não vai ser menos que sua descoberta de mundo, da possibilidade de contar em palavras suas experiências. Cabe aqui salientar que as experiências que ele viveu serão transmutadas e ficcionalizadas, ou seja, passarão por um processo de transformação na linguagem. Podemos dizer, inclusive, que, como recriação, os relatos autobiográficos apresentam-se e configuram-se como ficções do “eu”. Daí o aspecto duplo e dúplice em García Márquez. Ao afirmar que não escreveu senão o que viveu, seja na autobiografia, seja em suas obras consideradas ficcionais, observa-se que o trabalho de recriação implica também a transformação da experiência em palavra.

A estudiosa Íris M. Zavala, ao analisar os relatos autobiográficos de Miguel de Unamuno, observa que, de certa forma, seu pensamento sobre a escritura autobiográfica está perpassado pelo pensamento bakhtiniano de dialogia. Unamuno tenta aproximar os dois sujeitos (o que organiza o texto e o que se crê como sujeito de ficção, distintos, em primeira instância). Aproxima-os não negando suas diferenças e particularidades, mas os imagina, de alguma maneira, próximos. Observa, no entanto, que são sujeitos diferentes. Quem conta é diferente do que é contado, ou seja, diferencia o sujeito do enunciado do sujeito da enunciação (conforme Benveniste, referido por Zavala). Isso se dá na medida em que reconhecemos, como já discutido, o caráter ficcional que assumem as narrativas autobiográficas. Ainda segundo Zavala, “La verdad convertida en fábula y reconocida como ficción proviene de la preeminencia del lenguaje, sobre todo escrito, que activa la invención de ‘ficciones’ – entre

---

<sup>34</sup> LOUREIRO, p. 19.

otras, la propia experiencia de sinceridad”<sup>35</sup>. As Memórias de García Márquez, então, poderiam, e é o que argumentamos aqui, revelar-se como ficções do “eu”.

Ao referirmo-nos a diferentes relatos autobiográficos, ficou patente que há inúmeras formas de representação, e, ainda mais, há diferentes motivos para representar-se. Em García Márquez, não fica claro no texto qual é o objetivo de sua narrativa, ou seja, o que o move ao narrar. Já propusemos a questão do manter-se vivo, conhecido, perpetuado. Essa seria uma razão possível, embora óbvia. Não observamos, contudo, nenhum sentimento de melancolia (salvo quando recorda sua infância e familiares – cuja expressão mais apropriada seria a nostalgia), de medo do esquecimento. A questão do receio do esquecimento é algo que aparece, não raro, nas autobiografias espanholas. Citamos aqui um exemplo:

El miedo al olvido recorre las páginas de *Memoria de la melancolia* (1970) de María Teresa León, y si perder la memoria para los griegos significaba la pérdida de identidad, María Teresa León propondrá que el olvido también supone la pérdida de una identidad colectiva y de la historia entendida como una polifonía de voces que narran las ‘pequeñas historias’ y ‘pequeñas epopeyas diarias’. (p.257) De ahí que este texto autobiográfico sea un esfuerzo de recuerdo, una lucha por hacer memoria, un desafío para aquellos que mantienen que es preferible olvidar lo desagradable que recordar dolorosamente.<sup>36</sup>

Pensamos ser possível aproximar a questão proposta por Alda Blanco em relação à *Memoria de la melancolía e Vivir para contarla*. Se não observamos o sentimento de melancolia na narrativa de García Márquez, é possível e pertinente pensar que para o autor a rememoração de suas histórias “vividas” fará com que essas histórias se perpetuem e sejam algo parecido com o testemunho de uma memória coletiva. É evidente que, apesar de García Márquez sempre reiterar que sua escritura é sua vida, ele tem consciência de que sua memória

---

<sup>35</sup> M. ZAVALA, Íris. La autobiografía como suplemento: Unamuno. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p.44.

<sup>36</sup> BLANCO, Alda. “Las voces perdidas”: silencio y recuerdo en memoria de la melancolia de Maria Teresa León. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 45.

não é somente sua, mas é formada a partir de outras memórias e identidades, num jogo em que participam inúmeros fatores.

Rosa Chacel, escritora espanhola que também envereda pelo caminho do relato autobiográfico, apresenta uma percepção e uma noção desse tipo de relato que consideramos como equivocadas. A autora, referida por Teresa M. Villarós, afirma que: “*Desde el amanecer* tiene de bueno su rigor autobiográfico exento, en lo posible, de literatura.”<sup>37</sup> Não fica claro que peso a autora dá a este *isento*. O que fica patente é que ela leva em conta a possibilidade de um pouco de isenção do aspecto literário em narrativas autobiográficas, questão que consideramos impossível de realizar-se, visto que o passado é ficção.

Aproximando-nos um pouco mais dos temas evocados em autobiografias, expõe James Fernández que

Edward Said ha descrito cómo el escritor moderno tiende a reemplazar lazos de filiación – vínculos biológicos, hereditarios, familiares, - con otros lazos de afiliación – vínculos intelectuales, morales o espirituales. Los grandes escritores de la modernidad como Lawrence, Joyce y Pound, señala Said, ven ‘la ruptura con la familia, el hogar, la clase social, la nación y las creencias tradicionales como etapas necesarias para lograr la libertad espiritual e intelectual: estos escritores después nos invitan a compartir los sistemas de [... afiliación] que han adoptado e inventado.’<sup>38</sup>

Mais uma vez, faz-se necessário que ratifiquemos nossa posição em relação a García Márquez acerca desse ponto. Não vemos como existente essa ruptura no autor em questão. Ele, portanto, não compartilharia, a nosso ver, os laços de afiliação que observa Said em grandes escritores da modernidade (Lawrence, Joyce, Pound), mesmo sendo considerado um dos grandes escritores atuais. Esses dois mundos compartilham um mesmo estatuto e convivem com ele. Não serão essas as questões elencadas e discutidas em *Vivir para contarla* (questões que veremos mais adiante no presente trabalho). Denominamos aqui como questões

<sup>37</sup> VILARÓS, Teresa M. la escritura autobiográfica y el espejo: propiedad, memoria y deseo en Rosa Chacel. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 50.

<sup>38</sup> FERNÁNDEZ, James. La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 54.

o que Silvia Molloy chama *autobiografemas* (unidade básica do gênero), referida por James Fernández.

En algunos de estos textos [autobiográficos], es como si el autobiógrafo trazara una genealogía, o mejor, una antigenealogía: un árbol genealógico de aquellas lecturas que le llevaron a abandonar la familia, y los falsos valores públicos que ésta representaba, para forjarse un nombre propio y, eventualmente, empuñar la pluma. Ya que, en última instancia, la autobiografía tiene como propósito ‘crear’ hombres y ‘mujeres’ de letras impresas, parece apropiada esta noción de una genealogía literaria textual.<sup>39</sup>

James Fernández propõe essa visão ao estudar mais detidamente a autobiografia de Juan Goytisolo e, ao fazê-lo, estende essa visão a outros textos autobiográficos espanhóis. Essa observação não se aplica a García Márquez, ou melhor, aplica-se apenas em parte: para García Márquez, a aquisição da palavra escrita revela-se de fundamental importância, uma vez que a partir daí se abre um novo mundo para ele. A fascinação que tem pelo avô, sua figura paterna, exacerba-se, ainda mais, quando ganha um dicionário dele. García Márquez afirma que lia e relia o dicionário, como se este fosse um grande romance. Não se configura, portanto, o afastamento da família. Claro está que ao começar a estudar e ir avançando nos anos escolares, García Márquez acaba por afastar-se, por vezes geograficamente, de sua família. Mas esse afastar-se não se revela um afastamento legítimo, nem desejado. O autor leva dentro sua família e não pretende deixá-la para trás, nem de lado. Cabe esclarecer aqui que a volta à casa dos avós representará o impulso fulcral de sua produção literária. Esse aspecto se mostra especialmente importante em García Márquez: ele não se deixa “seduzir” pela leitura em detrimento da família. A aquisição da cultura letrada não se sobrepõe ao conhecimento e à cultura familiares. Para ele, essas duas culturas são talvez de natureza distinta, mas igualmente valorizadas. Esse caráter entende-se a partir das leituras que fazemos de suas obras, quer sejam eminentemente ficcionais, quer não. Também fica patente não por ser questionado e enunciado (não é), mas justamente pela naturalidade com que (com relação

---

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ, p. 56.

ao caráter de valor) transita no mundo dito intelectual e familiar. Com a família, as questões problemáticas serão de outra ordem.

Sobre a questão da família como presença nas autobiografias, James Fernández ainda assevera que

Establecer el lugar de la familia en la tradición autobiográfica resulta problemático; no sólo porque este lugar ha cambiado a través de la historia del género, sino también porque los mismos autobiógrafos se contradicen. Si por una parte se afirma a menudo que la autobiografía moderna nace con la caída del antiguo régimen y el surgimiento del *self-made man*, por otra parte los autobiógrafos a veces demuestran un fuerte interés por los linajes, la genealogía, la herencia biológica.<sup>40</sup>

O autor insiste que, com alguma frequência, nas autobiografias, ocorre que “la atención prestada a la genealogía sirve no tanto para fijar o fundar la identidad, sino para dar una imagen de lo que el autobiógrafo tuvo que superar para llegar al presente de la escritura.”<sup>41</sup> Mais uma vez, afirmamos que esse aspecto não encontra ressonância na autobiografia de Gabriel García Márquez. Talvez pudéssemos encontrar uma aproximação se pensarmos no fato de quanto ele teve de lutar para conseguir ser escritor. Mesmo sob este viés, não encontramos uma à família, mas o contrário: é a tentativa de reaproximação, sem ter de, necessariamente, realizar o desejo do pai, tornando-se bacharel em direito. O aspecto que fica patente, no entanto, é a questão de como o núcleo familiar é de essencial importância na formação identitária do nosso autor.

Expusemos longamente o que significa para García Márquez a relação com a família e, mais precisamente, como ele o faz em palavras nas Memórias. Interessa-nos, neste ponto, retomar uma questão que havia sido nomeada, porém não explicada, tampouco desenvolvida, que é a questão do contato com a palavra escrita. O primeiro livro com o qual García Márquez se encantou foi o dicionário. Não compartilhamos a idéia de aquisição da palavra escrita

---

<sup>40</sup> Id.

<sup>41</sup> Ibid., p. 56-57.

dissociada do contexto ao qual pertence, visto que entendemos que ela se configura num discurso ao qual atribuímos sentido. Não entendemos, logo, como se poderia considerar a leitura de um dicionário como se fosse um romance. As palavras dicionarizadas não remetem a nenhuma construção de sentidos discursiva, é estanque e inerte. Antes da leitura do dicionário, García Márquez já se entretinha inventando textos sem palavras (histórias contadas por meio de desenhos), mas é mediante o contato com a palavra escrita que suas possibilidades se ampliam. A aquisição da escrita faz com que o escritor descubra um mundo que outrora já imaginara, mas não acessara.

Faz-se importante enunciar que o dicionário foi presente de seu avô. Ele era uma pessoa pouco letrada, mas curiosa e sempre disposta a sanar as dúvidas do neto. A curiosidade do neto aguçava a sua. Ele jamais inventava uma resposta. Uma passagem curiosa das Memórias acontece quando García Márquez questiona a diferença entre um camelo e um dromedário. O avô não sabia, nem por isso envergonhou-se. Ao contrário, pegou um dicionário e foi, junto com o neto, descobrir a diferença. Isso despertou e atiçou não só a admiração pelo avô, como fez com que García Márquez reconhecesse nele uma grande curiosidade, e, ao mesmo tempo, humildade suficiente para assumir que não sabia e procurar a solução. Que o avô não fosse letrado e também não fosse culto – claro que o exemplo que transcrevemos não indicaria nada do que se poderia considerar, na academia, “alta cultura”, configurando-se como uma informação simples – não significou desprezo, nem nenhum tipo de demérito para ele. Foi simplesmente uma constatação. Refletindo sobre a questão da palavra escrita, García Márquez assim se expressa:

La verdad es que yo necesitaba, entonces, de la palabra escrita, porque lograba expresar con dibujos todo lo que me impresionaba. A los cuatro años había dibujado a un mago que le cortaba la cabeza a su mujer y se le volvía a pegar, como lo había hecho Richardine a su paso por el salón Olympia. La secuencia gráfica empezaba con la decapitación a serrucho, seguía con la exhibición triunfal de la cabeza sangrante y terminaba con la mujer que agradecía los aplausos con la cabeza puesta. Las historietas gráficas estaban ya inventadas pero sólo las conocí más tarde en el suplemento en colores de los periódicos dominicales. Entonces empecé a inventar cuentos dibujados y sin diálogos. Sin embargo, cuando el abuelo me regaló el diccionario me despertó la

curiosidad por las palabras que lo leía como una novela, en orden alfabético y sin entenderlo apenas. Así fue mi primer contacto con el que habría de ser el libro fundamental en mi destino de escritor.<sup>42</sup>

Parece-nos importante destacar, ainda, uma anedota que reflète em muito seu modo de olhar para os fatos e transmutá-los em palavras. Quando ainda criança, um adulto da relação de seus familiares se suicida. E García Márquez, talvez já expondo algo de sua verve de escritor, chama a atenção de seu avô e a de muitos, a quem aquele relatou o que o neto havia dito: “El Belga ya no volverá a jugar ajedrez”.(p.104) O menino García Márquez soube como enunciar a morte mediante um trabalho com a linguagem. Algo decorrente daí, que expressa a reflexão sobre o ato de escrever, aparece em *Vivir para contarla*, explicitando o próprio espanto que o autor teve, por conta da agitação geral:

Fue una idea fácil, pero mi abuelo la contó en familia como una ocurrencia genial. Las mujeres la divulgaban con tanto entusiasmo que durante algún tiempo huía de las visitas por el temor de que lo contarán delante de mí o me obligaran a repetirlo. Esto me reveló, además, una condición de los adultos que había de serme muy útil como escritor: cada quien lo contaba con detalles nuevos, añadidos por su cuenta, hasta el punto de que las diversas versiones terminaban por ser distintas de la original (p. 104-105)

O trecho anterior também revela algo que o menino García Márquez percebeu: os fatos são versões. Cada indivíduo acaba criando e contando sua própria história, que difere em maior ou menor medida do original, mas, ainda que seja pequena, a intervenção modificadora de quem conta existe.

Há outro aspecto que nos parece interessante e que possui contato estreito com a análise que fazemos das memórias de García Márquez, a questão de sua relação com a escola. Nos primeiros anos da escola, foi um bom aluno – ou, pelo menos, o que afirma em suas memórias nos levar a acreditar nisso. Claro que havia matérias – matemática, principalmente – nas quais não se saía tão bem, mas, de alguma maneira, a literatura ou a educação artística o

---

<sup>42</sup>GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel García. *Vivir para contarla*. Barcelona: DeBolsillo, 2002. p.102-103. Utilizaremos os originais em espanhol nos excertos transcritos de *Vivir para contarla*. Essa escolha se justifica porque entendemos a tradução como ato de criação e preferimos, no presente trabalho, manter a versão original.



salvavam, como aconteceu quando foi a Bogotá tentar uma bolsa de estudos dada pelo governo federal e obtive a resposta de que a havia conseguido. Foi conversar com o diretor do instituto que concedia as bolsas e asseverou:

Lo encontré [ao diretor] de muy buen genio, en mangas de camisa y con tirantes rojos de fantasía. Revisó las notas de mi examen con una atención profesional, dudó una o dos veces y por fin respiró.

-No está mal – dijo para sí mismo -. Salvo en matemáticas, pero te escapaste por un pelo gracias al cinco en dibujo. (p. 205)

Era um leitor voraz e o que salta aos olhos na autobiografia é precisamente essa questão. Diferentemente do que propõe James Fernández, sobre esse ponto. Este afirma que

Algo que de verdad sorprende de la experiencia escolar de los autobiógrafos es la frecuencia con que resultan ser malos estudiantes. Quizá no deba sorprendernos tanto, ya que la autobiografía a menudo se propone repudiar los falsos valores del mundo contemporáneo, y la escuela es el lugar donde – con más insistencia – se inculcan estos valores. En general, el autobiógrafo, por instruido que sea, es autodidacta.”<sup>43</sup>

García Márquez, pelo que aparece em suas Memórias, não foi um mau aluno. É verificável, contudo, que quanto mais García Márquez crescia, menos interesse tinha pela escola, chegando a perder um ano e quase outros da escola secundária. Ele próprio afirma ter sido sempre autodidata.

Muito do sucesso de García Márquez na escola se deve ao que ousamos chamar aqui de fascínio que o menino sempre despertou em seus professores. Ao ser submetido ao exame de admissão sem seus documentos escolares, surpreendeu o examinador ao responder às questões básicas de forma correta e, ainda mais, ao discorrer sobre livros que eram considerados não adequados para crianças daquela idade:

Me preguntó qué cantidad era una gruesa, cuántos años era un lustro y un milenio, y me hizo repetir las capitales de los departamentos, los principales ríos nacionales y los países limítrofes. Todo me pareció de rutina hasta que me preguntó qué libros había leído. Le llamó la atención

---

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ, op.cit., p.58.

que citara tantos y tan variados a mi edad, y que hubiera leído *Las mil y una noches*, en una edición para adultos a la que no se habían suprimido algunos de los episodios escabrosos que le escandalizaban al padre Angarita. (p.152)

A família de García Márquez também teve problemas financeiros. Houve momentos em que não tinham o que comer, nem havia dinheiro para deixar a luz acesa até muito tarde, talvez o que, da perspectiva de um futuro escritor – e o que ele tenta nos fazer crer – era o que mais lhe aborrecia: não haver luz para ler. Ele assim escreve: “En medio de aquel régimen de risas y lágrimas, nunca falté a la escuela. Aun en ayunas. Pero el tiempo de mis lecturas en casa se me iba en diligencias domésticas y no teníamos presupuesto de luz para leer hasta la medianoche.” (p. 164)

Em outra escola, na qual começou precocemente o que corresponderia ao ensino médio do Brasil (escuela secundaria), teve algo seu publicado pela primeira vez sob o título *Bobadas mías*.

A escola para García Márquez poucas vezes representou algo ruim, pesaroso, pesado. Ao contrário, a escola representava a possibilidade de ler. Tudo o mais eram questões sem importância, às quais ele se submetia mais por obrigação do que por gosto. O importante é que as queixas em relação à escola aparecem pouco. Talvez porque o que existisse para García Márquez fosse só (e este só não tem matiz de desprezo) e exclusivamente a leitura. Há vários excertos de sua autobiografia nos quais fica patente esse ponto:

El vicio de leer lo que me cayera en las manos ocupaba mi tiempo libre y casi todo el de las clases. Podía recitar poemas completos del repertorio popular que entonces eran de uso corriente en Colombia, y los más hermosos del Siglo de Oro y el Romanticismo españoles, muchos de ellos aprendidos en los mismos textos del colegio. Estos conocimientos extemporáneos a mi edad exasperaban a los maestros, pues cada vez que me hacían en clase alguna pregunta mortal les contestaba con una cita literaria o alguna idea libresca que ellos no estaban en condiciones de evaluar. (p. 176)

Muitos seriam os excertos a transcrever sobre a relação com a escola, a relação com o aprendizado e o fascínio de García Márquez pela leitura. Acreditamos, contudo, não ser

necessário que nos delonguemos nesse aspecto, visto que pensamos já ter dado suficientes mostras de como García Márquez enfrentava a questão escolar, como crescia seu encanto pela leitura e como, para usar a expressão em espanhol, “tenía gancho con la gente”<sup>44</sup>, quer fossem professores, quer alunos. Vale a pena destacar algo que não havíamos discutido antes, a admiração que muitos de seus colegas tinham por ele. O episódio em que é chamado para conversar com o reitor da escola de Zepaquirá – para a qual havia conseguido a bolsa de estudos – que queria conversar sobre uma avaliação e corrigi-lo, é ilustrativo desse aspecto porque García Márquez diz ao reitor que em uma das observações ele está correto, mas em outra não. O reitor tem que se dar por vencido. Ao saber do episódio, seus colegas o aclamam:

Desde aquel día sólo faltó que mis compañeros de clase me proclamaran héroe, y empezaron a llamarme con toda la sorna posible ‘el costeño que habló con el rector’. Sin embargo, lo que a mí me afectó de la entrevista fue haberme enfrentado, una vez más, a mi drama personal con la ortografía. Nunca pude entenderlo. Uno de mis maestros trato de darme el golpe de gracia con la noticia de que Simon Bolívar no merecía su gloria por su pésima ortografía. Otros me consolaban con el pretexto de que es un mal de muchos. Aún hoy, con diecisiete libros publicados, los correctores de mis pruebas de imprenta me honran con la galantería de corregir mis horrores de ortografía como simples erratas. (p. 219)

Aqui também salta aos olhos a consciência de sua má ortografia, algo que não conseguiu resolver até hoje e que foi o motivo de sua ida à sala do reitor. Faz-se necessário, neste ponto, um esclarecimento em relação à sua vida escolar. Se durante a escola primária (algo correspondente ao que temos hoje no Brasil como ensino fundamental), García Márquez sempre foi um bom aluno, na escola secundária (ensino médio) não se revelou o mesmo. Os assuntos o entediavam e não raro perdia provas, não se saía bem nas aulas. Pensou inclusive – para desespero dos pais – em não terminar a escola e passou um tempo sem estudar. Quando decidiu voltar e terminar os estudos, foi aprovado mais por intervenção de professores do que por mérito próprio.

---

<sup>44</sup> Ter boa relação.

Gostaríamos, a partir de agora, depois de ter percorrido um caminho pela geografia autobiográfica na Espanha recente, de tentar identificar algumas questões caras à autobiografia hispano-americana, que se revelam, em alguma medida, diferentes das preocupações espanholas. Além disso, interessa-nos essa perspectiva porque, além de inscrever-se na tradição literária escrita em espanhol, cujo berço se encontra na Espanha, García Márquez insere-se geográfica e, pensamos poder afirmar com segurança, sentimentalmente na tradição latino-americana.

### 2.3 ASPECTOS DE ALGUNS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS NA AMÉRICA HISPÂNICA CONTEMPORÂNEA E *VIVIR PARA CONTARLA*

A fim de pensar na configuração da autobiografia na América Hispânica dos séculos XIX e XX utilizaremos basicamente o referencial teórico proposto por Sylvia Molloy, em *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*<sup>45</sup>, por julgarmos que a autora estabelece questões bastante pertinentes, além de dissertar sobre os principais pontos que sustentam este tipo de escrito.

Há uma série de características que Molloy aponta para a questão das opções feitas pelos autobiógrafos hispano-americanos que parecem encaixar-se perfeitamente no que analisamos da feitura e da composição de *Vivir para contarla*, embora haja algumas em que há discrepância. O primeiro aspecto que pode nos chamar a atenção é o de como a casa e os lugares físicos onde o escritor viveu formam e conformam seu mundo. Além disso, a memória familiar presentifica-se a cada página de sua autobiografia, preferencialmente a relação com

---

<sup>45</sup> MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La Escritura Autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

os pais e, notadamente mais forte, a relação com a mãe. Molloy deixa claro que esta é uma das preferências, em geral, dos autobiógrafos hispanoamericanos:

Una postura marcadamente testimonial caracteriza los textos autobiográficos hispanoamericanos. Aun cuando ni siempre se vean a sí mismos como historiadores, los autobiógrafos seguirán viéndose como testigos. (...) La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos. En este sentido, tiene particular importancia los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad: casonas familiares, provincias soñolientas (fortalezas de la tradición), ciudades irrevocablemente cambiadas, quizá destruidas, por el tiempo. Igualmente importante es la forma en que se subraya la memoria colectiva y la confianza en que se podría llamarse un linaje mnemotécnico. Las novelas familiares son depósitos de recuerdos: como Borges que agradece a su madre ‘tu memoria y en ella la memoria de los mayores’, el autobiógrafo hispanoamericano incursiona en el pasado a través de las reminiscencias familiares, sobre todo, maternas.<sup>46</sup>

O que resumidamente a autora enuncia indica muito do que García Márquez insere em suas Memórias. Não vamos nos deter na questão da casa e do lugar neste momento porque trataremos de discuti-la no capítulo 3, no qual, em um momento, contraporemos a importância do espaço físico como um elemento de memória, não só em *Vivir para contarla*, como em alguns de seus relatos eminentemente ficcionais.

Além disso, como já referido, a relação com a mãe, em certo modo, conforma o pensamento do escritor. É necessário, porém, deixar claro que se, por um lado, a mãe representa a relação que talvez possamos identificar como a mais forte em termos também de duração, não é falso afirmar que cada um dos parentes com quem García Márquez conviveu contribuiu para a formação de sua identidade autoral, talvez possamos afirmar também que a convivência com o avô é uma marca particular.

Sobre a questão da figura materna, esta pode apresentar-se de distintas maneiras. Se “... el *Ulises criollo* de José Vasconcelos presenta la figura materna no solo como lectora y proveedora de libros, sino como matriz ideológica, consciente guardiana de la cultura nacional. La lectura y la madre aparecen unidas en uno de los primeros recuerdos de

---

<sup>46</sup> MOLLOY, p. 20.

Vasconcelos: una mujer con un libro en el regazo.”<sup>47</sup>, em *Vivir para contarla* a presença materna se revela muito mais como cúmplice do que como uma pessoa letrada. A relação estabelecida entre os dois é de companheirismo e ela se revela como uma espécie não de guardiã da cultura, mas como protetora desse filho no caminho do letramento, ou melhor, no caminho do que ele deseja ser. Mesmo não concordando com o estilo de vida que García Márquez leva – de total desapego aos bens materiais, para apresentar a situação com bastante eufemismo – ajuda-o, de certa maneira, tentando acalmar os ânimos entre ele e o pai, que realmente não entende o fato de o filho não terminar a faculdade e não se interessar por ter um trabalho no qual poderia conquistar certo *status* e também algum dinheiro.

A propósito dessa linhagem de memória, é interessante notar que o autobiógrafo, e precisamente García Márquez, pode ser visto como o detentor e, a partir da escrita, o propagador desse mundo familiar que se perpetuará mediante a escrita.

Com relação à influência dos livros na escritura, Molloy afirma que na América Hispânica pode apresentar-se de diferentes maneiras: desde o fascínio mais absoluto até a tentativa de desprezá-los. Neruda, de maneira algo problemática, tenta minimizar a importância dos livros e mostra uma relação um pouco conflitiva com eles. Segundo Molloy,

Neruda se lanza a una cruzada contra el libro que su propia escritura y hasta sus hábitos de bibliófilo desmienten una y otra vez. La compleja actitud de Neruda hacia los libros y la literatura ocupa el centro mismo de su proyecto autobiográfico. Apesar de sus declaraciones – ‘Yo no quiero ir /vestido en volumen,/ yo no vengo de un tomo,/ mis poemas/ no han comido poemas’ – su autorrepresentación se apoya en textos tanto como la de otros autobiógrafos; no sólo en el ‘libro de la naturaleza’ que con falsa inocencia menciona Neruda sino en textos precisos, escritos por otros autores y también, significativamente, por el propio Neruda.<sup>48</sup>

Diferentemente do que aparece em Neruda, segundo Molloy, García Márquez não apresenta problemas em relação à influência que sofre dos inúmeros escritos que leu. Leitor voraz, é influenciado por muitos escritores, mas insiste também em afirmar que a gênese de

---

<sup>47</sup> MOLLOY., p. 31.

<sup>48</sup> Ibid., p.33.

seu processo de criação está no vivido. Não subestima, como faz Neruda, a questão do livro em relação à vida. Observa-se, ainda que não explicitamente, que a palavra escrita possibilita para ele, de certa maneira, a confirmação do vivido e que, se a vida não é o narrado, é narrando que se obtém o acesso ao vivido. Evidente é a tentativa de narrar o que se viveu e a consciência de que as palavras não conseguem abarcar o todo. É por meio delas, entretanto, que o acesso a este todo se torna possível, não só para o próprio ser, como também para os outros e, de certa maneira, para a posteridade.

A relação entre as influências de outros escritores na literatura de García Márquez é expressa por ele, mas de uma maneira que vivência e literatura são de mesma ordem. Um exemplo que deixa esse ponto patente é uma passagem de sua conversa com Plinio Apuleyo Mendoza, em *Cheiro de Goiaba*: “...Quando estava na Universidade, no primeiro ano de direito (devia ter uns dezenove anos) e li *A Metamorfose*. Já falamos daquela revelação. Lembro-me da primeira frase: ‘Quando Gregor Samsa acordou certa manhã, após um sono intranquilo, viu-se na cama transformado num enorme inseto.’ Porra, pensei, era assim que minha avó falava.”<sup>49</sup> Ou seja, as histórias de sua avó (uma das figuras mais instigantes da infância do escritor) possuem o mesmo estatuto que as histórias (se é que assim podemos chamar) de Kafka e de outros grandes escritores.

A narração autobiográfica, como já comentamos, pode ser vista como um monumento para a posteridade. Segundo Molloy, na América Hispânica, os relatos autobiográficos, em geral, tendem à reminiscência. Incontáveis vezes, García Márquez cita que não escreveu nada além do que viveu e, em várias ocasiões, deixa registrado – talvez em uns ímpetos de humildade – que a única questão sobre a qual tem certeza é a de que “...nunca, em nenhuma

---

<sup>49</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Cheiro de Goiaba* ... p.57.

circunstância, esqueci que na verdade da minha alma não sou ninguém mais nem serei ninguém mais que um dos dezesseis filhos do telegrafista de Aracataca.”<sup>50</sup>

Ingenuamente, pode-se reduzir essa afirmação a uma verdade absoluta. Ela, no entanto, não pode ser entendida assim. Acreditamos que muito embora García Márquez se reconheça como “somente” um dos muitos filhos do telegrafista de Aracataca e reverencie este fato, ele tem consciência de que vai além dessa característica. Mesmo porque não se é somente um, o indivíduo não se conforma sob um único aspecto. Ele é múltiplo e possui inúmeras identidades. E se pensarmos num autor de ficção, poderíamos afirmar que mais múltiplas talvez sejam as identidades, porque pode ser também a partir daí que ele possa vir a criar suas personagens.

O fato é que ele atribui a seu passado e, incansavelmente, à sua infância – quer seja pelo espaço, quer seja pelas *personae* de sua infância – o verdadeiro germen de sua criação. A gênese está lá. Devemos concordar, então, com o que afirma Molloy, e, de certa maneira, ampliar o olhar de García Márquez (ou ampliar, pelo menos, seu enunciado). Assevera a autora: “La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización.”<sup>51</sup> Ou seja, na verdade, a vivência pode, sim, apresentar a semente da criação, mas o processo de criação depende de muitos outros fatores e também da articulação dos fatos desse passado.

Por outro lado, devemos discordar da autora, no que se refere a García Márquez, quando expressa que “Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas se refiere a la infancia.”<sup>52</sup> A infância, em sua obra, emerge o tempo todo.

Molloy apresenta, ainda, outro elemento que nos parece importante e que perpassa os relatos autobiográficos: a questão da identidade nacional. Em muitas obras hispano-

---

<sup>50</sup> Ibid. p.01.

<sup>51</sup> MOLLOY, op.cit., p.16.

<sup>52</sup> Ibid. p.17.



americanas é evidente a preocupação em identificar, marcar e delimitar o que seria o nacional. O importante não é que esse seja o mote da autobiografia – porque não o é – mas que apareça como pano-de-fundo. Para a autora, além disso, não é possível afirmar que toda autobiografia seja uma tentativa de busca e afirmação da identidade nacional, tampouco é aceitável que se leiam as autobiografias apenas por esse viés. Essa é uma preocupação presentificada em *Vivir para contarla*. Para Molloy:

Más provechoso en cambio es dejar que la preocupación nacional (sin duda presente en la escritura autobiográfica) reverbere en el texto como escena de crisis, siempre renovada, necesaria para la retórica de la autofiguración en Hispanoamérica; ver esa preocupación nacional como espacio crítico, marcado por una ansiedad de orígenes y de representación, dentro del cual el yo pone en escena su presencia y logra su efímera unidad.<sup>53</sup>

Em García Márquez, podemos notar a preocupação com a identidade nacional, com a situação e com os rumos de seu país, não só pelas constantes passagens sobre a situação econômica das pessoas, influenciada pela Companhia Bananeira United Fruit, mas por algo que é muito mais patente e presente sempre em muitas de suas discussões: a questão da língua. Fica clara sua decepção quando é lançado seu primeiro romance, que aparece “traduzido” para o espanhol peninsular, com uma série de “vosotros” e verbos conjugados de acordo com esse pronome. García Márquez não se reconhece nesse romance, nem a si, nem aos seus. Além disso, havia outra questão que o uso de “vosotros” refletia, e que não era o que García Márquez havia proposto. Ele afirma, em *Vivir para contarla*:

Yo había escrito: “Así como ustedes viven ahora, no sólo están en una situación insegura sino que constituyen un mal ejemplo para el pueblo.” La transcripción del editor español me erizó la piel: Así como vivís ahora, no sólo estáis en una situación insegura sino que constituís un mal ejemplo para el pueblo.” Más grave aún: como la frase era dicha por un sacerdote, el lector colombiano podía pensar que era un guiño del autor para indicar que el cura era español, con lo cual se complicaba su comportamiento y se desnaturalizaba por completo un aspecto esencial del drama.(...) En consecuencia, no me quedó otro recurso que desautorizar la edición por considerarla adulterada, y recoger e incinerar los ejemplares que aún no se hubieran vendido.” (p.255)

---

<sup>53</sup> MOLLOY, op.cit., p.15.

Passaremos, no próximo capítulo, a refletir sobre as concepções de memória que vêm sendo desenvolvidas ao longo do tempo.

### 3 NO RASTRO DA MEMÓRIA

Neste capítulo, iremos nos deter nas noções que, ao longo do tempo, têm sido atribuídas à palavra “memória” e suas variadas implicações. Para isso, far-se-á necessário remontarmos ao tempo em que começou a pensar-se no conceito de memória, perceber como esta era entendida e de que maneiras esse conceito vem modificando-se.

#### 3.1 HISTORIZAÇÃO DO CONCEITO DE MEMÓRIA

Para que pensemos em uma história pela qual passa o conceito de memória, primeiro há que se pensar em dois tipos de memória: a individual e a coletiva. Não podemos deixar de levar em conta, porém, um aspecto fundamental: as duas são perpassadas, embora de diferentes maneiras, por elas próprias. A memória individual contém o imaginário coletivo e forma-se a partir deste e do contexto em que vive. As situações sociais do entorno geral - lugar, sociedade, época - e também do específico - família, colegas, grupos de amigos - vão conformar as experiências e, assim, também vão inserir-se na memória. Obviamente, a questão não é tão simples e direta assim. Também a memória coletiva está impregnada pelo imaginário pessoal da coletividade pensada. Claro é que aqui não estamos desconsiderando um tipo de memória coletiva usada para perpetuar os interesses de alguns grupos e mesmo da história factual. Não entraremos nessa seara porque não cremos que esse aspecto se mostre relevante no presente trabalho.

Le Goff<sup>54</sup> começa o ensaio *Memória* asseverando que o conceito de memória é crucial e, durante todo o estudo, recupera, ao longo da história, uma série de ângulos sob as quais se costumava ver a memória, na linha cronológica. Não nos cabe aqui reproduzir esse passeio, mas sim indicá-lo, porque acaba exemplificando muito mais que estabelecendo conceitos. Parece-nos, contudo, bastante importante ressaltar a estreiteza das relações que Le Goff estabelece entre identidade e memória: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”<sup>55</sup>

### 3.2 HISTÓRIA ORAL

*Cada vez mais rara vai-se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. (...) É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas.*

**Walter Benjamin**  
(*O Narrador*)

Parece-nos importante resgatar um pouco do que vem a ser a história oral como tentativa de observar o conceito de narrador contido nela. A idéia de um narrador que não só é quem conta a história, recuperando-a da memória, como cria outras narrativas e outras memórias. Além disso, é importante observar, também, que o narrador da história oral possui algo de conselheiro, de detentor de um conhecimento importante e não estendido a todos.

Os testemunhos orais têm reassumido, na contemporaneidade, um estatuto que já possuíam até que a história, no século XIX, passasse a ser considerada ciência e se apoiasse

---

<sup>54</sup> LE GOFF, Jacques. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 01. Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1984. p.11-51.

<sup>55</sup> *Ibid.* p.46.

em registros escritos para seu embasamento, relegando à história oral um papel menos importante e somente utilizável em sociedade sem escrita (e, portanto, menos importante da perspectiva de tais estudiosos). A história, em seus primórdios, não podia usar outro recurso que depoimentos orais e buscar a construção do fato. A memória e os testemunhos orais são a fonte de cronistas medievais. Com a invenção da imprensa e a conseqüente difusão da alfabetização, a escrita toma uma importância grande, de forma que os registros serão sempre escritos e as fontes a que se deve recorrer, a partir de então, também devem ser escritas. Segundo P. Joutard,

Os cronistas medievais fundam, assim, muito amplamente, seu relato em testemunhos orais. Cumpre esperar o desenvolvimento dos cartórios senhoriais ou das chancelarias principescas, e depois a invenção da imprensa e o desenvolvimento da alfabetização, para que aquilo que é escrito se tornasse o sustentáculo cada vez mais exclusivo da memória, desvalorizando-se o oral ao mesmo tempo.<sup>56</sup>

Isso faz com que a narração oral perca muito em importância e chegue às vias de extinção. Essa desvalorização da oralidade já é o germe que, mais uma vez, funda um novo tipo de poder: a escrita, relegada a apenas algumas classes.

A figura do narrador, antes da invenção da imprensa, era extremamente valorizada e com ela, o que ele detinha como bem mais caro: a memória. Por meio da memória é que se poderiam perpetuar as histórias, sem que se perdessem as tradições genuínas do lugar:

Antes da invenção da imprensa, como bem nos explica Benjamin, havia a figura do narrador e a memória não só era um dos bens mais cultivados, como também era fundamental para a perpetuação das narrativas. A figura do narrador era algo tão fundamental como nos é hoje o que costumamos chamar de documento. Apesar de a escrita nos haver trazido muitas possibilidades que antes sequer se imaginava, houve algo fundamental que perdeu sua importância e foi relegada a um plano inferior: a memória e a tradição orais. Ultimamente, tem se tentado resgatar esta importância em que pese haja bastante resistência de muitos pesquisadores.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> JOUTARD, Philippe. História oral. In: BURGUIÈRE, André. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 581.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 572.

Para García Márquez, a figura desse narrador, que não se confunde com o narrador do romance, ainda que por vezes este tente imitar os recursos daquele, foi e continua sendo extremamente importante. Podemos afirmar que grande parte de sua capacidade narrativa nasceu em sua família e foi desenvolvida por ela, mais especificamente por sua avó, que foi uma grande narradora. É interessante pontuar que a convivência diária com as mulheres da família – avó e tias – enchia o mundo de García Márquez de histórias das quais não duvidava, embora, muitas vezes, as estranhasse e sentisse medo delas. Desde menino, aprendeu a viver em um mundo do qual o mágico era parte. Curioso é perceber como o feminino acaba reverberando em García Márquez, de certa forma, como um mundo de histórias etéreas, fantasiosas, escatológicas, sem que isso implicasse juízo de valor negativo. A veracidade das narrativas também não era posta em dúvida.

A avó aparecia como a detentora de um mundo mágico, que se perpetuava por meio de suas palavras. García Márquez também atribui à avó poderes de vidência, que aparecem como inspirados por uma espécie de sabedoria sublime. Acontecimentos que pareceriam, no mínimo, estranhos, são tomados como corriqueiros:

Nunca pude concebir a los abuelos a una edad distinta de la que tenían en mis recuerdos de esa época. La misma edad de los retratos que les hicieron en los albores de la vejez, y cuyas copias cada vez más desvaídas se han transmitido como un rito tribal a través de cuatro generaciones prolíficas. Sobre todo los de la abuela Traquilina, la mujer más crédula e impresionable que jamás conocí, por el espanto que le causaban los misterios de la vida diaria. Trataba de amenizar sus oficios cantando con toda la voz viejas canciones de enamorados, pero las interrumpía de pronto con su grito de guerra contra la fatalidad:

- ¡Ave María Purísima!

Pues veía que los mecedores se mecían solos, que el fantasma de la fiebre puerperal se había metido en las alcobas de las parturientas, que el olor de los jazmines del jardín era como un fantasma invisible, que un cordón tirado al azar en el suelo tenía la forma de los números que podían ser el premio mayor de la lotería, que un pájaro sin ojos se había extraviado dentro del comedor y solo pudieron espantarlo con La Magnífica cantada. Creía descifrar con claves secretas la identidad de los protagonistas y los lugares de las canciones que le llegaban de la Provincia. Se imaginaba desgracias que tarde o temprano sucedía, presentía quién iba a llegar de Rioacha con un sombrero blanco, o de Manaure con un cólico que solo podía curarse con hiel de gallinazo, pues además de profeta de oficio, era curandera furtiva.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir ...*, p.86-87.

Fica patente que, na memória de García Márquez, cristalizou-se uma imagem concreta de seus avós pela fotografia. Esta é, sim, uma maneira de recuperar a imagem de alguém, algum objeto ou lugar. A imagem por si só não tem história, mas uma vez que haja história ela pode ser comparada à memória. Susan Sontag, referida por Mariza Strelczenia, garante que “las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada”<sup>59</sup>, e nisso tem razão. Se não se sabe a que ou a quem se referem as fotos, não há como preencher o vazio. Por outro lado, Berger, também citado por Strelczenia, afirma que o que Sontag descreve ocorre no uso público da fotografia, mas no uso privado o significado do instante é recuperado. Na passagem anterior, no entanto, não é o significado do instante que é recuperado, mas aquele instante cristalizou uma imagem que é a que o autor tem de seus avós. Mais que isso, o que se observa, nesse trecho, é que a imagem da foto é a recuperada e atualizada pela memória, ainda na ausência da foto. A imagem da foto se cristalizou a tal ponto na memória de García Márquez que o próprio objeto não é mais necessário para que a imagem seja evocada.

Remetendo-nos, novamente, à avó-narradora, observa-se, em *Vivir para contarla*, que García Márquez compartilha com a avó esse mundo mágico. Eles são pares:

Teníamos una especie de código secreto mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo invisible. De día, su mundo mágico me resultaba fascinante, pero en la noche me causaba un terror puro y simple: el miedo a la oscuridad, anterior a nuestro ser, que me ha perseguido durante toda la vida en caminos solitarios y aun en antros de baile del mundo entero. (p. 87)

A figura do avô, ainda que possamos considerá-lo também um narrador (nos moldes que preconiza Benjamin), aparece moldada de maneira diferente na memória de García Márquez. O avô seria uma espécie de contraponto do universo feminino, e a visão de García Márquez em relação ao avô aparece idealizada e marcada por traços considerados tradicionalmente como de eminência masculina: o avô representa segurança, senso prático e,

---

<sup>59</sup> STREL CZENIA, Mariza. Fotografia e memória: a cena ausente. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/06.html?ppal=02.html>. Consulta no dia 10 de julho de 2006.

principalmente, contato com o “mundo real”. Importante é ressaltar que, por mais que García Márquez sentisse uma espécie de alívio e conforto no mundo do avô, o que lhe apresenta sua avó parece muito mais sedutor: “En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Solo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real. Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela.”<sup>60</sup>

Observamos que não é o caso em García Márquez, porém, comumente, na modernidade, a memória e o narrador não só perderam sua importância, mas também o papel escrito, o documento, ganhou estatuto de verdade absoluta para muitos historiadores e leitores. Voltemos nosso olhar, a partir deste ponto, para Walter Benjamin e seu narrador. Bem sabemos que Benjamin parte de uma experiência pessoal, de certa forma, e, desiludido com as questões político-sociais de seu tempo, vivendo o período entre-guerras, volta-se para a questão do retorno do narrador e, com ele, da memória. Para o autor, nas cidades emergentes não há lugar para a experiência, o indivíduo já não tem tempo para as relações humanas, pois o tempo engole as pessoas com atividades e o ritmo frenético fez/faz com que elas não mais estejam atentas para a experiência.

Em “O narrador”, Benjamin<sup>61</sup> denuncia a situação em que a arte de narrar se encontra na modernidade. A tradição oral, para ele, está quase extinta nesse mundo em que não há valorização da experiência e no qual a mídia rege a vida das pessoas. O experienciado é o estofo que dá alento à vida. É a atualização, pela memória, da experiência desse indivíduo, que alimenta o sujeito. É a partir dessa espécie de construção, desse vivido de novo, que o

---

<sup>60</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 88-89.

<sup>61</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.



indivíduo tem a dimensão do que ele é, de seu presente e, então, abre-se uma nova perspectiva. E com esse contar, abrem-se novas perspectivas também para os “ouvintes”, uma vez que eles também participam da construção dessa história e podem tornar-se, também, narradores. Segundo Benjamin, "A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se em experiência daqueles que ouvem a estória."<sup>62</sup> É esse aprendizado que se perde com o desaparecimento do narrador, segundo o ensaísta.

Referimo-nos a esses aspectos quando comentamos a arte narratória da avó de García Márquez. Parece-nos ainda importante pontuar que, em *Vivir para contarla*, é por meio da atualização que o autor presentifica seu passado, retomando-o e, mensurando, de certa maneira, o que ele é, a ponto de observarmos, em sua ficção, muito de sua experiência de vida. *Crónica de una muerte anunciada* é uma história tomada da “vida real” e transformada em arte. Nesse relato, o autor, depois de decorrido muito tempo do assassinato, narra a história que aconteceu na cidade onde morava com sua família: o assassinato de Santiago Nassar. O que é emprestado da realidade é a enredo. A forma narrativa, no entanto, transforma-a, e o relato ganha força justamente ao inverter a expectativa. É uma crônica policial às avessas. Já sabemos a trama. Não há suspense em relação aos fatos. O ponto de suspense é o motivo de as pessoas não terem feito nada para impedi-lo, ou de não terem tomado nenhuma atitude concreta. Aqui, pois, o experienciado é transmutado em arte.

Outro aspecto relevante é que, ao reproduzir histórias, o narrador vai produzindo outros narradores. García Márquez é, sim, fruto também de seus avós, essenciais narradores de sua infância, além de outros tantos com os quais se deparou durante a vida e aqui nos referimos a autores também como narradores. A história, então, pode ser vista pelo viés

---

<sup>62</sup> Ibid., p.66.

seletivo dos narradores. Em suas Memórias, García Márquez percebe, intuitivamente, que a narração é uma versão, quando surge o episódio da mudança de seus avós para Aracataca:

Fue el primer caso de la vida real que me revolvió los instintos de escritor y aún no he podido conjurarlo. Desde de que tuve uso de razón, me di cuenta de la magnitud y el peso que aquel drama tenía en nuestra casa, pero sus pormonores se mantenían entre brumas. Mi madre, con apenas tres años, lo recordó siempre como un sueño improbable. Los adultos lo embrollaban delante de mí para confundirme, y nunca pude armar el acertijo completo porque cada quien, de ambos lados, colocaba piezas a su modo. La versión más confiable era que la madre de Medardo Pacheco lo había instigado a que vengara su honra, ofendida por un comentario infame que le atribuían a mi abuelo. Este lo dismintió como un infundio y les dio satisfacciones públicas a los ofendidos, pero Medardo Pacheco persistió en el encono y terminó por pasar de ofendido a ofensor con un grave insulto al abuelo sobre su conducta liberal. Nunca supe a ciencia cierta cuál fue. Herido en su honor, el abuelo lo desafió de muerte sin fecha fija. (p.47)

Aún las versiones menos válidas coinciden en que era un lunes típico del octubre caribe, con una lluvia triste de nubes bajas y un viento funerario. Medardo Pacheco, vestido de domingo, acababa de entrar en un callejón ciego cuando el coronel Márquez le salió al paso. Ambos estaban armados. Años después, en sus divagaciones lunáticas, mi abuela solía decir: “Dios le dio a Nicolasito la ocasión de perdonarle la vida a ese pobre hombre, pero no supo aprovecharla.” Quizás lo pensaba porque el coronel le dijo que había visto un relámpago de pesadumbre en los ojos del adversario tomado de sorpresa. También le dijo que cuando el enorme cuerpo de ceiba se derrumbó sobre los matorrales, emitió un gemido sin palabras, ‘como el de un gatito mojado’. La tradición oral atribuyó a Papaleo una frase retórica en el momento de entregarse al alcalde: ‘La bala del honor venció la bala del poder. (p.48-49)

La mudanza para Aracataca estaba prevista por los abuelos como un viaje al olvido. (p.46)

Nos trechos anteriores fica evidente como García Márquez percebe, desde criança, que a narração é uma versão e cada um dos narradores conta a história como se recorda dela. Pensamos aqui em um narrador que está disposto a falar a sua “verdade”. García Márquez conviveu com diferentes narrações e narradores durante sua infância e foi capaz, ao longo dela, de ir formando-se nesta arte.

Como a memória é estreitamente vinculada à experiência, a falta desta na vida moderna faz com que aquela esteja relegada a um plano menos importante. Benjamin, para explicá-la, vale-se de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Segundo a leitura que Benjamin faz de Proust, a série de elementos passados, que vem dar um novo caráter ao presente faz parte da memória involuntária, conceito caro também a Bergson, a memória

individual e inconsciente (cujo conceito, logo adiante, neste trabalho, será exposto), que não pode ser provocada, aparece ao acaso. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin conta que, para Proust, “depende do acaso o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo, tornar-se senhor da própria experiência.”<sup>63</sup>

Proust aproxima sua concepção de memória à de Bergson, pois estabelece uma memória que não pode ser apreendida, a não ser por capricho do acaso. Benjamin, por outro lado, encontra ressonância em Halbwachs, visto que aquele considera que “Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo”.<sup>64</sup> Portanto, é possível estabelecer uma relação entre o pensamento de Benjamin e a memória coletiva de Halbwachs (conceito que desenvolveremos ainda no presente trabalho).

Ainda sobre Benjamin, é fundamental ter em mente que, para ele, experiência e vivência são conceitos distintos. Enquanto experiência remete a toda uma tradição e à memória, como alimento para essa experiência, que vem ao presente transformada e sendo transformadora, vivência é simplesmente a participação cotidiana na vida.

### 3.3 CONCEITOS DE MEMÓRIA

#### 3.3.1 Memória Individual

Para pensar a memória individual, recorreremos ao filósofo Henri Bergson. Este, em um minucioso estudo, elucida a memória e vai na contramão de muitos estudiosos anteriores,

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust*. In: *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.37.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.38.

postulando que não há, no cérebro humano, uma parte na qual seja armazenada a memória. Não existe, então, no nosso corpo, segundo Bergson, nenhuma parte em que haja os registros do nosso passado. O que existe, em nosso cérebro, é algum dispositivo que faz com que atualizemos esta memória e possamos senti-la, novamente, mediante o que ele chama de percepção.

Todo seu estudo *Matéria e Memória* (1939) tenta entender a memória e como ela pode ser percebida. A memória, para ele, está, definitivamente, relacionada ao espírito e não ao corpo, ainda que o corpo seja extremamente caro para o autor. Para tanto, serve-se de uma vasta explicação, que tentaremos aqui resumir, para que possamos apreender a argumentação de Bergson e, logicamente, pensar como a memória se atualiza em uma autobiografia, cujo esforço é direcionado à vasta memória passada e tem um objetivo bastante específico.

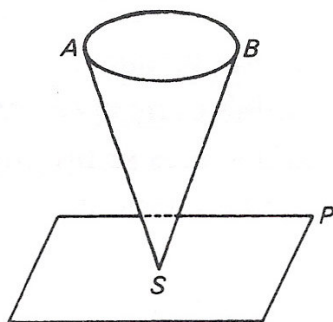
Primeiramente, o que há de se entender é que a percepção e a memória têm naturezas diferentes. A memória não é uma percepção mais fraca. Na verdade, não poderia ser assim, já que se tomamos isso como certo, estaremos deixando de lado algo fundamental: o reconhecimento. Uma imagem produz em mim uma percepção atualizada pela lembrança e é no reconhecimento que termina esse processo. Considerar a percepção e a lembrança apenas diferentes em intensidade é um erro. E, nas palavras de Bergson: “Este erro tem por primeiro efeito, como veremos em detalhe, viciar profundamente a teoria da memória; pois, fazendo-se da lembrança uma percepção mais fraca, ignora-se a diferença essencial que separa o passado do presente, renuncia-se a compreender os fenômenos do reconhecimento e, de uma maneira mais geral, o mecanismo do inconsciente.”<sup>65</sup> Apesar de separar percepção e lembrança em

---

<sup>65</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.71.

duas chaves distintas, o autor considera que a percepção está, sim, impregnada de lembranças, o que amplifica o problema e, ao mesmo tempo, aprofunda-o.

Para explicar a diferença entre o espaço profundo e cumulativo de nossa memória e o espaço superficial e específico da percepção atual, Bergson representou-a pela seguinte figura:



Há que se atentar para a relação que ele estabelece. O cone invertido SAB conteria todas as nossas lembranças em estado puro. A base AB conteria as lembranças “assentadas”. O ponto S seria a nossa percepção. Faz-se necessário diferenciar, aqui, que não há, na prática, como desejaria Bergson, a *percepção pura*. O que existe é o que o próprio autor considera possível e denomina “percepção rica e complexa”, (muito mais concreta), enquanto o plano (móvel) P representaria a percepção subjetiva atual das coisas (portanto, mutável). Para Bergson:

Se eu represento por um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB assentada em meu passado permanece imóvel, ao passo que o vértice S, que figura em todos os momentos o meu presente, avança sem cessar e sem cessar, também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Ibid., p.177-178

Ainda de acordo com o estudioso, a lembrança deve chegar até o presente (ação) para que se materialize. Do presente é que parte a ação para recuperá-la e atualizá-la. Sendo assim, a chegada a Aracataca com a mãe para vender a casa é o momento em que se realiza o movimento de ativação da lembrança. A imagem do povoado faz com que o autor recupere sua lembrança; “Las bancas del camellón, los almendros oxidados por el sol, el parque de la escuelita montessoriana donde aprendí a leer. Por um instante, la imagen total del pueblo en el luminoso domingo de febrero resplandeció en la ventanilla.”<sup>67</sup> A imagem do povoado, anos depois, possibilitou a percepção que levou García Márquez ao reconhecimento do lugar.

Para Bergson, distinguem-se duas formas de memória, quais sejam: a memória-hábito e a memória-lembrança. A memória-hábito seria aquela que adquirimos por meio de ações repetitivas e, muitas vezes, necessárias para a nossa vida cotidiana e prática. A memória-lembrança é vista sob outra ótica, enfocando acontecimentos específicos que se realizaram em um momento específico de nossa vida passada e têm uma data certa nesse passado. Evocar a memória-lembrança é, sim, entrar em contato com o mundo do espírito.

Bergson explica o caráter independente e a diferenciação dos dois tipos de memória, da seguinte maneira:

Levando até o fim esta distinção fundamental, poderíamos representar-nos duas memória teoricamente independentes. A primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana, à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela, se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que elas continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. Assim se forma uma experiência de uma ordem bem diferente e que se deposita no corpo, uma série de mecanismos bem montados, com reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações exteriores, com réplicas prontas a um número incessantemente maior de interpelações possíveis. Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços armazenado

---

<sup>67</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 28.

no presente é ainda uma memória, mas profundamente diferente da primeira [memória-hábito], sempre voltada para a ação, assentada no presente e voltada apenas para o futuro.<sup>68</sup>

Para o autor, a força motriz do homem é seu presente, e a memória-lembrança acaba ocorrendo ao acaso, normalmente. Neste ponto, parece que o autor ignora a questão do esforço de lembrar-se para atualizar a memória-lembrança. Não é possível tomar essa reflexão como verdadeira, visto que ele próprio cita o trabalho de psicólogos que se referem à memória voluntária. Talvez a intenção seja a de afirmar que, por mais que tentemos lembrar-nos desse passado, o que será recordado será mero capricho dessas atualizações. O que nos possibilita discutir a memória que temos de muitos acontecimentos, que, no confronto com outras memórias, ou, até mesmo, no confronto com fatos, revela-se equivocada. Tomemos como exemplo o momento em que García Márquez discute a memória que tem do massacre na greve de 1928, tomando consciência de que a recordação não poderia estar certa:

Entre ellos [as lembranças], el más persistente es el de mí mismo en la puerta de la casa con un casco prusiano y una escopetita de juguete, viendo desfilar bajo los almendros el batallón de cachacos sudorosos. Uno de los oficiales que comandaba en uniforme de parada me saludó al pasar:

- Adiós, capitán Gabi.

El recuerdo es nítido, pero no hay ninguna posibilidad de que sea cierto. El uniforme, el casco y la escopeta coexistieron, pero unos dos años después de la huelga y cuando ya no había tropas de guerra en Cataca.<sup>69</sup>

O trecho acima revela que muitas das lembranças que temos são criadas por nós mesmos e não correspondem ao que aconteceu. Então, o que é fundamentalmente discutível em Bergson é a questão por ele postulada de que as lembranças estão cristalizadas e, à medida que são percebidas, apresentam-se tal e como aconteceram. A subjetividade não é considerada. Ele também desconsidera o espaço (ou, pelo menos, atenua, em muito, sua importância) em detrimento do tempo. Ainda assim, o tempo decorrido não fará que vejamos a lembrança de forma diferente. Se são diferentes, é porque não são lembranças. Muitas

<sup>68</sup> BERGSON, op. cit, p.88-89.

<sup>69</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 73.

vezes, Bergson repete que é muito possível induzir as pessoas a pensarem que algo no passado foi de uma maneira ou de outra, sem que isso realmente haja acontecido. Essa afirmação fica bem patente quando diz que a imaginação encontra-se à margem da lembrança-pura: “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado, a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim, o progresso que a trouxe da obscuridade à luz.”<sup>70</sup>

É possível que entendamos a posição do autor ao afirmar que imaginar não é lembrar-se. É, no entanto, bastante discutível, a possibilidade de saber o que é lembrança-pura e o que é imaginação, já que entendemos que há imaginação na lembrança. E não só imaginação, muitos sentimentos podem fazer com que nossa lembrança esteja idealizada de alguma maneira. No dizer de García Márquez: “La nostalgia, como siempre, había borrado los malos recuerdos y magnificado los buenos.”<sup>71</sup>

Ao distinguir a percepção pura da memória, Bergson ainda matiza os aspectos da memória, como já visto, e separa-as em duas, cuja relação, de muitas formas, pode realizar-se de maneira conflitiva. Em termos práticos, à medida que nossa vida está pautada por uma série de atividades repetitivas e, não raro, até mesmo mecânicas, sobraria pouco tempo para a memória-lembrança. Há, entretanto, no outro extremo dessa colocação, o que Bergson chama de “sonhador”, aquele que resiste ao mecanicismo na vida, tentando viver no mundo evocativo, entre a vigília e o sonho. Poderíamos identificar o autobiógrafo como aquele que voluntariamente evoca as lembranças e funciona, no momento da escrita de seu relato autobiográfico, como um “sonhador”.

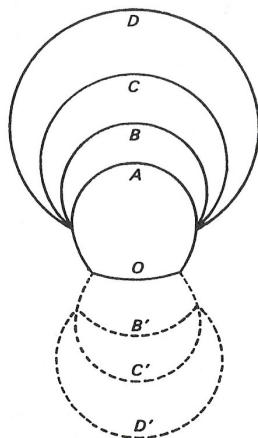
---

<sup>70</sup> BERGSON, op. cit., p. 158.

<sup>71</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 24.



O autor estabelece, ainda, diferentes estágios de percepção em relação à proximidade ou à distância entre os níveis da memória e a situação temporal e espacial da imagem evocada.



Desses diferentes círculos de memória, o mais restrito, A, é o mais próximo à percepção imediata. Contém apenas o próprio objeto O e a imagem consecutiva que volta a cobri-lo. Atrás dele os círculos B, C e D, cada vez maiores, correspondem a esforços crescentes de expansão intelectual. É a totalidade da memória que entra em cada um desses círculos, já que a memória está sempre presente; mas essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas – ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo. Assim após ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais forma um sistema. Chamamos B', C' e D' essas causas de profundidade crescente, situadas atrás do objeto, e, virtualmente dadas com o próprio objeto. Vemos que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar; de sorte que, à medida que os círculos B, C e D representam uma expansão mais alta da memória, sua reflexão atinge em B', C' e D' camadas mais profundas da realidade.<sup>72</sup>

Bergson mostra, ao longo de seu estudo, que o cérebro é tão somente um intermediário entre as sensações e os movimentos. O corpo não armazena lembranças, ele escolhe que lembrança trazer à tona, qual será útil para a situação presente. E é mediante a progressão do passado ao presente que atualizamos nossas lembranças (percepções). “A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída”<sup>73</sup>

<sup>72</sup> BERGSON, op. cit., p.119-120.

<sup>73</sup> Ibid., p.78.

Os estudos de Bergson deixam muito claro que, para ele, a memória é diferente da percepção. Enquanto esta reflete o imediato, está em contato com o presente, aquela tem de ser “acionada” para haver a “rememoração”. As lembranças estão, no entanto, estanques, e se forem buscadas, serão rememoradas tal qual aconteceram. Em Bergson, não se problematiza a questão social, diferentemente do que ocorreria com Halbwachs, para quem a memória é um fenômeno social. Essa é uma das grandes críticas à sua teoria, ou seja, não problematizar a questão social e pensar em uma memória e em percepções puramente individuais, dissociadas do entorno onde as pessoas viveram/vivem; além de associar a memória-lembrança àquela memória dissociada do social, à qual só se pode ter acesso se nos afastarmos da memória-hábito.

Pensamos ser importante pontuar as questões analisadas por Bergson, que vê a memória como relacionada ao espírito, para que se possa esclarecer uma vertente dos estudos de memória. Parece-nos, entretanto, bastante rico contrapor a essa teoria a de Maurice Halbwachs, que, discípulo por muito tempo de Bergson, acaba por afastar-se de suas teorias e, mais, por teorizar algo que vai em direção oposta ao que Bergson propõe e aproximar-se do que defendemos no presente estudo.

Passemos, agora, a esta teoria que pensa a memória como algo social, intermediada pelo discurso, formadora de discursos, que se alimenta e retroalimenta do convívio social.

### 3.3.2 Memória Coletiva

*[...] a memória individual não é possível sem instrumentos, como palavras e idéias, os quais não são inventados pelos indivíduos, mas tomados emprestados de seu meio. (Maurice Halbwachs)*

Antes de entrarmos no campo da memória coletiva (vista também como formada da memória individual, que não é senão a própria extensão e parte da coletiva), pensemos um pouco em como era vista a memória no século XX. Até meados do século XIX, a memória era concebida como uma capacidade mental e individual. Seu funcionamento era pensado pelo viés da biologia, mais detidamente, pelo campo da neurologia, que considerava o cérebro como armazém de informações, e o processo que os fazia vir à tona, estritamente mecânico. O artigo “Memória: uma abordagem histórico-cultural”<sup>74</sup> afirma que uma série de estudiosos, entre eles Halbwachs (cujo fundamento nos interessará mais de perto depois), Bartlett, Luria e Vygotsky, começam a questionar esta visão mecanicista sobre a memória e, a partir de então, esta será vista como formada a partir da história social da humanidade e como um fenômeno complexo, processual e dinâmico. Neste ponto, já se percebe a diferença entre essas novas idéias que vão surgindo e a concepção bergsoniana.

Sendo assim, é importante frisar que

... a dualidade sobre os estudos de memória foi duplamente quebrada. A primeira vez, quando se avançou em relação à classificação biológica da memória, constatando que esta é também uma capacidade social do indivíduo. A segunda, quando se passou a estudar a memória não só como uma capacidade do ser social isolado, mas a construção desta a partir de uma memória coletiva.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> DUARTE, Tenile Fiolo. FRANCO, Paula Cardoso. LUDWIG, Bruna Eichenberger. WIRTH, Ioli Gewehr. Memória: uma abordagem histórico-cultural. <http://lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep127/memoria.htm>. Acesso em: 14 de janeiro de 2006.

<sup>75</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 1990. p.56.

Foram quebradas, então, as dualidades: indivíduo — ser social versus ser biológico, e indivíduo versus sociedade.<sup>76</sup>

Quando Halbwachs se propõe a estudar a memória do indivíduo, não é a memória exatamente o que ele investiga, mas sim os quadros sociais dessa memória. De acordo com sua teoria, as lembranças não são individuais, embora o indivíduo seja a primeira testemunha à qual se pode recorrer. Toda memória é coletiva, mesmo que diga respeito a uma só pessoa. Assim, o autor relaciona a memória à participação em um grupo social. É importante ter essas questões em mente, visto que quando examinarmos as Memórias de Gabriel García Márquez estarão em jogo tanto os conceitos de memória individual, como os de memória coletiva. No trecho a seguir, retomamos o exemplo do massacre da greve de 1928, citado quando tratamos de Bergson, para mostrar que nossa memória é composta também da memória dos outros e essa separação às vezes é consciente, mas muitas delas não é. García Márquez e sua mãe viajam a Aracataca e vêem pela janela do trem as paisagens, quando ela diz:

- Mira – me dijo -. Ahí fue donde se acabó el mundo.  
Yo seguí la dirección de su índice y vi la estación: un edificio de maderas descascaradas, con techos de cinc de dos aguas y balcones corridos, y enfrente una plazoleta árida en la cual no podían caber más de doscientas personas. Fue allí, según me precisó mi madre aquel día, donde el ejército había matado en 1928 un número nunca establecido de jornaleros del banano. Yo conocía el episodio como si lo hubiera vivido, después de haberlo oído contado y mil veces repetido por mi abuelo desde que tuve memoria: el militar leyendo el decreto por el que los peones en huelga fueron declarados una partida de malhechores; los tres mil hombres, mujeres y niños inmóviles bajo el sol bárbaro después que el oficial les dio un plazo de cinco minutos para evacuar la plaza; la orden de fuego, el tableteo de las ráfagas de escupitajos incandescentes, la muchedumbre acorralada por el pánico mientras la iban disminuyendo palmo a palmo con las tijeras metódicas e insaciables de la metralla.<sup>77</sup>

Como observamos no fragmento acima, a memória individual também é formada pela memória coletiva de um determinado grupo social no qual o indivíduo está inserido. Ela não se revela como determinante, mas se o homem é visto como um ser social, e é, torna-se

---

<sup>76</sup>DUARTE, op. cit.

<sup>77</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 21-22.

indispensável que consideremos sua memória também como algo imbricado e perpassado por outras memórias. O próprio García Márquez afirma que um tio seu foi uma das pessoas que preencheu o *vazio* de muitos acontecimentos familiares: “Con su sentido del humor y su buena memoria me llenó numerosos vacíos que parecían insalvables em la historia familiar.”<sup>78</sup>

O homem só vai existir quando encontrar sua alteridade. Esse aspecto é tão patente na autobiografia de García Márquez, como em suas obras apresentadas como explicitamente ficcionais.

Consideramos pertinente centrarmo-nos sobre algumas questões da teorização de Halbwachs para o entendimento da memória. O autor em questão não nega a existência de uma memória individual, porém não a vê como algo separado do meio social e nem do tempo em que se vive. Quem lembra hoje é o indivíduo atual, que observa, vê e rememora os acontecimentos com os olhos não mais do passado, mas com os olhos do hoje, diferentes dos que experienciaram a situação passada. A relação que estabelecemos com esse passado é uma relação em muito distinta da que experimentamos. E também, é possível que tenhamos uma lembrança nítida de algo e que alguém nos corrija, assegurando que tal recordação é produto da imaginação. Observamos isso no seguinte trecho de García Márquez:

Mi recuerdo más inquietante de aquellos tiempos [aproximadamente aos dez anos] es el de tía Petra, hermana mayor del abuelo, que se fue de Rioacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega. (...) Aún la recuerdo como si hubiera sido ayer caminando sin bastón como con sus dos ojos, lenta pero sin dudas, y guiándose sólo por los distintos colores. (...) Dos o tres veces no pude resistir a la tentación de entrar en su cuarto sin que nadie se diera cuenta, pero no la encontré. Años después, durante una de mis vacaciones de bachiller, le conté aquellos recuerdos a mi madre y ella se apresuró de disuadirme de mi error. Su razón era absoluta, y pude comprobarla sin cenizas de duda: la tía Petra había muerto cuando yo no tenía dos años.<sup>79</sup>

Relembrar é esforço, é trabalho. A memória aqui aparece muito mais como ação (força de trabalho) que contato com sensações, embora possam existir *lembranças sensíveis*, nas

---

<sup>78</sup> Ibid., p.77.

<sup>79</sup> Ibid, p.84.

palabras de Halbwachs. Para Vicente Huici Urmeneta, em seu artigo “Tiempo, espacio y memoria: actualidad de Maurice Halbwachs”, a teoria de Halbwachs

afirma que lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social ya que ‘cualquier recuerdo aunque sea muy personal ( . . . ) existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, incluso con razonamientos e ideas, es decir, con toda la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte’ No hay pues, para Halbwachs, dos memorias sino una, y ésta resulta de una articulación social.<sup>80</sup>

De onde deprendemos outra diferença em relação à obra de Bergson. Halbwachs, conforme é referido por Vicente Huici Urmeneta, não divide a memória em duas formas, sem, no entanto, recusar o valor da memória à qual Bergson chama de hábito.

Así, es por medio de cuadros sociales de la memoria como se puede recordar y, en todo caso, la razón de la reaparición de los acontecimientos del pasado ‘no reside en ellos mismos, sino en la relación que tienen con las ideas y percepciones del presente’. Halbwachs recoge aquí, sociologizada, la función de la memoria-hábito de Bergson.<sup>81</sup>

A memória, para Halbwachs, está impregnada do social. Ainda que seja a memória de um ser individual, não podemos considerá-la puramente individual, como queria Bergson, já que ela carrega inúmeros traços e características que envolvem aquela lembrança. Embora queiramos atribuir-lhe caráter puramente individual e afirmar que lembramos um fato que ocorreu somente a nós mesmos e quando estávamos sozinhos - por exemplo, uma queda na rua - é impossível que assim se dê, porque não nos lembramos somente da queda, mas das circunstâncias em que ocorre, do lugar, dos comentários de outras pessoas sobre o fato. É essa interação social que gera o fato. E nossas lembranças estão carregadas das considerações dos que nos rodearam e rodeiam. E, ainda, muito do que fica como *versão oficial* de algum fato conforma nossa própria memória. É curioso o trecho em que García Márquez recorda o assassinato do líder Jorge Eliécer Gaitán: “Permanecí en el lugar del crimen unos diez

<sup>80</sup> HUICI URMENETA, Vicente. *Tiempo, espacio y memoria: actualidad en Maurice Halbwachs*. Disponível em: <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/Temmh.htm>. Acesso em: 22 de fevereiro.

<sup>81</sup> Ibid.

minutos más, sorprendido por la rapidez con que las versiones de los testigos iban cambiando de forma y de fondo hasta perder cualquier parecido con la realidad.”<sup>82</sup>

Além de García Márquez atentar para o fato da mudança de versões e, portanto, da versão que adquire estatuto de verdade, ele próprio assume que foi dissuadido pelo que ficou como oficial. Retomando a cena do crime, o autor assevera:

Cincuenta años después, mi memoria sigue fija en la imagen del hombre que parecía instigar al gentío frente a la farmacia, y no lo he encontrado en ninguno de los incontables testimonios que he leído sobre aquel día. Lo había visto muy de cerca, con un vestido de gran clase, una piel de alabastro y un control milimétrico de sus actos. Tanto me llamó la atención que seguí pendiente de él hasta que lo recogieron en un automóvil demasiado nuevo tan pronto como se llevaron el cadáver del asesino, y desde entonces pareció borrado de la memoria histórica. Incluso de la mía, hasta cuando muchos años después, en mis tiempos de periodista, me asaltó la ocurrencia de que aquel hombre había logrado que mataran a un falso asesino para proteger la identidad del verdadero.<sup>83</sup>

No excerto acima expusemos um fato ocorrido. Mesmo se quisermos ir mais longe e relembrar um pensamento que tivemos, e não um acontecimento, jamais poderemos dizer que o pensamento é só nosso, pois ele aparece entrecortado e influenciado pelo(s) outro(s). Para Halbwachs:

... 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. (...) Em todos os momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro (...)<sup>84</sup>

Halbwachs, sobre o mesmo ponto, matiza um pouco mais, ao explicar:

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, idéias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em unísono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. (...) Cada grupo social empenha-se em manter uma semelhante persuasão junto a seus membros. (...) na medida que cedemos sem resistência a uma sugestão de fora, acreditamos pensar e sentir livremente. É assim que a maioria das influências sociais que obedecemos com mais frequência nos passam despercebidas (...) no ponto de encontro de várias correntes de pensamento coletivo (...) se produz um desses estados complexos, onde queremos ver um acontecimento único, que não existira a não ser para nós.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> GARCIA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p.308.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>84</sup> HALBWACHS, *op. cit.*, p. 26.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.47.

O autor, embora tenha feito essas considerações na primeira metade do século passado, foi bastante preciso ao incluir o processo de informação como mediador da formação da identidade, já que não havia, nem de longe, tanta oferta, nem necessidade de informação. Ao considerar os “quadros sociais da memória”, ele considera os “outros” como formadores de nossa própria concepção de mundo, ou seja, de como vemos e lemos o que está ao nosso redor e o que acontece conosco. Nossas lembranças só emergem perpassadas pelos quadros sociais atuais, bem como devemos ter a consciência de estarmos inscritos num contexto social presente, mas nossas lembranças estavam inscritas em um contexto social também. Além disso, cabe destacar que o contexto social e as formações das representações existiram e existem antes de nós e estarão em contínua mudança mesmo depois de nós.

De acordo com o percurso que viemos fazendo, é bastante claro o fato de que nossas lembranças estejam perpassadas por outros inúmeros fatores alheios a nós próprios. É, também, no entanto, claro, que a construção desse passado cabe a nós. Lembramos o mesmo fato de maneira diferente se compararmos com as lembranças de parentes, de amigos ou de conhecidos, mas isso ocorre porque as experiências e situações a que estamos sujeitos não coincidem com as dos outros.

Se é por meio das representações coletivas que as pessoas percebem o passado, a relação entre tempo e memória aproxima-se. Apreendemos a memória de um tempo determinado. Ao lembrarem-se, os indivíduos estariam inscrevendo os acontecimentos em um espaço e tempo determinados. Esses acontecimentos, contudo, não seriam inscritos em uma linha cronológica (tal como tradicionalmente fazia a história), mas atribuídos a momentos e situações diferentes (quadros sociais da memória). Por isso, Halbwachs separa história de memória (em uma posição bastante radical). Esse ponto, todavia, não interessa ao presente trabalho.



Myrian Sepúlveda dos Santos, em um artigo para a *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, cita e explica uma das analogias que Halbwachs propõe para o entendimento do que ele chama memórias coletivas:

Segundo Hutton (1993, pp. 73-91), das várias analogias trazidas por Halbwachs no seu esforço em explicar o significado de memórias coletivas, aquela em que ele descreve as ondas do mar quebrando-se em um litoral rochoso é a melhor. A imagem que ele nos traz é a de que à medida que a maré sobe, as rochas ficam submersas, e à medida que desce, deixa em seu lugar apenas pequenos e esparsos lagos entre as formações rochosas. O mar avançando representa a memória viva, que em seu refluxo deixa pequenos lagos e rochas, ou seja, os lugares da memória, que moldam e contêm o que restou da memória viva. Embora não deixasse de lado os pequenos lagos, foi inegavelmente com as grandes rochas que Halbwachs mais se preocupou. Halbwachs nos mostrou como um conjunto de marcas, objetos e fatos podem fazer parte e mesmo influenciar decisivamente nossas representações do passado.<sup>86</sup>

A propósito desse exemplo, visto como metáfora, cabe, ainda, refletir sobre as modificações que a própria rocha pode sofrer e não tomá-la como inalterável. A memória, sim, pode vir a ser moldada, o que não indica, obrigatoriamente, que haja um caminho único de onde advenham essas memórias coletivas, tampouco que não exista tensão entre os próprios elementos do grupo que produz uma memória coletiva. Não estamos certos de que possamos pensar em memórias coletivas homogêneas necessariamente, salvo aquelas que têm o objetivo de perpetuar uma ideologia.

Também consideramos importante relativizar algumas questões propostas por Halbwachs, sem, com isso, deixar de identificar, em sua teorização, pontos fundamentais para a compreensão, ainda hoje, quer das memórias ditas individuais, quer das coletivas. Para tanto, é mister identificar alguns pontos que, quiçá, sejam um pouco radicais. Halbwachs afirma que “... cada sociedade recorta o espaço a seu modo, mas por sua vez para todas, ou seguindo sempre as mesmas linhas, de modo a constituir um quadro fixo onde encerra e

---

<sup>86</sup> SANTOS, Myrian Sepúlveda. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300010). Acesso em: 13 de março.

localiza suas lembranças...”<sup>87</sup> Não cremos que os quadros sejam ou possam ser considerados fixos, uma vez que o mundo que nos cerca está, e as pessoas presentes nele também estão, em contínua mudança; por isso, muito do que reconstruírmos estará impregnado dessas lembranças. Ainda sob outro aspecto, faz-se necessária uma relativização, quando, quase ao final do livro, Halbwachs assim postula:

Resumindo tudo o que foi dito, a maioria dos grupos, não somente aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros dentro dos limites de uma cidade, de uma casa ou de um apartamento, porém muitos outros também, imprimem de algum modo sua marca sobre o solo e evocam suas lembranças coletivas no interior do quadro espacial assim definido. Em outras palavras, há tantas maneiras de representar o espaço quantos sejam os grupos.<sup>88</sup>

O que se quer apontar aqui é o fato de, em um mesmo grupo social, ser possível haver diferentes interpretações e, então, diferentes lembranças, não necessariamente homogêneas.

Na esteira do pensamento de Halbwachs, o estudioso francês Michel Pollak (1989) define a memória como sendo uma

...operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integrar (...) em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc...<sup>89</sup>

Esse pensamento se configura válido na medida em que nos voltamos novamente para a questão de que é possível que haja um pensamento e lembranças dominantes em um determinado grupo, mas seria ilusão pensar que exista homogeneidade mesmo em um grupo não muito grande. A lembrança é também, logicamente, uma forma de sentir-se parte de algo, embora, muitas vezes, esse pertencimento possa ser - e em muitos casos é - forjado.

Se o pertencimento pode ser visto como uma das facetas possíveis para a existência das memórias coletivas, outro desejo bastante importante que o indivíduo pode apresentar,

---

<sup>87</sup> HALBWACHS, op. cit., p.160.

<sup>88</sup> Ibid., p.159.

<sup>89</sup> POLLAK; Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, vol.2, n.3,1989, p.3-15.

não raro, é o de preservação, o que aparece bastante patente nas autobiografias. A autora Jerusa Pires Ferreira, no artigo “Cultura é memória”, que versa sobre Iuri Lotman, afirma que, para o semiótico, toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência e à continuidade da própria memória. Lembra, ainda, que a história intelectual da humanidade – e acrescenta a da criação, seja popular ou não – pode-se considerar uma luta pela memória.<sup>90</sup> Se pensamos, pois, no texto de García Márquez, a tentativa é a de que o que se lê se perpetue, de que sua vida se inscreva na posteridade.

Se memória é a tentativa de manutenção, podemos afirmar que memória é cultura. No dizer de Carlos Brandão: “as pessoas estão sempre querendo lembrar, isto é, estão querendo reconstruir para si mesmas e para os outros o sentido de si vivido e como algo que, mais que uma identidade, é um destino.”<sup>91</sup> Destino, apesar de ser uma palavra forte, tem muita relação com García Márquez. Em *Vivir para contarla*, um dos aspectos que salta à vista é a necessidade de explicitar que ser escritor era seu destino e ter perseguido esse destino é visto como uma vitória por ele:

No me amilané. El viaje a Cataca con mi madre, la conversación histórica con don Ramón Vinyes y mi vínculo entrañable con el grupo de barranquilla me habían infundido un aliento nuevo que me duró para siempre. Desde entonces no me gané un centavo que no fuera con la máquina de escribir, y esto me parece más meritorio de lo que podría pensarse, pues los primeros derechos de autor que me permitieron vivir de mis cuentos y novelas me los pagaron a los cuarenta y tantos años, después de haber publicado cuatro libros con beneficios ínfimos. Antes de eso, mi vida estuvo siempre perturbada por una maraña de trampas, gambetas e ilusiones para burlar los incontables señuelos que trataban de convertirme en cualquier cosa que no fuera escritor.<sup>92</sup>

A identidade e o destino também podem expressar-se pelo viés do esquecimento. A ausência de memória sobre algo é importante porque fornece a dimensão que isso teve. Em García Márquez, é evidente que podemos pensar que o esquecimento é mais discursivo que

<sup>90</sup> FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. Revista USP. São Paulo: dezembro-fevereiro, 1994/95 p. 118.

<sup>91</sup> BRANDÃO, C. *As faces da memória*. Campinas: CMU, Coleção Seminários, 1995. p.34.

<sup>92</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 135.

“real”, mas, não é isso o que importa e, ainda assim, é curioso como ele afirma não recordar a Universidade:

La vida diaria era más llevadera en la Universidad nacional. Sin embargo, no logro encontrar en la memoria la realidad de aquel tiempo, porque no creo haber sido estudiante de derecho ni un solo día, a pesar de que mis calificaciones del primer año – el único que terminé en Bogotá – permitan creer lo contrario.<sup>93</sup>

A tentativa do autor é mostrar pela falta da memória da Universidade, que ela não reverberou em sua vida, que não se identificou com ela. Lembrar-se disso e querer escrevê-lo revela o que García Márquez quer deixar inscrito e como ele quer que entendamos sua Memórias.

Observa Pierre Janet, referido por Le Goff, a propósito da memória com relação a fenômenos humanos e sociais: “o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo”, que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo”.<sup>94</sup> Também aqui podemos remetermo-nos a Halbwachs e, de certo modo, ampliar o explicado por Pierre Janet: o ato mnemônico fundamental pode, sim, ser considerado um ato narrativo, na medida em que é pela palavra que a lembrança ganha nova vida e pode ganhar algo de perenidade, mas há também que se atentar para que tipo de lembrança é esta e qual é o objeto dela.

Nesse processo, cabe destacar as palavras de Vygotsky, citadas por Braga, “a memória não é uma mera ativação de imagens passivas, mas um processo de mudança da memória histórica que influencia a evocação de informação de cunho ideológico, as configurações de valores”<sup>95</sup>. Portanto, à medida que atualizamos nossas lembranças, também pomos sobre elas uma carga inexistente, quando da realização dos eventos.

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 285.

<sup>94</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Unicamp: Editora da Unicamp, 2003. p. 421.

<sup>95</sup> BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A constituição social da memória: uma perspectiva histórico cultural*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000. p.87.

### 3.4 MEMÓRIA EM RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS

#### 3.4.1 Implicações de Contar-se

Ecléa Bosi realiza um belo estudo sociológico<sup>96</sup>, contendo uma parte também de pesquisa empírica, sobre a memória dos velhos, e reflete ser esse estudo uma verdadeira prova para a hipótese psicossocial da memória, já que nos velhos a memória encontra-se bem desenvolvida. Os velhos já viveram em uma sociedade, já viveram os quadros da família e da cultura que podem reconhecer, ou seja, sua memória pode ser desenhada com traços bem mais contornados do que a de uma criança, um jovem ou mesmo um adulto.

Ao mesmo tempo, o idoso ainda vive este presente, mas já tendo passado por um longo período da vida, estaria (teoricamente) mais apto a fazer um balanço. O questionamento que Bosi propõe é o de que seria a lembrança do velho algo mais próximo à lembrança onírica (de Bergson), ou se acercaria da questão social proposta por Halbwachs? Sem responder diretamente à questão, deixa patente que sua crença é a de que a questão social tem de ser considerada, embora haja, inegavelmente, algo individual na memória. A autora, entretanto, matiza a questão de que o velho tem obrigação social de lembrar-se – o que é proposto por Halbwachs – assegurando que nem em todas as sociedades isso se realiza. Há, ainda, a adesão ao pensamento de Halbwachs, no que concerne à questão de que o velho está (muito mais provavelmente) disposto (por questões de tempo e vontade, entre outras) a lembrar-se. O adulto está consumido pelo cotidiano e seus afazeres. Apesar de também aderirmos às idéias de Bosi em relação à teoria de Halbwachs, cabe-nos salientar que o presente trabalho objetiva

---

<sup>96</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

refletir acerca da construção narrativa (autobiográfica) de um autor, velho também, mas que se encontra ativo e não, aparente e explicitamente, possui a relação difícil e doída que aparece na maioria das personagens entrevistadas e estudadas por Bosi. Não podemos estar seguros de que seja assim, mas o que nos compete é analisar a obra literária, que, ao menos teoricamente, reflete (refrata) a vida do escritor.

As personagens (*personae*) de Bosi são pessoas de carne e osso, que, no fim da vida, estabelecem uma relação com a memória no intuito de pensar-se, descobrir-se e resgatar algo que possa trazer-lhes alento, conforto e, mais, trazer-lhes vida.

Se nos remetermos agora a Gabriel García Márquez, quais seriam os motivos que o levaram a escrever? Claro é que pode ser um balanço da vida, a tentativa de recuperar questões importantes. Mas, na realidade, muito já havia sido escrito sobre ele. São dois, pelo menos, os livros de mais vigor, que falam sobre sua vida. Um é o de Saldívar Dasso, *Viagem à semente*<sup>97</sup>, já mencionado, que faz um levantamento biográfico de sua vida, abarcando muito mais, em tempo cronológico, do que o próprio autor o faz, no primeiro tomo de sua autobiografia. Outro livro é o resultante de uma longa entrevista feita a García Márquez por seu colega e amigo Plinio Apuleyo Mendonza<sup>98</sup>, com quem dividiu alguns importantes momentos relatados em *Vivir para contarla*. Um ponto que não podemos deixar de frisar também é a questão de que o próprio García Márquez repete, incansavelmente, que não acredita em imaginação. Para o autor, tudo, absolutamente tudo o que ele escreveu, constitui-se parte da realidade que viveu, principalmente na infância. Discorremos sobre esse ponto no

---

<sup>97</sup> SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma biografia*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>98</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza*. Trad. Eliane Zagury. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. Este livro aparece referenciado como obra de Gabriel García Márquez. Faz-se necessário, no entanto, que se esclareça que é uma entrevista feita a ele por Plinio Apuleyo Mendonza.

capítulo anterior e, certamente, é algo que aparecerá quando do comentário de algumas de suas obras ditas ficcionais.

### 3.4.2 Possibilidades de Encontrar-se e Manter-se

As narrativas do “eu” não são novidade. Há muito tempo tem sido feito o que se denominou contar-se. Quando queremos contar algo sobre nós mesmos, o que contamos? Qual a seleção que fazemos? Em que medida, inconsciente ou conscientemente, somos honestos com nossa memória? Podemos cobrar honestidade desta?

Benjamin, quando discorre sobre a questão do narrador, conta-nos que essa figura está praticamente extinta na modernidade. Deprendemos daí, embora o autor não o explicita, que podemos ver tenuemente questionada, nesse ponto, a questão da identidade que vai assumir o homem moderno. Em vista de tantas identidades possíveis, o apego a alguma delas, a predominância de algumas e mesmo a escolha, tornam-se questões praticamente insolúveis. É necessário perceber que, dependendo da situação, estarão algumas identidades em jogo e é nesse contexto que alguma(s) sobressairá (sobressairão).

Poderíamos afirmar que algumas das identidades que se evidenciam na obra de García Márquez estão na relação familiar, que se presentifica invariavelmente nos seus romances e contos, sendo de fundamental importância para muitos dos relatos; a questão da identidade de escritor, da sua afirmação como indivíduo que escolhe sua vocação e sustenta-a, ainda que demore para poder sobreviver deste ofício; o olhar natural para questões que indivíduos práticos poderiam considerar sobrenaturais; a morte como presença constante e, poderíamos afirmar, como mágica – a morte não como um fim, mas como início de possibilidades. García Márquez viveu boa parte de sua infância no que ele próprio viria a chamar de mundo mágico,

cheio de histórias da avó – que lhe metiam medo – principalmente sobre os mortos. Ao mesmo tempo, o mundo com o avô era povoado por presenças das guerras, de um sentimento ambivalente entre o orgulho e o remorso, principalmente quando o avô lhe confessa ter matado um homem. Todo esse mundo vivido, García Márquez resolve refigurar e contar.

Então, eis que surge alguém que quer contar-se. O indivíduo fragmentado, formado por várias de identidades – tendo que atribuir a cada uma delas um espaço – quer encontrar-se. A tentativa de Gabriel García Márquez em inscrever-se sempre como um dos filhos do telegrafista de Aracataca talvez seja a tentativa de encontrar sua verdadeira semente. Ao mesmo tempo, é interessante observar que o ofício de escritor é o que ele sempre quis – ou pelo menos é o que afirma. Ele não se imaginava outro que não escritor. É possível que a opção por esta profissão não significasse, para García Márquez, fama. É, no entanto, estranho que alguém se escreva, ou escreva (inscreva) sua vida, se não também quer inscrever-se na história de outras vidas.

Essas outras vidas abarcam tantos as personagens da “vida real” como as personagens das vidas imaginadas por ele. Se podemos notar explicitamente uma aproximação entre vida e obra no caso de García Márquez, também é claro o trabalho com a linguagem e a transformação que o escritor opera nas suas personagens por meio da linguagem. Já observamos que, no relato autobiográfico, importa o que se conta, mas também a maneira como se conta. Além desse aspecto, parece-nos importante propor um olhar crítico para a linguagem da autobiografia e para a de seus escritos chamados ficcionais. As diferentes perspectivas – vários narradores – que aparecem na maioria dos seus relatos conferem ao leitor não só diferentes visões – ainda que também limitadas – mas também lhe possibilitam uma visão mais completa e menos parcial. Não é, no entanto, a esse aspecto que queremos referir-nos quando observamos que o trabalho com a linguagem difere, se contrapusermos as Memórias de García Márquez a seus escritos ficcionais. Na ficção, observa-se um trabalho



por vezes preciso com a linguagem, cujas metáforas fazem com que o leitor ingresse em um mundo mágico. Nas Memórias, o que se observa é que o mundo mágico – pensando, aqui, na linguagem – aparece nos momentos em que conta a infância, mas à medida que vai avançando em sua vida – cronologicamente – seu relato acaba por ser mais cru e direto, e não se observa um encantamento, talvez justamente por ser um período que o próprio autor considera “menos mágico” e, possivelmente, menos importante.

No presente capítulo, repassamos algumas teorias que têm como foco a investigação sobre a memória, pela importância que essa assume na obra: *Vivir para contarla*. Isso não significa, porém, que o ponto a que queremos chegar seja o de, unicamente, estabelecer estas relações. Interessa-nos identificar alguns elementos que julgamos ser os principais elementos vividos por García Márquez, que ele acaba por refigurar e, por vezes, transfigurar em sua obra.

Agora, então, passaremos ao próximo capítulo, no qual, primeiramente, discorreremos sobre a narração em *Vivir para contarla*, apontando para os aspectos que nos interessam mais de perto, procurando propor alguns possíveis elementos de memória, que chegam a formar as identidades, tanto do escritor como de suas personagens, conformadas pela memória.

## 4 IDENTIDADES EM VIVIR PARA CONTARLA

### 4.1 A NARRAÇÃO EM VIVIR PARA CONTARLA

Gabriel García Márquez começa por contar sua história não exatamente pelo começo de sua vida, mas, curiosamente, pelo início do que seria a tomada de consciência do que deveria tornar-se: escritor. A viagem com a mãe para a venda de sua casa de infância, em Aracataca, é o ponto de partida que o escritor escolhe para ir desfiando os acontecimentos e sentimentos mais caros para ele. O livro é, em grande parte, uma exaltação à sua infância e aos seus. Pretendemos, em parte deste capítulo, recuperar os fatos e como esses são contados e encadeados na narrativa, não com o intuito de repeti-los, mas na tentativa de evidenciar o seu fio condutor. Para isso, seguiremos a ordem que o autor dá a seu relato. Trataremos de enunciar e, em alguns pontos, discutir o que ele escolhe como fundamental nesses anos contados, e como o apresenta.

Para tanto, ainda que o relato não se dê cronologicamente, é necessário que retomemos o tempo cronológico que o autor abarca. Como havíamos mencionado, a narrativa começa desde seu nascimento (1932) até meados dos anos 50. Interessa-nos demarcar, exatamente, onde é o começo e em que tempo ele pára a narrativa.

O início da narrativa se configura na chegada da mãe com o pedido de que o escritor vá com ela vender a casa. Essa viagem mostra-se, para García Márquez, o germe de seu descobrimento como ser. Gostaríamos, neste ponto, de tomar emprestado o título da biografia de García Márquez que faz Saldívar Dasso: *Viagem à semente (Viaje a la semilla)*. Se a intenção dele é viajar e conhecer os mundos e acontecimentos de García Márquez,

poderíamos referir-nos àquela viagem como também uma viagem à semente: a semente que propiciou a García Márquez a apropriação, de certo modo, de sua história e, talvez, a força que lhe faltava para escrever outras histórias. Viajando à sua semente, García Márquez pôde recuperar não só os fatos –mesmo reconfigurados pela memória–, mas pôde ter uma dimensão diferente e uma visão distinta do que era sua cidade, seu povo e seu ofício.

Far-se-á necessário, nesse passeio junto com García Márquez, que retomemos alguns dos conceitos de memória, sobre os quais já refletimos. A viagem feita pelo escritor faz com que ele perceba que seu processo de criação estava equivocado, possibilitando ao autor uma nova dimensão sobre o quê e como deveria escrever, presente nas primeiras páginas da narrativa. García Márquez escreve:

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida.<sup>99</sup>

O encontro com os povoados da infância, da memória, é o reencontro com esses lugares insondáveis, confusos e conflitantes: “Ya en mi niñez no era fácil distinguir unos pueblos de los otros. Veinte años después era todavía más difícil, porque en los pórticos de las estaciones se habían caído las tablillas con los nombres idílicos – Tucurinca, Guamachito, Neerlandia, Guacamayal – y todos eran más desolados que en la memoria.”<sup>100</sup> Já, neste ponto, aparece a questão da representação na memória como algo que difere do que se apresenta. As imagens dos povoados produzem, no autor, uma imagem que atualiza a lembrança (pressupostos da memória bergsoniana) e faz com que o autor relativize a imagem que tinha. Há outro exemplo em que a diferença entre o que havia na memória e o que se configura

<sup>99</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...* p.11.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.26.

como imagem presente se verifica: “La primera visión de la casa, en la acera de enfrente, tenía muy poco que ver con mi recuerdo, y nada con mis nostalgias. Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie.”<sup>101</sup> Nesse trecho, aparece a visão idealizada – que é inclusive explicitada pelo autor – da casa. A imagem que ele possuía desse lugar não tem nenhuma relação com o que ele encontra hoje. Além disso, nem para sua mãe a casa conserva algo de seu aspecto anterior. Seu susto fica patente e explícito quando, depois de uma série de tentativas de reconhecimento, por fim, ela assim se expressa: “— ¡Ésta no es la casa!” A García Márquez, no entanto, causa-lhe grande estranheza que sua mãe diga isso, já que se pergunta a que casa se referia ela. Depois de sua mãe exclamar que aquela não era a casa, ele assim se expressa:

Pero no dijo cuál, pues durante toda mi infancia la describían de tantos modos que eran por lo menos tres casas diferentes que cambiaban de forma y sentido, según quien las contara. La original, según le oí a mi abuela con su modo despectivo, era un rancho de indios. La segunda, construida por los abuelos, era de bahareque y techos de palma amarga, con una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían los chivos en comunidad pacífica con los cerdos y las gallinas. Según la versión más frecuente, ésta fue reducida a cenizas por un cohete que cayó en la techumbre de palma durante las celebraciones de un 20 de julio, día de la independencia de quien sabe cuál año de tantas guerras. Lo único que quedó de ella fueron los pisos de cemento y el bloque de dos piezas con una puerta hacía la calle, donde estuvieron las oficinas en que Papaleo fue funcionario público.<sup>102</sup>

Desse ponto revelou-se para García Márquez, mais conscientemente, a possibilidade de pontos de contato e visões diferentes acerca de um mesmo lugar (aqui tomado como representativo o lugar, porque o mesmo poderia ser dito de um fato), ou, ainda, discursos diferentes que gerem diferentes verdades, muitas delas possíveis e válidas.

No excerto que aparece logo em seguida, fica claro que, em alguns momentos, partilha, ainda que não o formule teoricamente, o conceito de Bergson sobre memória: a de

---

<sup>101</sup> Ibid., p.39.

<sup>102</sup> Ibid., p.41.

que retemos uma imagem na memória e ela, na maior parte das vezes, é evocada sem que tentemos recuperá-la e que aparece, na memória consciente, de igual maneira que quando experienciada. Esse exemplo mostra-se bastante ilustrativo para esta teorização:

- ¡Y aquí naciste tú!

No lo sabía hasta entonces, o lo había olvidado, pero en el cuarto siguiente encontramos la cuna donde dormí hasta los cuatro años, y que mi abuela conservó para siempre. La había olvidado, pero tan pronto como la vi me acordé de mí mismo llorando a gritos con el mameleuco de florecitas azules que acababa de estrenar, para que alguien me acudiera a quitarme los pañales embarrados de caca.<sup>103</sup>

É importante retomar que, para Bergson, a memória vem à tona não intencionalmente, mas por acaso. Em uma narrativa autobiográfica, a memória é o tempo todo requisitada, de diferentes maneiras e em diversos níveis, mas ela está, normalmente presente.

Após a viagem com sua mãe, o autor assume uma nova feição, e seu trabalho ganha em produção. O ofício de escritor, se antes tinha de ser justificado por García Márquez, obtém, para ele, um valor muito grande e estabelece-se como fundamental para todos os âmbitos de sua vida.

Nos primeiros capítulos, o autor mostra como sua família e seu lugar estavam impregnados nele. A relação com a mãe aparece evidenciada quase o tempo todo. É curioso notar que não há passagens em que se problematizem as questões da memória e tampouco ela é um mote. Sabe-se que ela é reconstrutora, reconfiguradora, mas o autor não se detém tentando explicá-la, nem questioná-la. A infância, a figura mítica do avô, as tias e a avó aparecem já como personagens de sua(s) ficção(ões). A relação com o povoado também se faz presente do ponto de vista político, visto que, na Colômbia, grande produtora de bananas, estava instalada a United Fruit Company, que, se por um lado possibilitava o sustento de inúmeras famílias, por outro, mantinha-as em total dependência da empresa, não só por ser a

---

<sup>103</sup> Ibid., p.43.

única fonte de renda, como também pelo constante atrelamento das famílias à companhia, devido às dívidas contraídas com os vales para a compra de matimentos para o sustento.

Esse ponto confere à obra de García Márquez não um papel político panfletário, mas evidencia um pouco do que é o envolvimento do autor, pelo menos intelectual, na questão política. É até hoje explícita a relação que García Márquez tem com sua gente, com seu país. Ele é um intelectual que participa das questões sociais e expõe sua opinião, indo, muitas vezes, contra o que se supõe adequado para um intelectual. Julio Bárbaro, em número recente da revista argentina *Debate*, expõe duramente a diferença entre García Márquez e Mario Vargas Llosa. Sem desmerecer todo o talento deste em relação a suas obras ficcionais, acaba por elevar aquele à categoria de intelectual comprometido e solidário com seu povo, enquanto que Vargas Llosa não passaria de um jurista mais preocupado com ele próprio. Referindo-se a Mario Vargas Llosa, Julio Bárbaro assim o faz:

De haber nacido en la India, sería un talentoso habitante de Londres para el que el taparrabos del Mahatma Gandhi faltaría al pudor victoriano. De haber sido argelino, no pensaría como Albert Camus, sino que sería más bien integrante de la OAS.

Todo lo que define a su continente – que no parece porvenir del norte y menos ser anglosajón – le resulta populista y demagógico, producto de una clase baja que, a ojos vista, le produce asco. ¿Necesidad de diferenciarse de García Márquez, de ser la contracara de ese genio absolutamente solidario con su pueblo?<sup>104</sup>

Está claro que o artigo de Julio Bárbaro se refere, principalmente, a Vargas Llosa. Mas é interessante notar que o escolhido, para contrapor a imagem descomprometida de Vargas Llosa, é a figura de García Márquez. Escolhemos trazer à baila esse exemplo porque é bastante atual e ilustra a imagem que continua tendo García Márquez, isto é, não só a de um grande e consagrado escritor, mas também a de um intelectual orgânico, conforme

---

<sup>104</sup>BÁRBARO, Julio. El escritor y el imperio. Mario Vargas Llosa. *Revista Debate*. Buenos Aires, 27 de abril de 2006.p.41.

terminologia de Gramsci, ou seja, aquele que se envolve com questões sociais e participa delas.

O aspecto de compromisso social se evidencia na medida em que García Márquez entra em contato com intelectuais e começa a exercer jornalismo político mais fortemente. O presente trabalho não toca nas questões políticas de García Márquez mais detidamente, nem pretende analisar suas crônicas jornalísticas (nas quais atua mais como crítico). Importa, no entanto, esse seu ponto de vista, já que esse olhar crítico aparece, ainda que em menor medida, ou melhor, transfigurado, em sua ficção, bem como em alguns momentos de *Vivir para contarla*. Não é preciso enunciar que seu olhar crítico em relação à sociedade não apareça em sua ficção: ele vai aparecer sim, e mais fortemente nos primeiros relatos. O olhar crítico ante a sociedade enquanto comunidade estará invariavelmente presente, não só nas questões que concernem à política e às relações econômico-sociais, como, possivelmente, a crítica penda mais para a questão da relação entre as pessoas, que acabam, muitas vezes, sendo coniventes com situações absurdas, como é o caso de Eréndira, maltratada por sua avó e obrigada a prostituir-se para pagar uma dívida com ela. Também podemos ver o aspecto da vingança de todo um povo em *La hojarasca*, para citar outra obra em que aparece a falta de solidariedade e união (ressalvados os motivos dessa vingança).

Em *Vivir para contarla*, depois de discorrer sobre sua gênese e sobre a relação com os pais e parentes, García Márquez narra como, ajudado e influenciado pelo avô, parte em busca do conhecimento discursivo mais próprio. Já nos referimos no presente estudo à questão do dicionário para García Márquez e de como a escola, no princípio, representava para ele o acesso a mundos mágicos e a inúmeras possibilidades de conhecimento. O fato é que ele sempre tentava acessar os mundos da linguagem. Os outros mundos não o interessavam, nem de longe, com a mesma intensidade. Conseguiu, porém, durante a maior parte da escola,

ludibriá-los ou, de certa maneira, enganar os professores, que, com certeza, queriam ser enganados.

Durante o período escolar, havia questões que instigavam seu pensamento. É importante ressaltar que à medida em que vai narrando seus avanços e peripécias escolares, vai encadeando sua história familiar. Nem sempre estudou na mesma cidade onde seus pais moravam e foi, de certo modo, a representação da esperança para uma família que, às vezes, nem remediada estava. Principalmente para os pais, e, mais precisamente para o pai, García Márquez representava a possibilidade de que alguém de sua família tivesse um bom emprego e, além disso, dispusesse de uma situação econômica confortável, possibilitando uma vida melhor para toda a sua família. Gabriel Eligio, pai de García Márquez, não percebia que sua esperança poderia depositar-se na carreira de escritor do filho. Essa ausência de percepção não é, entretanto, nada espantosa. Quem, ainda hoje em dia, sentiria que o futuro de seu filho estaria garantido se fosse escritor? Sabemos que, atualmente, não podemos ter garantias de que alguma profissão nos trará êxito financeiro. Há 60 anos, todavia, ainda existiam profissões que na visão da comunidade garantiam um futuro certo.

Por conta da pressão paterna, García Márquez retoma os estudos, mas não com o entusiasmo anterior. São recorrentes as passagens em que a mãe conversa com ele e tenta convencê-lo de que deve terminar o curso de Direito, o que havia sido acordado entre ele e o pai. García Márquez, contudo, não quer ser bacharel em direito, nem advogado. Quer, sim, é escrever. E sobre o que viveu. As descrições do modo de vida que ele nos apresenta são, no mínimo, curiosas. O autor não tem, em muitas ocasiões, sequer dinheiro para pagar uma pensão, nem para comer. Entende-se facilmente o estado de miséria em que se encontra quando a própria mãe quase não o reconhece, na passagem inicial do livro:

- Yo también vivo de escribir en periódicos – le dije.



- Eso lo dices para no mortificarme – dijo ella -. Pero la mala situación se te nota de lejos. Cómo será, que cuando te vi en la librería no te reconocí.
- Yo tampoco le reconocí a usted – le dije.
- Pues no por lo mismo – dijo ella. Yo pensé que eras un limosnero. – Me miró las sandalias gastadas, y agregó -: Y sin medias.
- \_ Es más cómodo – le dije-. Dos camisas y dos calzoncillos: uno puesto y otro secándose. ¿Qué más se necesita?<sup>105</sup>

A questão da situação econômica acaba perpassando toda a narrativa, em meio às descobertas, às leituras, à convivência com os professores e os amigos da escola, as férias na casa da família – por vezes lugar onde se sente como um estranho – intercalam o discurso.

À medida em que vai relatando os acontecimentos de sua vida, dá pistas – verdadeiras? – de histórias que virariam depois ficções suas, ou que podemos mesmo afirmar que já eram, em alguma medida, ficções suas. Muitos de seus livros e de seus motes estão presentes no que ele viveu, ou, pelo menos, no que ele relata que aconteceu. Em suas memórias também estão presentes passagens que se referem ao seu trabalho jornalístico, a suas amizades e também trechos que remetem um pouco à situação política no país. O foco do presente trabalho não está, porém, nestas questões.

#### 4.2 ELEMENTOS DE MEMÓRIA

Até o ponto atingido no primeiro volume de *Vivir para contarla*, o autor havia escrito somente *La hojarasca* (1954), *Relato de un naufrago* (1955), *Un día después del sábado* (1955), sendo que este último não alcançou expressividade em sua obra. Há, no entanto, em *Vivir para contarla*, inúmeras referências a outros relatos seus.

Haver publicado somente três de seus livros durante o período que abarca o começo da narrativa até o final, não quer dizer que o autor não faça referências a outros livros. Ele faz

---

<sup>105</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p.16-17.

muitas. Há que ficar clara essa questão, justamente, porque vem de encontro a toda a gênese criadora de García Márquez: tudo o que ele escreveu, segundo ele próprio, não é fruto do que ele viveu, é sua própria vivência. Por isso, não só faz referências indiretas, como também cita, em parágrafos inteiros, (às vezes longos), questões sobre seus livros e de onde vinha o tema, ou muitas vezes a “história toda”, do relato.

Nossa tentativa aqui é identificar como o espaço da casa (e, muitas vezes, do entorno) é construído em algumas obras ficcionais. Não nos deteremos no estudo das três primeiras obras de García Márquez. Nosso recorte é buscar a representação da casa em uma obra de cada década de sua produção. A escolha sustenta-se na idéia de que nos parece importante investigar como se realiza essa representação em diferentes momentos de sua vida e de sua escritura. Não se trata, aqui, de estabelecer paralelos entre o “real” e o “ficcional”, mas sim observar qual o trato que o autor dispense à casa em diferentes épocas e qual a representação que esses elementos assumem. À casa atribuímos, então, o que aqui denominamos *elementos de memória*, isto é, elementos de tal relevância para o autor que imprimiram no relato importância e relevância tão intensas que se tornam recorrentes. E a casa, sem dúvida, é um deles. Há outros elementos de memória recorrentes no texto autobiográfico de García Márquez e em seus relatos ficcionais, como as relações familiares, a morte, a solidão, o esquecimento. A análise, entretanto, se deterá na questão da casa e o que ela representa para as personagens. Outros elementos de memória podem aparecer na medida em que eles se relacionam com a casa.

Os relatos escolhidos são: *La hojarasca* (1954), *La mala hora* (1962), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) e *Doce cuentos peregrinos* (1992). A escolha dessas narrativas (romances e conto) justifica-se pela necessidade de valermos-nos de obras que contenham o questionamento que queremos discutir. É importante frisar que haveria, possivelmente, outras

obras igualmente interessantes e importantes. O que nos fez, no entanto, optar por essa forma é a possibilidade de dissertar sobre esse elemento de memória, de forma a lançar uma nova visão sobre aspectos da obra de García Márquez.

Os relatos ficcionais estudados neste trabalho tornam presente o elemento que nos interessa. Gabriel García Márquez joga com diferentes olhares e visões. Há diferentes olhares e visões – ainda que todas parciais – para que formemos um todo mais coeso e condensado, embora não se observem diferentes perspectivas em todos os relatos escolhidos. Às vezes, há um só narrador e, em outras, a narração é também efetivada pela personagem.

Passaremos então, a partir deste ponto, a recuperar, primeiramente, como o autor trata as questões da casa (espaço físico). Já nos referimos a muitas delas e dissertamos sobre essas questões no presente estudo. Portanto, elas serão evocadas nesta parte somente para trazê-las novamente à memória.

Já trabalhamos a importância que tem o espaço físico e, não somente, mas principalmente, a casa. Não podemos esquecer, contudo, que Macondo vai ser criada também de acordo com a experiência de García Márquez naquele universo. A casa de seus avós, então, termina sendo o universo físico de onde brotam muitas de suas histórias. A experiência com esse espaço reaparece em seus relatos ficcionais e vai fazer parte de momentos importantes em suas narrativas, tramas e histórias.

Em *La hojarasca*, há uma família composta pelo avô, filha e neto, os quais estão velando o cadáver de um médico que há anos é odiado por todo o povo de Macondo e que não o quer ver sepultado. Anos antes, durante a guerra, algumas pessoas foram até o médico pedir-lhe ajuda e este os escorraçou, dizendo que não ajudaria a ninguém. Desde então, seu único amigo foi este senhor que agora o vela e que obrigou sua filha a ir com ele. A narração se dá pelo viés de cada um dos participantes (o avô, a filha e o neto). As relações entre eles vão deslindando-se a partir desta morte, e a questão da casa e do espaço vai aumentando e

tomando o espaço de toda Macondo, que não é senão uma casa cheia de angústias e ódios que não vão caindo como a “hojarasca” nem são levados junto com as folhas, senão alimentados por ela. É interessante lembrar que a primeira opção para o título desse livro havia sido *El entierro del diablo*, razão pela qual, em muitas edições, aparece este título entre parênteses.

Em *La mala hora*, todo um povo começa a sofrer com as fofocas expostas pelos pasquins pregados nas casas e os conseqüentes crimes que destes decorrem. É importante observar que, aqui, o espaço da casa cresce também e ganha a comunidade toda. A impossibilidade de lidar com boatos (ou com a verdade que esses boatos encerram) faz com que o povo comece uma série de ataques de violência. As relações familiares e entre as famílias são postas em xeque e a questão da convivência em sociedade, de uma forma razoavelmente harmônica, é, mais uma vez, questionada.

Em *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, a ótica vai refletir-se na sociedade e na maneira como ela reverbera os acontecimentos (principalmente os injustos). A Eréndira vive com a avó depois da morte do pai e do avô. É uma filha bastarda e jamais teve lugar na família, pelo menos da perspectiva da avó, que a trata mais como criada que como parente. A moça tinha que fazer todo o serviço da casa e cuidar da avó, imobilizada pela gordura. Por desgraça, Eréndira, em uma noite, ao deitar-se e desmaiar de tanto cansaço, deixa o candelabro com uma vela cair ao chão, o que provoca um incêndio que destrói a casa. Começa, então, a parte mais desventurosa de sua vida: aos 14 anos, é obrigada a prostituir-se para pagar a enorme dívida que havia contraído com a avó, por ter sido a responsável pelo incêndio. Os requintes de crueldade da avó são expostos pelo autor com bastante crueza, e a narração da saga das duas pelo deserto em busca de clientes enfatiza a dimensão das relações familiares, bem como a reação de condescendência dos quais encontravam no caminho diante da situação. Se pensarmos que o assassinato da avó viria dar um pouco de paz à vida de Eréndira, serve apenas para deixá-la ainda mais desnorreada.

Neste conto, à diferença dos dois relatos anteriores, começam a ser incorporados elementos do realismo mágico, caro a García Márquez.

Quanto a *El amor en los tiempos del cólera*, observa-se que o desencadeamento dos fatos vai dar-se a partir da morte do doutor Juvenal Urbino, que possibilita o resgate do amor de Florentino Ariza e Fermina Daza. Este amor havia ficado escondido durante mais de cinquenta anos, mas retoma o fôlego antigo e adquire um novo ânimo a partir do evento da morte do então marido de Fermina Daza. Esse é o ponto inicial da história que recupera, a partir dos principais narradores (Fermina e Florentino), a história desse amor, a questão da família de Fermina e a espera de Florentino na praça em frente à casa dela. Nesse relato, o amor ganha nova força; e, como em *Vivir para contarla*, a memória e a enunciação dela, em muitos casos, vão possibilitar esse reencontro idílico e maduro que possibilita um sentimento tranqüilo, sereno, sem expectativas, culminando num final quimérico e lindo.

O último relato que pretendemos analisar é um dos contos de *Doce cuentos peregrinos*, intitulado “Maria dos Prazeres”, no qual a questão da casa é vista sob uma perspectiva diferente das que observamos nos outros relatos que escolhemos estudar aqui. O espaço da casa mostra-se importante, na medida em que é o lugar onde praticamente essa mulher passa o tempo todo. A inversão e a quebra de expectativa que se operam, tornam esse conto merecedor de uma análise que investigue o elemento já referido.

Portanto, o que pretendemos fazer, a partir deste ponto, é estabelecer as relações entre a casa com a construção das narrativas, tendo sempre em vista as Memórias de García Márquez e operando com elas, na medida em que pretendemos fazer também as aproximações cabíveis em relação às Memórias, o elemento estudado e as obras ficcionais.

#### 4.3 A CASA EM VIVIR PARA CONTARLA

Interessa-nos, agora, analisar como esse espaço reverbera nas suas memórias bem como nos outros relatos escolhidos. Vamos nos concentrar especialmente no da casa, mas a partir dela é possível que outros elementos apareçam configurando também este espaço que acreditamos não poder ser considerado como fechado na obra de García Márquez.

A representação simbólica atribuída à casa por Gaston Bachelard<sup>106</sup> em *A poética do espaço* é a representação psíquica do ser interior e, conseqüentemente, a cada um dos cômodos é atribuído um estado da alma.

Tendo como eixo o espaço da memória, ou seja, de que maneira García Márquez representa a casa e sua relevância nas memórias já que, como afirma Bachelard, “a casa natal e o que se vive nela está inscrito para sempre”<sup>107</sup> e como, ao longo de sua produção literária, retoma este espaço, reinventando-o de diferentes formas. A casa será uma constante em sua obra. A maneira de representá-la e a importância creditada a este lugar, no entanto, aparecem de maneira diversificada. Interessa-nos pontuar de que maneira a recriação desse espaço acontece.

Como afirmamos anteriormente, o foco será a casa, o que não nos impedirá de apontar para outros elementos representativos deste espaço e que também o conformam. Assim, as relações familiares poderão aparecer representando uma espécie de simbiose que observamos nas memórias do autor. Ao contar-se, García Márquez não apenas conta sua vida individual, mas mistura-a à vida coletiva, fazendo com que elas representem um só elemento. O que observamos, então, conforme já referido, é que García Márquez atribui-se o mesmo estatuto

---

<sup>106</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 182-354.

<sup>107</sup> Ibid. p.206

da coletividade da qual faz parte. Fazer emergir esta coletividade é um dos pontos que notamos nas memórias.

O reencontro com ela – seja como espaço físico, seja social – é o propulsor de que o autor necessitava para começar a escrever. O ponto a ser destacado é que o autor enuncia sempre questões relativas à memória: a casa aparece como nostalgia de um tempo anterior. E também, ao ter contato novamente com seu povoado, o autor se dá conta de que o que tinha na sua memória não é exatamente o que, de fato, existia. “La nostalgia, como siempre, había borrado los malos recuerdos y magnificado los buenos.”<sup>108</sup>, confirmando mais uma vez as palavras de Bachelard de que “a casa remodela o homem”<sup>109</sup> Nessa frase que aparece no momento em que ele entra em contato com Aracataca, com a casa de seus avós e as de seus vizinhos mostra-se bastante reveladora: García Márquez havia supervalorizado ou, ainda, idealizado algo que não era real. A idealização poderia ter sido dada não apenas pela memória da casa, mas mediante a memória que possuía de seu entorno.

García Márquez, ao deparar-se com a casa de sua infância, toma consciência de que esta não é sua casa de infância. O olhar do adulto e o tempo transcorrido havia deitado por terra o que eram as imagens de sua casa: “La primera visión de la casa, en la acera de enfrente, tenía muy poco que ver con mi recuerdo, y nada con mis nostalgias. Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie.”<sup>110</sup> Podemos notar que o autor diferencia o que são “nostalgias” y “recuerdo”. É como se ele dissesse que no caldo das nostalgias estão imersos mais elementos de imaginação e que à recordação cabe a lembrança.

---

<sup>108</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 24.

<sup>109</sup> BACHELARD. *op.cit.*, p.102.

<sup>110</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 39.

Mais do que simples cenário, o espaço físico da casa possibilita a “conciencia del autor”<sup>111</sup> e também permite que o espaço da memória, por algum tempo submerso, venha à tona e traga as lembranças mais recônditas. Ainda que o espaço físico esteja relacionado muito mais com o espaço memorialista, são diversas as passagens, não só em *Vivir para contarla*, mas também em outras narrativas, em que a descrição minuciosa desses espaços físicos revelam a importância deles para a memória. Esse aspecto, no entanto, apresenta-se, em grande parte das vezes, como pano-de-fundo para as situações cotidianas:

El patio no parecía muy grande, pero tenía una gran variedad de árboles, un baño general sin techo con una alberca de cemento para el agua de la lluvia y una plataforma elevada a la cual se subía por una frágil escalera de unos tres metros de altura. Allí estaban los dos grandes toneles que el abuelo llenaba al amanecer con una bomba manual. Más allá estaba la caballeriza de tablonos sin cepillar y los cuartos del servicio, y por último el traspatio enorme de árboles frutales con la letrina única donde las indias del servicio vaciaban de día y de noche las bacinillas de la casa. El árbol más frondoso y hospitalario era un castaño al margen del mundo y del tiempo, bajo cuyas frondas arcaicas debieron de morir orinando más de dos coroneles jubilados de las tantas guerras civiles del siglo anterior.<sup>112</sup>

No fragmento anterior aparece não só a descrição do quintal, mas a descrição da vida que ocorria ali. As descrições estão, logo, relacionadas com algum aspecto narrativo. Interessante ressaltar, ainda, que as descrições aqui também vêm carregadas de nostalgia, de recordação e, portanto, de memória. Não é pertinente, nem cabe explorar a veracidade da lembrança porque não resultaria em nada e, tampouco é importante. O que se destaca é a ficcionalidade das memórias. Quando lemos ficção, assumimos que o enredo é inventado, quando lemos um relato autobiográfico, assumimos que o autor nos conta o que é verdade, mas não devemos nos iludir que é a *sua* verdade que está ali posta. E, ainda assim, a verdade que ele nos quer contar.

---

<sup>111</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros Rodríguez. *Manual de Literatura Española XIII. Posguerra: narradores*. Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes. Cultivadores de la novela existencial. Renovadores independientes. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2000. p. 427-469.

<sup>112</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 45-46.



Ao relatar Aracataca, García Márquez o faz de uma maneira doce e terna. “Las bancas del camellón, los almendros oxidados por el sol, el parque de la escuelita montessoriana donde aprendí a leer. Por un instante, la imagen total del pueblo en el luminoso domingo de febrero resplandeció en la ventanilla.”<sup>113</sup> Como escreveu o próprio autor “todo estaba sazonado por el caldo de las añoranzas”<sup>114</sup>. É clara a tentativa de que nós, leitores, nos enterneçamos com seu relato e vejamos nele o menino que viveu nesse lugar, desprovido de quaisquer possibilidades materiais e ainda assim chegou a ser quem é. Outro aspecto que podemos identificar aqui é o elemento escola, nomeado quando se chega a casa. A escola, principalmente a que lhe possibilitou as ferramentas para a leitura da palavra escrita, está presente em todo o relato de suas memórias. O fato de que García Márquez escolha um dia de domingo de fevereiro também não é aleatório. Podemos entender o domingo como o dia livre, o dia em que podia fazer voar sua imaginação e também um dia quente, do verão do caribe colombiano.

As recordações que García Márquez nos faz chegar através de seu texto contam a história de sua família, mais do que nada, e é essa história que ele imprime na sua literatura. Contrariamente a essa afirmação, o próprio García Márquez, em *Cheiro de Goiaba*<sup>115</sup> conta: “Minha lembrança mais viva e constante não é das pessoas e sim a da própria casa de Aracataca onde morava com meus avós”. Em que pese esta afirmação, a casa pode ser considerada um dos elementos mais importantes, mas as histórias que daí emergem adquirem muito mais relevância.

Halbwachs afirma que quando nos contamos, não é somente de nós que falamos, mas de toda coletividade de que fazemos parte. García Márquez alimenta a memória na viagem que faz com a mãe á Aracataca: “El resto de la tarde, mientras llegaba el tren de regreso, la

---

<sup>113</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 28.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>115</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Cheiro de goiaba...*, p.15.

pasamos recogiendo nostalgias en la casa fantasmal. Toda era nuestra, pero solo estaba en servicio la parte alquilada que daba a la calle, donde estuvieron las oficinas del abuelo.”<sup>116</sup>

Essa viagem e a chegada ao povoado também possibilitam a criação da cidade mítica de Macondo. Poder-se-ia afirmar que é a partir de Aracataca que o autor a cria, e é também no caminho da viagem que escolhe seu nome:

El tren hizo una parada en una estación sin pueblo, y poco después pasó frente a la única finca bananera del camino que tenía el nombre escrito en el portal: Macondo. Esta palabra me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero solo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. (p.27)

É dessa viagem, então, que surge o nome Macondo, que vai aparecer em vários livros seus. De certa maneira, podemos entender essa escolha pela ressonância poética, mas também é uma maneira de atrelar essa cidade à companhia bananeira United Fruit, que estará presente explícita e implicitamente nos relatos situados em Macondo e que determina a situação das pessoas e as relações entre elas, invariavelmente duras, tristes, pesadas.

Já comentamos que García Márquez, em muitos momentos, demonstra consciência de que a memória trai e falseia o real. Em outros momentos, contudo, é como se ele atribuísse à memória a capacidade de revelar o vivido, o acontecido. Remetemo-nos ao seguinte trecho:

El día en que fui con mi madre a vender a casa recordaba todo lo que había impresionado mi infancia, pero no estaba seguro de qué era antes y qué era después, ni que significaba nada de eso en mi vida. Apenas si era consciente de que en medio del falso esplendor de la compañía bananera, el matrimonio de mis padres estaba ya inscrito dentro del proceso que había de rematar la decadencia de Aracataca. (p.72)

No trecho anterior há a supervalorização da memória e também um pouco da fatalidade que marca Macondo e a vida dos que vivem nesse lugar. García Márquez atribui à

---

<sup>116</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir...*, p. 41. As próximas citações se referem a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.

viagem, ainda, a capacidade de organização das recordações. Organização que possibilitou a ele recriar os lugares, as personagens e as situações, misturá-los e reinventá-los em sua ficção.

Outro aspecto que aparece no mesmo excerto é o de já atentar para a decadência da cidade e também das pessoas. A situação decadente com que o adulto García Márquez entra em contato em Aracataca, de maneira mítica, tem relação com a construção e também decadência de Macondo. A esperança depositada em Aracataca, para onde a família Márquez chegou ansiosa por uma vida diferente, não se concretizou como o esperado. Nas palavras de García Márquez, isso aparece mais fortemente: “La mudanza para Aracataca estaba prevista por los abuelos como un viaje al olvido.” (p.46) Eles desejavam uma vida na qual pudessem esquecer o drama de que o avô de García Márquez houvesse matado a um homem amigo seu. A casa de Aracataca, no entanto, não veio apaziguar essa dor, porque ela continuava alimentada pelo discurso, por meio das recordações: “La nueva casa no les devolvió el sosiego, porque el remordimiento era tan pernicioso que había de contaminar todavía a algún tataranieto extraviado. Las evocaciones más frecuentes e intensas, con las cuales habíamos conformado una versión ordenada, las hacía la abuela Mina, ya ciega y medio lunática.”(p.46-47)

Nesse excerto aparece ainda a questão da linhagem e das conseqüências que futuras gerações carregam de atos de seus antepassados. Aracataca não foi a viagem nem o lugar de esquecimento. Ainda assim, a família viveu durante muito tempo aí, mesmo com os avós sentindo-se forasteiros em qualquer lugar. É curioso como, em *Vivir para contarla*, a casa é o local dos sentimentos. Não se atribui ao lugar o poder de mudar os sentimentos, ainda que as pessoas o desejem. O trecho a seguir é representativo desse aspecto. Se a viagem a Aracataca já havia sido a tentativa frustrada de esquecimento,

La desdicha familiar culminó a los dos años de vivir en Aracataca, con la muerte de Margarita María Miniata, que era la luz de la casa. Su daguerrotipo estuvo expuesto durante años en la sala, y

su nombre ha venido repitiéndose de una generación a otra como una más de las muchas señas de identidad familiar. Las generaciones recientes no parecen conmovidas por aquella infanta de faldas rizadas, botitas blancas y una trenza larga hasta la cintura, que nunca harán coincidir con la imagen retórica de una bisabuela, pero tengo la impresión de que bajo el peso de los remordimientos y las ilusiones frustradas de un mundo mejor, aquel estado de alarma perpetua era para mis abuelos lo más parecido a la paz. Hasta la muerte continuaron sintiéndose forasteros en cualquier parte. (p.52)

Quando o avô falece, é como se o mundo da casa alimentado por ele também desaparecesse. “Consumado el desastre de Aracataca, muerto el abuelo, y extinguido lo que pudo quedar de sus poderes inciertos, quienes vivíamos de ellos estábamos a la merced de las añoranzas. La casa se quedó sin alma desde que no volvió nadie en el tren.” (p.136) A alma da casa é quem está nela, as pessoas a fazem, não é a casa que determina as pessoas.

Um outro aspecto a ser considerado na questão da memória é a dos sentidos. É mister pensar sobre como os vários sentidos atuam em favor da lembrança. Não só a visão, que, num primeiro momento aparece privilegiada na obra, mas também os outros sentidos são postos em trabalho de rememoração.

Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de fatalidad: las mismas casas carcomidas, los techos de cinc perforados por el óxido, el camellón con los escombros de las bancas de granito y los almendros tristes, y todo transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel. (p. 29)

No excerto acima, a visão é privilegiada e, ainda, a memória aparece como a retentora da mesma imagem que se vê no presente, mas que ainda não está deteriorada, nem deturpada como a que se vê no presente. Também se nota que García Márquez considera que além dos fatores internos (memória, apreensão e afetividade), há fatores externos que mediam o acesso ao fato. Podemos perguntar também, já que os verbos se encontram no passado (*engañaba* e *calcinaba*), a qual passado pertence o engano? Ao passado da vivência ou ao passado da rememoração? Ou aos dois? Defendemos aqui a idéia de que o engano – aqui entendido como a mediação pelo filtro da pessoa – está presente em qualquer experiência, seja presente ou

passada. A rememoração da experiência passada está, porém, mediada também pelo tempo decorrido.

No trecho a seguir, o paladar aparece como o evocador das lembranças. A partir do fato de saborear uma *comida criolla*, emanam-se sentimentos da memória:

Así que compartimos con ellos una comida criolla, cuya sencillez no tenía nada que ver con la pobreza sino con una dieta de sobriedad que él ejercía y predicaba no sólo para la mesa sino para todos los actos de la vida. Desde que probé la sopa, tuve la sensación de que todo un mundo adormecido despertaba en mi memoria. Sabores que habían sido míos en la niñez y que había perdido desde que me fui del pueblo reaparecían intactos con cada cucharada y me apretaban el corazón. (p.37-38)

O contato com os sabores de sua infância fazem com que o autor recupere um mundo em sua memória. A aproximação com os personagens de sua infância também marcam as rememorações de García Márquez. Não é só a comida, é estar em uma casa onde viveu a infância, compartilhando a comida com as pessoas que partilharam um pouco desse mesmo período de sua vida.

García Márquez atribui momentos de sua vida, emoções, aprendizados às partes da casa. É como se a casa fosse o repositório de diferentes questões suas, evocando mais uma vez Bachelard, ao afirmar que os cômodos da casa representam nossos estados de alma. A casa em si, novamente, não importante enquanto construção física que determina a vida e as ações das pessoas, mas na medida em que se vivem/viveram experiências significativas nela. Também as relações que se estabeleceram com a casa são importantes. “Los cuartos eran simples y no se distinguían entre sí, pero me bastó con una mirada para darme cuenta de que en cada uno de sus incontables detalles había un instante crucial de mi vida.”(p. 42)

Há um momento no qual o autor reconhece seu primeiro rompante estético, ainda bebê. Ao ver seu quarto quando era nenê e o berço onde dormia, García Márquez recupera um momento do passado e atribui a ele um caráter de arte:

¡Y aquí naciste tú!

No lo sabía hasta entonces, o lo había olvidado, pero en el cuarto siguiente encontramos la cuna donde dormí hasta los cuatro años, y que mi abuela conservó para siempre. La había olvidado, pero tan pronto como la vi me acordé de mí mismo llorando a gritos con el mameluco de florecitas azules que acababa de estrenar, para que alguien acudiera a quitarme los pañales embarrados de caca.

(...)

Y más aún cuando he insistido en que el motivo de mi ansiedad no era el asco de mis propias miserias sino el temor de que se me ensuciara el mameluco nuevo. Es decir, que no se trataba de un prejuicio de higiene sino de una contrariedad estética, y por la forma como perdura en mi memoria creo que fue mi primera vivencia de escritor. (p. 43-44)

A questão de esta configurar-se como sua primeira vivência de escritor pode ser vista como, no mínimo, romântica. García Márquez, talvez por pretender que todos os leitores acreditem que sua vocação, talento e profissão já haviam sido (por alguma força) revelados desde a tenra infância, tende a exagerar em alguns pontos de seu relato, como é o caso do anterior.

Certo é que ele atribui à casa da infância o poder extraordinário de haver moldado seu caráter de escritor. Inclusive enuncia não ver nenhum meio mais propício à sua vocação de escritor que aquela casa lunática. Lunático é um adjetivo que normalmente, no mundo prático, é visto como negativo. O autor atribui a essa palavra, todavia, uma conotação positiva:

No puedo imaginarme un medio más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron. Los únicos hombres eran mi abuelo y yo, y él me inició en la triste realidad de los adultos con relatos de batallas sangrientas y explicaciones escolares del vuelo de los pájaros y los truenos del atardecer, y me aliento en mi afición al dibujo. Al principio dibujaba en las paredes, hasta que las mujeres de la casa pusieron el grito en el cielo: la pared y la muralla son el papel de la canalla. Mi abuelo se enfureció e hizo pintar de blanco un muro de su platería y me compró lápices de colores, y más tarde un estuche de acuarelas, para que pintara a gusto, mientras él fabricaba sus célebres pescaditos de oro. Alguna vez le oí decir que el nieto iba a ser pintor, y no me llamó la atención, porque yo creía que los pintores eran solo los que pintaban puertas.

Quienes me conocieron a los cuatro años dicen que era pálido y ensimismado, y que solo hablaba para contar disparates, pero mis relatos eran en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso. Mi mejor fuente de inspiración eran las conversaciones que los mayores sostenían delante de mí, porque pensaban que no las entendía, o las que citaban aposta para que no las entendiera. Y era todo lo contrario: yo las absorbía como una esponja, las desmontaba en piezas, las trastocaba para escamotear el origen, y, cuando se las contaba a los mismos que las habían contado se quedaban perplejos por las coincidencias entre lo que yo decía y lo que ellos pensaban. (p.94)

Consideramos este fragmento bastante significativo porque aqui pontos caros à escritura de García Márquez aparecem. Como já destacamos no presente trabalho, a relação que García Márquez estabelece com o avô é muito próxima. Ele é que propicia ao menino Gabriel a exteriorização de sua criatividade. Ele vai contra o que as mulheres da casa querem e encontra uma maneira para que a veia artística de seu neto apareça. O exemplo anterior dá conta da questão da pintura – o avô diz que ele será pintor, mas também percebe que o menino pende mais para a literatura – o contar histórias – que, no seu dizer, vinham das histórias que os adultos contavam, muitas vezes usando códigos para que ele não as entendesse. Não adiantava. García Márquez compreendia o que era possível para ele, misturava as histórias e atribuía a elas outro(s) significado(s).

As mulheres da casa também contribuíam para a formação do García Márquez narrador: “Cuanto me sucedía en la calle tenía una resonancia enorme en la casa. Las mujeres de la cocina se lo contaban a los forasteros que llegaban en el tren – que a su vez traían otras cosas que contar - y todo junto se incorporaba al torrente de la tradición oral.” (p.103)

A relação com a mãe estreita-se quando realiza a viagem a Aracataca. É evidente a relação cúmplice que mãe e filho possuem, muito embora a mãe tente dissuadi-lo da idéia de deixar a carreira de Direito. A mãe não só encobre do pai as escolhas do filho, como também ajuda a apaziguar os ânimos e restabelecer a relação entre pai e filho. Além disso, García Márquez considera que sua mãe é a única que consegue desmontar os quebra-cabeças que constituem suas narrativas. Em *Cheiro de Goiaba*, responde à pergunta de Plinio Apuleyo Mendonza sobre ser verdade que sua mãe descobre facilmente as chaves de seus romances da seguinte maneira:

Non é fácil porque quase todos os meus personagens são como quebra-cabeças armados com peças de muitas pessoas diferentes e, é claro, com peças de mim mesmo. O mérito da minha mãe é que ela tem, nesse terreno, a mesma destreza dos arqueólogos quando conseguem reconstruir um animal pré-histórico completo, a partir de uma vértebra encontrada numa escavação. Lendo os meus livros, ela elimina por puro instinto as peças acrescentadas e reconhece a vértebra primária e essencial em torno da qual construí o personagem. Às vezes, quando está lendo, ouve-se ela dizer:

‘Ai, meu pobre compadre, aparece aqui como se fosse um maricas.’ Digo a ela que não é verdade, que aquele personagem não tem nada a ver com seu compadre, mas digo por dizer, porque ela sabe que eu sei que ela sabe.<sup>117</sup>

A casa da infância em Aracataca foi para García Márquez o que lhe deu as ferramentas de vivência, criatividade, magia, realidade e ficção. Muito do que encontramos em suas obras. A casa representa os laços que manteve com seus avós e tias e com o mundo mágico que eles lhe proporcionavam. O alento para continuar vivo e escrever foi conseguido com mais força na viagem com a mãe para vender a casa. Na estação de trem, esperando para ir embora de Aracataca com a mãe, revela: “Cada cosa, con sólo mirarla, me suscitaba una ansiedad irresistible de escribir para no morir. La había padecido otras veces, pero sólo aquella mañana la reconocí como un trance de inspiración, esa palabra abominable, pero tan real que arrasa todo cuanto encuentra a su paso para llegar a tiempo a sus cenizas.”(p.111)

Dada a importância da casa na construção da memória, vejamos como se constrói a casa em algumas de suas narrativas, bem como qual a relação que as personagens estabelecem com ela. Analisaremos, portanto, a partir desse ponto, como a casa aparece representada em uma obra de cada década de produção de García Márquez. Ainda que o presente estudo investigue a representação da casa nos relatos de García Márquez, será necessário contextualizar *grosso modo* as histórias.

#### 4.3.1 A casa em *La hojarasca*

*La hojarasca* é o primeiro livro publicado por García Márquez. Sua publicação acontece em 1954. Já nesse livro estão presentes temas que serão tratados na maioria de suas narrativas ficcionais. Talvez porque tenha sido escrito logo depois da viagem que fez com a

---

<sup>117</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba...*, p.19.



mãe para vender a casa de Aracataca este livro apresenta tanta relação com a casa. Este espaço é o lugar para onde convergem as histórias ou de onde elas emergem. A casa apresenta-se como o local central para o desenrolar dos fatos.

É necessário, ainda, esclarecer que o leitor é agraciado com diferentes perspectivas da trama, ou seja, há três narradores que também são personagens e que contam sua versão do enredo. Logo, temos acesso a ela a partir de diferentes pontos de vista.

Os três narradores são o avô (o coronel), a mãe e o filho. Todas as narrações acontecem em primeira pessoa. A história começa no velório de um médico que se enforcou. Na verdade, é uma espécie de velório forçado porque ninguém de Macondo quer que esse homem seja sepultado, já que anos antes ele havia negado socorro médico às pessoas que haviam batido a sua porta insistentemente buscando auxílio. Ninguém no povoado, exceto o coronel, o havia perdoado.

O médico que suicida havia chegado a Macondo vinte e cinco anos antes e havia se instalado na casa do coronel. De saída é importante ressaltar que o menino e o avô não são nomeados. A terceira narradora é Isabel, filha do coronel, de quem sabemos o nome por duas ou três passagens. De alguns outros personagens, menos importantes na narrativa, também sabemos o nome, mas o médico é referido como *o homem*, *o forasteiro* ou *o doutor*. Adotaremos a denominação *doutor* quando nos referirmos a esta personagem.

O velório acontece na casa do doutor. Havia mais de dez anos que ele morava aí, sem jamais falar com ninguém. Fora até essa casa quando uma das índias – espécie de empregada do coronel – ficara grávida. Como na casa do coronel prezavam a moral e os bons costumes, não havia outro remédio senão expulsá-los de casa. A expulsão, no entanto, acontece em silêncio, sem alardes, sem escândalo. Como também as relações mantidas na casa entre o doutor e a índia. Daí advêm muitas das incertezas e compreensões de Isabel e de Adelaida. O

coronel não revela o porquê de acolher o homem em sua casa, como também não explica uma série de razões que o fazem tomar algumas atitudes.

Retornando ao tema da casa, no relato aparecem duas moradas que são os espaços importantes: a do coronel e a do doutor que havia ido morar aí com Meme, a índia. Depois de algum tempo, Meme tinha desaparecido sem deixar rastro algum. Suspeitava-se no povoado, então, que ele a tivesse matado. É interessante observar que, devido às suspeitas, há a invasão da casa do doutor para que procurassem no quintal o corpo de Meme, mas nada fica provado. Paira no ar uma atmosfera de desconfiança, sem que, no entanto, que nada se confirme. O doutor, por outro lado, permanece à margem dos acontecimentos, como se aquilo tudo não tivesse importância alguma e nem tivesse relação com ele.

A casa do doutor aparece vista de diferentes maneiras, conforme quem narra. O espaço desta também faz com que cada um rememore questões que para si são importantes.

O menino-narrador estranha o fato de que sua mãe o tenha levado aí e não entende por que somente há sua família e os *guajiros* de seu avô no enterro. Também se surpreende por tomar consciência de que naquela casa de esquina morava alguém. Assim ele se expressa:

No sé porque me han traído. Nunca había entrado en esta casa y hasta creí que estaba deshabitada. Es una casa grande, en esquina, cuyas puertas, creo, no han sido abiertas nunca. Siempre creí que la casa estaba desocupada. Sólo ahora, después de que mamá me dijo: ‘Esta tarde no irás a la escuela’ y yo no sentí alegría porque me lo dijo con la voz grave y reservada; y la vi regresar con mi vestido de pana y me lo puso sin hablar y salimos a la puerta a juntarnos con mi abuelo; y caminamos las tres casas que separan ésta de la nuestra, sólo ahora me he dado cuenta de que alguien vivía en esta esquina.<sup>118</sup>

O menino não compreende sua presença aí. É curioso também que não haja diálogos entre os familiares. Eles pensam sozinhos, não há troca neste lugar – em nenhuma das duas casas. É difícil que encontremos algum trecho no qual eles conversem ou, quando há diálogo, diz-se o estritamente necessário. Com relação à casa, fica patente que para este narrador (o

---

<sup>118</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La hojarasca*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003. p.15. Todas as citações da obra referem-se a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.

menino) ela simboliza a solidão e o abandono, já que não havia mostra nenhuma de vida dentro dela. Opondo-se a idéia de que “ [A casa] Es la esfera de la tranquilidad y de la paz en que el hombre puede prescindir de la constante alerta ante una posible amenaza, un espacio destinado al retiro y a la relajación”<sup>119</sup> O que surpreende mais é que a casa é praticamente vizinha à deles.

A mãe (Isabel) quer justificar a si mesma o porquê de ter levado o filho ao velório, mas se arrepende de tê-lo levado, ao mesmo tempo que necessita encontrar uma explicação. O sentimento contraditório que aflora traz consigo a questão da fragilidade de Isabel:

También por eso he debido dejar al niño en casa; para no comprometerlo en esta confabulación que ahora se encarnizará en nosotros como lo ha hecho en el doctor durante diez años. El niño ha debido permanecer al margen de este compromiso. Ni siquiera sabe por qué está aquí, por qué lo hemos traído a este cuarto lleno de escombros. Permanece silencioso, perplejo como si esperara que alguien le explique el significado de todo eso; como si aguardara, sentado, balanceando las piernas y con las manos apoyadas en la silla, que alguien le descifre este espantoso acertijo. Deseo estar segura de que nadie lo hará; de que nadie abrirá esa puerta invisible que le impide penetrar más allá del alcance de sus sentidos. (p.22)

Como já explicamos, não há diálogos entre eles. Ao mesmo tempo que Isabel se sente angustiada por seu filho estar ali, naquele quarto cheio de escombros, ela sente que não agüentaria estar sozinha com o pai. É como se seu filho fosse um escudo protetor contra o lugar onde morava aquele homem. Ela também se preocupa com o que todas as pessoas de Macondo estarão pensando deles nesta casa: “Oigo pitar el tren en la última vuelta. ‘Son las dos y media’, pienso: y no puedo sortear la idea de que a esta hora todo Macondo está pendiente de lo que hacemos en esta casa.”(p.23)

Não podemos deixar de mencionar, também, que Isabel não quer que ninguém conte para seu filho quem havia sido este homem, o que denota, pelo menos, duas questões: uma é a perpetuação do não-diálogo entre eles e outra é o medo de que a história do homem seja capaz de macular o filho, de tirar sua inocência.

---

<sup>119</sup> BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Tradução: Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969. p.122.

Aqui, mais uma vez, não é o lugar – a casa – que transforma o homem, mas sim o homem que a caracteriza. Quando, há vinte e cinco anos, o doutor havia chegado à casa de seu pai, tudo mudou, ou pelo menos assim nos querem fazer crer Isabel principalmente. A presença daquele homem que se alimentava de mato – “– Hierba común señora; de esa que comen los burros”– veio trazer mau agouro para toda a família. A presença constante, dia-a-dia, gerava um mal-estar nas pessoas da casa. A casa se configura, então, como o espaço do desconforto. Isabel, ao pensar na chegada deste homem a sua casa, assim se expressa: “Desde hace veinticinco años, cuando este hombre llegó a nuestra casa, papá debió suponer (al advertir las maneras absurdas del visitante) que hoy no habría en el pueblo una persona dispuesta ni siquiera a echar el cadáver a los gallinazos.” (p.20)

O médico apareceu do nada com uma recomendação do coronel Aureliano Buendía, que tinha estado na guerra com o coronel e depois de uma conversa – cujo teor não conhecemos – instalou-se num quartinho da casa do coronel e começou a clinicar. Ele, no entanto, jamais saía do quarto a não ser para fazer as refeições. Da perspectiva do médico não sabemos nada. Não lhe é dada voz. E podemos depreender que, mediante o relato dos narradores, ele tampouco procura voz.

Outro ponto curioso é o que o coronel também não conta a que veio o doutor. Não sabemos se ele sabe, mas há indícios de outras informações que ele tem não são compartilhadas com sua família.

Há, no entanto, sentimentos diferentes em relação ao doutor. A filha não o suporta. Crê que seu tormento é este homem. Talvez seja temeroso afirmar, mas é como se todas as frustrações de Isabel fossem canalizadas para este homem e a ele fosse atribuída culpa: “Ahora estaría yo en la casa, tranquila, si hace veinticinco años no hubiera llegado este hombre donde mi padre con una carta de recomendación que nadie supo nunca de dónde vino

y se hubiera quedado entre nosotros, alimentándose de hierba y mirando a las mujeres con esos codiciosos ojos de perro que le han saltado de las órbitas.” (p.25)

Ela também expressa seu alívio quando o doutor deixou a casa:

‘Sin embargo, ahora estoy complacida de que las cosas hubieran sucedido de ese modo, a cambio de que el doctor abandonara nuestra casa. Si aquello no hubiera ocurrido, todavía estaría en el cuartito. Pero cuando supe que lo había abandonado y que se llevaba a la esquina sus porquerías y ese baúl que no cabía por la puerta de la calle, me sentí más tranquila. Ése era mi triunfo, aplazado ocho años. (p.110)

Inúmeros são os trechos nos quais Isabel expressa seu repúdio pelo doutor. Também não compreende porque Meme havia ido viver com ele. Mais uma vez salta aos olhos o fato de que ninguém além do coronel soubesse que Meme estava grávida. De onde vem um dos pontos mais relevantes que emergem na narrativa, o julgamento que todo o povoado realiza em relação ao doutor, condenando-o, apenas com alguns indícios. Neste ponto, porém, não nos aprofundaremos porque não é a questão investigada na presente análise. Com relação à ida de Meme para morar com o doutor, Isabel assim afirma:

Yo había dejado de ver a Meme desde cuando salió de nuestra casa, pero la verdad es que ya no podría decir con exactitud cuándo vino a vivir a la esquina con el doctor ni cómo pudo ser indigna hasta el extremo de convertirse en la mujer de un hombre que le negó sus servicios, con todo y que ambos compartían la casa de mi padre, ella como hija de crianza y él como huésped permanente. (p.38)

O nojo que Isabel nutre em relação ao doutor se explicita em vários fragmentos.

Transcrevemos:

Yo recordaba al doctor en nuestra casa. Recordaba su bigote negro y retorcido y su manera de mirar a las mujeres con sus lascivos y codiciosos ojos de perro. Pero recuerdo que nunca me acerqué a él, quizá porque lo miraba como el animal extraño que se sentaba a la mesa después de que todos se levantaban y que se alimentaba con la misma hierba que alimenta a los burros. (p.40-41)

Importa também atentar para o fato, de nenhuma maneira ingênua, de serem os personagens o avô, o menino e a mãe. Em relação à família, é à mãe e ao avô que García

Márquez credita maior importância em *Vivir para contarla*. Eles foram os personagens fundamentais de sua vida. Claro está que se percebe a recriação e a ficcionalidade com personagens caros para ele próprio. O espaço da casa, embora representado de maneira diferente da mimese nas memórias do autor, é o espaço dos acontecimentos.

Isabel é uma personagem que tem muita relação com a casa. É nela que passa a maior parte do tempo cuidando do filho. É na casa que espera a seu marido que, logo depois de casar-se, viaja e não regressa mais. É neste espaço que deposita as esperanças e as memórias de uma casa imaginária e que proporciona prazer. É essa a imagem que tenta passar a seu filho. Enquanto estão no velório, ela lhe diz o seguinte (este excerto aparece na narração do filho):

‘Ven, vamos a ver la casa por la ventana.’ Y desde sus brazos veo otra vez el pueblo, como si regresara a él después de un viaje. Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa frescura verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria prometida por mi madre en mis noches de pesadilla. (p.29)

A casa para Isabel é vivida como uma atmosfera onírica, onde tudo um dia será como idealiza. Mesmo quando Martín aparece querendo casar-se com ela, é mais com o pai que ele fala do que com ela mesma. Ela, contudo, alimenta uma situação que não se apresenta, em nenhum momento, como possível. A relação entre ela e Martín, apesar de concretizada fisicamente, jamais se concretiza em cumplicidade, em afeto. Isabel está sempre fechada no espaço da casa.

Ainda que o doutor despertasse nela nojo e raiva, Isabel desejava viver no mesmo quarto que havia sido do doutor. Queria morar com Martín, depois de seu casamento, nesse quarto, que era uma das partes mais aconchegantes da casa. Sua madrasta, porém, quando Isabel tocava no assunto, não o prosseguia. No fragmento a seguir, fica patente como o quarto, apesar de o doutor não viver mais lá, mantém impressa a marca deste:

Yo debía advertir la clausura del cuartito en octubre o noviembre (tres años después que Meme y él abandonaron la casa), porque a principios del año siguiente había empezado a hacerme ilusiones acerca del establecimiento de Martín en esa habitación. Yo deseaba vivir en ella después de mi matrimonio; la rondaba; en la conversación con mi madrastra llegaba hasta a sugerir que era ya hora de que se abriera el candado y se levantara la inadmisibile cuarentena impuesta a uno de los lugares más íntimos y amables de la casa. Pero antes de que empezáramos a coser mi vestido de novia, nadie me habló directamente del doctor, y mucho menos del cuartito que seguía siendo como algo suyo, como un fragmento de su personalidad que no podía ser desvinculado de nuestra casa mientras viviera en ella alguien que pudiera recordarlo. (p.92)

Outro aspecto curioso na obra é a idéia que aparece retomada nas memórias de García Márquez. Naquele texto ele afirma que Aracataca havia sido a tentativa da família de esquecer o acontecimento trágico de Barrancas, ou seja, que era o lugar onde se tentaria viver uma vida de paz. Em *La hojarasca*, encontramos o mesmo elemento presente, ainda que o tratamento seja diferente. Aqui, a filha – Isabel – explicita:

Macondo fue para mis padres la tierra prometida, la paz y el vellocino. Aquí encontraron el sitio apropiado para reconstruir la casa que pocos años después sería una mansión rural, con tres caballerizas y dos cuartos para los huéspedes. Meme recordaba los detalles sin arrepentimiento y hablaba de las cosas más extravagantes con un irreprimible deseo de vivirlas de nuevo o con el dolor que le proporcionaba la evidencia de que no las volvería a vivir. (p.48)

Isabel tem acesso a esses fatos por meio das recordações de Meme. E quanto mais esta recordava, mais aquela queria que ela lembrasse. É uma das poucas passagens do livro em que se conta uma conversa, mesmo que haja sido Meme quem conta e Isabel uma ouvinte. Era como se quisesse recordar tudo, fazer com que este tempo voltasse. Não sabemos como era a vida de Meme com o doutor, mas é evidente que tinha saudade do que havia vivido na casa do coronel:

Era evidente que aquella noche Meme tenía deseos de recordar. Y mientras lo hacía, se tenía la impresión de que durante los años anteriores se había mantenido parada en una sola edad estática y sin tiempo y en aquella noche, al recordar, ponía otra vez en movimiento su tiempo personal y empezaba a padecer su largamente postergado proceso de envejecimiento.” (p.46-47)

No parágrafo anterior, afirmamos que não sabíamos como era a vida conjugal entre Meme e o doutor. Pelas palavras de Isabel, não parece que viviam bem:

De pronto, en una pausa de Meme, le oí toser en el cuarto, en este mismo aposento en que ahora me encuentro con el niño y mi padre. Tosió con una tos seca y corta, carraspeó luego y se oyó después el ruido inconfundible que hace el hombre cuando se le da vuelta en la cama. Meme calló instantáneamente y una nube sombría y silenciosa oscureció su rostro. Yo lo había olvidado. Durante el tiempo que permanecía allí (eran como las diez) había sentido como si la guajira y yo estuviéramos solas en la casa. Luego cambió la tensión del ambiente. Sentí el cansancio del brazo en que tenía, sin probarlo, el plato con el dulce y los panecillos. Me incliné hacia delante y dije: 'está despierto.' Ella, inmutable ahora, fría y completamente indiferente, dijo: 'estará despierto hasta la madrugada'. Y repentinamente me expliqué el desencanto que se advertía en Meme cuando recordaba el pasado de nuestra casa. (p. 51)

Há que nos mantermos atentos porque Isabel, provavelmente impulsionada pelos sentimentos que nutria em relação ao doutor, vê e retém somente os aspectos negativos sobre ele. Pelo excerto anterior, é possível entender que Isabel tem certeza da nostalgia e da saudade que Meme sente da vida na casa do coronel. A casa traz lembranças não só do mundo físico, mas de tudo o que se passava nela e em seus arredores. A casa, na produção de García Márquez, recorrentemente faz com que as personagens lembrem a vida que levavam; não representa o mundo físico somente, mas um mundo repleto de lembranças do que vivemos e sentimos.

A casa, como referimos anteriormente, aparece também como o espaço da convivência. Isabel não nota isso na casa de Meme. Pelo contrário, ela se divertia, se animava fora de casa. A casa era um lugar lúgubre onde, pior que sozinha, morava junto com um fantasma, que não dormia durante toda a noite:

Mientras afuera se trasquilaba el becerro de oro, adentro, en la trastienda, su vida era estéril, anónima, todo el día junto al mostrador y la noche con un hombre que no dormía hasta la madrugada, que se pasaba el tiempo dando vueltas a la casa, paseándose, mirándola codiciosamente con esos ojos lascivos de perro que no he podido olvidar. (p.51)

O pai – coronel – é o outro narrador que deixa entrever claramente o que representava o coronel naquela casa e também no povoado. A relação que ele mantinha com o doutor e também os sentimentos que este despertava nele são diferentes dos de sua filha. Ele, a princípio, considera este homem um pobre coitado. A acolhida que lhe oferece não é mais senão o cumprimento de uma dívida de gratidão com o coronel Aureliano Buendía e também



um gesto de caridade. Aos poucos, no entanto, a caridade dá lugar a outro sentimento, provavelmente pelos gestos que o doutor teve para com ele, bem como as demonstrações de consideração. O coronel lhe deve a vida, porque foi ele quem o curou depois de estar desenganado pelos médicos. Macondo, no entanto, odeia-o por não ter prestado assistência aos feridos, quando ele era o último médico que lhes restava. Quando está na casa do doutor, arrumando-o para que seja sepultado, aparece o prefeito da cidade na tentativa de impedi-lo:

Ahora me doy cuenta de que el alcalde comparte los rencores del pueblo. Es un sentimiento alimentado durante diez años, desde aquella noche borrascosa en que trajeron los heridos a la puerta y le gritaron (porque no abrió; habló desde adentro); le gritaron: 'Doctor, atienda a estos heridos que ya los otros médicos no dan abasto', y todavía sin abrir (porque la puerta permaneció cerrada, los heridos acostados frente a ella): 'Usted es el único médico que nos queda. Tiene que hacer una obra de caridad', y él respondió (y tampoco entonces se abrió la puerta), imaginando por la turbamulta en la mitad de la sala, la lámpara en lo alto, iluminados los duros ojos amarillos: 'Se me olvidó todo lo que sabía de eso. Llévenlos a otra parte', y siguió (porque desde entonces la puerta no se abrió jamás) con la puerta cerrada mientras el rencor crecía, se ramificaba, se convertía en una virulencia colectiva, que no daría tregua a Macondo en el resto de su vida para que en cada oído siguiera retumbando la sentencia – gritada esa noche – que condenó al doctor a pudrirse detrás de esas paredes. (p.30-31)

Por mais que o coronel perceba e entenda o sentimento que os habitantes de Macondo nutrem em relação ao doutor, não pode negar que tem com ele uma dívida de gratidão e também, de alguma maneira, a caridade que o fez acolhê-lo quando chegou em sua casa havia se transformado em afeto genuíno. Ainda que junto à caridade inicial houvesse também admiração, o verdadeiro afeto surgiu e consolidou-se aos poucos:

Me acordé de la indiferencia atormentada con que asistía al espectáculo de la vida. Antes me había sentido vinculado a él por sentimientos complejos, en ocasiones contradictorios y tan variables como su personalidad. Pero en aquel instante no tuve la menor duda de que había empezado a quererlo entrañablemente. Creí descubrir en mi interior esa misteriosa fuerza que desde el primer momento me indujo a protegerlo y sentí en la carne viva el dolor de su cuartito sofocante y oscuro. (p. 116)

É interessante observar que para o coronel, o doutor representava uma força estranha, que nem ele saberia explicar. Desde que o viu, sabia que um hotel não seria adequado para ele mas, sim, sua casa. “Se quedó a vivir en nuestra casa. Ocupó uno de los cuartos del corredor, el que da a la calle, porque yo lo creí conveniente; porque sabía que un hombre de su carácter

no encontraría la manera de acomodarse en un hotelito del pueblo.”(p.71-72) Não sabemos se ele possui consciência do porquê de sentir-se assim. Aos leitores fica, além da sensação de que nem as personagens explicam seus sentimentos, na verdade, muito do acontecido e do pensado pelas personagens fica não dito. Claro que isso ocorre em todas as narrativas, mas aqui, no próprio discurso, aparecem questões que não se elucidam com as informações que os leitores têm.

A princípio, o único costume estranho que o doutor apresentava era o de comer mato. Mas, havia começado a atender como médico e em que pese o hábito de comer mato, era respeitado e considerado um bom profissional:

Al principio dormía hasta las siete. Se le veía aparecer en la cocina, con la camisa sin cuello abotonada hasta arriba, enrolladas hasta los codos las mangas arrugadas y sucias, los escuálidos pantalones a la altura del pecho y el cinturón amarrado por fuera, mucho más abajo de la pretina.

(...)

Llevaba cuatro años de vivir en nuestra casa y estaba acreditado en Macondo como un profesional serio, a pesar de que su carácter brusco y sus maneras desordenadas crearon en torno a él una atmósfera más parecida al temor que al respeto.

Fue el único médico en el pueblo hasta cuando llegó la compañía bananera y se hicieron los trabajos de ferrocarril. Entonces, empezaron a sobrar sillas en el cuartito. La gente que lo visitó durante los primeros cuatro años de su estada en Macondo, empezó a desviarse después de que la compañía organizó un servicio médico para sus trabajadores. Él debió ver los nuevos rumbos trazados por la hojarasca, pero no dijo nada.(p.87-88)

O doutor, desde que surgira na casa, regia o comportamento de todos. Os sentimentos eram influenciados por ele, mas só o coronel enuncia sua consciência acerca disso. A convivência com o doutor influenciava e, nas palavras do coronel, inclusive, determinava os sentimentos de sua família.

Durante los primeros años de su permanencia en nuestra casa, Adelaida se mostró en apariencia indiferente o en apariencia conforme o realmente de acuerdo con mi voluntad de que permaneciera en la casa. Pero cuando cerró el consultorio y sólo abandonaba en cuarto a las horas de las comidas, a sentarse en la mesa con la misma apatía silenciosa y dolorida de siempre, mi esposa rompió los diques de su tolerancia. (p.89)

E essa influência permaneceu mesmo depois de o doutor ter saído da casa:

Desde cuando el doctor abandonó nuestra casa, yo estaba convencido de que nuestros actos eran ordenados por una voluntad superior contra la cual no habríamos podido rebelarnos, así hubiéramos

procurado con todas nuestras fuerzas o así hubiéramos asumido la actitud estéril de Adelaida que se ha encerrado a rezar. (p.156-157)

Mesmo após a morte, o doutor parece continuar sua influência sobre a casa e, claramente, sobre as pessoas que conviviam na casa. O coronel assim observa: “Ese mediodía ha sido terrible en nuestra casa. Aunque para mí no fue una sorpresa la noticia de su muerte, pues desde hace tiempo la esperaba, no podía suponer que ella produciría semejantes trastornos en mi casa.” (p.151)

Note-se que todo o relato é perpassado pela memória. Os três narradores rememoram, de maneiras diferentes, de aspectos do lugar – casa – que foram retidos na memória.

Passaremos agora, à representação da casa em *La mala hora*.

#### 4.3.2 A casa em *La mala hora*

No começo de *La mala hora*, segundo romance do autor, publicado em 1962, a casa já se mostra um lugar importante. É na casa que aparece o motivo para a primeira tragédia, que culminará na morte de Pastor. César Montero, ao sair de sua casa, observa algo pregado em sua porta: um pasquim afirmando que sua mulher o trai com Pastor. Ele vai, então até a casa deste, e, e sem pensar, mata-o com um tiro.

Essa cena está descrita em pormenores, como é típico de García Márquez. O autor tem tal cuidado ao descrevê-la que não é só a imagem, por meio da descrição, que vai tomando conta da mente do leitor. Antes mesmo que César Montero saísse de casa e visse o pasquim, temos apresentadas reações da casa que o narrador manifesta. Antes de sair, César Montero colocou as esporas na bota e ao pisar com força no chão “La casa vibró con las espuelas”.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *La mala hora*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003. Todas as citações da obra referem-se a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.

Do mesmo modo, quando César Montero chega a casa de Pastor e, encontrando a porta aberta entra, chama-o e lhe dá um tiro à queima roupa, a casa reage: “La casa tembló con el estampido, pero César Montero no supo si fue antes o después de la conmoción cuando vio a Pastor del otro lado de la puerta, arrastrándose con una ondulación de gusano sobre un reguero de minúsculas plumas ensangüentadas.” (p.12-13)

A morte de Pastor serve de exemplo da situação em que o povoado se encontra. Nesse romance não há uma casa que seja importante especificamente. Aparecem casas e eventos relacionados a elas que servem para gerar a idéia de como o povo vive e como se interessa pela vida de todos. Os pasquins que, ao longo da narrativa, são pregados na porta das casas, sem que nunca se descubra o autor deles, dão conta da miséria humana em que se encontra a população do lugar.

Os livros de García Márquez do começo da década de 60 (*El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de Mamá Grande* e *La mala hora*) têm todos o mesmo estilo e estão impregnados de questões políticas, que influenciam as pessoas do lugar, seu comportamento e modo de agir. O próprio autor apresenta essa reflexão e credita a seus amigos a inclinação por questões políticas nesses três livros:

- Quando escrevi o *Enterro do Diabo* já tinha convicção de que todo bom romance devia ser uma transposição poética da realidade. Mas aquele livro, como você se lembra, apareceu em um momento em que a Colômbia vivia uma época de perseguições políticas sangrentas e os meus amigos militantes me criaram um terrível complexo de culpa: ‘É um romance que não denuncia, que não desmascara nada’, disseram. Esse conceito vejo hoje como muito simplista e equivocado, mas naquele momento me levou a pensar que eu devia me ocupar da realidade imediata do meu país, afastando-me um pouco das minhas idéias literárias iniciais, que por sorte acabei recuperando.

*Ninguém escreve ao coronel*, *O Veneno da madrugada* e muitos contos de *Os Funerais de Mamá Grande* são livros inspirados na realidade da Colômbia e sua estrutura racionalista é determinada pela natureza do tema. Não me arrependo de tê-los escrito, mas constituem um tipo de literatura premeditada, que oferece uma visão um tanto estática e excludente da realidade.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Cheiro de goiaba...*, p.64 -65.

A casa, neste romance, aparece também como exposição de questões políticas. O prefeito da cidade, ao entrar na casa do dentista, para que este lhe arrancasse um dente, diz haver tido ordens para invadi-la e procurar algo que fosse contra ao governo, que ele sabia haver aí:

El dentista se metió las manos en los bolsillos de la bata y dio un paso atrás, para dejarlo pasar. 'Había orden de allanar la casa – prosiguió el alcalde, buscándolo con la mirada detrás de la órbita de luz -. Había instrucciones precisas de encontrar armas y municiones y documentos con los pormenores de una conspiración nacional'. Fijó en el dentista sus ojos húmedos, y agregó: 'Yo creí que hacía un bien desobedeciendo la orden, pero estaba equivocado. Ahora las cosas cambian, la oposición tiene garantías y todo el mundo vive en paz, y usted sigue pensando como un conspirador'. El dentista secó con la manga el cojín de la silla y lo puso del lado que no había sido destruido.

O prefeito lamenta, portanto, que agora não possa fazer mais nada, ou seja, que seu poder tenha diminuído. Por outro lado, se observarmos a questão da construção das casas no terreno perto do cemitério, perceberemos que ainda o prefeito tem o poder do mando, ou, pelo menos, outorga-se este direito:

El alcalde esperó hasta cuando acabaron de instalar a última casa. En veinte horas habían construido una calle nueva, ancha y pelada, que terminaba de golpe en la pared del cementerio. Después de ayudar a colocar los muebles, trabajando hombro a hombro con los propietarios, el alcalde entró asfixiándose a la cocina más próxima. La sopa hervía en un fogón de piedras improvisado en el suelo. Destapó la olla de barro y aspiró por un instante la humareda. Del otro lado del fogón una mujer enjuta de ojos grandes y apacibles lo observó en silencio.  
- Se almuerza - dijo el alcalde.  
La mujer no respondió. Sin ser invitado, el alcalde sirvió un plato de sopa. Entonces la mujer fue al cuarto a buscar un asiento y lo puso frente a la mesa para que ele alcalde se sentara. Mientras tomaba la sopa, examinó el patio con una especie de terror reverencial. Ayer, aquél era un solar pelado. Ahora había ropa a secar y dos cerdos revolcándose en el fango. (p.78-79)

No excerto acima fica clara a posição do prefeito. A mulher, entretanto, recusa-se a aceitar esse comportamento, ou, pelo menos expressa o que pensa: “-Quiera Dios que se le indigeste –dijo la mujer, sin mirarlo.”(p.79)

Aparece, então, a história de um povoado que acaba destruindo-se por conta da maldade, da fofoca, da desconfiança. O espaço, seja da casa, seja do povoado, serve de mote para que as relações se estabeleçam.

#### 4.3.3 A casa em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”

Em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” é um conto presente no livro homônimo, publicado em 1972. A casa se apresenta de maneira diferente da realizada nos outros relatos analisados anteriormente no presente estudo. A casa não representa um único espaço, porque as personagens mudam de espaços (casas).

Algo curioso que se registra no começo do conto e que aparece com recorrência nele é o fato do vento exercer influência irremediável nos acontecimentos: “Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida.”<sup>122</sup>

Ao vento cabe derrubar a vela acesa por Eréndira que, sem dar-se conta, dormiu sem apagá-la. À vela cabe provocar o incêndio que destruiu a mansão dos Amadís. A casa em que morava com a avó era enorme e ela era a encarregada de arrumá-la e mantê-la em ordem. A avó a tratava mais como uma criada que uma neta ou alguém da família. A neta não fazia outra coisa senão cumprir todas as ordens da avó, que lhe dizia o que fazer tanto quando estava acordada quanto quando estava dormindo: “Antes de acostarte fíjate que todo quede en perfecto orden, pues las cosas sufren mucho cuando no se las pone a dormir en su puesto.”(p.100)

---

<sup>122</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2004. p.95. Todas as citações da obra referem-se a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.

Possivelmente um dos motivos pelo que sua avó a tratasse assim era o fato de ela ser filha natural de seu filho, a quem amava e admirava tanto quanto a seu marido. Havia sido o marido que construía a mansão no meio do nada onde viviam: “Aquel refugio incomprendible había sido construido por el marido de la abuela, un contrabandista legendario que se llamaba Amadís, con quien ella tuvo un hijo que también se llamaba Amadís, y que fue el padre de cándida Eréndira.” (p.97)

Mais uma vez, em um relato de García Márquez aparece uma relação entre neto e avô (nesse caso neta e avó). Não é por acaso. Estão presentes relações familiares em grande parte de sua obra, como já afirmamos anteriormente. São relações diferentes, estruturas de maneira distinta e que têm por base sentimentos distintos.

Outro ponto a destacar é mais uma vez o da memória. A avó evoca o passado sempre que dorme. Passa o tempo todo do sono rememorando em voz alta a história de sua família. Acordada, suas ações estão voltadas para ordenar a neta a limpar incessantemente toda a casa, mas dormindo, o mundo das nostalgias é evocado a todo instante. A neta, obediente, realiza as tarefas que a avó ordena:

Mientras la abuela navegaba por las ciénagas del pasado, Eréndira ocupó de barrer la casa, que era oscura y abigarrada, con muebles frenéticos y estatuas de césares inventados, y arañas de lágrimas y ángeles de alabastro, y un piano con barniz de oro, y numerosos relojes de formas y medidas imprevisibles. Tenía en el patio una cisterna para almacenar durante muchos años el agua llevada a lomo de indio, desde manantiales remotos, y en una argolla de la cisterna había un avestruz raquíto, el único animal de aquel clima malvado. (p.96-97)

O narrador desse conto, como notamos no excerto anterior, é um narrador em terceira pessoa, que, em dado momento do relato, se revela e conta como conheceu a história de Eréndira e de sua avó e quando, por uma única vez, teve contato com elas:

Las conocí por esa época [quando Eréndira já havia se tornado uma prostituta bastante procurada e ela e a avó moravam em uma casa um pouco sofisticada], que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escuadriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Rioacha. Álvaro Cepedio Samudio, que andaba también por estos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme

de no sé qué cosa, y hablamos tanto de nada y tomamos tanta cerveza que sin saber cuándo ni por dónde atravesamos el desierto y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa de amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: *Eréndira es mejor. Vaya y vuelva. Eréndira lo espera. Eso no es vida sin Eréndira.* (p.141)

A partir desse trecho, os leitores são tentados a identificar o narrador como o próprio autor. Essa não é senão uma armadilha, que se configura possível. Efetivamente não importa se o narrador é ou não García Márquez, o que resulta é que nos relatos desse autor, aparecem, repetidas vezes, relatos ficcionais que são ficcionalizados a partir de algum dado da realidade. A história pode ter acontecido, mas ao contar revela-se diferente. García Márquez consegue o que chamaremos aqui “efeito de realidade” ao inserir pessoas históricas em seu relato. Rafael Escalona é um famoso cantor colombiano e Álvaro Cepeda Samudio, um jornalista e escritor também colombiano. Ambos são amigos de García Márquez.

Remetendo-nos novamente ao espaço da casa, após o incêndio provocado pelo vento, a mansão da avó, construída pelos Amadís, fica em ruínas: “Al amanecer, cuando por fin se acabó el viento, empezaron a caer una gotas de lluvia gruesas y separadas que apagaron las últimas brasas y endurecieron las cenizas humeantes de la mansión.” (p.101) A avó não vê outra solução a não ser Eréndira pagar-lhe a dívida. Força-a, então, a prostituir-se. A frieza com que a avó lida com as diversas questões que lhe são apresentadas é de uma crueldade chocante. O texto, já de saída, nos dá essa chave de leitura, a partir do título. A avó é *desalmada*.

A partir da solução de que a neta se tornasse prostituta, as duas saem em uma peregrinação a encontrar homens que queiram pagar algo por ela. E vão vivendo em diferentes lugares, improvisados da maneira como fosse. A vida de Eréndira, se na casa era já de suplícios e trabalhos intensos e cansativos, vai se tornar muito mais devastadora. A seguir, há o trecho em que se descreve a habitação onde vão viver depois de deixar a casa:

La trastienda era una especie de cobertizo con cuatro pilares de ladrillos, un techo de palomas podridas, y una barda de adobe de un metro de altura por donde se metían en la casa los disturbios



de la intemperie. Puesta en el borde de adobes había macetas de cactus y otras plantas de aridez. Colgada entre dos pilares, agitándose como la vela suelta de un balandro al gareté, había una hamaca sin color. Por encima del silbido de la tormenta y los ramalazos del agua se oían gritos lejanos, aullidos de animales remotos, voces de naufragio. (p.102-103)

É um lugar insalubre. Não há o menor conforto. Há também a evocação não só do espaço físico na descrição anterior, mas do que o espaço evoca, a partir de elementos visuais e auditivos. É a primeira vez no relato em que aparece a expressão *vozes de naufragio*, que nos remete ao mar, espaço que é muito importante no conto, sendo atribuído a ele, por vezes o espaço onírico, no qual há paz. A inexistência de cor na rede pode ser interpretada como a ausência de vida nesse lugar.

Poderíamos afirmar que um dos momentos mais difíceis pelos que Eréndira passa é quando tem que deixar de ser virgem. A obrigação, como já referido, parte da avó que a oferece e a entrega ao primeiro que decide pagar por se deitar com ela:

Eréndira sucumbió entonces al terror, perdió el sentido, y se quedó como fascinada con las franjas de luna de un pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta, mientras el viudo la desnudaba, desgarrándole la ropa con zarpazos espaciados, como arrancando hierba, desbaratándose en largas tiras de colores que ondulaban como serpentinas y se iban con el viento. Como no hubo en el pueblo ningún otro hombre que pudiera pagar algo por el amor de Eréndira, la abuela se la llevó en un camión de carga hacia los rumbos del contrabando. (p.103)

Note-se como Eréndira resiste a viver esse momento. Para isso, ela sonha e imagina um peixe navegando na tempestade. Isso faz com que ela se distancie do momento em que vive. Não é ela que o está vivendo, é como se aquilo não estivesse acontecendo com ela.

Durante a narrativa, a avó e Eréndira vão se deslocando a diversos lugares em busca de clientes. A casa aqui não existe como sinônimo de lar, nem mesmo no começo do livro, quando materialmente havia uma casa. Ou, melhor, se havia lar, era o da avó. Eréndira nunca o teve. E muito menos quando começou a trabalhar. A partir de seu trabalho, a avó pôde recobrar a riqueza da vida passada. Eréndira era procurada por muitos homens e fez com que a avó recuperasse seus tempos de opulência. O narrador, quando conta seu encontro com elas, assim o faz:

Ésa fue la única vez que las vi, pero supe que habían permanecido en aquella ciudad fronteriza bajo el amparo de la fuerza pública hasta que reventaron las arcas de la abuela, y entonces abandonaron el desierto hacia el rumbo del mar. Nunca se vio tanta opulencia junta por aquellos reinos de pobres. Era un desfile de carretas tiradas por bueyes, sobre los cuales se amontonaban algunas réplicas de pacotilla de la parafernalia extinguida con el desastre de la mansión, y no sólo los bustos imperiales y los relojes raros, sino también un piano de ocasión y una vitrola de manigueta con los discos de la nostalgia. Una recua de indios se ocupaba de la carga, y una banda de músicos anunciaba en los pueblos su llegada triunfal. (p.144)

Pelo excerto acima, é possível fazer uma idéia da situação financeiramente privilegiada em que elas viviam. E não só financeiramente, mas também Eréndira havia conquistado fama considerável em toda a região, o que para a avó era motivo para que ela estivesse muito contente e agradecida, ponto que fica claro no fragmento a seguir: “– No te puedes quejar –le había dicho la abuela –, no quedarás a merced de los hombres, porque tendrás tu casa propia en una ciudad de importancia. Serás libre y feliz.”(p.144-145)

Para a avó, ter uma casa significa a independência. Não temos acesso ao que Eréndira pensa porque simplesmente ela não revela nenhuma expressão, verbal ou não: “Sin embargo, Eréndira no emitió un suspiro que permitiera vislumbrar su pensamiento.”(p.145) Durante o sono, a avó continua falando o que acontecerá com Eréndira quando ela não estiver mais viva:

–Serás una dueña señorial –le dijo –. Una dama de alcurnia venerada por tus protegidas, y complacida y honrada por las más altas autoridades. Los capitanes de los buques te mandarán postales desde todos los puertos del mundo.

(...)

–El prestigio de tu casa volará de boca en boca desde el cordón de las Antillas hasta los reinos de Holanda –decía la abuela –. Y ha de ser más importante que la casa presidencial, porque en ella se discutirán los asuntos del gobierno y se arreglará el destino de la nación. (p.145-146)

Eréndira, no entanto, não parece querer ser dona de um palácio, nem nada disso. No final do conto, depois de Ulisses ter matado sua avó, inflamado por ela, abandona-o e foge, foge para o mar, desaparecendo da vista de qualquer pessoa e não deixando nenhum rastro. Embora Ulisses a chamasse, ela não o ouviu e nem queria. Pela primeira vez, desafiou o vento.

Eréndira no lo había oído. Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Paso corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los

charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco del oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia. (p. 158)

#### 4.3.4 A casa em *El amor en los tiempos del cólera*

*El amor en los tiempos del cólera* é um romance publicado em 1985. Nessa narrativa há uma série de casas relacionadas ao enredo. Analisaremos duas delas porque são as que assumem importância no desenrolar dos fatos e também nos sentimentos das personagens. Esse relato é uma narração na qual as casas aparecem como espaços relevantes, mais uma vez na medida em que elas promovem encontros, sensações e ações.

A primeira casa a ser analisada é a de Lorenzo Daza, na qual Fermina Daza, sua filha, também morava. O encantamento do jovem Florentino Ariza acontece quando ele vai levar uma mensagem telegráfica ao pai de Fermina e na volta, acompanhado por Lorenzo Daza, vê, pela janela, a menina:

Lo encontró [a Lorenzo Daza] en el parquecito de los Evangelios, en una de las casas más antiguas, medio arruinada, cuyo patio interior parecía el claustro de una abadía, con malezas en los canteros y una fuente de piedras in agua.  
(...)

Hicieron el mismo recorrido en sentido contrario por el corredor de arcadas, pero esta vez supo Florentino Ariza que había alguien más en la casa, porque la claridad del patio estaba ocupada por una voz de mujer que repetía una lección de lectura. (...) la lección no se interrumpió pero la niña levantó la vista para ver quien pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado.<sup>123</sup>

A partir dessa visão, Florentino se apaixona por Fermina e todos os dias esconde-se para vê-la ir ao colégio:

Fue de ese modo inocente como Florentino Ariza inició su vida sigilosa de cazador solitario. Desde las siete de la mañana se sentaba solo en el escaño menos visible del parquecito, fingiendo leer un libro de versos a la sombra de los almendros, hasta que veía pasar a la doncella imposible con el

<sup>123</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998, p.83-84. Todas as citações da obra referem-se a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.

uniforme de rayas azules, las medias con ligas hasta las rodillas, los botines masculinos de cordones cruzados, y una sola trenza gruesa con un lazo en el extremo que le colgaba en la espalda hasta la cintura. (p.85-86)

Desesperado, passa em frente a casa dela, já sem esperanças de vê-la: “El delirio aumentó la semana siguiente, a la hora de la siesta, cuando pasó sin esperanzas por la casa de Fermina Daza, y vio que ella y la tía estaban sentadas bajo los almendros del portal. Era una repetición a la intemperie del cuadro que había visto la primera tarde en la alcoba del costurero: la niña tomándole la lección de lectura a la tía.” (p.90)

A paixão que não se atrevia a denunciar, aos poucos vai se deixando-se ver: “Florentino Ariza se sentó en el parque, donde estaba seguro de ser visto, y entonces no apeló al recurso de la lectura fingida, sino que permaneció con el libro abierto y con los ojos fijos en la doncella ilusoria, que no le devolvió ni una mirada de caridad”. (p.90-91) Florentino se desespera, pensando que Fermina não se importasse com sua presença até que nota que durante as férias ela e a tia ficam sempre em frente à casa, bordando. Florentino, alentado por um ânimo novo, toma coragem e vai falar com Fermina, aproveitando que a tia a havia deixado sozinha:

Al principio pensó que la lección bajo los almendros era un cambio casual, debido tal vez a las reparaciones interminables de la casa, pero en los días siguientes comprendió que Fermina Daza estaría allí, al alcance de su vista, todas las tardes a la misma hora de los tres meses de las vacaciones, y esa certidumbre le infundió un aliento nuevo. No tuvo la impresión de ser visto. No advirtió ningún signo de interés o de repudio, pero en la indiferencia de ella había un resplandor distinto que lo animaba a persistir. De pronto, una tarde de finales de enero, la tía puso la labor en la silla y dejó sola a la sobrina en el portal, entre el reguero de hojas amarillas caídas de los almendros. Animado por la suposición irreflexiva de que aquella había sido una oportunidad concertada, Florentino Ariza atravesó la calle y se plantó frente a Fermina Daza, y tan cerca de ella que percibió las grietas de su respiración y el hálito floral con que había de identificarla por el resto de su vida. Le habló con la cabeza alzada y con una determinación que sólo volvería a tener medio siglo después, por la misma causa.

– Lo único que le pido es que me reciba una carta. – le dijo. (p.91)

Começa, então, uma longa correspondência entre os dois, ajudados pela tia Escolástica. A princípio Fermina é reticente, mas aos poucos vai se deixando tomar por este sentimento.

A casa se transforma depois no lugar de recordação de Fermina. Após ter se casado como doutor Juvenal Urbino, a quem conheceu na mesma casa, quando este fora fazer-lhe uma consulta, sente-se sufocada na casa da sogra e se dá conta de que nem aquela casa nem aquele marido pertencem a ela:

... ya se había dado cuenta con un vahído mortal que estaba prisionera en la casa equivocada, y peor aún, con el hombre que no era. Necesitó seis años para salir. Los peores de su vida, desesperada por la amargura de doña Blanca, su suegra, y el retraso mental de sus cuñadas, que si no habían ido a pudrirse vivas en una celda de clausura era porque ya la llevaban dentro. (p.293)

Mais do que sufocada ela se sente fora de lugar. Tudo ali é ostensivo e artificial, suas maneiras não correspondem ao que as pessoas querem e esperam dela. O único por quem tem afeto é por seu filho:

Terminó por no soportar nada ni a nadie distinto de él [o filho] en la casa de su desventura. La deprimía la soledad, el jardín de cementerio, la desidia del tiempo en los enormes aposentos sin ventanas. Se sentía enloquecer en las noches dilatadas por los gritos de las locas en el manicomio vecino. La avergonzaba la costumbre de poner la mesa de banquetes todos los días, con manteles bordados, servicios de plata y candelabros de funeral, para que cinco fantasmas cenaran con una taza de café con leche y almojóbanas. Detestaba el rosario del atardecer, los remilgos de la mesa, las críticas constantes a su manera de coger los cubiertos, de caminar con esos trancos místicos de mujer de la calle, de vestirse como en el circo, y hasta de su método ranchero de tratar al esposo y de darle de mamar al niño sin cubrirse el seno con la matilla. (p.295)

Por isso, a antiga casa de seu pai torna-se seu refúgio, onde tem paz e também se mostra o lugar de recordação, quer seja das amigas, a quem encontra lá, quer seja de Florentino Ariza:

La casa abandonada por el padre le dio a Fermina Daza un refugio propio contra la asfixia del palacio familiar. Tan pronto como escapaba a la vista pública, se iba a escondidas al parque de los Evangelios, y allí recibía a las amigas nuevas y algunas antiguas del colegio o de la clase de pintura: un sustituto inocente de la infidelidad. Vivía horas apacibles de madre soltera con lo mucho que aún le quedaba de sus recuerdos de niña. Volvió a comprar los cuervos perfumados, recogió gatos de la calle y los puso al cuidado de Gala falcidia, ya vieja y un poco impedida por el reumatismo, pero todavía con ánimos para resucitar la casa. Volvió a abrir el costurero donde Florentino Ariza la vio por primera vez, donde el doctor Juvenal Urbino le hizo sacar la lengua para tratar de conocerle el corazón, y lo convirtió en un santuario del pasado. Una tarde invernal fue a cerrar el balcón, antes de que desempedrada la tormenta, y vio a Florentino Ariza en su escaño bajo los almendros del parquecito, con el traje de su padre reducido para él y el libro abierto en el regazo, peor no lo vio como entonces lo había visto por casualidad varias veces, sino a la edad con que se le quedó en la memoria. (p.302)

A casa torna-se o espaço da memória, bem como uma espécie de refúgio, no qual se esconde da realidade. Fermina, muitas vezes, revela-se senão volúvel, pelo menos insegura. Pensa recorrentemente em Florentino Ariza até o ponto de pensar que poderia ter se casado com ele e ser feliz na casa de seu pai. Percebe-se, contudo, que as casas exercem profunda influência em como Fermina vai lidar com as situações que lhe são apresentadas.

Quando consegue finalmente deixar a casa da sogra e ir para a sua própria, depois de seis anos de tormento, revela-se um novo tempo para ela. Sentindo-se dona de si mesma, seu ânimo muda. Nota-se que a casa como espaço físico é importante para ela, mas, mais que isso, a relação que estabelece entre as pessoas e como se sente na casa, a ponto de mudar sua relação com o marido e, sobretudo, com a vida.

Los días de horror del palacio de Casaldiero estaban relegados en el basurero de la memoria. Vivía en su nueva casa de la Manga, dueña absoluta de su destino, con un marido que volvería a preferir entre todos los hombres del mundo si hubiera tenido que escoger otra vez, con un hijo que prolongaba la tradición de la estirpe en la Escuela de medicina, y una hija tan parecida a ella cuando tenía su edad, que a veces la perturbaba la impresión de sentirse repetida. (p. 312)

A expressão *basurero de la memoria* nos remete a que o espaço memória seja um espaço do que não serve mais, ou do quer ser jogado fora. Mas Fermina também tinha recordações agradáveis. Como justificar isso? Ela parece buscar na memória, recorrentemente, momentos aos quais se apegar. Quando se encontra bem com o mundo externo, é bastante prática.

É no palácio de Casaldiero que Florentino Ariza, no dia em que Juvenal Urbino é enterrado, ratifica seu amor por Fermina Daza, depois de cinquenta anos de espera. Essa revelação vai provocar em Fermina e em Florentino reações e sentimentos diversos, que analisaremos em seguida.

A casa da memória dos dois é a casa do pai de Fermina, cenário no qual alimentaram muito dos seus sentimentos. Passados mais de cinquenta anos, é no palácio de Casaldiero,

residência da agora viúva Fermina Daza que o amor entre eles vai florescer. A casa de Fermina é o cenário no qual retomam as conversas que antes se faziam por carta – na adolescência e também depois da morte de Juvenal Urbino – e que agora se efetivam pessoalmente. O lugar serve para que os sentimentos aflorem e para que as recordações tomem conta dos finais de tarde de terça-feira. Na primeira visita, sentem-se incomodados:

Ambos estaban intimidados, sin entender qué hacían tan lejos de su juventud en la terraza ajedrezada de una casa de nadie todavía olorosa a flores de cementerio. Por primera vez estaban el uno frente al otro a tan corta distancia y con bastante tiempo para verse con serenidad después de medio siglo, y ambos se habían visto como eran: dos ancianos acechados por la muerte, sin nada en común, aparte de un recuerdo de un pasado efímero que ya no era de ellos sino de dos jóvenes desaparecidos que habrían podido ser sus nietos. (p.433)

O terraço da casa serve de cenário para que as recordações de seu amor sejam evocadas. A questão colocada pelo narrador é a de que este passado não lhe pertence mais, é como se eles olhassem para isso e não tivesse acontecido com eles. Aos poucos, entretanto, acabam por apropriar-se novamente deste sentimento e, agora, com mais serenidade e sabedoria, sabem desfrutar desse sentimento de maneira muito diferente.

#### 4.3.5 A casa em “María dos Prazeres”

O conto “María dos Prazeres” faz parte do livro *Doce cuentos peregrinos*, que García Márquez publicou em 1992. No conto, a casa exerce um papel fundamental que mostra a construção da vida da personagem. O que existe nela é cuidado, e a casa significa a obtenção da liberdade e, ao mesmo tempo, da estabilidade que a personagem tanto procurou durante sua vida.

A narração se dá em terceira pessoa e o narrador é onisciente. Na narrativa, como é caro a García Márquez, aparece uma minuciosa descrição do apartamento e também do

prédio. A descrição não se limita a aspectos físicos, mas com esta aparecem entremeadas descrições de momentos importantes pelos quais passaram os móveis e enfeites que faziam parte do apartamento. Também salta aos olhos a escolha dos móveis e, mais que isso, o cuidado e apreço pelos objetos que compunham a casa de María dos Prazeres:

Había comprado el entresuelo en ruinas, siempre oloroso a arenques ahumados, cuyas paredes carcomidas por el salitre conservaban todavía los impactos de algún combate sin gloria. No había portero, y en las escaleras húmedas y tenebrosas faltaban algunos peldaños, aunque todos los pisos estaban ocupados. María dos Prazeres hizo renovar el baño y la cocina, forró las paredes con colgaduras de colores alegres y puso vidrios biselados y cortinas de terciopelo en las ventanas. Por último, llevó los muebles primorosos, las cosas de servicio y decoración y los arcones de sedas y brocados que los fascistas robaron de las residencias abandonadas por los republicanos en la estampida de la derrota, y que ella había ido comprando poco a poco, durante muchos años, a precios de ocasión y en remates secretos.<sup>124</sup>

Para María dos Prazeres, ter essa casa significava ser dona de si mesma. O conto começa com uma visita de uma espécie de agente de vendas de terrenos no cemitério. Ela tinha agendado esta visita porque teve um sonho que interpretou como sua morte iminente. Embora não se sentisse mal, nem estivesse doente, ela queria deixar tudo organizado e garantir que teria sua casa – seu espaço – no cemitério: “No sentía malestar alguno, y a medida que aumentaba el calor y entraba el ruido torrencial de la vida por las ventanas abiertas se encontraba con más ánimos para sobrevivir a los enigmas de los sueños.” (p.129)

É importante observar as exigências que faz com relação ao lugar de seu sepultamento. Não pode, de maneira nenhuma, ser próximo a um rio. Quando era menina e vivia em Manaus, nas vezes em que chovia e inundava a cidade, ela via da sua janela, boiando ao redor da casa, cabelos e roupas (“trapos”) de pessoas enterradas no cemitério próximo a casa dela. Daí evocam-se lembranças de sua terra em Natal, da mãe vendendo-a no porto e da

---

<sup>124</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “María dos Prazeres”. *Doce cuentos peregrinos*. DeBolsillo, 2003.p.127. Todas as citações da obra referem-se a esta edição, portanto a página será indicada logo depois da citação.



peregrinação que foi sua vida. Instalada em Barcelona, em seu apartamento, teme que a lembrança de infância aconteça com ela.

Insistir na questão do relato como evocativo de uma série de memórias mostra-se relevante porque essas influenciam o presente e seguem vivas, como se a personagem ao evocá-las, sentisse-as de novo. As lembranças são constantes nesse relato.

O trecho que segue apresenta a lembrança de sua casa em Manaus, de onde vê os restos de mortos boiando no quintal de sua casa:

María dos Prazeres comprendió que era el plano completo del inmenso panteón de Montjuïc, y se acordó con un horror muy antiguo del cementerio de Manaos (sic) bajo los aguaceros de octubre, donde chapaleaban los tapires entre tumultos sin nombres y mausoleos de aventureros con vitrales florentinos. Una mañana, siendo muy niña, el Amazonas desbordado amaneció convertido en una ciénaga nauseabunda, y ella había visto los ataúdes rotos flotando en el patio de su casa, con pedazos de trapos y cabellos de muertos en las grietas.”(p.123)

Esse trecho trata do momento em que o vendedor de terrenos do cemitério está em sua casa para vender-lhe o terreno e mostra-lhe o mapa do cemitério de Montjuïc. Faz a ele duas exigências. A primeira, como já referido é a de que não haja risco de inundação no lugar:

- Quiero un lugar donde nunca lleguen las aguas- dijo.” (p.123)

- Lo que quiero decir – dijo – es que busco un lugar donde esté acostada bajo la tierra, sin riesgos de inundaciones y si es posible a la sombra de los árboles en verano, y donde no me vayan a sacar después de cierto tiempo para tirarme en la basura. (p.124-125)

A segunda, presente no último excerto transcrito, é a de que esteja sob a sombra de árvores, ilusão que é logo desfeita pelo vendedor que lhe diz ser isso privilégio apenas de pessoas importantes.

Quando o vendedor, já feito o negócio, está a ponto de ir embora de sua casa, inquieto e curioso, lhe faz a seguinte observação e a seguinte pergunta:

Sólo cuando habían terminado, y mientras guardaba otra vez los papeles en la cartera, el vendedor examinó la casa con una mirada consciente y lo estremeció el aliento mágico de su belleza.

(...)

- Tengo la manía de adivinar el oficio de la gente por las cosas que hay en su casa, y la verdad es que aquí no hay acierto – dijo él -. ¿Qué hace usted?

María dos Prazeres le contestó muerta de risa:

- Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?(p.126)

Interessante é notar que, a pesar de haver tido uma história difícil de vida, María dos Prazeres mostra-se bastante alegre, vivaz e pícara. Note-se no trecho acima que ela achou graça de que o vendedor não percebesse qual era seu ofício.

Apesar de alegre, María dos Prazeres não tinha muitos amigos e a única convivência que tinha era com o seu cachorro Noi. No entanto, pensava que também os animais tinham características humanas e podiam, inclusive, externar os sentimentos como faziam as pessoas, inclusive podiam chorar se fossem ensinados. As pessoas, porém, não faziam parte de sua convivência diária. No prédio onde morava não conhecia ninguém, somente via, às vezes, o casal que morava no apartamento em frente ao seu: “María dos Prazeres no conocía a nadie en su edificio, salvo en la puerta de enfrente, donde vivía desde hacía poco una pareja muy joven con una niña de nueve años. Le parecía increíble, pero era cierto, que nunca se hubiera cruzado con nadie más en las escaleras.”(p.127-128)

Além de comprar um terreno no cemitério e cuidar para que tivesse um enterro, María dos Prazeres não se furtou o direito de repartir os bens que tinha, listando os objetos e atribuindo-os às pessoas quem julgava merecedoras: “Hasta las baratijas más insignificantes las había repartido entre la gente que estaba más cerca de su corazón, que era la que estaba más cerca de su casa.” (p.128) Observa-se que seus entes mais queridos eram os que estavam mais próximos de sua casa, o que não deixa de ser característico de seu estado de espírito e por que não afirmar da suposta distância da sua terra natal. Os leitores não sabem com quem mantinha relações, salvo com um ex-cliente que acabara por tornar-se, além de cliente, amigo e conselheiro financeiro. A relação com a pátria e as lembranças eram compartilhadas com o conde (seu amigo e cliente):

Ella le había contado al conde que su madre la vendió a los catorce años en el puerto de Manaos, y que el primer oficial de un barco turco la disfrutó sin piedad durante la travesía del Atlántico, y

luego la dejó abandonada sin dinero, sin idioma y sin nombre, en la ciénega de las luces del paralelo.” (p.133)

Os momentos mais ternos do conto são os que mostram como ela ensina Noi a ir até seu lugar no “campo santo” e a chorar por ela aos domingos. Revela-se a vontade de não ser esquecida. Cabe ao cachorro a possibilidade de que ela seja lembrada. O adestramento que ela faz com ele até a prova final são de grande beleza.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos, após análise da relação da casa com as personagens dos relatos ficcionais, a importância que esse espaço assume na escrita de García Márquez. E também constatamos a relevância que a evocação da casa e desta como cenário (nos textos ficcionais) possuem para o escritor.

Definimos, inicialmente, os pressupostos da autobiografia e indicamos alguns relatos que não cumprem as regras do pacto autobiográfico, em maior ou menor medida, e recebem, então, a denominação de relato autobiográfico. É sob este título que se inserem as Memórias de García Márquez. Referenciamos, então, como Prado Biezma define as Memórias em contraposição à autobiografia *stricto sensu*.

Apresentou-se pertinente observar algumas características de relatos autobiográficos na Espanha e na América Hispânica contemporânea, não para reduzir estes escritos e tipificá-los, mas na tentativa de observar em que momentos encontramos pontos de contato e divergências, sobretudo em relação aos temas. Ficou patente, a partir dessa análise, que García Márquez aproxima-se mais dos que são explorados por autobiógrafos hispano-americanos que os de autobiógrafos espanhóis. Essa asserção não quer se mostrar definitiva, nem servir de baliza para o tratamento de narrativas de outros autobiógrafos hispano-americanos, mas mostrou-se relevante para o presente trabalho.

No segundo capítulo, inicialmente discutimos o estatuto que o conceito memória recebeu no processo histórico, valendo-nos, para tanto, da figura do narrador. Esse aspecto pareceu-nos pertinente, sobretudo porque em *Vivir para contarla*, ao rememorar sua infância, García Márquez atribui grande importância a seus narradores – o avó, a avô, as tias, as pessoas do entorno - e também aos autores com quem teve contato, ao ler suas obras. As

histórias orais, também contadas pelos narradores que ouviu na infância, dão-lhe estofo para se tornar o narrador que é.

Em um segundo momento, pontuamos algumas questões de memória e apontamos as reflexões de Bergson porque entendemos que García Márquez ilustra em alguns momentos de *Vivir para contarla* quando evoca a memória, questões que esse filósofo considera relevantes no que concerne à memória. Não compartilhamos, no entanto, a visão de memória-lembrança de Bergson, que crê numa memória estática, que não muda e para quem imaginar-se não é lembrar.

Contrapusemos, portanto, à visão de memória individual de Bergson, a de memória coletiva de Halbwachs, que considera as lembranças individuais formadas a partir de lembranças coletivas. A memória da coletividade conforma a memória individual. O uso dessa teoria mostrou rendimento porque nas Memórias de García Márquez não emerge somente o menino de Aracataca que viveu sua infância com os avós, o que aparece é o menino que se tornou prêmio Nobel como, de certa maneira, metonímia do lugar de origem e de sua gente.

No terceiro capítulo, a partir dos pressupostos estudados, procedeu-se uma análise sobre as particularidades de contar-se e sobre as escolhas de García Márquez em relação aos elementos de memória. Essa escolha mostrou-se significativa porque pudemos, sob esse foco, identificar quais são os elementos privilegiados na abordagem narrativa. Vemos, logo, que entre esses está a casa, elemento escolhido para a análise. Certamente haveria outros, como as relações familiares, a morte, a solidão, o esquecimento. No entanto, a partir da escolha da casa, pode-se constatar, mediante as obras analisadas, como, de alguma maneira, este espaço se faz presente, ainda que com conotações bastante diversas das que lhe são atribuídas em *Vivir para contarla*.

O capítulo destinado a casa tratou de identificar a relação que as personagens estabelecem com ela. Os relatos mostraram-se rentáveis a partir de uma característica que perpassou (e perpassa) os relatos autobiográficos: a memória. As relações entre as casas e as personagens analisadas nos relatos ficcionais García Márquez mostraram-se perpassadas pela memória. Ainda que de maneira diferente, eram evocadas lembranças a partir desse lugar. Também a casa de Aracataca provocou no jovem García Márquez uma mudança que seria definitiva em sua vida. As lembranças das personagens, senão definitivas, trazem à luz aspectos relevantes que auxiliam a traçar suas histórias.

As análises partiram de uma narrativa de García Márquez de cada década, objetivando perceber como a casa aparece representada e qual seria uma possível trajetória do autor sob essa perspectiva. Observamos que, no primeiro romance, *La hojarasca*, a casa aparece como evocação de sentimentos pesados, ruins, principalmente sob a ótica de dois narradores – a filha e o pai. As relações que se estabelecem são carentes de afeto e a figura do doutor é capaz de provocar sentimentos que não se extinguirão nem depois de sua morte. É, ainda, como o próprio García Márquez se refere, uma visão estática da realidade.

Já em *La mala hora*, a casa acaba assumindo um segundo plano: ela serve de cenário para o que é a ilustração da decadência do povoado, com suas intrigas e ódios. O que poderia parecer um rompimento com a casa é explicado pelo próprio autor, quando afirma que durante esse período (começo da década de 60) havia sido influenciado por amigos seus, inconformados de observar sua produção distante da realidade colombiana, tornando sua produção desta época seriamente voltada para questões da realidade sócio-econômica.

Na narrativa seguinte analisada, *La increíble y triste historia de cándida Eréndira y su abuela desalmada*, ainda que a situação social de Colômbia esteja representada, a memória e a relação com o espaço – casa – têm um papel de destaque. A casa não é a presença física, mas, muito mais, são as relações de sentimento que se estabelecem aí.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, assume um papel essencial na recordação, que deriva da memória. É por meio desse espaço que as personagens principais – Florentino e Fermina – vivem seu afeto e revivem um amor por mais de cinquenta anos sufocado. Mais uma vez se recorre à casa como detentora do espaço memorialístico.

O último relato analisado, “María dos Prazeres”, tem na casa, seja a atual, seja a da infância o espaço privilegiado – a do presente e a da recordação – o espaço onde *uno se siente a gusto*.

Concluimos, também, que, em que pese nossa perspectiva fosse a da casa como memória e espaço de (re)criação, os temas tratados nestes relatos vão individualizando-se e a experiência pessoal vai enriquecendo-se. Se em *La hojarasca* temos uma família, em *La mala hora* o povo é o retrato. Em *cándida Eréndira*, há a relação com a coletividade (de maneira sofrida e forçada para Eréndira, resquícios de García Márquez talvez do início dos anos 60), em *El amor en los tiempos del cólera*, aparece um casal, mas cujo encontro efetivo acaba acontecendo apenas no final da vida. Para culminar, em “María dos Prazeres”, é a história individual a que é apresentada.

Em todas as narrativas analisadas, outro tema salta aos olhos: a solidão. Não estávamos, entretanto, percorrendo este caminho no presente trabalho. O que faz-se necessário deixar apontado é que frutíferos são os estudos que tentam estabelecer as relações entre a memória de relatos autobiográficos e questões ficcionais, e muito mais no que diz respeito a García Márquez, não só por isso ser enunciado por ele mesmo, como, principalmente, por evidenciar-se em seus textos.

Em conseqüência desta investigação, pode-se perceber a importância da casa em García Márquez, não só como elemento de memória, mas como aspecto para a construção de seus relatos e também na conformação do indivíduo que hoje o autor é.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre. DAVALLON, Jean. DURAND, Jean-Louis. PÊCHEUX, Michel. ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginárias*. México: Fondo de Cultura Económica: 1993.

AUSTIN, J.L. Performativo – Constativo. In: *Cadernos de Royaumont-A filosofia analítica*. Trad. de Paulo Roberto Ottoni. São Carlos: UFSCar, 1990.

\_\_\_\_\_. Outras Mentes. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

AZEVEDO, Mail Marques de. O relato autobiográfico na literatura norte-americana: dos fundadores às minorias étnicas. *Revista Signóstica*, Goiânia, v.16, n.1, p.97-118, jan.-jun.2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.182-354.

BÁRBARO, Julio. El escritor y el imperio. Mario Vargas Llosa. *Revista Debate Argentina*, 27 de abril de 2006.

BELL – VILLADA, G.H. *García Márquez: the man and his work*. University of North Carolina Press, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIOY CASARES, Adolfo. *Memórias*. Barcelona: Tusquets, 1994.

BLANCO, Alda. “Las voces perdidas”: silencio y recuerdo en memoria de la melancolia de Maria Teresa León. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 45-49.



- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Tradução: Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969. p.122.
- BORGES, Jorge Luis. *La memória de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, C. *As faces da memória*. Campinas: CMU, Coleção Seminários, 1995.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A constituição social da memória: uma perspectiva histórico-cultural*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000.
- BRUNER, Jerome e WEISSER, Susan. La invención del yo: la autobiografía y sus formas. In: *Cultura escrita y oralidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- CABALLÉ, Ana. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica em lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, sd.
- CARPENTIER, Alejo. *Viaje a la semilla*. Barcelona: Alianza Editorial, Colección de Bolsillo, 1990.
- CEBRIÁN, Jorge Luis. *Retrato de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Galáxia-Gutemberg: 1997.
- DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- DE MAN, Paul. *Alegorías a la lectura. Lenguaje figurado en Rosseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- DOWE DRAAISMA. *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Madrid: Alianza editorial, 1998.
- DUARTE, Tenile Fiolo. FRANCO, Paula Cardoso. LUDWIG, Bruna Eichenberger. WIRTH, Ioli Gewehr. *Memória: uma abordagem histórico-cultural*. Disponível em <<http://lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep127/memoria.htm>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2006.
- DUMONT, Louis. *O individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, s.d.
- EAKIN, Paul John. *En contacto con el mundo*. Autobiografía y realidad. Madrid: Megazul, 1994.
- FERNÁNDEZ, James. La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 54-60

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura é memória*. Revista USP. São Paulo: dezembro-fevereiro, 1994/95 p.115-120.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo – A arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. DeBolsillo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza..* São Paulo: Record, 1982. Tradução de Eliane Zagury.

\_\_\_\_\_. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

\_\_\_\_\_. *La hojarasca*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2003.

\_\_\_\_\_. *La mala hora*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2002.

\_\_\_\_\_. *La triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vivir para contarla*. Barcelona: DeBolsillo, 2002.

GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography – Trauma and Testimony*. London: Ithaca and Cornell University Press, 2001.

GUSDORF, Georges. *Conditions et limites de l'autobiographie (1956)*. Trad. e republ. In: *Autobiography: essays theoretical and critical*. J. Olney (ed). New Jersey: Princeton: University Press, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

HUICI URMENETA, Vicente. *Tiempo, espacio y memoria: actualidad en Maurice Halbwachs*. Disponível em: <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/Temmh.htm>. Acesso em: 22 de fevereiro.

JOUTARD, Philippe. História Oral. In: BURGUIÈRE, André. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JAY, Paul. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. London: Cornell University Press, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Unicamp: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Memória.(p.11-51).In: *Enciclopédia Einaudi*, volume 1. Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LOUREIRO, Ángel. La autobiografía española: actualidad y futuro. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p.17.

MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 1992.

M. ZAVALA, Íris. La autobiografía como suplemento: Unamuno. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p.41-44.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura, 2001.

NEUMAN, Bernd. *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1973.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros Rodríguez. *Manual de Literatura Española XIII. Posguerra: narradores*. Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes. Cultivadores de la novela existencial. Renovadores independientes. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2000, p. 427-469.

PRADO BIEZMA, Javier del et al. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *Aproximación semiótica a los rasgos generales en la escritura autobiográfica*. La Rioja: Universidade de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, vol.2, n.3,1989, p.3-15.

PRINS, Gwyn. *História Oral*. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Peter Burke (org.); trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir Borges. *Una biografía literaria*. México: Fondo de la Cultura Económico, 1987.

SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma biografia*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SANTOS, Myriam Sepúlveda. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 13 de março de 2006.

SEARLE, J. *Os atos de fala*. Coimbra: Almedina, 1981.

STRELCZENIA, Mariza. Fotografia e memória: a cena ausente. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/06.html?ppal=02.html>. Consulta no dia 10 de julho de 2006.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

VILARÓS, Teresa M. La escritura autobiográfica y el espejo: propiedad, memoria y deseo en Rosa Chacel. *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 125. La Autobiografía en la España Contemporánea. Teoría y análisis textual. Madrid, diciembre de 1991. p. 49- 53.

WEINTRAUB, Karl. *La formación de la individualidad*. Madrid: Megazul-Endyionon, 1993.