

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA

Memória, experiência e ficção em *Cem Anos de Solidão* e *O Tempo e o Vento*

Tiago Pedruzzi

PORTO ALEGRE
2014

TIAGO PEDRUZZI

Memória, experiência e ficção em *Cem Anos de Solidão* e *O Tempo e o Vento*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini

**PORTO ALEGRE
2014**

CIP - Catalogação na Publicação

Pedruzzi, Tiago

Memória, experiência e ficção em Cem Anos de Solidão e O Tempo e o Vento / Tiago Pedruzzi. -- 2014.

136 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. memória . 2. experiência. 3. mímesis. 4. O Tempo e o Vento. 5. Cem Anos de Solidão. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II. Título.

Se cada um de nós pudesse realmente ser varrido por uma bala de fuzil, não haveria sentido algum em relatar histórias. Mas cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais. Assim, a história de cada homem é essencial, eterna e divina, e cada homem, ao viver em alguma parte e cumprir os ditames da natureza, é algo maravilhoso e digno de toda a atenção. Hermann Hesse, Demian.

AGRADECIMENTOS

Chesterton diz que “[...] mediante el acto de nacer, entramos en la familia, entramos en un mundo incalculable, en un mundo que cuenta con sus propias leyes, en un mundo que podría seguir existiendo sin nosotros, en un mundo que no hemos construido nosotros. En otras palabras, cuando entramos en la familia, lo hacemos en un cuento de hadas”. Por isso, agradeço a minha família, um mundo no qual tive minhas primeiras experiências investigativas, cujas pessoas são inquietas e sedentas por saber mais e desconfiar das respostas fáceis e/ou simples, que me apoiam quando é necessário, que discordam quando creem que esteja cometendo um erro, mas que, acima de tudo, permanecem ao meu lado como um esteio firme e exemplo a seguir.

Da família, escolho um membro em especial, meu irmão, pois sua ajuda foi grande ao se dispor a me ajudar lendo e digitando trechos dessa dissertação. Por isso, lembro-me do conselho que Martin Fierro dá a seus filhos e que para sempre o sigamos como se houvessem dito nossos pais: “Los hermanos sean unidos/Porque esa es la ley primera /- Tengan unión verdadera /En cualquier tiempo que sea -/ Porque si entre ellos pelean/ Los devoran los de afuera.”

Agradeço a minha namorada, que foi força e motivação para minha mudança, pois sem ela, seu incentivo e exemplos, este trabalho não seria levado a termo. E como diz um velho tango: “Gracias,/porque al borde del abismo/cuando estaba ya perdido/ animaste mi esperanza./ Gracias,/ por el bien que a mi existencia/ sin fortuna/trajo la ternura de tu voz./ Gracias,/ por la aurora que encendiste/por la fe que me enseñaste / por la vida que me diste./ Gracias,/ porque un día me salvaste/ de vivir sin corazón/ con tu canción.”

Agradeço à professora Maria da Glória Bordini pela orientação e por não desistir de mim nessa empresa que foi a escrita desta dissertação.

Agradeço aos professores do Instituto de Letras com os quais encontrei títulos e autores que foram prazer e empenho na busca do novo.

Agradeço ao apoio institucional via CAPES sem o qual teria sido muito difícil realizá-lo.

Por fim, agradeço aos amigos, antigos e novos, que sempre me apoiaram e esperaram poder ver este trabalho terminado.

RESUMO

Este trabalho busca, a partir da pesquisa e estudo das memórias, entrevistas e relatos dos escritores Gabriel García Márquez e Erico Verissimo, entender como se operam as transformações dos elementos experiência e memória na construção dos romances *Cem anos de solidão* e *O tempo e o vento*. Para isso, buscou-se na análise de Paul Ricoeur sobre o aspecto temporal na narrativa que se encontra em sua obra intitulada *Tempo e Narrativa*, o conceito de *mímesis* e seu desdobramento em: *mímesis* I, *mímesis* II e *mímesis* III, cuja definição da primeira é apresentada pelo autor como prefiguração, a pré-compreensão do mundo, aquilo que está no horizonte histórico-social do indivíduo e as narrativas do discurso comum; a segunda como o trabalho estético realizado a partir do material “recolhido” na prefiguração; e a terceira definida como o encontro do mundo do texto e o mundo do leitor. Esta divisão da *mímesis* foi utilizada para explicar o modo como foram aproveitados nas sagas de Gabriel García Márquez e Erico Verissimo e os dados vivenciados por esses autores e de que forma eles fizeram com que tais dados dialogassem com as referências literárias e livrescas que possuíam. Ademais, procurou-se entender como relacionam a experiência e a memória relatadas com as obras ficcionais em questão.

PALAVRAS-CHAVE: memória . experiência. *mímesis* . *Cem anos de Solidão*. *O tempo e o Vento*.

RESUMEN

Este trabajo busca, a partir del estudio de las memorias, entrevistas y relatos de los escritores Gabriel García Márquez y Erico Verissimo, entender cómo se dan las transformaciones de los elementos experiencia y memoria en la construcción de las novelas *Cien años de soledad* y *El tiempo y el viento*. Para eso, se ha buscado en el análisis de Paul Ricoeur acerca del aspecto temporal en la narrativa que se encuentra en su obra intitulada *Tiempo y Narración*, el concepto de mimesis y su despliegue en: *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*, cuya definición de la primera es planteada por el autor como prefiguración, la comprensión anticipada del mundo, aquello que está en el horizonte histórico-social del individuo y las narrativas del discurso común; la segunda como la labora estética realizada a partir del material “recogido” en la prefiguración; y la tercera definida como el encuentro del mundo del texto y el mundo del lector. Esta división de la mimesis fue utilizada para explicar la manera cómo fueron aprovechados en las sagas de Gabriel García Márquez y Erico Verissimo los datos vividos por esos autores y de qué modo hicieron que tales datos dialogaran con las referencias literarias y librecas que tenían. Además de eso, se ha buscado comprender cómo relacionan la experiencia y la memoria relatadas con las obras ficcionales en cuestión.

PALABRAS CLAVE: memoria. experiencia. mimesis. *Cien años de soledad*, *El tiempo y el viento*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA.....	20
2.1 <i>Mímesis I</i>	24
2.2 <i>Mímesis II</i>	25
2.3 <i>Mímesis III</i>	26
2.4 Memória, experiência e ficção.....	34
3. EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E NARRATIVA EM <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO</i>	38
3.1 De Aracataca a Macondo	44
3.2 <i>El tono</i>	47
3.3 Prefiguração e configuração da intriga	56
3.4 Massacre de trabalhadores	59
3.5 <i>Muerte del ladrón</i>	63
3.6 <i>Forasteros a la mesa</i>	64
3.7 <i>Pescaditos</i> e sina de Penélope	65
3.8 <i>Las Bacinillas</i>	66
4. HISTÓRIAS DE VIDA E CONFIGURAÇÃO FICCIONAL EM <i>O TEMPO E O VENTO</i>	69
4.1 De velhos gaúchos: Fandango e Babalo	73
4.2 A naturalidade do vivido	79
4.3 De Cruz Alta a Santa Fé	83
4.4 Imigrantes na vida e na ficção	88
4.5 A farmácia e sua fauna	97
4.6 Sebastião Verissimo X Rodrigo Cambará	101

5. CONCLUSÃO.....	121
6. REFERÊNCIAS.....	126
ANEXO 1	131
ANEXO 2	132
ANEXO 3	133
ANEXO 4	134
ANEXO 5	135
ANEXO 6	136

LISTA DE SIGLAS DAS OBRAS DE ERICO VERISSIMO CITADAS

ARQ1	O Arquipélago 1 = TEMARQ1
ARQ2	O Arquipélago 2 = TEMARQ2
ARQ3	O Arquipélago 3 = TEMARQ3
ART	Artigos Diversos
BER	Um Certo Henrique Bertaso
CON1	O Continente 1 = TEMCON1
CON2	O Continente 2 = TEMCON2
ESC	O Escritor Diante do Espelho
GAL	Galeria Fosca
GAT	Gato Preto em Campo de Neve
LIB	A Liberdade de Escrever
ROM	O Romance de um Romance
SOL1	Solo de Clarineta 1
SOL2	Solo de Clarineta 2
TEM	O Tempo e o Vento

LISTA DE SIGLAS DAS OBRAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ CITADAS

CIE	Cien Años de Soledad
BEM	La Bendita Manía de Contar Historias
COS	Textos Costeños
OLO	El Olor de la Guayaba
VIV	Vivir Para Contarla

LISTA DE SIGLAS DAS OBRAS DE PAUL RICOEUR CITADAS

MHE	A Memória, a História, o Esquecimento
MV	A Metáfora Viva
PR	O Percurso do Reconhecimento
TI	Teoria da Interpretação
T& N1	Tempo e Narrativa I
T& N2	Tempo e Narrativa II
T& N3	Tempo e Narrativa III
US	O único e o Singular

1 INTRODUÇÃO

A crítica literária no século XX, na ânsia de se distanciar daquela produzida no século precedente, esteve sempre entre dois polos ou duas visões distintas no entendimento da obra literária e suas possíveis leituras. O primeiro polo diz respeito à crítica em que o fator linguístico foi a saída para uma abordagem mais científica da análise literária, recusando estudos filosóficos, psicológicos, filológicos e históricos. Dentre as escolas que manifestam essa tendência, podemos destacar o Formalismo Russo que, como bem o definem Blume e Franken:

Procura enfrentar la realidad de un texto literario a partir del análisis de sus rasgos formales distintivos y del estudio de su construcción interna. Conceptos tales como la *literaridad* (aquello que sea un texto literario), la *ostranenie* (extrañificación), la dominante (componente central de una obra de arte, identificada con la “función estética” de que regula, determina y transforma al resto de los componentes) la asimilación del contenido a la forma, y el ambiente social de la literatura marcan la naturaleza del Formalismo ruso (BLUME-FRANKEN, 2006, p.15).

Ou seja, o Formalismo se ocupa principalmente com a obra literária em si, e só inclui considerações sobre o contexto histórico-social para estabelecer a função do texto em relação a outras séries literárias ou extraliterárias. Quando Trostsky criticou os formalistas, não deu atenção ao fato de que Tinianov já havia relacionado a série literária às séries culturais e sociais, pelo meio da linguagem (cf. FOKKEMA;KUNNE-IBSCH, 1977, p. 24-25).

De qualquer forma, a imanência do texto literário, defendida inicialmente pela Escola Formalista em reação ao biografismo, psicologismo e historicismo da crítica do século XIX, foi contestada pelo estruturalismo tcheco, que sustentava ser a arte um objeto estético, cuja significação dependia não só dos seus signos, mas da percepção das diversas épocas culturais e sociais. Todavia, posteriormente firmou-se a noção de que se deveria estudar a obra em si e que para interpretá-la bastava analisar sua estrutura, sendo que, recorrer à biografia do autor e à história social do período seria prescindível. Como salienta Foucault,

Diz-se, com efeito (e estamos ainda em presença de uma tese muito familiar), que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência: ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas (FOUCAULT, 2009, p. 37).

O outro polo está voltado à crítica que deriva seus estudos da cultura e da sociedade, agregando enfoques extratextuais na sua construção. Exemplo, certamente significativo dessa tendência que abarca várias escolas, é a chamada Escola de Frankfurt inaugurada, entre outros, por Horkheimer e Adorno. Seu maior princípio está centrado na possibilidade de se usar a teoria marxista aliada a outras teorias, dentre as quais podemos citar a psicanálise. Conceitos criados para a análise social são transpostos à literatura, visto que, para seus integrantes, a obra não pode ser dissociada da realidade que a cerca. Além disso, enfatizava Adorno que a lírica não tem apenas um contato direto com realidade, mas sim que constitui uma esfera que pode resistir a uma situação social opressiva, hostil ou estranha, opondo-se a ela pela individualidade (cf. ADORNO, 2003, p. 68-69).

Roland Barthes, inicialmente um estruturalista “tradicional”, ao longo de sua vida se volta à semiótica do texto e, por fim, acaba quase por declarar a incapacidade do fazer científico acerca da literatura. Porém, antes dessa virada, publica um texto seminal para as discussões críticas: *A morte do autor*. Chave para a crítica do século XX, e quiçá do século XXI, em que a ideia de exterioridade esteja ausente, parece haver pavimentado uma estrada, que não era única, mas era considerada a melhor, ou seja, a mais segura para o fazer crítico, pois não tinha no seu percurso os fatores extratextuais para “desviar” a atenção da crítica. No entanto, o holocausto do autor no altar da crítica não pode ser considerado definitivo. Sua morte diagnosticada precocemente parece apenas situar-se na encruzilhada das reflexões de Barthes sobre a diferença entre escritor e autor.

A partir deste ponto, uma questão que parece ser chave quando analisamos o texto de Barthes é que ele, ao postular a morte do autor, o faz em relação à obra em si,

não em relação a suas análises possíveis (crítica literária). Ao conceituar o *scriptor* moderno como aquele

[...] que nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado, outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004. p. 61).

Essa diferenciação entre *scriptor* moderno e autor parece ser o ponto discutível da conceituação feita por Barthes. Acreditar que o chamado *scriptor* moderno se constrói com seu texto é pôr em risco a própria concepção de escrita. Embora consideremos que o ápice do ato da escrita seja o texto, a precedência do autor à obra é inegável e crer que sua existência se dá mediante a criação do texto torna-se uma simplificação de um processo que materialmente começa bem antes da escrita. A elaboração da escrita exige raciocínio, este, que é anterior, reunirá todas as possibilidades, fatos, ideias, motivos, personagens e teses que farão parte do texto. Conquanto eles ainda não sejam o texto em si, participarão de sua “arqueologia”, orbitando possíveis discussões acerca de sua gênese e interpretação.

O que torna difícil considerar esses fatores é sua “imaterialidade”, ou seja, o fato de que se dão apenas no âmbito psíquico do autor. Ainda assim, ignorar estas características pela sua aparente invisibilidade ou ignorar o portador destes traços iniciais do texto pode até facilitar o trabalho do crítico, mas escamoteia a amplitude do processo pelo qual passa o texto do escritor até o leitor.

Sabemos que um texto funciona sem que saibamos informações preliminares a respeito do seu produtor. Certamente, os sentidos abarcados pela leitura de um texto, cujo “progenitor” reconhecemos, terá outro sentido daquele de produção desconhecida. No entanto, ele é texto, cheio de significados passíveis de decodificação. Se utilizarmos uma comparação com o ser humano, não resta dúvida de que podemos conhecer um indivíduo e ignorar sua história pregressa (de onde vem, para onde vai ou quais são suas aspirações). Esse indivíduo não deixa de existir porque as pessoas não o conhecem particularmente, não têm detalhes de sua vida e, dependendo da

profundidade do relacionamento que quisermos manter com ele, essas informações realmente não serão importantes. O mesmo ocorre com um texto. Ele tem muito a nos dizer, ainda que não tenhamos nenhuma pista do seu “nascimento”, dos seus “pais” ou dos seus “padrinhos”, da situação em que foi criado ou qualquer outra analogia possível a partir do par texto/indivíduo.

No entanto, um pesquisador lê diferentemente a obra literária. Embora o leitor comum busque se surpreender com ela, certamente esperará que essa surpresa aconteça dentro da narrativa, ou que uma novidade formal lhe cause estranhamento por desconhecê-la ou pelo efeito que ela pode causar. Já o papel do crítico é ir além dessa surpresa prevista. É o papel da literatura, como pregavam os formalistas e retomam os representantes da Estética da Recepção, causar estranhamento, ser diferente, motivar sentimentos diversos, fazer com que o leitor se desestabilize com o que lê (cf. JAUSS, 1994, p. 32).

Para desenvolver o símile com o ser humano, o crítico, quando examina uma obra, busca aquilo que está além da aparência. Assim, podemos dizer que a leitura para além do texto, ou seja, com o suporte de outras informações, também se faz necessária e não deixa de ser científica. A interpretação de dados é uma atividade científica. Outras ciências humanas seguem esta premissa sem questioná-la constantemente. Um historiador, um sociólogo, um antropólogo, todos farão interpretações, cruzarão dados e tecerão hipóteses sem medo de estarem cometendo erros científicos. Já o pesquisador em literatura parece ter de justificar seu método exaustivamente.

Diante das obras que serão analisadas neste trabalho: *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, fica-nos a certeza de que a análise extratexto não só é necessária, como pode ser imprescindível do ponto de vista de trazer novas leituras para textos considerados já clássicos e universais. Colabora para esta escolha a maneira como os escritores em questão se apresentam muitas vezes e aquilo que aparentemente é muito valorizado por eles: memória e experiência. A memória e a experiência serão, como Ricoeur define, estratégias de persuasão utilizadas nos textos ficcionais de ambos os escritores. Desse

modo, introduzir o autor como objeto de estudo junto a sua obra não é nenhuma heresia como podemos notar nessa afirmação de Ricœur:

[...] ao reintroduzir o autor no campo da teoria literária, estaremos renegando a tese de autonomia semântica do texto e voltando-nos para uma psicografia hoje ultrapassada? De forma nenhuma: em primeiro lugar, a tese da autonomia semântica do texto só vale para uma análise estrutural que põe entre parênteses a estratégia de persuasão que atravessa as operações concernentes a uma poética pura; retirar esses parênteses é levar necessariamente em conta aquele que fomenta a estratégia de persuasão, ou seja, o autor (RICOEUR, T&N3, 2010, p. 272).

Tanto Erico Verissimo quanto Gabriel García Márquez não deixam de enfatizar que são “contadores de histórias” e frisam esse rótulo a partir das lembranças familiares que servirão de fonte inspiradora para os feudos familiares, cernes das obras a serem analisadas. Vejamos o que fala Gabriel García Márquez nesta conversa com Plinio Apuleyo Mendoza, quando indagado se o livro *Cem anos de solidão* seria uma parábola ou alegoria da história da humanidade:

- Não, eu só quis deixar um testemunho poético do mundo da minha infância, que, como você sabe, transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra e uma avó que adivinhava o futuro, e numerosos parentes de nomes iguais que nunca fizeram muita distinção entre a felicidade e a demência (MÁRQUEZ, COS, 1982, p. 79).

Também Erico Verissimo apresenta esta perspectiva de contador de histórias familiares:

E assim, depois que compreendi tudo isso, as personagens para o projetado e sonhado romance me foram saindo da memória, como coelhos duma cartola de mágico... Como era que eu não tinha visto antes toda essa riqueza? E que dizer de Nico Velho, Aníbal Lopes, Nestor Verissimo e cem outros varões? Era o meu povo. Era o meu sangue. Eram as minhas vivências, diretas ou indiretas, que por tanto tempo eu renegara (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 292).

Erico, mesmo desconhecendo sua influência na produção do autor de *Os funerais da Mamãe Grande* relatada por Doc Comparato em *Me alugo para sonhar* (edição brasileira)¹, tece alguns comentários a respeito de *Cem anos de solidão*:

Vejam também esse extraordinário *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez. É um rosário de estórias, às vezes uma dentro da outra, do princípio ao fim do livro. (VERISSIMO, LIB, 1999, p. 47).

Este “rosário de estórias”, principalmente nesse caso, histórias das famílias dos dois escritores, transformadas sob a pena da ficção, não deprecia a obra, pois ambos têm plena consciência de que não controlam plenamente o material memorialístico, tais como histórias, personagens, paisagens e cenários. Desses dados concretos, que ficam armazenados no inconsciente, nasce a literatura, como afirma Erico em *Solo de clarineta*: “Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante - mais do que o escritor geralmente quer admitir - na criação literária” (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 293).

O autor de *Doze contos peregrinos*, da mesma forma, ao falar das possíveis leituras que seu romance recebe e que não eram intencionais, confirma o papel do inconsciente como produtor de sentidos, sem deixar também de ironizar a vontade dos críticos de encontrarem em seus textos “intenções mais complexas quando se referem a *Cem anos de solidão*”:

- Los críticos le encuentran siempre intenciones más complejas
- Si existen, deben ser inconscientes. Pero puede ocurrir que los críticos, al contrario de los novelistas, no encuentren en los libros lo que pueden sino lo que quieren (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p.105-106).

Assim, o processo criativo de um romance muitas vezes é um dos principais elementos para as leituras posteriores da obra. Tanto Verissimo quanto García Márquez têm suas memórias e opiniões acerca de seus romances amplamente documentadas.

¹ “Coño! *O Tempo e o Vento* foi um dos três livros que estudei para escrever *Cem Anos de Solidão*. Verissimo foi genial ao manejar a saga de uma família através dos tempos. É uma pena que tão poucos brasileiros reconheçam isto.” (MÁRQUEZ et al, 2004, p. 12)

O escritor brasileiro escreve o livro de memórias *Solo de clarineta* e deixa o segundo volume por concluir, trabalho realizado pelo crítico e professor Flávio Loureiro Chaves a pedido da família. Ademais, deixa uma ampla quantidade de entrevistas concedidas nos últimos anos de sua vida. Já quanto às memórias do autor de *O amor nos tempos do cólera*, diversas são as obras que as encerram. Podemos citar duas dentre elas, a já citada conversa com Plínio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba* e *Vivir para contarla*, seu livro de memórias.

Neste cenário, ainda podemos acrescentar o fato de que leitores de romances, contos, ou seja, de obras ficcionais não se contentam apenas com esse universo e buscam saber outras informações a respeito dos escritores de sua predileção. Essa necessidade é entendida pelos escritores e a produção de obras autobiográficas parece ser também uma resposta a essa demanda. Certo está que esse não é o único motivo para tais escrituras, contudo, ignorar essas possibilidades é deixar de considerar que muitas leituras feitas encontrarão intertextualidade nas obras ficcionais com aquilo que foi referido nas obras autobiográficas/memorialísticas ou até mesmo nas entrevistas concedidas pelos autores. As reflexões dos escritores acerca dos processos criativos também, de certo modo, dialogam com as obras ficcionais. A primeira leitura de uma ficção, que de alguma maneira é ingênua, pois desconsidera outros textos, muitas vezes é “contaminada” pelas produções críticas que cercam uma obra e falam do seu autor e/ou de seu processo criativo. A crítica literária exerce essa mudança de olhar ao resenhar textos ficcionais novos, direcionando o olhar do leitor para alguns pontos que talvez não fossem o seu foco de leitura.

Por que comparar (colocar lado a lado) a obra de escritores e suas memórias? Ora, para estes escritores não há dissociação entre tais fatos; obra e vida caminham juntas e se retroalimentam, fazem conexões, situam-se mutuamente. Pensar só em situações livrescas é ignorar que a real dimensão da escrita passa pela subjetividade do escritor, pelas suas relações, pelas conexões entre literatura, vida real, história e sua inserção no mundo.

Desse modo, também não buscar-se-á cruzar memórias/biografias e o texto ficcional para encontrar uma chave de leitura. Muito pelo contrário, a intenção é aumentar as possibilidades de sentido, pois como afirma Ricœur,

[...] o discurso não pode deixar de ser acerca de alguma coisa. Ao fazer esta afirmação nego a analogia dos textos absolutos [...] De uma ou de outra maneira, os textos poéticos falam acerca do mundo, mas não de um modo descritivo (RICŒUR, TI, 2009, p. 56).

Portanto, “falar acerca do mundo” não é descrevê-lo, mas sim produzir uma *mímesis* que supere o conceito de imitação, uma tarefa que é inerente ao fazer literário, pois como afirma José Guilherme Merquior: “[o] poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer de suas encarnações estilísticas”. Para isso, a crítica de Ricœur propõe uma hermenêutica que dê conta de

[...] reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesmo obra, autores e leitores (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 94-95).

A reconstrução do arco das operações é o objetivo deste trabalho: seguir a experiência prática como forma de construção de um texto ficcional, não privilegiando apenas o produto final como o faz a Teoria da Literatura em detrimento dos processos de criação (cf. ZILBERMAN, 2004, p. 15). Neste percurso, o testemunho muitas vezes sairá da boca e da pena do autor, no entanto, também é valiosa a descrição dos que o cercaram na feitura da obra. Eles são o depoimento do outro, um leitor primevo que tem acesso privilegiado ao processo e à obra e aportam também informações relevantes à reconstrução do engenho do texto.

2. EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Bachelard (2005, p.18) disse que: "[...] todo conhecimento é uma resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído." Assim, partimos de uma pergunta muito clara: qual o papel da memória e da experiência nas narrativas *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

No intento de responder a essa pergunta geradora, destacaremos os trabalhos de Paul Ricoeur, que, a partir da Fenomenologia e da Hermenêutica, recenseando textos clássicos da filosofia, busca apresentar o papel da experiência na narrativa. Optamos por adiantar os conceitos que serão utilizados na análise das obras com intuito de demonstrar as principais ideias teóricas a respeito de narrativa e experiência e seus processos.

As relações entre história (não excluindo a pessoal) e ficção têm um marco fundamental nas análises feitas por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*. Nesse livro, o filósofo francês destaca a questão da configuração do tempo na narrativa. Assim, segundo ele

[...] o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como repetiremos várias vezes no curso desta obra: o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, T&N1, 2010, p.9).

Nessa passagem, vemos que a experiência e a narrativa são complementares, ou seja, uma depende da outra. Essa será a tônica de *Tempo e narrativa*: narrativa *versus* experiência temporal configurando o tempo humano. Paul Ricoeur tenta, retomando o conceito da *mimesis* aristotélica, exemplificar de que maneira se dá essa operação, de que maneira a narrativa é esta apreensão do tempo. Assim, junto à *mimesis* de Aristóteles une a aporia do tempo de Santo Agostinho em suas *Confissões*:

Por um lado, encontrei no conceito de composição da intriga (*mythos*) a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho. Agostinho geme sob a pressão

existencial da discordância. Aristóteles discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância. [...] Por outro lado, o conceito de atividade mimética (*mimesis*) pôs-me na trilha da segunda problemática, a da imitação criativa da experiência temporal viva pelo viés da intriga. Em Aristóteles, esse segundo tema dificilmente se discerne do primeiro, na medida em que a atividade mimética tende a se confundir com a composição da intriga. Portanto, só revelará toda a sua envergadura e conquistará sua autonomia na seqüência desta obra (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 56).

O tecer da intriga na *Poética*, de Aristóteles, será o conceito que Paul Ricœur utilizará ao falar da "imitação criadora da experiência temporal". Embora ele confirme que não exista esta referência na *Poética* do filósofo grego, a mediação entre a experiência viva e o texto será o foco. Para Ricœur, o texto é uma "entidade complexa do discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase" (1983, p.328). De Aristóteles, além do já citado conceito de *mimesis*, Ricœur aproveita também o conceito de composição da intriga (*mythos*), alargando a *Poética* à arte de "compor intrigas" deste modo:

A mesma marca deve ser conservada na tradição de mimese: quer se diga imitação ou representação (como os últimos tradutores franceses), o que se deve entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar. Portanto, deve-se entender imitação, representação e seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas. (RICŒUR, T&N1, 2010, p.59).

Assim, Paul Ricœur (2010) concebe o conceito de *mimesis* como representação, mas não como simples duplicação de presença, como se entendeu na *mimesis* platônica, e sim como o "corte que abre o espaço de ficção". Desta forma, o autor não produz coisas, mas sim "quase coisas", suas representações fictícias.

Todas essas explicações são feitas para chegarmos ao conceito de *mimesis* tripartida ou tripartite, visto que deve ser mantido o conceito de *mimesis praxeos* de Aristóteles, imitação dos acontecimentos reais, fundamento da relação história-ficção (cf. RICŒUR, T&N1, 2010, p. 82). Como define Ricœur, o fato de o termo práxis pertencer tanto ao domínio real, desenvolvido pela ética, como ao domínio imaginário

dado pela poética, sugere que a *mímesis* não tem somente uma função de corte, mas também de ligação, que estabelece precisamente o estatuto de transposição "metafórica" do campo prático para o *mythos*.

A *mímesis* tripartida seria uma tentativa de remeter a todos os estágios que um texto percorre desde ser pensado pelo autor em sua urdidura até a leitura e o encontro entre os mundos do leitor e do escritor ou suas reconfigurações. E, como diz Ricœur (cf. 2010), não se deve pensar em *mímesis* pelo viés de uma imitação de um real preexistente, mas sim de uma imitação criadora.

Essa imitação criativa do preexistente é um diálogo que o texto travará com a referência proposta pelo autor. Embora essa referência não seja reconhecível inicialmente ou nunca pelo leitor (aí entra o papel das autobiografias e das entrevistas dadas pelos escritores), ela estará sempre presente, escondida sob a malha ficcional que o escritor aplica sobre ela.

Ricœur (cf. 2009), em *Teoria da interpretação*, apresenta uma visão do fator experiência no texto, ao afirmar que sua presença não é direta, ou seja, não pode ser transferida *ipsis literis* ao leitor, mas que pode ser apreendida sua essência na sua significação. Neste ponto, temos mais uma discussão de Ricœur acerca das operações anteriores ao texto propriamente dito:

Por solidão não quero indicar o facto de, muitas vezes, nos sentirmos isolados como numa multidão, ou de vivermos e morreremos sós, mas, num sentido mais radical de que o que é vivido por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal a experiência para ninguém. A minha experiência não pode tornar-se diretamente a vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência. E, no entanto, algo passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência vivida, mas sua significação. Eis o milagre. A experiência vivida, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação, torna-se pública. A comunicação é, deste modo, a SUPERACÃO DA RADICAL não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida (RICŒUR, TI, 2009, p.30).

Sua análise é a de que todo texto como forma dialógica estaria ligado a uma forma de romper a solidão, e como citado no início do trecho acima, o indivíduo,

escritor-autor no nosso caso, busca transferir alguma significação da experiência vivida, mas não a própria experiência. Essa posição deve ser entendida, principalmente, como uma questão ontológica, pois, como afirma Ricœur em *Teoria da interpretação*:

A linguagem não é um mundo próprio. Nem sequer é um mundo. Mas porque estamos no mundo, porque somos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem (2009 p.36).

Esta experiência trazida pelo escritor, não é passada literalmente, pois “[...] a memória apropriou-se da experiência prévia e elaborou-a, adaptando-a às necessidades de criação. A memória, portanto, fica a meio caminho entre o coletivo e o individual, o histórico e o pessoal, o apropriado e o original” (ZILBERMAN, 2004, p. 19) E essa apropriação parece ser também um motivo de curiosidade para o leitor, pois mesmo sabendo que lê uma obra ficcional essa busca por situações da pessoa do escritor no mundo parece fechar um ciclo de leitura da *mímesis*, na concepção proposta por Ricœur, que é a de uma *mímesis* dividida em três partes:

[...] a *mímesis* não tem somente uma função de corte, mas também de ligação, que estabelece precisamente o estatuto de transposição “metafórica” do campo prático pelo *mythos*. Se assim for, é preciso preservar na própria significação do termo *mímesis* uma referência ao antes da composição grega. Chamo essa referência *mímesis I*, para distingui-la de *mímesis II* – a *mímesis*-criação – que continua sendo a função central. [...] Há assim, um depois da composição poética que chamo *mímesis III* [...] espero mostrar que ela tira sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é a de conduzir do antes do texto ao depois do texto, por seu poder de refiguração (RICŒUR, T&N1, 2010, p.82).

Este “antes da composição” a que o autor faz referência é a *mímesis I* ou a montante do texto, do qual, a *mímesis II* “extraí sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir da montante à jusante do texto, de transfigurar a montante em jusante por seu poder de configuração”. A jusante é, neste caso, a *mímesis III*, “depois da composição”.

Embora a nossa preocupação específica não seja o caráter da mediação mimética entre tempo e narrativa, o conceito de *mímesis* tripartida nos é válido, pois apresenta o texto além de sua imanência, ou seja, considera sua existência desde o campo prático até a recepção da obra (*mímesis III*), enfatizando as transformações que ocorrem pelos processos criativos entre os dois momentos (*mímesis II*).

2.1 *Mímesis I*

O filósofo francês acredita que “a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” (2010, p. 96). Essa leitura reforça mais uma vez o papel da experiência na qual o autor busca suas referências para a produção. Pois é nessa experiência que reside, como afirma Ricœur, a chamada pré-compreensão do mundo, aquilo que está no horizonte histórico-social do indivíduo. Na *mímesis I* temos o mundo prefigurado e esse mundo é substrato de leitura do escritor e também será a base da construção textual. A *mímesis I* assume mais uma vez uma leitura de mundo, do vivenciado, do absorvido dos outros, que por sua vez já fizeram o seu percurso de *mímesis I*. Desse modo, este processo não se exaure nunca, pois sempre haverá uma busca pela compreensão do mundo usando tudo aquilo que se vivenciou ou percebeu, fazendo uma “menção”, como define Ricœur ou simplesmente buscando no seu repertório:

Percebe-se, em toda a sua riqueza, qual o sentido de *mimesis I*: imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICŒUR, T&N1, 2010, p.112).

Para esta pré-compreensão do mundo da ação é preciso ter como competência prévia

[...] a capacidade de identificar a ação em geral por seus aspectos estruturais; uma semântica da ação explicita essa primeira competência. Além disso, se imitar é elaborar uma significação articulada de uma ação, uma competência suplementar é exigida: a aptidão para identificar o que chamo as mediações simbólicas da ação [...] (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 96).

Assim, é necessário compreender as perguntas necessárias à criação da intriga para poder construí-la, pois como define Ricoeur “[...] todas as artes da narração e, eminentemente, as que se originaram na escrita, são imitações da narrativa tal como já é praticada nas transações do discurso comum” (RICŒUR, T&N2, 2010, p. 272). Além disso, “imitar ou representar a ação, é em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade” (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 101).

2.2 *Mimesis* II

A *mimesis* II, como afirma Ricoeur, “só tem uma posição intermediária porque tem uma função de mediação” [...] “entre um estágio anterior e um estágio posterior da *mimesis*” (2010, p.113), ou seja, é a mediadora entre

[...] acontecimentos ou incidentes individuais e uma *história* tomada como um todo. [...] Nesse sentido, isso significa dizer que ela (intriga) tira uma história sensata *de* - uma diversidade de acontecimentos ou incidentes (os *pragmata* de Aristóteles); ou que ela transforma os acontecimentos ou incidentes *em* - uma história (RICOUER, T&N1, 2010, p.114).

A *mimesis* II configura a narrativa, dispondo, na intriga ou enredo, aquilo que está prefigurado, fatos, acontecimentos, histórias, ou seja, o repertório vivencial e simbólico do autor. Como bem define Feil:

as intrigas na narrativa remetem a experiência humana para o âmbito do espaço ficcional, dando-lhe um sentido de eterna reelaboração através das

sucessivas configurações e da possibilidade incessante de autocriação (FEIL, 2011, p. 81).

A tais informações o autor recorre quando da escritura da narrativa, podendo elas ser mencionadas de alguma forma em suas entrevistas, autobiografias e memórias, bem como ser buscadas por pesquisadores preocupados em descrever a gênese de um texto.

2.3 *Mímesis* III

A terceira etapa da *mímesis* tripartida ancora-se no leitor. Ricœur, em entrevista concedida a Edmond Blattchen, deixa muito claro que não importam as intenções do autor na sua concepção de hermenêutica: “não é a intenção do autor que conta, mas o que os leitores lêem” (RICŒUR, 2002, p. 30). A *mímesis* III é o corolário essencial da obra literária, se esta serve de mediação entre um tempo, o da escritura, e outro, o da leitura. Ela efetua a

[...] intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo na qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica (RICŒUR, T&N1, 2010, p.123).

No mundo do ouvinte ou do leitor, a questão de referência não pode ser esquecida. Até mesmo para romper com os padrões pré-estabelecidos de realidade o leitor e o autor vão buscar, na referência ao mundo, os paradigmas a serem alterados ou tolerados. Ricœur não ignora a noção de referência:

Toda referência é correferência, referência dialógica ou dialogal. Portanto, não é preciso escolher entre uma estética da recepção e uma ontologia da obra de arte. O que um leitor recebe não é só o sentido da obra, mas, através de seu sentido, sua referência, isto é, a experiência que ela traz para a linguagem e, em última instância, o mundo e sua temporalidade que ela estende diante de si. (RICŒUR, T&N1, 2010, p.134).

Ao explicar a *mimesis* III, (Cf. p.128) Ricœur traz a noção de “história (ainda) não contada”, que seria uma pré-história da história narrada e seria um pano de fundo. Assim, o homem emergiria dessa imbricação de histórias, ou, nas palavras do próprio Ricœur, seria um “ser emaranhado em histórias” e narrar seria dar continuidade a essa necessidade de contar, própria do humano:

O crítico literário formado na tradição aristotélica segundo a qual a história é um artifício criado pelo escritor não ficará nem um pouco satisfeito com essa noção de uma história contada que estaria em “continuidade” com o enredamento passivo dos sujeitos em histórias que se perdem em um horizonte brumoso. No entanto, a prioridade dada a história ainda não contada pode servir de instância crítica ante qualquer ênfase no caráter artificial da arte de narrar. Contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Essa observação ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 129).

O escritor (cf. p.133) assume o papel de trazer uma nova experiência ao interlocutor. Pois, como afirma Ricœur, seguindo Benveniste, “com a frase, a linguagem é orientada para além de si mesma: diz alguma coisa sobre algo”. Esse algo é fruto das experiências do autor, que codificadas no texto ficcional, serão sua tentativa de compreensão da realidade, partilhada com os leitores. Ricœur segue a análise (cf. p. 133), demonstrando que a partilha de uma experiência é consequência de estarmos no mundo e que a linguagem não constitui um mundo próprio, mas sim, é referenciada a partir do estar no mundo do indivíduo e, também, pelas situações que afetam este “estar no mundo”.

Todas essas questões referenciais que poderiam estar sendo discutidas na *mimesis* I são abordadas na *mimesis* III, pois retomam uma questão importante que Ricœur defendeu em *A metáfora viva*², propondo que a

[...] capacidade de referência da linguagem não se esgotava no discurso descritivo e que as obras poéticas se reportavam ao mundo segundo um regime referencial próprio, o da referência metafórica. Essa tese abrange todos os usos

² RICŒUR, Paul. Estudo VII de *A Metáfora Viva*, 1983.

não descritivos da linguagem, portanto todos os textos poéticos, sejam eles líricos ou narrativos. Implica que também os textos poéticos falam do mundo, embora não o façam de modo descritivo. A referência metafórica, quero lembrar, consiste no fato de que a supressão da referência descritiva – supressão que, numa primeira aproximação, remete a linguagem a si mesma – revela ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta (RICŒUR, T&N1, 2010, p.136).

Para finalizar, podemos notar que Ricœur, ao preocupar-se em dividir a *mímesis* em três etapas, buscou alargar o seu conceito inicial de representação para além de representação de uma realidade. Deixou um legado maior que foi trazer à discussão os conceitos de referencialidade que a *mímesis* traz e também a aproximação do fazer narrativo com o ser-estar no mundo do produtor das narrações. Por último, retomando o conceito de referência metafórica que havia trabalhado antes, advoga que a referência ao mundo do autor no texto nunca é descritiva, mas sim, significativa.

Em *Tempo e Narrativa II*, a discussão centra-se diretamente na ficção, enquanto no primeiro livro, aspectos da história foram colocados lado a lado com aspectos ficcionais visto que Ricœur não desconsidera que ficção e história se entrecruzam:

Nesse sentido, a ficção tomaria empréstimos da história tanto quanto a história toma empréstimos da ficção. É esse empréstimo recíproco que me autoriza a formular o problema da referência cruzada entre a historiografia e a narrativa de ficção. Esse problema só poderia ser desconsiderado numa concepção positivista da história que ignorasse a parcela de ficção na referência por vestígios, e numa concepção antirreferencial da literatura que ignorasse o alcance da referência metafórica em toda poesia (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 140).

Na segunda parte de *Tempo e narrativa*, Ricœur centrar-se-á na ficção, principalmente discutindo o gênero romance, que a nós é interessante do ponto de vista analítico, haja vista que o foco deste trabalho são os comentários acerca da produção de romances e os episódios que os escritores veem de alguma forma como centrais na feitura de suas obras.

Aí encontramos uma questão, a preocupação que o autor tem em que seu mundo seja o mundo do leitor. Tal preocupação não é de todos os escritores, no entanto, embora alguns enfatizem o caráter independente da obra, e nós, assim como

Ricœur, creiamos nessa independência, o fato é que, ao recordarem elementos reais, histórias e ou anedotas certos autores entrecruzam seu mundo e o mundo do leitor com o mundo da obra. Assim, a leitura terá outra refiguração (na *mimesis* III), pois o leitor verá uma espécie de intertextualidade entre a obra e uma história nascida das relações sociais ou da memória do autor.

Essa intertextualidade pode ser entendida no sentido que Kristeva apresenta, como mosaico de citações, pois é um texto (aqui entendido a partir da noção alargada de texto da autora³) que remete a outro texto (aquele produzido a partir das vivências do autor). O próprio escritor no processo criativo entende essa intertextualidade, e sabe que seu texto é intertexto das histórias que sua vida apresenta e que ele pode narrar. No entanto, ele sabe que esse efeito só será sentido se expuser esse material narrativo a outras pessoas. Nesse ponto encontram-se a vontade de rememorar suas histórias e o efeito que isso terá na leitura *a posteriori* de seus livros. Quanto ao mundo da obra com que o leitor se deparará na leitura, Ricœur o situa na composição da intriga:

Abrir para fora a noção de composição da intriga e a noção de tempo que lhe é apropriada significa, finalmente, acompanhar o movimento de transcendência pelo qual toda obra de ficção, verbal ou plástica, narrativa ou lírica, projeta para fora de si mesma um mundo que pode ser chamado de mundo da obra. Assim, a epopéia, o drama, o romance projetam, ao modo da ficção, maneiras de habitar um mundo que ficam na expectativa de uma retomada pela leitura, capaz por sua vez de fornecer um espaço de confrontação entre o mundo do texto e o mundo do leitor (RICŒUR, T&N2, 2010, p.9).

Essa tentativa de aproximar o mundo do leitor, o mundo da obra e o mundo do escritor, é consoante com a ideia de que no romance o substrato da maioria das histórias é a aventura de pessoas comuns, ou ainda, a apresentação da vida comum de pessoas vistas como especiais ou heróis no sentido de que mesmo na vida cotidiana suas presenças no mundo são idealizadas:

[...] o romance estende consideravelmente a esfera social na qual a ação romanesca se desenrola. Não são mais os altos feitos ou malfeitos de

³ Texto como sistema de signos no qual se encaixam obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos sociais ou inconscientes. (cf. JENNY, 1979, p. 13).

personagens lendários ou célebres, mas as aventuras de homens ou mulheres comuns que se deve retrair (RICŒUR, T&N2, 2010, p.14).

A noção de que o romance é certamente o veículo de feitos comuns narrados não destoa da ideia de *mythos* defendida por Aristóteles, como salienta Ricœur no seguinte trecho: “Eu até o ousaria dizer que nada nos faz sair da definição aristotélica de *mythos* como “imitação de uma ação” (2010, T&N2, p.16). Assim, a imitação de uma ação durante muito tempo foi a preocupação maior dos escritores em relação ao romance, principalmente centrada na ideia de que deveria manter a verossimilhança⁴, questão que perdurou durante todo o século XIX:

Se a intriga, reduzida a esse esqueleto, pôde parecer uma invenção exterior, artificial mesmo e até arbitrária, foi porque desde o nascimento do romance e até o fim de sua idade de ouro, no século XIX, um problema mais urgente que o da arte de compor ocupou o primeiro plano: a verossimilhança (RICŒUR, T&N2, 2010, p.17).

A verossimilhança foi uma saída para as convenções literárias, uma grande saída porque aproximou a narração da literatura do mundo real, ainda que de maneira forçada, a partir de muitos artifícios. O mundo sempre foi o objeto da literatura e a frase de Mallarmé *apud* Ricœur (2010, T&N2, p.32) “Tudo no mundo existe para desembocar no livro” nunca deixou de ser verdadeira. Muitos escritores são defensores desta ideia, ainda que ela pareça exagerada, ou simplesmente redutora do papel do escritor como criador, pois ocupar-se-ia de recolher todas as coisas que andam “vagando pelo mundo”, retirando a originalidade dos seus feitos apenas como um observador de fenômenos: sociais, humanos e naturais. Nessa concepção, o romancista será um arremedo de cientista, porém, sem seu rigor científico.

Não estamos falando de escritores naturalistas e/ou realistas para quem essa perspectiva de observadores foi válida. E, quanto ao rigor, essa foi a palavra de ordem desses movimentos. Estamos falando de todo e qualquer escritor. Sem exageros, sabe-se que a escrita é a junção de experiência e criação, mas a criação é não somente

⁴ Verossimilhança no sentido atribuído pelos escritores realistas do século XIX.

companheira da experiência, mas principalmente seu produto. Essa reflexão não deixa de aproximar-se do modo ricœuriano de pensar a ficção e os vestígios do mundo prático:

A ficção não apenas conserva o vestígio do mundo prático sobre o fundo do qual se destaca, mas reorienta o olhar para os aspectos da experiência que "inventa", ou seja, simultaneamente descobre e cria (RICŒUR, T&N2, 2010, p.128).

Ricœur deixa explícito que aquilo que é narrado por um narrador nunca será uma transposição literal do que ele passou, mas trará novos elementos à narrativa, exporá algumas coisas e encobrirá outras. E, além disso, a relação entre tempo fictício e tempo vivido também não é uma relação de simples ruptura. O tempo fictício sempre estará ligado ao tempo vivido, como ele aponta "O tempo fictício nunca está completamente cortado do tempo vivido, o da memória e da ação" (RICŒUR, T&N2, 2010, p.128).

Para Ricœur essa ligação se dá por meio da transposição metafórica, conservando aquilo que supera, pois "toda narrativa - mesmo do futuro – conta o irreal como se fosse passado" (T&N2, 2010, p.126). A confirmação da ligação ao mundo real passado é sempre estabelecida pelo caráter mimético de toda obra que acaba por conduzir à metáfora, como enfatiza o filósofo em a *Metáfora viva*:

A tensão própria à mimese é dupla: por um lado, a imitação é simultaneamente um quadro do humano e uma composição original, por outro lado, consiste numa restituição e num deslocamento para o cimo. É este traço, que adicionado ao precedente, nos conduz à metáfora (RICŒUR, MV, 1983, p. 68).

Este criar referenciado pelo autor é também transposto na narrativa a todos seus elementos, dentre os quais cabe citar os personagens. Esses vivem nas histórias uma "experiência fictícia do tempo" que,

[...] não deixa de ter um mundo como horizonte. [...] Ela envolve, com efeito, uma nova noção, a de experiência fictícia do tempo, como é feita pelos personagens, eles próprios fictícios, da narrativa. Essa experiência fictícia deriva de uma dimensão da obra literária diferente da que consideramos aqui, a saber, seu poder de projetar o mundo. É nesse mundo projetado que moram personagens que realizam uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles,

mas que não deixa de ter um mundo como horizonte (RICŒUR, T&N2, 2010, p.129).

Em *Tempo e narrativa III*, Ricœur também frisa a vinculação da narrativa com o “mundo prático” a partir da “experiência do tempo” presente na tríplice *mímesis*. No entanto, seu foco é a *mímesis III* e a refiguração da experiência temporal. Desse estudo podemos destacar os entrecruzamentos da história e da ficção e algumas questões relativas à ficcionalização da história.

De suma importância no desenvolvimento das ideias para conclusão de seus estudos acerca do tempo na narrativa está a relevância da leitura, que é o processo final para a realização da refiguração, conceito já visto quando falamos da *mímesis III*, e que Ricœur retoma ao mencionar o cruzamento do mundo do texto e do mundo do leitor:

É somente na leitura que o dinamismo da configuração termina seu percurso. E é para além da leitura, na ação efetiva, instruída pelas obras consagradas, que a configuração do texto se transmuta em refiguração. Reencontramos assim a fórmula com que definimos *mimese III* no primeiro volume: dizíamos que a marca a intersecção entre mundo do texto o mundo do ouvinte ou do leitor, a intersecção portanto entre mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica. A significância da obra de ficção procede dessa intersecção (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 270).

O filósofo francês não ignora que a composição da obra rege a leitura, pois “é do autor que parte a estratégia de persuasão que tem o leitor como alvo.” A partir dessa perspectiva, Ricœur aponta três momentos que devem ser considerados:

1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor considerado quer como sujeito que lê, quer como o público receptor (RICŒUR, T&N3, 2010, p.271).

Nessa divisão está o percurso para pensar a produção das sagas familiares tanto do escritor brasileiro como do escritor colombiano, visto que, a partir de suas memórias,

podemos ter um panorama do processo da escrita e do jogo que o escritor fará na tentativa de “ganhar o leitor”. Nesse sentido, Ricœur diz que o escritor:

Só atinge seu leitor se, por um lado compartilhar com ele um repertório familiar, quanto ao gênero literário, ao tema, ao contexto social, ou mesmo histórico e se, por outro, praticar uma estratégia de desfamiliarização com relação às normas que a leitura crê poder facilmente reconhecer e adotar (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 290)

Como não deixaremos de lado a presença do autor e a sua implicação na construção narrativa, é importante considerar que:

[...] os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa, que podemos considerar aqui idêntica ao autor implicado, ou seja, há um disfarce fictício do autor real. Fala uma voz que narra o que, para ela, ocorreu (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 325).

Ao analisar a transformação dos vestígios do passado evocados pela memória dos autores, não poderemos desconsiderar os caracteres históricos de suas memórias. No entanto, talvez, o mais importante da narrativa de ficção é a sua posição quase histórica, como indica o autor de *Teoria da interpretação*:

A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 325).

Embora durante muito tempo a capacidade de refletir a narrativa através da verossimilhança fosse muito valorizada, não é essa uma questão seminal, pois o que está em jogo na análise da narrativa é o seu poder de *mímesis*:

A verdadeira mimese da ação deve ser buscada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 327).

A noção de *mímesis* da ação alcança a narrativa não pela cópia de uma época, mas sim, pela sua capacidade de criar o provável, com base nas tradições, como as entende Ricœur, bem como as suas interpretações e reinterpretações:

Uma vez que entendemos por tradições as coisas ditas no passado e que chegaram até nós por uma cadeia de interpretações e reinterpretações, é preciso acrescentar uma dialética material dos conteúdos à dialética formal da distância temporal; o passado nos interroga e nos questiona antes que o interroguemos e o questionemos (RICŒUR, T&N3, 2010, p. 379).

Para Ricoeur, o texto dialoga com o passado, na medida em que tudo já foi dito ou experienciado e estamos numa posição de herdeiros das tradições. A ação imitada também é um texto, pois nos vem sob forma de linguagem, com as marcas da compreensão de sucessivas épocas.

2.4 Memória, experiência e ficção

Feito o percurso pelas análises de Ricœur em *Tempo e narrativa* e considerando que a memória assume um papel de importância na construção do texto narrativo (pois muitas vezes o autor que inicia uma história, embora não preveja o uso da transposição da memória ao texto escrito, a faz consciente ou inconscientemente), buscaremos em sua obra mais recente *A memória, a história e o esquecimento*, subsídios para compreender este processo na composição narrativa. Este estudo não pretende defender a ideia de que existe uma leitura melhor que as outras e que esta estaria ancorada naquilo que se desprende alheamente ao texto narrativo ficcional (as memórias do autor). O que nos interessa são as transformações pelas quais passam as informações do plano memorialístico e/ou biográfico ao plano da narrativa de ficção, como forma de estudo do processo ficcional.

Antes de entrarmos nas análises ricœurianas acerca da memória, trazemos uma noção empírica de memória, resultado da pesquisa do cientista Iván Izquierdo. Seu conceito de memória também está vinculado à noção de experiência, como vemos:

Nós, humanos e animais, adquirimos memórias através das experiências, através do perceber e/ou fazer que denominamos experiências. A aquisição de memórias é o que se conhece como aprendizado. Aprendemos memórias. A vida é um contínuo aprendizado; a vida é um contínuo fazer e desfazer memórias. É óbvio que o número de memórias possíveis é pelo menos igual ao número de experiências possíveis, e que, destas não há duas iguais; na verdade, seu número é incalculável, já que talvez não no infinito. Uma experiência pode ser a percepção de um fato externo (uma flor); um fato interno (uma dor); um conjunto de fatos ou eventos (nossa infância), de fatos e conceitos (a medicina, a religião), uma partitura (algo visual) que armazenamos como sons e voltamos através de movimentos (tocando piano, por exemplo) (IZQUIERDO, 1998, p. 99).

A interrelação de memória, experiência e aprendizado é um dado importante na construção de qualquer obra artística, principalmente quando falamos de nosso objeto de estudo, a narrativa. Não importa qual gênero de narrativa estejamos perscrutando, ficcional ou histórico, a memória estará imbricada na sua construção. Assmann define memória individual como aquela que é

sumamente social, tanto como lo son el lenguaje y la consciencia en general. Una memoria individual en sentido estricto sería algo así como un lenguaje privado que sólo uno mismo entiende, o sea, un caso especial, una excepción (ASSMANN, 2008, p. 19).

E a memória coletiva seria aquela cuja tarefa:

[...] consiste en transmitir una identidad colectiva. La sociedad se inscribe en sí misma en esta memoria, con sus normas e valores creando en el individuo esa autoridad que Freud llama “súper yo”, y que convencionalmente se designa “consciencia moral”. Los típicos medios de este tipo de memoria son los monumentos, los días conmemorativos y sus respectivos festejos y ritos (por ejemplo, la colocación de coronas), las banderas, las canciones y los eslogans. [...]. Es una cuestión de colectivo social, que quiere recordar, y también del individuo, que recuerda para pertenecer a él. Y es para eso que ambos – colectivo e individuo – apelan al archivo de las tradiciones culturales, al arsenal de las formas simbólicas, al „imaginario” de los mitos y las imágenes, a los

„grandes relatos“, las sagas y leyendas, las escenas y constelaciones, que en el tesoro de las tradiciones de un pueblo siempre están vivos o pueden reactivarse (ASSMANN, 2008, p. 23-24).

Será de uma delas que a construção ficcional e/ou histórica sempre partirá e sua busca será a de expandi-la, ampliá-la. No entanto, situar algum estudo literário nesse horizonte, considerando a memória pessoal ou analisando sua presença na construção narrativa, é tarefa difícil. Este trabalho não pretende fazer uma análise psicologizante da literatura como as feitas no fim do século XIX e início do século XX, mas sim, considerar algumas de suas dimensões.

Para melhor compreender a dimensão da memória, recorreremos principalmente à primeira parte de *A memória, a história, o esquecimento*, cujo enfoque está centrado nos fenômenos mnemônicos. Da análise fenomenológica de Ricœur buscaremos os conceitos relativos à memória e à lembrança e tentaremos delimitar a presença de material “dito da memória” na imaginação criadora.

Em uma análise de presença da memória ou da lembrança na construção ficcional teremos um problema quanto ao estatuto da fidelidade das coisas lembradas. Serão ou não fiéis, os fatos, acontecimentos e experiências narrados pelo autor quando referentes ao seu passado e utilizados na narrativa? Essas preocupações, que poderiam ser foco de uma análise historicista (preocupada com uma verdade histórica) da narrativa, como bem demonstra Ricœur, não são problemas, pois:

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar (RICŒUR, MHE, 2010, p.40).

Ricœur frisa que, quando nos referimos à imaginação, não a censuramos, visto que “esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais”. Deixamos claro, junto com as palavras de Ricœur, que embora a lembrança possa ser um engano de um passado que talvez o escritor não tenha vivido, o fato de referi-lo é importante no estudo da obra. É dessa

lembrança, colocada frente a frente com o produto final de sua obra que teremos uma espécie de intertextualidade da obra com histórias anteriores a ela.

A memória para Ricœur tem o privilégio de ser portadora das coisas passadas antes (cf. 2010, p.40). Ao descrever o regime da lembrança, ele agrega alguns traços interessantes à sua análise a partir de conceituações de Santo Agostinho. Quanto ao regime da lembrança, deixa claro que, ao falar da precipitação das lembranças,

[...] elas se apresentam isoladamente, ou em cachos, de acordo com relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias, ou em seqüências mais ou menos favoráveis a composição de uma narrativa (RICŒUR, MHE, 2010, p. 41).

Esse último fato que liga as lembranças às narrativas é interessante do ponto de vista das construções ficcionais que serão realizadas buscando este tom de contação a partir de lembranças, sem que isso apareça nos textos literários até o fim das narrativas. García Márquez dá um ótimo exemplo dessa estratégia quando se recorda da maneira de narrar utilizada por sua mãe:

La mitad de los cuentos con que inicié mi formación se los escuché a mi madre. Ella tiene ahora ochenta y siete años y nunca oyó hablar de discursos literarios, ni de técnicas narrativas, ni de nada de eso, pero sabía preparar un golpe de efecto, guardarse un as en la manga mejor que los magos que sacan pañuelitos y conejos del sombrero. Recuerdo cierta vez que estaba contándonos algo, y después de mencionar a un tipo que no tenía nada que ver con el asunto, prosiguió su cuento tan campante, sin volver a hablar de él, hasta que casi llegando al final, ¡paff!, de nuevo el tipo -ahora en primer plano, por decirlo así-, y todo el mundo boquiabierto, y yo preguntándome, ¿dónde habrá aprendido mi madre esa técnica, que a uno le toma toda una vida aprender? Para mí, las historias son como juguetes y armarlas de una forma u otra es como un juego (GARCÍA MÁRQUEZ, BEN, 1998, p.13).

Cem anos de solidão foi uma dessas histórias que funcionam como um brinquedo de montar com indicação de idade e cujas peças demoraram a serem encontradas, pois andavam perdidas nos escaninhos da memória e somente a maturidade foi capaz de permitir que pudessem ser montadas corretamente. Também podemos falar o mesmo de *O tempo e o vento*, romance que Erico só alcança escrever quando chega a uma maturidade literária e, por conseguinte, se vê como capaz de

juntar as peças do quebra-cabeça pessoal e histórico num romance-rio⁵ que abarcasse duzentos anos e um centenar de personagens.

⁵ Romance-rio ou *Roman-fleuve* (em francês) - "Romance ou novela que flui como um rio. Designa as obras ficcionais que se organizam em ciclos contínuos, à semelhança dum estuário fluvial, caracterizadas pelo grande número de personagens e de ações que se sucedem ou imbricam (MOISÉS, Massaud, 2006, p. 407). A isto, agregamos o fato de que o romance-rio é muitas vezes publicado em diversos volumes, sendo o exemplo mais famoso e definidor do gênero a obra *Jean Cristophe*, de Romain Rolland.

3 EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E NARRATIVA EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*⁶

Embora *Cem Anos de Solidão* tenha sido escrito quando Gabriel García Márquez já havia alcançado sua maioridade literária, com quatro livros publicados e também certa quantidade de contos em revistas e jornais, a gestação desse livro começa muito antes, por volta de seus 18 anos de idade. A ideia principal de García Márquez, como ele demonstra, era escrever um livro no qual a história toda se desenvolvesse no interior de uma casa:

-¿Es cierto que a los dieciocho años de edad intentaste escribir esa misma novela (*Cien años de soledad*)?

-Sí, se llamaba La casa, porque pensé que toda la historia debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 107).

Essa que foi a ideia inicial de um romance sempre esteve ligada a sua experiência pessoal ou, como apresenta Mario Vargas Llosa em seu importante estudo sobre *Cem anos de solidão: historia de un deicidio*, desde logo estava definido qual era seu "demônio". A noção de demônio, como explica o escritor peruano, se define pelos fatos, pessoas, sonhos e mitos que estão marcados a fogo na memória e atormentarão o autor até que se tornem os materiais para a produção ficcional. O fato que Gabriel García Márquez sempre relembra em suas memórias e entrevistas é a sua vivência em Aracataca na casa dos avós maternos. Isto ficará gravado em sua memória e como afirma o escritor é sua recordação mais viva e constante:

Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos. Es un sueño recurrente que todavía persiste. Más aún: todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa. No que he vuelto a ella, sino que estoy allá, sin edad y sin ningún motivo especial, como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aún en el sueño

⁶ Árvore genealógica da família Buendía no anexo 1, p.131. (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 3)

persiste el que fue el sentimiento predominante durante aquella época: la zozobra nocturna. Era una sensación irremediable que empezaba siempre al atardecer, y que me inquietaba aun durante el sueño hasta que volvía a ver por las hendiduras de las puertas la luz del nuevo día. No logro definirlo muy bien, pero me parece que aquella zozobra tiene un origen concreto, y es que en la noche se materializaban todas las fantasías, presagios y evocaciones de mi abuela” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001 p. 216).

A lembrança que persegue o escritor até em seus sonhos será o mote para a composição da intriga de *Cem anos de solidão*. Como bem observa Miguel Fernández-Braso, Gabriel García Márquez nunca precisou preocupar-se com o tema de sua romance, pois já havia participado ativamente desde criança de seu argumento:

Márquez no tenía que preocuparse por el tema en el caso de Cien años de soledad. Del argumento participó activamente desde niño. El novelista colombiano apenas conoció a sus padres. Su infancia la pasó con sus abuelos en una casa de sombras misteriosas, de sombras deshumanizadas y secretas, de sombras funerarias y angustiadas (FERNÁNDEZ-BRASO, 1972, p. 118).

Notamos que o escritor, ao fazer as escolhas para seu romance, nunca deixou de caracterizar a presença daquilo que foi vivenciado por ele durante sua infância. Sua experiência temporal é transportada ao livro de modo a configurar a partir da narrativa aquilo que foi vivido. Sabemos que, embora o autor se apoie em sua experiência, ele não faz uma transposição fidedigna de sua vida à obra, mas sim, adapta o mundo temporal à narrativa. A adaptação a que o autor se dispõe a fazer constitui a mimesis II, no sentido definido por Ricœur, de transposição metafórica do mundo prático à narração. Nesse sentido, quando estivermos analisando a composição do romance, a partir das memórias do autor e de outros documentos tais como entrevistas e relatos familiares, nosso intuito será sempre de buscar compreender como o "estar no mundo" do escritor é configurado na narrativa, o que transparece nessa confiança:

Pretendía ser un drama de la guerra de los Mil Días en el Caribe colombiano, del cuál había conversado con Manuel Zapata Olivella, en una visita anterior a Cartagena. En esa ocasión, y sin relación alguna con mi proyecto, él me regaló un folleto escrito por su padre sobre un veterano de aquella guerra, cuyo retrato impreso en la portada, con el liquilique y los bigotes chamuscados de pólvora, me recordó de algún modo a mi abuelo. He olvidado su nombre, pero su

apellido había de seguir conmigo por siempre jamás: Buendía. Por eso pensé en escribir una novela con el título de La Casa, sobre la epopeya de una familia que podía tener mucho de la nuestra durante las guerras estériles del coronel Nicolás Márquez. El título tenía fundamento en el propósito de que la acción no saliera nunca de la casa. Hice varios principios y esquemas de personajes parciales a los cuáles les ponía nombres de familia que más tarde me sirvieron para otros libros (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 383).

Como vimos, um folheto sobre um veterano chamado Buendía, muito parecido a seu avô, motivou a escritura de um romance cuja ação centrar-se-ia na epopeia de uma família durante as guerras civis colombianas das quais este fez parte. Além disso, temos o fato de que a ação desenrolar-se-ia toda dentro de uma casa e que o sobrenome dele seria reconhecido posteriormente no resultado final o que acabou sendo *Cem anos de solidão*, romance da extinção da estirpe Buendía.

Sabemos que *La casa* nunca foi terminado e que foi considerado por García Márquez como "un paquete demasiado grande" (VISIÓN, 1995 p. 81) para ser produzido naquela idade. No entanto, ele chegou a publicar um texto que fazia parte do projeto inicial, como nos refere seu irmão Eligio no trecho a seguir:

En efecto, el primer texto de esa primera novela en gestación de García Márquez apareció el sábado 3 de junio de 1950, en Crónica, una revista literario-deportiva editada en Barranquilla. Se titulaba "La casa de los Buendía", y era un breve relato en el cual, como su título lo sugiere, se hablaba ya de los Buendía, más aun, de un coronel Aureliano Buendía, militar retirado de sus guerras civiles y del mundanal ruido con su mujer doña Soledad, en las afueras de un pueblo sin nombre. De igual manera se hablaba de una casa, la de la familia, de su construcción sobre las ruinas y cenizas de la anterior, de su evolución y estructura (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.178).

O pré-romance de García Márquez já apresentava elementos que o escritor trabalharia em *Cem anos de solidão* e que seriam importantes na estrutura narrativa de seu romance, tais como: o coronel, a família, as consequências da guerra civil e a casa. (cf. PLOETZ, 2004, p. 37). Muitos destes elementos que foram trabalhados em "*La casa de los Buendía*" e em outros textos publicados pelo escritor em jornais foram motivadores de uma grande polêmica crítica na qual participaram Ángel Rama y Jacques Gillard, cujo tema foi a gênese do reconhecido romance e de seus

antecedentes. Para Rama, embora fossem importantes, os textos anteriores a *Cem anos de solidão* não trazem a originalidade que a obra apresenta. Já Gillard, preocupado mais com os temas que aparecem tanto nos textos quanto no romance, acredita que *Cem anos de solidão* estava praticamente "pronto" nesses textos e que são antecedentes notórios da genialidade da obra (cf. GARCÍA MÁRQUEZ, 2001).

A nós, no entanto, não importa saber quando García Márquez alcançou a "genialidade" da obra, mas sim encontrar elementos importantes de sua experiência que serão decodificados em suas obras. Em *La casa de los Buendía*, vemos que alguns fatos referenciados pelo escritor em suas memórias já aparecem e que posteriormente serão também trabalhados em seu romance definitivo. Dentre eles, não podemos deixar de destacar a presença da casa nesse texto, elemento importante para a gênese do romance cuja presença é lembrada pelo escritor em suas memórias e entrevistas. O escritor colombiano descreve-a, não sem antes afirmar que ela passou por diversas transformações até se parecer com aquela de sua infância:

Pero no dijo cuál (casa), pues durante toda mi infancia la describían de tantos modos que eran por lo menos tres casas que cambiaban de forma y sentido, según quién 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 quién 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 hacia la calle, donde estuvieron las oficinas en las varias veces en que Papalelo fue funcionario público (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 41)⁷.

Na descrição a seguir da casa dos Buendía em *Cem anos de solidão* vemos que características descritas por García Márquez como sendo da casa de seus avós são

⁷ A referida casa pode ser visualizada nos anexos 2 e 3, respectivamente nas páginas 132 e 133 (SALDIVAR, 2000).

praticamente transpostas *ipsis literis* à casa da ficção, demonstrando o paralelo ficção/memória:

Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía 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 en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 17).

Assim, a "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", elementos presentes nas memórias do autor e na ficção, embora não possamos hoje atestar a veracidade de sua descrição, demonstram a importância que tiveram na vida do escritor e também a razão porque merecem estar presentes na narrativa ficcional. São suas marcas pessoais que, ao serem representadas na ficção, adquirem outros sentidos, pois, retomados outra vez em suas memórias aparecem como elo de uma escritura que referencia o mundo, como todas, mas que não esconde essa faceta e busca mostrá-la na presença de um texto não considerado ficcional. Devemos sustentar que a representação efetuada na narração é a do processo mimético, uma imitação criadora da experiência temporal.

No entanto, não é somente a casa que será elemento transformado na ficção sob sua pluma. De sua memória sairá outra experiência relevante para a narração de *Cem anos de solidão*, o povoado em que a casa está localizada. Aracataca, mimetizada em Macondo, também será uma experiência aproveitada da realidade na ficção. García Márquez conta em suas memórias e entrevistas como a experiência de retorno à Aracataca aos seus 23 anos foi decisiva para a descoberta daquilo que seria a história que deveria contar e o papel que ela assume em sua obra.

3.1 De Aracataca a Macondo

Na busca pelos motivos que originaram a integração das experiências vividas com aquilo que foi mimetizado no romance, Gabriel García Márquez não deixa de lembrar a viagem com sua mãe a Aracataca para a venda da antiga casa de seus avós. Ele salienta como foi reveladora daquilo que deveria contar na sua obra que, no entanto, não havia sido escrita e que demoraria ainda alguns anos para ser verdadeiramente engendrada:

Llegamos a Aracataca y me encontré que todo estaba exactamente igual pero un poco traspuesto poéticamente. Es decir, que yo veía a través de las ventanas de las casas una cosa que todos hemos comprobado: cómo aquellas calles que nos imaginamos anchas, se volvían pequeñitas, no eran tan altas como las imaginábamos, las casas eran exactamente iguales, pero estaban carcomidas por el tiempo y la pobreza, a través de las ventanas veíamos que eran los mismos muebles, pero quince años más viejos en realidad. Y era un pueblo polvoriento y caluroso; era un mediodía terrible, respiraba polvo. Entonces, mi madre y yo atravesamos el pueblo como quien atraviesa un pueblo fantasma: no había un alma en la calle: y estaba absolutamente convencido de que mi madre estaba sufriendo lo mismo que sufría yo de ver cómo había pasado el tiempo por ese pueblo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 203).

Esse fato é descrito como um momento chave para a continuação do projeto de *La casa*. García Márquez afirma diversas vezes que essa experiência teve um quê de reveladora de todo o "universo" a ser narrado em seu romance e também como a transposição desses momentos da infância a uma narrativa seriam importantes. Em seu livro de memórias, a lembrança que tinha de Aracataca, quando do seu retorno quinze anos depois, reconstrói a imagem que guardava, e essa imagem, segundo ele, não era idealizada e permanecia inalterada em sua memória:

Hasta la adolescencia, la memoria tiene más interés en el futuro que en el pasado, así que mis recuerdos del pueblo no estaban todavía idealizados por la nostalgia. Lo recordaba como era: un lugar bueno para vivir, donde se conocía todo el mundo, a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 11).

Algumas dessas palavras estão presentes na descrição que o narrador faz, em *Cem anos de solidão*, da cidade erguida por José Arcádio:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 9).

O escritor chileno Luis Harss, no clássico texto *Los nuestros*, colocou, lado a lado, em entrevistas, os escritores latinoamericanos do *boom*, fazendo um panorama da mais moderna produção de romances do continente. Na entrevista de García Márquez (HARSS, 1973, p. 381-419), parece ter capturado a atmosfera que Aracataca deixou no autor e em sua obra, como nos mostra a seleção de trechos feita pelo seu irmão:

Harss argumentó en esa ocasión que gracias a este escritor (García Márquez) el lugar más interesante de la Colombia de ese entonces era “un pueblo tropical llamado Macondo que no aparece en ningún mapa.” Quizás muy parecido a Aracataca, aventuró Harss, el caserío microscópico donde había nacido el escritor. Harss destacaba, en otro de los apartes del documento de treinta y ocho páginas de su libro, que la vida de García Márquez había sido bastante atribulada, que incluso pudo arruinarlo más de una vez, pero que en todo caso lo había dejado “con el rico tesoro de la experiencias personales que forman el núcleo millonario de su obra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 57).

Harss, ao final do trecho, não deixa de agregar que as experiências pessoais formadoras da obra de García Márquez são o que de mais importante restou de malogrados fatos da vida do escritor; seu acúmulo compôs um cabedal de histórias às quais pôde recorrer como ficcionista. Nesse sentido, essas experiências a que os escritores muitas vezes recorrem funcionam tais quais os textos que são reaproveitados em suas obras através da intratextualidade. García Márquez, ao descrever em suas memórias fatos da mesma forma que estão descritos em seus romances, parece apontar para esta característica do fazer literário de retomar o mundo como um espelho que pode refletir algo que se coloca a sua frente ou simplesmente, tal como um espelho quebrado, fragmenta-o, o que seria a negação desse mundo.

Em *Vivir para contarla*, o Nobel de literatura descreve a cidade de Aracataca e também apresenta informações muito relevantes que foram transportadas à narrativa ficcional, principalmente aquelas relativas à morada dos gringos das companhias bananeiras:

Yo lo recordaba todo con la iglesia en la plaza y las casitas de cuentos de hadas pintadas de colores primarios. Recordaba las cuadrillas de jornaleros negros cantando al atardecer, los galpones de las fincas donde se sentaban los peones a ver pasar los trenes de carga, las guardarrayas donde amanecían los macheteros decapitados en las parrandas de los sábados. Recordaba las ciudades privadas de los gringos en Aracataca y en Sevilla, al otro lado de la vía férrea, cercada con mallas metálicas como enormes gallineros electrificados que en los días frescos del verano amanecían negras de golondrinas achicharradas. Recordaba sus lentos prados azules con pavorreales y codornices, las residencias de techos rojos y ventanas alambradas y mesitas redondas con sillas plegables para comer en las terrazas, entre palmeras rosales polvorientos. A veces, a través de la cerca de alambre se veían mujeres bellas y lánguidas, con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, que cortaban las flores de sus jardines con tijeras de oro (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 25).

Como se vê a seguir, as repetições propositais parecem fazer com que a atenção de toda análise da obra literária se volte à vida do escritor, seu estar no mundo e suas relações, sejam ela no plano familiar sejam no profissional. Assim, torna-se perigosa a mera psicologização da análise da escrita de uma ficção. No entanto, não queremos provar que, por ter certas experiências, Gabriel García Márquez escreve de uma determinada maneira, mas sim, demonstrar que a imbricação desses elementos é natural e que muitas vezes alguns escritores deixam às claras as ações pré-narrativas para a crítica e para seus leitores e outros preferem obscurecer tais ações:

Los gringos, que después llevaron mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malta metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 261).

Na análise da composição de uma obra narrativa, Paul Ricœur busca demonstrar na sua concepção de *mímesis* tríplice que a operação de *mímesis* apresenta três níveis: prefiguração, configuração e refiguração de um texto. Nas entrevistas e relatos de Gabriel García Márquez que já vimos, torna-se evidente que o autor pretende manter os rastros dos elementos que prefiguram a narração, ou seja, ao reelaborar a experiência de mundo na narrativa e depois ao reelaborá-la outra vez nas memórias e/ou entrevistas, sinaliza para essa faceta prefiguradora do fazer literário.

3.2 El tono

Uma preocupação que afligiu o escritor colombiano foi o tom que deveria empregar na narração para obter sua verossimilhança. Essa busca, que certamente "atormenta" a quase todos ficcionistas, no entanto, com relação a García Márquez não tem apenas fundo estilístico, mas sim, tem origem na natureza dos fatos que compõem a intriga de seu romance:

De modo que el hallazgo que me permitió escribir Cien años de soledad fue simplemente el de una realidad, la nuestra, observada sin las limitaciones que racionalistas y estalinistas de todos los tiempos han tratado de imponerle para que les cueste menos trabajo entenderla (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 86).

Muitas vezes, a realidade que servirá de referência para compor uma história crível prefigura fatos e personagens insólitos e pode vir a ser um obstáculo a uma leitura racionalista. Essa preocupação de García Márquez parece estar centrada na ideia de que a natureza dos relatos que faria não passaria pelo crivo racional de seus leitores:

[...] necesitaba un tono convincente, que por su propio prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga. Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a todo prueba que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima y sin poner en duda en ningún momento lo

que estaban contando, así hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción (DOMINGO, 1995, p. 96).

A impassibilidade foi a saída encontrada pelo escritor de *Memorias de mis putas tristes* para criar um tom na narrativa que convencesse os leitores. Esse narrador, como afirma nos trechos a seguir, foi encontrado na figura de sua avó:

-Quizás, como te lo dije ya, la pista me la dieron los relatos de mi abuela. Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural, de su vida cotidiana. Pensando en ella, me di cuenta de pronto que no estaba inventando nada, sino simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones, si tú quieres, que era muy nuestro, muy latinoamericano. Recuerda, por ejemplo, aquellos hombres que en nuestro país consiguen sacarle de la oreja los gusanos a una vaca rezándole oraciones. Toda nuestra vida diaria, en América Latina, está llena de casos como éste (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 86).

En primer término, mi abuela. Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela, escribí Cien años de soledad (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 43).

Assim, a realidade latino-americana captada por García Márquez só poderia ser repassada como o são muitas das lendas e produções orais dessa região, por pessoas que conhecem e creem nelas. Como afirma Ricœur, "narrar é, segundo uma proposta de Thomas Mann, separar (*aussparen*), ou seja, ao mesmo tempo eleger e excluir" (2010, T&N2, p.132), para poder "presentificar acontecimentos não perceptíveis pelos sentidos de um ouvinte". A forma de narrar buscada por Gabriel García Márquez queria levar estes acontecimentos não perceptíveis ao mais diverso público leitor, o que exigia uma aceitação gerada mais pela naturalização do insólito do que pelo exercício da racionalidade ou como bem define a tradutora de sua obra ao alemão e também sua biógrafa, Dagmar Ploetz: um "[...] resuelto entreveramiento de lo ordinario y lo extraordinario, de lo sensible y lo suprasensible" (PLOETZ, 2004, p. 96).

Uma realidade fantástica ou maravilhosa, que se apresentava como substrato para a ficção, necessitava de um tom adequado para sua realização no romance. Essa demanda foi suprida quando García Márquez, a partir das experiências de juventude,

retoma a linguagem com que seus avós narravam os acontecimentos cotidianos mais "incomuns" com uma convicção profunda de que aquilo era verdade. A inquietação pela forma de narrar vem ao encontro daquilo que analisou Benjamin em relação à narrativa escrita e a sua raiz na oralidade dos contadores anônimos:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1985, p. 198).

A serenidade imperturbável é referida em distintos momentos pelo "filho do telegrafista de Aracataca" como a virtude do poder narrativo de seus familiares. No entanto, ele não a encontra somente nas histórias ouvidas na infância. Essa virtude narrativa encontra-se também na narrativa popular dos cantos *vallenatos*, como refere García Márquez:

Creo que más que cualquier otro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos. Te estoy hablando de hace muchos años, de hace por lo menos treinta años, cuando el vallenato apenas era conocido en un rincón del Magdalena. Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos contaban, como se relataba, un hecho, una historia [...] Con mucha naturalidad. Después, cuando el vallenato se comercializó importó más el aire, el ritmo... Esos vallenatos narraban como mi abuela, todavía lo recuerdo. Después cuando comencé a estudiar el romancero, encontré que era la misma estética. Todo eso volví a encontrar en el romancero (EL MANIFIESTO, 1995, p. 114).

Toda essa preocupação do escritor com o tom que a narração deve assumir pode ser entendida pela noção de *voz narrativa e ponto de vista*, que Paul Ricœur nos apresenta. Segundo o autor de *Metáfora viva*,

O ponto de vista responde à questão: de onde vemos o que é mostrado pelo fato de ser narrado? E, assim, de onde se fala?" A voz responde à questão: *quem* fala aqui? Se não quisermos ser iludidos pela metáfora da visão, numa narrativa em que tudo é contado e na qual fazer ver pelos olhos de um personagem é, segundo a análise que faz Aristóteles da *léxis* (elocução, dicção), "colocar sob os olhos", ou seja, transformar a compreensão em quase intuição, então é preciso considerar a visão como uma concretização da compreensão e, portanto, paradoxalmente, como um anexo da escuta (RICŒUR, T&N3, 2010, p.172).

Mais importante do que quem fala é como se fala, pois essa voz será a definidora da literariedade. Conforme o filósofo de Valence, a voz narrativa, devido ao fato de que é dirigida a um leitor, tem a característica de situar-se entre a configuração e a refiguração, entre o mundo do texto e o mundo do leitor (cf. RICŒUR, T&N2, 2010 p.162). Nessa medida, compreende-se a preocupação com o "tono" que Gabriel García Márquez demonstrara antes de começar a escrever *Cem anos de solidão*, pois, em certa medida, parece residir aí o grande sucesso da obra, a forma como os acontecimentos mais delirantes são narrados. Além disso, em lidando com situações trazidas do seu mundo pessoal, podemos notar o labor que induz ao movimento da prefiguração à configuração, pois a urdidura da intriga estará estritamente ligada à maneira como os fatos vivenciados pelo autor serão reaproveitados na narrativa e de que modo serão narrados e aos artifícios usados para descrever a ação dos personagens na história. A noção de personagem, segundo o filósofo francês, tem total relação com a estrutura narrativa, pois

[...] na medida em que a narrativa não poderia ser uma mimesis de ação sem ser também uma mimesis dos seres que agem; ora seres que agem são, no sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente seres que pensam e sentem; ou melhor, seres capazes de dizer seus pensamentos, sentimentos e ações. Desse modo é possível deslocar a noção de mimesis da ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem (RICŒUR, T&N2, 2010, p. 152).

Como o trecho representativo deste processo temos a ascensão de Remedios, *la bella*, que, narrado por García Márquez, mostra a impassividade dos narradores que conheceu:

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima. -Al contrario-dijo-, nunca me he sentido mejor. Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con

ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 271).

Para finalizar, podemos ainda referir as entrevistas nas quais ele narra o fato histórico que deu origem ao episódio da Ascensão de Remedios ao céu:

Por ejemplo, la ascensión de Remedios la Bella en cuerpo y alma al cielo es un episodio histórico. Yo conocí en mi pueblo a una señora que tenía una nieta muy bonita. La muchacha huyó una noche con un agente viajero. Al día siguiente, la señora explicaba la desaparición de su nieta diciendo que había ascendido en cuerpo y alma al cielo, que ella la había visto transfigurarse y llenarse de luz y elevarse a las nubes. Cuando la gente le expresaba su incredulidad ante hecho tan inaudito, ella replicaba: Si la Virgen María subió al cielo en cuerpo y alma ¿por qué mi nieta no podía hacerlo?”(MONSALVE, 1995, p. 89).

“Había una chica que correspondía exactamente a la descripción que hago de Remedios, la bella, en Cien años de soledad. Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la había subido al cielo... En el momento de escribir, prefiero la versión de la familia, la versión con la que la familia protege su vergüenza, la prefiero a la real, que se fugó con un hombre, que es algo que ocurre todos los días y que no tendría ninguna gracia” (FERNÁNDEZ-BRASO, 1972, p. 110).

O mundo ao qual García Márquez se refere é a prefiguração que antecede a configuração, no processo de passagem da *mímesis I* para a *mímesis II*. Nesse processo é que se dá o que Ricœur “chamou de pré-compreensão” ou pré - narrativa da experiência temporal:

-¿Y Remedios la Bella? ¿Cómo se te ocurrió enviarla al cielo?
-Inicialmente había previsto que desapareciera cuando estaba bordando en el corredor de la casa con Rebeca y Amaranta. Pero este recurso, casi cinematográfico, no me parecía aceptable. Remedios se me iba a quedar de todas maneras por allí. Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma. ¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado en la madrugada y que para ocultar esta fuga decidió correr la voz de que su nieta se había ido al cielo.-Has contado en alguna parte que no fue fácil hacerla volar
-No, no subía. Yo estaba desesperado porque no había manera de hacerla subir. Un día, pensando en este problema, salí al patio de mi casa. Había mucho viento. Una negra muy grande y muy bella que venía a lavar la ropa estaba tratando de tender sábanas en una cuerda. No podía, el viento se las llevaba. Entonces tuve una iluminación. «Ya está», pensé. Remedios la Bella necesitaba sábanas para subir al cielo. En este caso, las sábanas eran el

elemento aportado por la realidad. Cuando volví a la máquina de escribir, Remedios la Bella subió, subió y subió sin dificultad. Y no hubo Dios que la parara (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 53).

Nestes trechos, vemos dois elementos pré-narrativos que serão os motivadores da experiência posterior da escrita. Um desses fatos é a assunção de Remedios ao céu, o outro é a maneira como ela ascende. Nota-se no primeiro trecho a história de uma moça que havia fugido, cuja família, provavelmente, com vergonha da situação, cria a história da ascensão para mascarar a realidade. García Márquez compreende a situação e busca uma saída narrativa para utilizar esse dado na sua narração, por assim dizer uma saída lírica, pois acrescenta um detalhe inesperado ao fato já inusitado. Usa *las sábanas* (os lençóis) como um elemento concreto da realidade. Por fim, a passividade do narrador é reflexo da passividade das personagens diante da situação. Ele, tal como as personagens, não demonstra espanto ou admiração sobre o que narra. A reação que Fernanda tem após a elevação aos céus de corpo e alma exemplifica a inércia tanto do narrador quanto das personagens.

Fernanda, mordida por la envidia, terminó por aceptar el prodigio, y durante mucho tiempo siguió rogando a Dios que le devolviera las sábanas. La mayoría creyó en el milagro, y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 271).

Outro trecho significativo do trabalho de transformação, na composição da intriga, de um elemento pré-narrativo em narrativo é a presença de Mauricio Babilônia na casa dos Buendía, que sempre é acompanhada de um esvoaçar de borboletas:

Fue entonces cuando cayó en la cuenta de las mariposas amarillas que precedían las apariciones de Mauricio Babilonia. Las había visto antes, sobre todo en el taller de mecánica, y había pensado que estaban fascinadas por el olor de la pintura. Alguna vez las había sentido revoloteando sobre su cabeza en la penumbra del cine. Pero cuando Mauricio Babilonia empezó a perseguirla, como un espectro que sólo ella identificaba en la multitud, comprendió que las mariposas amarillas tenían algo que ver con él. Mauricio Babilonia estaba siempre en el público de los conciertos, en el cine, en la misa mayor, y ella no necesitaba verlo para descubrirlo, porque se lo indicaban las mariposas (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 327).

O escritor colombiano em *El olor de la guayaba* apresenta sua base na realidade para a composição da ação narrativa de modo que ela não seja somente um decalque daquilo que foi vivenciado e/ou ouvido. Essa reelaboração passa pela compreensão dos aspectos simbólicos, semânticos e textuais e, a partir dessa compreensão se dá a tessitura da intriga e por consequência a mimética textual (cf. RICŒUR).

No excerto, podemos, a partir do relato do escritor, confirmar a questão da atividade mimética como aquela que busca a literariedade ao reelaborar o vivenciado, não replicando-o, mas sim, trazendo um dado novo, que muitas vezes será o causador de certo estranhamento.

-¿Estás seguro? En *Cien años de soledad* ocurren cosas bastante extraordinarias. Remedios la Bella sube al cielo. Mariposas, amarillas revolotean en torno a Mauricio Babilonia...

-Todo ello tiene una base real.

-Por ejemplo...

-Por ejemplo, Mauricio Babilonia. A mi casa de Aracataca, cuando yo tenía unos cinco años de edad, vino un día un electricista para cambiar el contador. Lo recuerdo como si fuera ayer porque me fascinó la correa con que se amarraba a los postes para no caerse. Volvió varias veces. Una de ellas, encontré a mi abuela tratando de espantar una mariposa con un trapo y diciendo: "Siempre que este hombre viene a casa se mete esa mariposa amarilla". Ese fue el embrión de Mauricio Babilonia (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 52-53).

Em *Cem anos de solidão*, a borboleta da vida real multiplica-se e torna-se um panapaná que persegue Mauricio Babilonia por todos os lugares onde anda, não deixando que sua presença passe despercebida em meio às outras pessoas. O exagero busca talvez aproximar alguns fatos de uma visão muito pessoal que o escritor de *Ninguém escreve ao Coronel* tem da realidade latinoamericana e por consequência da realidade colombiana.

Desse modo, o escritor também cria a partir daquilo que ele chama "imaginação" em oposição àquilo que denomina "fantasia", e qualifica como "invención pura y simple [...] sin ningún asidero en la realidad" e que seria "lo más detestable que puede haber". Toda essa ojeriza à fantasia dita pura vem da noção que García Márquez tem de que a obra de arte não pode dissociar-se, de modo nenhum, da realidade, pois ela seria sua fonte de criação. Ademais, García Márquez, embora abandone posições racionalistas

ou acadêmicas e enverede pelo realismo mágico⁸ não consegue dissociar a produção literária da verdade. Essa posição pode ser verificada no trecho a seguir:

Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 44).

A preocupação de García Márquez com aquilo que é criado, mas que deve ter um limite, corresponde à verossimilhança. Embora o escritor não defina claramente qual o limite, depreendemos que este reside em criar algo que não seja um mundo isolado da realidade, como teríamos em uma obra dita de fantasia, e sim que a referencialidade com o mundo dito real deve existir para que se possa de alguma forma relacionar a ambos. Se buscarmos na obra de García Márquez essa intencionalidade talvez pudéssemos considerar que Macondo é uma síntese de suas ideias, visto que é uma cidade fictícia. No entanto, ao caracterizá-la como uma cidade da costa colombiana, com traços da cultura caribenha, consegue fazer com que o leitor encontre um suporte no real para assimilar aquilo que é apresentado pelo texto. Podemos analisar uma declaração do autor acerca do *costumbrismo*⁹ e encontrar algumas imbricações com essas afirmativas. Vejamos o trecho:

Por mi parte, soy un hincha de la literatura costumbrista. Antes de la pregunta que le hacían a uno en todas partes: ¿Es usted un escritor comprometido?, se

⁸ Produção literária que viola os padrões realistas da representação literária, pois torna naturais os elementos sobrenaturais, diferenciando-se da ficção fantástica por não utilizar a incerteza e a ambiguidade na tentativa de envolver o leitor num ambiente de mistério. Ademais, a hesitação é inexistente no realismo mágico, pois os eventos insólitos são vistos com naturalidade. Esta classificação nasce a partir do termo “real maravilloso” cunhado por Carpentier, que explicaria o fato de o maravilhoso fazer parte da realidade latino-americana em oposição à Europa que só o obtém a partir de truques artísticos como o surrealismo (cf. LOPES, p. 383, 2008) e (cf. GARGANIGO et al., 1970, p. 516).

⁹ Tendência literária e artística que reflete nas obras os costumes do lugar e da época em que vive o artista criador. Num sentido mais restrito seria uma interpretação objetiva dos costumes, dos tipos e das paisagens, conformando obra aparte e sem conexão com outros gêneros artísticos e literários (cf. SAINZ DE ROBLES).

preguntaba: “¿Es usted un escritor costumbrista?”. Yo creo que todo escritor es costumbrista (EL MANIFIESTO, 1995, p. 140).

Essa sua defesa da literatura *costumbrista*, certamente, está menos ligada à literatura feita no século XIX e começos do XX, que foi quase unanimidade nos países de fala hispana, mas sim está ligada à questão de não desprender a literatura de uma espécie de retrato da realidade, ainda que nela apareçam fatos considerados por uma parcela do público. A respeito da relação entre fatos insólitos e sua questão tópica latino-americana, García Márquez diz:

Seguramente porque su racionalismo les impide ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos. La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. A este respecto suelo siempre citar al explorador norteamericano F. W. Up de Graff, que a fines del siglo pasado hizo un viaje increíble por el mundo amazónico en el que vio, entre otras cosas, un arroyo de agua hirviendo y un lugar donde la voz humana provocaba aguaceros torrenciales. En Comodoro Rivadavia, en el extremo sur de Argentina, vientos del polo se llevaron por los aires un circo entero. Al día siguiente, los pescadores sacaron en sus redes cadáveres de leones y jirafas. En Los funerales de la Mamá Grande cuento un inimaginable, imposible viaje del Papa a una aldea colombiana. Recuerdo haber descrito al presidente que lo recibía como calvo y rechoncho, a fin de que no se pareciera al que entonces gobernaba al país, que era alto y óseo. Once años después de escrito ese cuento, el Papa fue a Colombia y el presidente que lo recibió era, como en el cuento, calvo y rechoncho, a fin de que no se pareciera al que entonces gobernaba al país, que era alto y óseo. Once años después de escrito ese cuento, el Papa fue a Colombia y el presidente que lo recibió era, como en el cuento, calvo y rechoncho. Después de escrito *Cien años de soledad*, apareció un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo. Basta abrir los periódicos para saber que entre nosotros cosas extraordinarias ocurren todos los días. Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 51-52).

Com este pensamento, volvemos outra vez ao ideal de narração do escritor colombiano. Agora, no entanto, temos a noção de que o tom constrói a verossimilhança dos fatos que, em uma obra racionalista em demasia, ou talvez realista, não poderiam estar presentes. Faz-se novamente referência à avó e a maneira com que narra as histórias, agregando, ao fim a ideia de verossimilhança.

Podemos dizer que García Márquez busca estratégias de verossimilhança para suas histórias que de algum modo são as estratégias utilizadas no mundo a que

suas histórias fazem referência, ou seja, a busca pela narração próxima daquela praticada pelos seus avós, ou próxima daquela realizada pelos habitantes da costa colombiana, onde, segundo Plinio Apuleyo Mendoza, “[...] existe allí una soberbia tradición del relato oral, que está presente inclusive en las canciones, los vallenatos” (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 74).

3.3 Prefiguração e configuração da intriga

Embora, ao falarmos da narrativa de Gabriel García Márquez já tenhamos citado certa quantidade de relatos de fatos relativos à sua vida e que, repensados sob a ótica da ficção, fazem parte de suas histórias e são retomados pelas suas memórias, talvez agora seja o momento de pensar de que forma a composição da intriga se dá na obra. Quais elementos foram considerados importantes pelo escritor a fim de serem retomados, recriados, ou para usar o vocabulário da *mímesis* ricœuriana, configurados na narrativa? Qual o percurso que os elementos do mundo prático do escritor colombiano percorreram para deixar de serem histórias de sua vida e passar a serem histórias de *Cem anos de solidão*?

A nossa investigação não ignora que os elementos referidos pelas entrevistas e memórias do autor não são os fatos reais, mas são recriações dos acontecimentos, pois são o *ter-sido*, histórias verificáveis pelo testemunho que serão o arcabouço para a recriação literária. Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento*, não deixa de observar que a memória é acusada de ser pouco confiável, no entanto, isso só ocorre porque ela é o único meio de “significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (cf. RICŒUR, MHE, 2010, p. 40).

Para isso, recorreremos a esta fonte, pois ainda que não inteiramente confiável, em relação à produção ficcional é o que nos resta como objeto. Ricœur também afirma que a única maneira de confirmar um falso testemunho é colocá-lo frente a outro testemunho considerado confiável (cf. RICŒUR, MHE, 2010, p. 40). Não obstante, não será essa nossa preocupação, visto que nosso fazer crítico centra-se na possibilidade de correlação das lembranças de Márquez com sua criação, pouco importando o

estatuto de verdade que a elas se atribua ou não. Um elemento importante, que diz respeito a nosso trabalho de análise, é que também consideramos entrevistas e relatos de terceiros, pois como pensamos as experiências junto a ele, também são importantes. Talvez um fator que justifique a presença dessas opiniões e lembranças alheias, é o livro que já usamos neste trabalho, chamado *Los García Márquez*, que apresenta entrevistas com seus irmãos, a respeito das experiências que dividiram com o ganhador do prêmio Nobel.

Toda essa preocupação que temos com dados históricos e testemunhos deve-se ao fato de que não estamos buscando uma história real ou absoluta, pois sabemos que ela somente existiu quando do seu acontecimento. Nossa intenção, ainda que não se realize completamente, é, a partir das pequenas peças que as lembranças do autor e das pessoas que o cercam resgatam, montar um pedaço do quebra-cabeça que é o processo de escritura da obra considerando a *mímesis* e sua três etapas. Para alcançar este intento, há a necessidade de esboçar uma espécie de percurso, a partir das lembranças do autor e de seus circunstâncias.

Também, quando falamos em *mímesis* I não podemos esquecer que ela faz referência direta àquilo que antecede a narrativa e que também ela só pode ser perscrutada “a partir de sua relação com a *mímesis* II”, na configuração. Ricœur afirma que a composição da intriga está enraizada numa “pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal” (RICŒUR, T&N1, 2010, p. 96). O filósofo francês segue afirmando que a inteligibilidade que a composição da intriga gera está ancorada na “competência para utilizar de maneira significativa a *rede conceitual* que distingue estruturalmente o domínio da ação do movimento físico” (RICŒUR, T&N1, 2010, p.97).

Ricœur usa o termo rede conceitual ao invés de ação para não restringir-se àquilo *que* alguém faz, pois conta com a capacidade de ser utilizado o conjunto de vários termos. Esses termos seriam: *objetivos, motivos, agentes, circunstâncias, interação e desfecho*. Eles são respostas a perguntas que podem ser classificadas como aquelas sobre o “o quê”, o “porquê”, o “quem”, o “como”, o “com”, ou o “contra quem” (cf. RICŒUR, T&N1, 2010, p.98). Todos esses termos estão numa relação de

intersignificação e têm um objetivo comum, a compreensão prática daquilo que é narrado. A compreensão prática está ligada à compreensão narrativa, pela pressuposição e pela transformação,

pois a frase narrativa mínima é uma frase de ação na forma X faz A em tais ou tais circunstâncias e levando em conta o fato de que Y faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes. No fim das contas, as narrativas têm por tema *agir* e *sofrer*, sendo que a análise de uma narrativa passa pela fenomenologia explícita do “fazer”. (RICŒUR, T&N1, 2010, p.99).

Pode-se pensar que estes aspectos são aqueles que estão ligados à anterioridade dos fatos de uma narrativa, pois “se uma ação pode ser narrada, é por que ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediatizada”, sendo que as formas simbólicas são processos culturais que articulam toda a experiência. Daí parte nossa análise de algumas escolhas narrativas de García Márquez, algumas já vistas anteriormente quando tratamos do tom da narrativa e outras que apresentaremos nessa etapa da análise. Ricœur afirma que o símbolo introduz a idéia de regra, “no sentido [...] de regras de descrição e de interpretação para ações singulares” e também no “sentido de *norma*”. Assim, “em função das normas imanentes a uma cultura, as ações podem ser estimadas ou apreciadas, isto é, julgadas segundo uma escala de preferência moral” (RICOEUR, T&N1, 2010, p. 103).

Todas as escolhas narrativas do autor passam pelo crivo de sua seleção, pois a partir delas, na composição da intriga, veremos que os resultados almejados pelo leitor também passarão pelo crivo da *estima* ou *apreciação* no momento da mimesis III. Essa ideia, Ricœur retoma da noção de *repertório* de Wolfgang Iser, e também não deixa de referir a presença da *menção* da filosofia analítica. Aqui podemos dizer que trabalhamos com a categoria de autor implicado que Ricœur traz em seu trabalho, considerando esta imagem como a de um “disfarce do autor real que desaparece fazendo-se narrador imanente à obra – voz narrativa” (RICŒUR, T&N3, 2010, p.292).

Veremos aqui como o autor trata o *ter-sido*, o acontecimento do passado observado pelas testemunhas, dentre elas ele próprio e que transformações opera retendo ou retirando dados na composição da intriga.

3.4 Massacre de trabalhadores

Dentre os episódios narrados por García Márquez, um dos mais referidos é o massacre dos trabalhadores da bananeira e o esquecimento do episódio pela população de Macondo. Utilizando a frase de Ploetz (2004), podemos dizer que “las razones biográficas se unían a las históricas” e García Márquez, de certo modo, enxergaria a origem das desgraças de Aracataca no referido episódio, como vemos no trecho a seguir:

El origen de todas las desgracias, por supuesto, había sido la matanza de los obreros por la fuerza pública, pero aún persistían la dudas sobre la verdad histórica: ¿tres muertos o tres mil? (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 36).

A dúvida que assombra a história oficial colombiana já está plasmada nas lembranças de García Márquez. A partir dessa imprecisão, que tem o poder de tirar ou dar a vida a milhares de pessoas, o autor construirá a narrativa com um dado que é o do exagero, recorrente na obra marqueziana como forma de reafirmar a peculiar realidade latino-americana e também de demonstrar, talvez, a névoa que encobre e disfarça os dados oficiais:

Lo que te digo es que esa historia del libro la conocí yo diez años después y cuando encontraba gente, algunos me decían que sí era cierto, y otros decían que no era cierto. Había los que decían: “Yo estaba, y sé que no hubo muertos; la gente se retiró pacíficamente y no sucedió absolutamente nada”. Y otros decían que sí, que sí hubo muertos, que ellos los vieron; que se murió un tío, e insistían en otras cosas. Lo que pasa es que en América Latina, por decreto se olvida un acontecimiento como tres mil muertos... Esto que parece fantástico, está extraído de la más miserable realidad cotidiana. No sólo es histórico sino que mi novela da el número del decreto por el cual se autorizaba para matar a bala a los trabajadores y da el nombre del general que lo ha firmado y el nombre de su secretario. Están puestos allí. Eso está en los Archivos Nacionales y ahora lo ven en la novela y piensan que es una exageración... (FERNÁNDEZ-BRASO, 1972, p. 100-101).

A denúncia que, de certo modo, sempre foi rechaçada por García Márquez como motivadora de obras literárias, assume aqui um papel de reconstrutora da história, na medida em que opera mudanças no plano prático das mentalidades e das memórias. O fato de que a história passará a ser escrita a partir da ficção, como podemos ver, demonstra a força narrativa que a imagem dos “três mil mortos”, número provavelmente maior que o real, deixa no público leitor:

La versión de mi madre tenía cifras tan exiguas y el escenario era tan pobre para un drama tan grandioso como el que yo había imaginado, que me causó un sentimiento de frustración. Más tarde hablé con sobrevivientes y testigos y escarbé en colecciones de prensa y documentos oficiales, y me di cuenta de que la verdad no estaba de ningún lado. Los conformistas decían, en efecto, que no hubo muertos. Los del extremo contrario afirmaban sin un temblor en la voz que fueron más de cien, que los habían visto desangrándose en la plaza y que se los llevaron en un tren de carga para echarlos en el mar como el banano de rechazo. Así que mi verdad quedó extraviada para siempre en algún punto improbable de los dos extremos. Sin embargo, fue tan persistente que en una de mis novelas referí la matanza con la precisión y el horror con que la había incubado durante años en mi imaginación. Fue así como la cifra de muertos la mantuve en tres mil, para conservar las proporciones épicas del drama, y la vida real terminó por hacerme justicia: hace poco, en uno de los aniversarios de la tragedia, el orador de turno en el Senado pidió un minuto de silencio en memoria de los tres mil mártires anónimos sacrificados por la fuerza pública (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 72).

Nota-se como trabalha o escritor com as principais questões que norteiam a mimesis I e, por consequência, a composição da intriga. As perguntas o “quê”, o “porquê”, o “quem”, o “como”, o “com”, ou o “contra quem”, são feitas no momento da escrita. Quando uma lembrança é usada como referência, ou um dado da história, oficial ou não, a busca da compreensão prática é evidente na escolha de trecho obscuro da história colombiana. A incomensurabilidade da realidade latino-americana, que em outros pontos não tinha tanta implicação na questão interpretativa, aqui é enfatizada em favor de uma crítica mais contundente à memória nacional colombiana e, de certo modo, do próprio continente.

Esse episódio configurado na narrativa pelo autor suscita algumas análises também em relação à mimesis III, pois García Márquez não deixa de refletir acerca da leitura da obra por aqueles que conhecem os fatos históricos da história colombiana. Em entrevista a Miguel Fernandez-Brasso, ressalta a questão das trinta e duas guerras

civis, perpetradas por Aureliano Buendía, como reflexo da realidade vivenciada por ele, nas histórias de seu avô, Gerineldo Márquez:

Para un lector que no conozca la historia de mi país, *Cien años de soledad* le puede parecer una buena novela, susceptible de ser interpretada de muchas maneras, pero difícilmente comprendería lo que significa las treinta y dos guerras civiles del coronel Aureliano Buendía, la crudeza de las luchas que sostuvieron conservadores y liberales, luchas que sirvieron de bien poco, pues el país de hoy necesitaría las mismas reivindicaciones que cien años atrás pedían los liberales, ya ve usted, y los tres mil muertos de la plaza de Macondo que nadie recuerda haber visto caer segados por las ametralladoras de los soldados, todo eso no dice nada a quien no conoce o no ha vivido la historia de Colombia, pero la aseguro que a los universitarios les dice mucho, y ellos saben mejor que nadie el grado de politización que asume Julio Cortázar, Mario Vargas, yo mismo, todos nosotros, aun pasar de escribir lejos y hacer un tipo de novela que a algunos se les puede antojar escapista o poco comprometida (FERNÁNDEZ-BRASO, 1972, p. 86-87).

García Márquez, considerado por alguns críticos como escapista, como ele mesmo refere no texto acima, não deixa de acentuar que seu texto, embora muitas vezes tratado como exagerado ou como uma leitura alegórica, toca em assuntos importantes da história colombiana. As lutas entre liberais e conservadores, transpostas à ficção, são também um trabalho que passa pela configuração narrativa. Ademais, tal artifício verifica-se na construção de uma verossimilhança, ao que tudo indica baseada na capacidade de mesmo em histórias fantásticas ou sobrenaturais se poder alcançar a referência ao mundo dito “real”.

Essa menção ao histórico, ainda que tenha uma preocupação social, não escapa à experiência do autor. O massacre esteve presente nas histórias que García Márquez ouviu, e até certo ponto podemos dizer que ele o escolheu, pois refletiu-se na sua vida, no seu modo de ver o mundo e, portanto, sua configuração na narrativa o insere na sua narrativa do tempo. Houvesse García Márquez vivido em outra região da Colômbia, talvez o fato a ser descrito fosse outro, mesmo que a intenção fosse a mesma, uma denúncia. Esta intenção do autor fica marcada nos diversos diálogos que tem durante sua vida, atestando que a infância forneceu-lhe um cabedal de informações que de alguma forma precisavam ser codificadas em romance, como demonstra neste trecho:

- ¿Cuál fue tu propósito, cuando te sentaste a escribir Cien Años de Soledad?
- Darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p 105).

O romance é uma saída literária à experiência vivida, pensando como Ricœur: é a inscrição do tempo na narrativa. García Márquez destaca o caráter de construção que o romance alcança na operação de juntar recortes de histórias e uni-las sem a preocupação de que se pareçam a tais fragmentos, formando, ao final um mundo inteligível. Como ele mesmo diz, cria-se uma nova realidade que acaba sendo uma transposição poética da realidade primeira:

G.G.M. - Las novelas son como los sueños - dice el escritor -. Como los sueños están construidas con fragmentos de la realidad, pero que terminan por constituir una realidad nueva y distinta. Así es que son mis novelas. Son experiencias elaboradas y personajes armados con pedazos de unos y otros seres que uno ha conocido. Lo mismo los hechos y los ambientes (SIMON MARTINEZ, 1971, p. 30).

Has dicho que toda buena novela es una transposición poética de la realidad. ¿Podrías explicar este concepto?

- Sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños (GARCÍA MÁRQUEZ, OLO, 1996, p. 50-51).

Essa “adivinanza del mundo” só se realiza dentro de uma pré-compreensão do mundo da ação, como vimos anteriormente, pois depende dela para tecer no *mythos* as referências a estas realidades, possibilitando a mimesis na narrativa.

Vejamos com outros trechos onde esse fazer literário entremeado de experiência busca fazer aquilo que é digno de uma obra narrativa, quer seja histórica ou ficcional: apresentar ao leitor uma experiência nova como na explicação para a escolha do nome Macondo e suas ressonâncias a partir de uma simples denominação de uma fazenda bananeira:

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 sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. Lo había usado ya en tres libros como nombre de un pueblo imaginario, cuando me enteré en una ceiba, que no produce flores ni frutos, y cuya madera esponjosa sirve para hacer canoas y esculpir trastos de cocina. Más tarde descubrí en la Enciclopedia Británica que en Tanganyika existe la etnia errante de los makondos y pensé que aquél podía ser el origen de la palabra. Pero nunca lo averigüé ni conocí el árbol, pues muchas veces pregunté por él en la zona bananera y nadie supo decírmelo. Tal vez no existió nunca (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 27).

Todas as explicações encontradas posteriormente para o nome Macondo são relevantes como vemos nas memórias do *filho do telegrafista*; no entanto, da experiência mínima que foi cruzar por uma fazenda bananeira é que surge o *insight* para a melhor denominação para a cidade de suas ficções e dos seus sonhos. De um simples fato cotidiano nasce o microcosmo que irá congrega o mítico e o histórico da narrativa de *Cien años de soledad*.

3.5 Muerte del ladrón

Fatos cotidianos relembrados em suas memórias, mesmo que não sejam referidos como motivadores das improváveis histórias macondinas, servem para desenvolver histórias mais complexas [...] Um exemplo é o episódio da invasão de um ladrão à casa de María Consuegra que acabou morto por um tiro como descreve o Prêmio Nobel colombiano no trecho: “ladrón que Maria Consuegra había matado de un tiro una semana antes, cuando trataba de forzar la puerta de su casa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 30). Desse fato, que é banal por tratar-se de algo que ocorre rotineiramente, mas que se transforma pela solução dada à situação pela senhora, nasce um fato interessante para ser agenciado na narrativa como foi descrito:

Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios. La última vez que alguien la vio con vida fue

cuando mató de un tiro certero a un ladrón que trató de forzar la puerta de su casa (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 157).

Assim, uma necessidade vital como a defesa da própria vida e da propriedade junto a um fato mágico são os fatos utilizados para demonstrar o quanto vivia isolada Rebeca. García Márquez, ao selecionar esta situação cotidiana e agregar um fato mágico, segue tecendo a narrativa com o tom que encontrava nas narrativas orais da região *costeña*.

3.6 Forasteros a la mesa

Como a situação narrada acima se encontram várias na saga do filho de Gabriel Eligio García. Vejamos outras situações que são similares na escolha dos fatos e no tratamento dado a eles na narrativa ficcional:

Úrsula, en cambio, aun en los tiempos en que ya arrastraba los pies y caminaba tanteando en las paredes, experimentaba un alborozo pueril cuando se aproximaba la llegada del tren. «Hay que hacer carne y pescado», ordenaba a las cuatro cocineras, que se afanaban por estar a tiempo bajo la imperturbable dirección de Santa Sofía de la Piedad. «Hay que hacer de todo -insistía- porque nunca se sabe qué quieren comer los forasteros.» El tren llegaba a la hora de más calor. Al almuerzo, la casa trepidaba con un alboroto de mercado, y los sudorosos comensales, que ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones, irrumpían en tropel para ocupar los mejores puestos en la mesa, mientras las cocineras tropezaban entre sí con las enormes ollas de sopa, los calderos de carnes, las bangañas de legumbres, las bateas de arroz, y repartían con cucharones inagotables los toneles de limonada (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 263).

No trecho anterior está descrita uma cena corriqueira na casa dos Buendía, o almoço sempre posto para aqueles que chegavam de trem a Macondo. O autor, ao construir esta cena, deixa claro que os convivas para o banquete são desconhecidos ou pelo menos não avisaram que iriam, pois como diz Úrsula: «Hay que hacer de todo porque nunca se sabe qué quieren comer los forasteros.» Esta cena um tanto insólita está descrita sem grande alarde, como podemos ler neste excerto de suas memórias:

“Fue uno de los amigos más asiduos de la casa de mis abuelos, donde siempre estaba la mesa puesta sin saber quién llegaba en el tren” (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 35).

3.7 Pescaditos¹⁰ e sina de Penélope

O romance também trabalha as recordações de um avô ourives que fabricava peixinhos articulados de ouro cujo lucro era apenas o gozo de fabricá-los, como vemos no trecho:

La primera habitación servía como sala de visitas y oficina personal del abuelo. Tenía un escritorio de cortina, una poltrona giratoria de resortes, un ventilador eléctrico y un librero vacío con un solo libro enorme y descosido: el diccionario de la lengua. Enseguida estaba el taller de platería donde el abuelo pasaba sus horas mejores fabricando los pescaditos de oro de cuerpo articulado y minúsculos ojos de esmeraldas, que más le daban de gozar que de comer (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 42).

Tais registros encontram-se na raiz da personagem que em princípio aparenta amearhar alguns dividendos com a atividade:

Era un orfebre experto, estimado en toda la ciénaga por el preciosismo de su trabajo. En el taller que compartía con el disparatado laboratorio de Melquíades, apenas si se le oía respirar. Parecía refugiado en otro tiempo, mientras su padre y el gitano interpretaban a gritos las predicciones de Nostradamus, entre un estrépito de frascos y cubetas, y el desastre de los ácidos derramados y el bromuro de plata perdido por los codazos y traspies que daban a cada instante. Aquella consagración al trabajo, el buen juicio con que administraba sus intereses, le habían permitido a Aureliano ganar en poco tiempo más dinero que Úrsula con su deliciosa fauna de caramelo[...] (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 63-64)

¹⁰ Fotografia de um dos peixinhos produzido por Gerineldo Márquez e reconstituição de sua casa. ANEXO 2 p. 132.

Mas ao fim demonstra-se que o trabalho tem um fim cíclico, lembrando Penélope e sua eterna tarefa de fiar à espera de Odisseu, um fim que o afasta das preocupações e das lembranças da guerra que havia participado:

«No me hables de política le decía el coronel. Nuestro asunto es vender pescaditos.» El rumor público de que no quería saber nada de la situación del país porque se estaba enriqueciendo con su taller, provocó las risas de Úrsula cuando llegó a sus oídos. Con su terrible sentido práctico, ella no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no era el negocio sino el trabajo. Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubíes en los ojos, laminar agallas y montar timones, que no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra. Tan absorbente era la atención que le exigía el preciosismo de su artesanía, que en poco tiempo envejeció más que en todos los años de guerra, y la posición le torció la espina dorsal y la milimetría le desgastó la vista, pero la concentración implacable lo premió con la paz del espíritu. La última vez que se le vio atender algún asunto relacionado con la guerra, fue cuando un grupo de veteranos de ambos partidos solicitó su apoyo para la aprobación de las pensiones vitalicias, siempre prometidas y siempre en el punto de partida. «Olvídense de eso -les dijo él-. Ya ven que yo rechacé mi pensión para quitarme la tortura de estarla esperando hasta la muerte» (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, p. 230).

A intertextualidade com a epopeia grega demonstra que a matéria vivencial necessariamente não precisa ser disposta na ficção como surge da memória ou como foi na esfera do real. O jogo com a própria literatura (e aqui estamos falando de alta literatura, pois temos a presença de um dos mais cultuados trabalhos literários do ocidente) cria possibilidades de leitura e de efeito, que tornam mais atrativa a história, coroando o ideário que García Márquez sempre expressou: o de que o único dever revolucionário de um autor é escrever bem.

3.8 *Las bacinillas*

Em *Vivir para contarla*, García Márquez, ao narrar como era a casa de seus avós, descreve um episódio jocoso da sua história familiar:

El último cuarto era um depósito de trastos y baúles jubilados, que mantuvieron em vilo mi curiosidade durante años, pero que nunca me dejaron explorar. Más tarde supe que allí estaban también las setenta bacinillas que compraron mis abuelos cuando mi madre invitó a sus compañeras de curso a pasar vacaciones en la casa (GARCÍA MÁRQUEZ, VIV, 2008, p. 44).

Este episódio, ao que parece, foi escolhido por García Márquez para referendar uma de suas opiniões acerca da América Latina e de suas idiosincrasias, o fato de que o exagero permeia a realidade latino-americana. Assim, a escolha de um episódio familiar que realça esse exagero e que poderia ser apenas familiar, na ficção assume outra função. Vejamos o trecho de *Cem anos de solidão* em que temos ecos desta fantástica história familiar:

Fernanda compró entonces setenta y dos bacinillas, pero sólo consiguió convertir en un problema matinal el problema nocturno, porque desde el amanecer había frente al excusado una larga fila de muchachas, cada una con su bacinilla en la mano, esperando turno para lavarla. Aunque algunas sufrieron calenturas y a varias se les infectaron las picaduras de los mosquitos, la mayoría demostró una resistencia inquebrantable frente a las dificultades más penosas, y aun a la hora de más calor correteaban en el jardín. Cuando por fin se fueron, las flores estaban destrozadas, los muebles partidos y las paredes cubiertas de dibujos y letreros, pero Fernanda les perdonó los estragos en el alivio de la partida. Devolvió las camas y taburetes prestados y guardo las setenta y dos bacinillas en el cuarto de Melquíades. La clausurada habitación, en torno a la cual giró en otro tiempo la vida espiritual de la casa, fue conocida desde entonces como *el cuarto de las bacinillas*. Para el coronel Aureliano Buendía, ese era el nombre más apropiado, porque mientras el resto de la familia seguía asombrándose de que la pieza de Melquíades fuera inmune al polvo y la destrucción, él la veía convertida en un muladar. De todos modos, no parecía importarle quién tenía la razón, y si se enteró del destino del cuarto fue porque Fernanda estuvo pasando y perturbando su trabajo una tarde entera para guardar las bacinillas (GARCÍA MÁRQUEZ, CIE, 2007, 298-299).

O “*cuarto de las bacinillas*” reforça de certa forma essa ideia do exagero que já está presente em sua história familiar, mas que também pode ter sido amplificado dentro do processo criativo. Vejamos o relato de Ligia (irmã de García Márquez) acerca do mesmo episódio:

Cien años de soledad son todos los cuentos que, de chiquita, yo le oía a mi mamá. Por ejemplo, el cuento de las setenta y cinco bacinillas, que aparece en el libro. La cosa fue así: cuando mi mamá estaba en el colegio en Santa Marta, las monjas y las niñas internas fueron de paseo a Aracataca. Entonces, mi abuela Mina, que era un poquito exagerada, compró quince bacinillas para que las invitadas no tuvieran que atravesar el patio de noche, para ir al baño (GALVIS, 1996, p. 168).

Nota-se a diferença numérica das “bacinillas” no relato de GGM e no relato de Ligia. O número apresentado por Gabriel García Márquez não deixa de ser de certa forma uma tentativa de criar um antecedente que seja uma história reconhecida com o clima do livro (seu realismo mágico).

Como término desta análise, podemos considerar que a estratégia ficcional de García Márquez passa por exagerar muito mais aquilo que foi vivenciado. No exagero se esconde uma das características que García Márquez sempre defendeu - a demasia da realidade – e que emprega em muitas outras histórias da saga de Los Buendía.

4. HISTÓRIAS DE VIDA E CONFIGURAÇÃO FICCIONAL EM O TEMPO E O VENTO¹¹

Erico Verissimo sempre foi um escritor que defendeu uma posição de contador de estórias. O fato de que muitas vezes afirmou não ser um “writer's writer” deixou-o em uma posição de certo modo distante da crítica, que o massacrava por não trazer à narrativa as mais novas experiências em relação à linguagem efetuadas pelos seus companheiros de geração. No entanto, toda essa atitude defensiva parece ser também um retrato, de certo modo, borrado, do verdadeiro Erico, cujas preocupações realmente foram as intrigas e as personagens, mais do que a técnica. Não podemos olvidar, porém, que as questões técnicas também permearam a sua obra em vários momentos, como ocorre com o contraponto, utilizada em *Caminhos cruzados* e ou a fragmentação, empregada na narrativa da trilogia *O tempo e o vento*.

O escritor cruz-altense começa sua carreira literária com a obra *Fantoches*, livro de contos que segundo o próprio autor não possuía unidade. Tendo como impulso para o mundo literário essa edição esgotada por conta de um incêndio, Erico investirá em um ciclo de romances cujos enredos desenvolver-se-ão em torno da cidade de Porto Alegre e que ele pensou encerrar com um livro chamado *A hora do sétimo anjo* (VERISSIMO, LIB, 1999, p.191), projeto que a morte não permitiu ser finalizado. Esse ciclo foi interrompido pela escrita daquela que Erico considerava sua obra com vistas à perenidade literária, *O Continente*, primeira parte da trilogia *O tempo e o vento*. Como ideia inicial para esse romance, o escritor pensou em um único volume que desse conta de abarcar duzentos anos de história do Rio Grande do Sul, como ele afirmou em uma palestra:

Achava-me eu em princípio deste ano num hotel de veraneio a quase oitocentos metros acima do nível do mar e com firme tenção de começar a escrever um maçudo romance cíclico que teria o nome de *Caravana*. Seria um trabalho repousado, lento e denso, a abranger duzentos anos de vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940 (VERISSIMO, ROM, 1999, p. 8).

¹¹ Árvore genealógica da família Terra Cambará. Anexo 4, p.134 (VERISSIMO, CON1, 2004, p. 19).

Essa obra, como refere o autor, foi adiada pela imposição de uma outra que surgia motivada pela situação abrumadora da Segunda Guerra Mundial. No entanto, a semente permaneceu em estado de quiescência. E, depois, como já pudesse germinar, foi novamente retomada pelo escritor.

A obra na qual Erico Verissimo pensou para descrever os duzentos anos de história do Rio Grande do Sul tinha já antecedentes, pois, em fatos pessoais da vida do escritor o qual, no entanto, não conseguia ver maneira de narrá-los. Um episódio que, de algum modo, descreve como foi a descoberta de que a difícil tarefa de narrar a história de sua gente não deveria ser deixada de lado foi o episódio protagonizado por seu tio Tancredo Lopes. Erico narra como a quebra de um disco pelo seu tio e a sua leitura de uma aparente falta de "densidade psicológica" da gente da campanha tornavam impossível a escrita de um "romance que tivesse caráter e nervo". O parente vestido à gaúcha era o contraponto à cena e à posição em que estava Erico naquele momento, pois lia *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, e escutava *Las Noches en los Jardines de España*, de Manuel de Falla. As posições de ambos eram antagônicas e a falta de sensibilidade do tio ao estragar um objeto tão apreciado pelo jovem escritor dá a dimensão da desilusão com que o futuro romancista enxergava a gente da sua terra:

[...]quando meu tio Tancredo entrou, trazendo consigo a umidade de fora. Acabava de chegar a cavalo de seu sítio. Estava vestido à gaúcha, e o poncho, que a chuva ensopara, despedia um cheiro azedo de cachorro molhado. Suas botas estavam sujas dum barro vermelho e gordo. O odor acre do cigarro de palha, que ele acendeu logo ao entrar, invadiu os jardins de Granada, assassinando o perfume das rosas e das flores de *naranja* que o poema sinfônico de Falla esparzia no ar. Contrariado, fiz a vitrola parar. Meu tio perguntou se havia alguém em casa. Respondi que não, ele tirou o chapéu e o poncho e largou o peso do corpo no sofá, sentando-se em cima dum disco que eu ali deixara. Craque! Senti que meu coração se partia com o disco. Lá se fora meu *Für Elise*, de Bethoven! (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 290).

No entanto, o tio que representava a "ilusória aparência de falta de drama" era, na galeria de tipos humanos do Rio Grande do Sul, um dos muitos tipos que, segundo Erico, se não alimentava a dúvida de um Hamlet, tinha uma "humanidade batida pela

intempérie, suada, sofrida e embarrada, terra-a-terra" que ele teria que enfrentar ao tentar escrever *O Continente*.

O autor de *Clarissa*, ao compreender que sua história e sua gente continham os "dramas" necessários ao seu romance-rio, teve uma resposta fértil ao seu intento como vemos no trecho a seguir:

E assim, depois que compreendi tudo isso, as personagens para o projetado e sonhado romance me foram saindo da memória, como coelhos duma cartola de mágico. Agora como que tinha diante de mim d. Adriana Verissimo, d. Maurícia Lopes, d. Maria da Glória Ramos, d. Amélia Neves, d. Bibiana Fagundes — mulheres que eu conhecera, admirava e estimava. Elas me apareciam na mente ora envoltas em seus xales, enquanto minavano soprava lá fora, ora fazendo pão ou queijo na cozinha, ou, ainda, balançando-se nas suas cadeiras, esperando seus homens que estavam nas lidas do campo ou da guerra... (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 292) .

Moises Vellinho, em 1960, em *Letras da Província*, anos antes da elaboração destas memórias, crava seta certa ao referir-se a *O tempo e o vento* e ao retorno às raízes efetivado por Erico como uma decisão acertada do romancista :

Neste último romance o escritor entregou-se, e entregou-se para vencer. Chegou o momento em que ele sentiu que os caminhos aparentemente generosos de certo cosmopolitismo o levariam ao extravio de si mesmo. *O tempo e o vento* tem assim o sentido de um retorno, de uma reconciliação do romancista com sua fonte originária. Quem durante tanto tempo se esforçara para dar as costas às suas raízes, eis que se atira a elas como quem se busca a si mesmo, como quem volta à sua realidade mais profunda e elementar (VELLINHO, 2001, p. 126).

O escritor cruz-altense podia ter deixado de lado essas marcas que carregava consigo; marcas temporais, avoengas que, plasmadas na memória, seriam o substrato necessário a uma obra que contaria a história do Rio Grande do Sul. No entanto, esses fatos seriam a riqueza encontrada pelo autor, que estivera obscurecida durante muito tempo. Temos no episódio do tio Tancredo uma epifania que trará à tona o "demônio" que atormentava a alma do escritor, no sentido apresentado por Llosa.

Erico descreve em suas memórias que esta experiência foi a chave necessária à abertura da "porta do Sobrado dos Terra Cambará"¹²(SOL, p. 292). A partir desse reconhecimento, o autor transporá a experiência temporal à ficção. Para isso, sua porta de entrada será a reformulação da “matéria” vivencial em personagens, dos quais não podemos deixar de elencar a estirpe masculina, vista como uma fonte de riquezas:

Idiota! Como era que eu não tinha visto antes toda essa riqueza? E que dizer de Nico Velho, Aníbal Lopes, Nestor Verissimo e cem outros varões? Era o meu povo. Era o meu sangue. Eram as minhas vivências, diretas ou indiretas, que por tanto tempo eu renegara (VERISSIMO, SOL1, 1994 ,p. 292).

Essa fartura de tipos, por algum tempo ignorada, parece ser material inigualável na composição de sua obra, ainda mais se a perscrutamos com a lente que usou o crítico e também amigo do escritor, Flavio Loureiro Chaves (2004). Ele, ao identificar que a saga verissimiana inscreve a "crônica de uma região", permite que a apreendamos pelo menos em dois sentidos. Um primeiro seria a clássica definição da crônica enquanto "fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo" (HOUAISS, p. 577, 2009). A segunda, mais moderna, caracteriza-a como o comentário da vida cotidiana. Assim, a urdidura de fatos históricos aliados a personagens e situações comezinhas, acaba por ser a crônica de uma região do macro ao micro.

Sabemos que Erico com certa frequência preocupou-se em delimitar a presença de suas experiências pessoais em seus romances. Uma das causas pode ter sido a crítica que recebia por uma falsa simplicidade narrativa de suas obras, falta de densidade psicológica de suas personagens e por não ser afeito aos vanguardismos ou experimentalismos em voga. Bordini, em *Criação literária em Erico Verissimo*, já demonstra, a partir da leitura do material prototextual do escritor, que este tinha noção da inexistência de relação direta entre experimentalismo e profundidade como transparece nesse trecho: “Essa história de ser superficial ou profundo não está bem contada. Nem todas as águas turvas são necessariamente profundas” (1995, p. 35).

¹² O referido sobrado pode ser visualizado no anexo 5 – foto 1, p. 135.

4.1 De velhos gaúchos: Fandango e Babalo

A crítica literária parte da premissa de que livros são criados a partir de outros livros, ou seja, de outras leituras, pelo processo da intertextualidade. Esta premissa é verdadeira, no entanto, ela não é completamente correta na medida em que a produção literária é uma construção muito mais ampla do que livros que referenciam outros livros. Essa é uma visão que, em parte, Jorge Luis Borges tentou vender-nos do processo literário, embora não a seguisse assim tão à risca. Nesse sentido, percebemos a preocupação de Erico Verissimo de também apresentar essas fontes que vão além da letra impressa ficcional. Vejamos o caso da criação literária da personagem *Fandango*:

Outra “presença” que sempre me proporcionava grande prazer era a do Fandango, um velho capataz do Angico. Um jovem ensaísta gaúcho acusou-me de, ao traçar essa personagem telúrica, ter feito um pasticho do Dom Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes. Ora, meu pouco entusiasmo pelo regionalismo me havia impedido de ler esse clássico da literatura gauchesca argentina, o que só fiz depois da observação do referido crítico. Seria recomendável que os escritores que se dedicam à crítica não esquecessem nunca que um romancista, por menor que seja, tem uma experiência pessoal e que, ao produzir suas ficções é natural que se ampare mais nessas vivências que em suas leituras (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 300).

Erico, aqui, parece privilegiar o material humano da realidade acima do material literário já acumulado, visto que calcará a inspiração para o velho Fandango em tropeiros seus conhecidos, como explicita no trecho a seguir:

Fandango me foi inspirado por um tipo que conheci na minha infância. Chamava-se Nico Velho. Homem de estatura meã, já de meia idade quando comecei a prestar atenção nele, rosto carnudo, barbicha pontuda, olhos maliciosos, era um humorista e um contador de “causos” nato. Suas estórias tinham um humor picaresco. Morava no Cadeado, distrito rural de Cruz Alta, e era uma festa quando ele aparecia em nossa casa. O resto do tipo me foi fornecido, por manchas do “computador” em cumplicidade com o meu consciente, por Aníbal Lopes e por uma série de tropeiros, peões, posteiros que, como Fandango, tão bem conheciam a campanha do Rio Grande, suas estâncias, estradas, ventos, aguadas, capões, árvores e, acima de tudo, os seus “videntes” (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 301) .

O “computador” de Verissimo fazia intercalações de características, fatos, paisagens e outros elementos que buscava utilizar na construção ficcional. Nessa reafirmação de elementos familiares utilizados na ficção, acaba por criar uma intertextualidade com suas memórias e entrevistas e outros documentos em que aparece sua vida em Cruz Alta. Assim, como seu avô materno Aníbal Lopes foi modelo para o velho Fandango, muito dele também aparecerá na personagem Aderbal Quadros, pai de Flora. Vejamos as transmutações literárias de Erico na construção do velho Babalo e também alguns fatos da vida familiar aproveitados na narrativa. Erico, em *Solo de clarineta*, narra como se deu o namoro de seu pai Sebastião Verissimo e Abegahy, com quem este se casaria algum tempo depois:

Logo que chegou a Cruz Alta, começou a namorar a menina Abegahy, filha dum rico estancieiro, o Cel. da Guarda Nacional, Aníbal Lopes da Silva. Durante os anos de namoro e noivado, o velho Aníbal, que havia algum tempo ia mal de negócios, perdeu tudo quanto possuía. O Dr. Franklin chamou então o filho e lhe disse: “Não sei se você gosta mesmo da Abegahy. Só sei que agora tem de casar com ela, haja o que houver, senão podem dizer por aí que você queria era o dote da moça. O Aníbal é um homem de bem, e meu amigo” (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 23).

Este fato pitoresco que, de certo modo, retrata a tábua de valores dos varões da família do escritor, serve de matriz para semelhante cena de *O tempo e o vento*. Na ficção, quem tem de casar é Rodrigo Cambará com a filha de Aderbal Quadros, Flora, sendo que a situação do velho se iguala à de seu modelo da vida “real”.

Fez-se um longo silêncio durante o qual Rodrigo pareceu adormecido. Maria Valéria parou o cafuné e fez menção de levantar-se. Ele sorriu, segurando com um gesto vivo o pulso da tia.

- Ia fugindo, não, sua traidora? Fique aí, que eu quero lhe contar outro segredo. Vou me casar ainda este ano.
- Pra que tanta pressa?
- Ora! Preciso ter minha mulher, meus filhos, meu lar...
- Mas tudo vem a seu tempo. Não é bom a gente precipitar as coisas.
- Não sou homem de meias medidas. Não tenho paciência pra esperar. Veja o que aconteceu pro Macedinho. Morreu com dezessete anos.
- O Fandango está com cem.
- Seja como for, já resolvi. Sabe quem é ela?
- A filha do Babalo.
- Claro, quem mais podia ser? A moça mais bonita e prendada de Santa Fé. Não é do seu gosto?

- É.
 - Então diga isso com mais entusiasmo.
 - É.
 - Quando ela voltar de fora, vou falar com o pai.
 - Sabe que o Babalo anda mal de negócios?
 - Mais uma razão pra apressar o casamento.
 - Já falou com a moça?
 - Não. Mas tenho a certeza de que ela vai me dar o sim.
 - Presunçoso.
- (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 15).

Aníbal Lopes foi, talvez, o familiar ao qual mais traços deveu Erico na construção de personagens em sua ficção depois de Sebastião Verissimo. Características físicas, psicológicas, manias, situações cômicas e valores do velho Aníbal são transpostos à ficção e parecem fazer com que a realidade à qual teve acesso o escritor possa ser, a partir de seus relatos, uma retomada dessa memória de homens com aspectos tão intrigantes e típicos. A vida familiar de Erico, que ele imaginou tão sem dramas, acabou por trazer o material mais rico ao romance que engendrava. Ao descrever na ficção o sogro de Rodrigo Terra Cambará, surge uma atitude muito singela ao final, mas capaz de demonstrar a incapacidade de Aderbal Quadros de responder a convenções sociais citadinas:

Homem de estatura meã e constituição sólida, tinha uma face máscula e um tanto angulosa, duma tonalidade de marfim antigo. O nariz era fino e nobre e seus olhos escuros e meio amendoados estavam quase sempre tocados dum brilho risonho e malicioso, mesmo quando a boca carnuda, dum vermelho enxuto e pardacento, permanecia séria. Recém-entrado na casa dos cinqüenta, os cabelos já se lhe faziam ralos, e nos bigodes e na pera começavam a apontar fios prateados.

Rodrigo olhava com simpatia para aquele homem que ali estava em mangas de camisa, bombachas de riscado, chinelos sem meias e que, mesmo dentro de casa, conservava ordinariamente o chapéu na cabeça (VERISSIMO, RET, 2004, p. 56) .

Uma tarde Aderbal irrompeu no Sobrado e, sem tirar o chapéu, de pé no meio da sala, leu em voz alta todo um editorial do Correio do Sul, que era um hino à profissão de tropeiro e ao caráter de Honório Lemes (VERISSIMO, ARQ, 2004, p. 62).

Até o simples fato de não tirar o chapéu dentro de casa, uma pequena convenção que Aderbal, velho tropeiro forjado nas agruras e relentos não seguia, Verissimo retira da figura avoenga:

Agora me ocorre que numa tarde de inverno, na década de 20, meu avô – quase sempre de chapéu de abas largas na cabeça, mesmo quando dentro de casa – estava sentado junto da janela [...] (VERISSIMO, SOL, 1994, p. 31).

Essa simplicidade junto aos traços de honestidade, austeridade e generosidade do velho, recriados sob a pena da ficção como sendo valores desaparecidos (loucuras, na voz de Dr. Ruas, advogado de Babalo) entre os homens daquele tempo (vide a quantidade de credores que não lhe pagarão as dívidas) também foram incorporados a partir do velho gaúcho serrano. Vejamos o trecho de *Solo de clarineta* em que Erico apresenta a fortuna e também a falta de habilidade nos negócios de seu avô, aliada à generosidade e boa-fé:

Não compreendo como foi que Aníbal Lopes da Silva chegou a ser um dia um dos estancieiros mais ricos da região serrana. O que entendo muito bem é a razão por que acabou perdendo tudo quanto possuía. Generoso sofria de uma incurável boa-fé, tinha uma confiança quase cega nos homens, a par de uma absoluta falta de habilidade no trato dos negócios. Homem que sempre mantivera hábitos austeros, mesmo nos tempos das vacas gordas, não deve ter sentido muito a mudança de padrão de vida quando teve de trocar a casa da estância por um rancho e o “palacete” da cidade por uma meia-água alugada (VERISSIMO, SOL, 1994, p. 25-26) .

Babalo, que "era dos estancieiros mais ricos do município.[...] mais garantido que um banco", acaba por enfeixar os valores morais tão importantes no século anterior, que puderam gerar, ou talvez não foram capazes de arruinar, sua fortuna, e que, no entanto, na nova era que inicia, são motivos de dissolução financeira como vemos no trecho em que Rodrigo Cambará visita o advogado do sogro para saber se existe uma saída a sua falência:

Naquele mesmo dia Rodrigo procurara o dr. Ruas, o advogado de Aderbal, para saber ao certo da situação do sogro. Estava pasmado. Um cidadão que não

bebia, não jogava nem se metia com mulheres; um homem que levava a mais espartana das vidas, trabalhando de sol a sol - como podia ter chegado a uma situação como aquela? Muito simples - explicara o advogado. Aderbal Quadros recebia dinheiro a juro alto - mais alto que o de qualquer banco do país - e emprestava-o a juro baixíssimo, sem garantia de espécie alguma. E o pior de tudo - esclarecera ainda o dr. Ruas, alteando a voz indignada -, o pior de tudo era que o simplório chegava ao cúmulo de não exigir nenhum documento das pessoas a quem fazia empréstimos, pois achava - o inocente! o anjinho! o idiota! - que a palavra de um homem de bem valia tanto quanto qualquer letra selada, com assinatura reconhecida em cartório. Ah! Mas as "loucuras" do Babalo não pararam aí. Descobrira também que o homem não trazia nada anotado, suas transações eram feitas sob a palavra e registradas apenas na memória. Livro? Invenção estrangeira para complicar as coisas. E o produto da venda das terras que o velho possuía - indagava Rodrigo - não daria para cobrir com folga as dívidas? [...] O dr. Ruas sorria sardonicamente. Babalo não era apenas seu constituinte, era também seu amigo de muitos anos. Por essa razão a coisa toda o deixava furioso. Nunca me consultava! Nunca me ouvia! Decerto acha que advogado é sinônimo de vigarista.[...] E pior que isso: faz uns cinco ou seis anos que vem perdendo dinheiro com a tal lavoura de trigo. Essa é que foi a grande sangria. Ora, se os nossos avós deixaram de plantar trigo no Rio Grande deve ter sido por alguma razão muito boa (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 158).

Assim, a busca do escritor é por uma naturalidade que, talvez, o substrato da memória pode proporcionar, mas que, no entanto, deve ser bem aproveitado, gerando o efeito esperado. A transposição da sua experiência temporal ao romance cria as bases de uma história crível, pois a análise feita pelo escritor das suas experiências é capaz de sustentar algumas atitudes de personagens e dar apoio à trama. Se seguirmos analisando mais algumas características relacionais entre Aderbal e Aníbal, conseguiremos ver que a busca de Erico foi sempre muito consciente, como podemos comprovar no trecho a seguir em que Flora descreve o austero hábito paterno de dormir sobre os arreios, mesmo quando era dono das estâncias e do "palacete" no centro de Santa Fé:

- Quem diria? - murmurou Rodrigo. - O dono das estâncias de Santa Rita e Santa Clara reduzido à condição de reideiro numa chacrinha!
Flora entreabriu os lábios num desbotado sorriso:
- Deixa o coitado. Ele gosta dessa vida...
- Pois é exatamente isso que me intriga. O velho gosta!
Quando morávamos na casa da rua do Comércio, às vezes o papai ia sestar no fundo do quintal, debaixo das árvores e em cima dos arreios. Dizia que era pra se lembrar dos tempos de tropeiro... (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 160).

O desapego narrado pelo autor encontra símile na descrição de seu avô que mantinha os mesmos hábitos. Erico traça um retrato da singeleza e do desapego que seu ascendente primava por manter:

Nada lhe alegrava mais o coração do que contemplar a amplidão dos campos, respirar só seu ar fino e limpo, dormir ao relento, em cima dos arreios, e preparar ele próprio numa panela de ferro, negra de fuligem, o seu arroz com picadinho de charque, sobre um fogo de gravetos acesos ao lado da carreta, enquanto os bois dormiam à luz das estrelas (VERISSIMO, SOL, 1994, p. 25).

No entanto, a diferença básica entre o texto ficcional e a memória centra-se na adequação da vivência ao texto ficcional. Os elementos pré-narrativos são trabalhados pelo escritor. Deste modo, sendo Aderbal Quadros e Aníbal Lopes peças de um mundo que estava deixando de existir, o escritor cruz-altense adapta a aversão ao conforto de seu avô ao hábito pitoresco, para não dizermos extravagante, de Aderbal de, mesmo possuindo casa, dormir sobre o lombilho, tendo por teto as árvores e o céu. Assim, as duas figuras, a real e a inventada, na vida de Erico e na vida de Rodrigo, faziam o contraponto à velocidade com que o mundo “caminhava”. Dentro dessa visão de mundo, Aníbal tinha uma ética que rechaçava a tecnologia, como vemos nas memórias do escritor:

Tinha o velho Aníbal um desprezo incomensurável por todos os hábitos e símbolos da vida citadina. Achava o conforto e o uso das máquinas coisas indignas de um gaúcho de verdade. Não fosse a sua inclinação para o pacifismo, eu diria que esse avô paterno era um espartano. Em termos de bebida alcoólica era quase um abstinente [...] (VERISSIMO, ESP, 1967, p. 21).

Tal como pela figura familiar materna, os avanços tecnológicos eram desprezados pelo velho Aderbal, pois parecia indigno a um homem usar de recursos que não os naturais. Para indivíduos que tinham um código de honra baseado na capacidade individual, usar desses artifícios seria como trapacear, burlar as regras de Deus ou da natureza, como vemos neste trecho de *O retrato*:

O ruído dos motores não o incomodava, pois ele era surdo, mas não se sentia bem quando via aquelas engenhocas passarem por cima de sua cabeça. Ninguém lhe tirava da idéia que aeroplano era uma coisa contra a natureza.

Depois, estava vendo o dia em que um daqueles aparelhos ia cair-lhe no quintal ou em cima da casa. Nos primeiros tempos, sempre que os teco-tecos cruzavam seu território, Babalo erguia os punhos e bradava: "Vagabundos! Isto não é serviço pra homem! Venham pegar no cabo duma enxada, seus lorpas!" E os rapazes do aeroplano, sabedores da aversão do velho às máquinas em geral e aos aeroplanos em particular, mangavam com ele, passavam pela chácara em vôo baixo, fazendo às vezes as rodas dos aviões tocarem a copa das árvores. Não raro atiravam coisas: bolas de trapos, laranjas, sapatos velhos ou então, enrolados em pedras, papéis com versos pornográficos... (VERISSIMO, RET, 2004, p. 23).

Esse episódio com sabor a anedota parece transcrito diretamente da memória do autor de *Caminhos cruzados* como vemos a seguir:

Meu avô era tropeiro num município do interior do Rio Grande. Amava o campo aberto, a vida rude e as casas toscas. Dezenas de vezes dormiu ao relento sob as estrelas de inverno, amanhecendo coberto de geada. Odiava a máquina e achava que os requintes do conforto eram coisas indignas dos homens realmente másculos. Suas mãos eram calosas, sua pele tostada de sol e de vento e seus olhos escuros, cheios de malícia cabocla, se voltavam às vezes para os aviões que, nos últimos anos de sua vida passavam sobre seu campo, Erguendo o punho para os aviadores, ele exclamava: "vão trabalhar, vagabundos! Vão pegar no cabo duma enxada. Isso não é serviço pra homem de bem!" (VERISSIMO, GAT, 1987, p. 51).

Erico demonstra como característica indissociável da figura de Babalo o mesmo conceito que seu velho avô tinha em relação ao trabalho e ao "*modus vivendi* de homens realmente másculos" ou, como referido anteriormente, digno de um gaúcho.

4.2 A naturalidade do vivido

Essa propensão natural que o levou a identificar no arquivo mnemônico das experiências familiares o cerne da criação das personagens tem muito crédito, na medida em que Erico rejeitava a apreensão servil de criaturas "reais" e sua transposição ao enredo romanesco. Na sua defesa do uso não demasiado do elemento autobiográfico na composição das personagens, Erico deixa claro que deve existir um equilíbrio de forças na produção ficcional, como afirma em trecho de seu livro de memórias:

Muitas vezes leitores me perguntam verbalmente ou por carta se costumo tirar minhas personagens da vida real, isto é, se trabalho d'après nature, fotografando a vida. Minha resposta é negativa. Acho o processo de copiar a vida barato e de certo modo indigno. Lembro-me sempre do conselho sobre a arte de representar que, num romance de Somerset Maugham, um homem do mundo dá a uma atriz: 'Não seja natural: pareça'. Acredito que qualquer homem inteligente pode escrever um romance, que será necessariamente a história de sua própria vida ou da de alguém que ele conhece de maneira íntima. Mas de romancistas sei que não se podem livrar da própria memória. Na minha opinião, o ficcionista legítimo é um tipo de peixe capaz de sobreviver quando fora das águas da autobiografia (VERISSIMO, SOL, 1994, p. 293-294).

Parecer natural será a preocupação de Erico na construção da sua obra. Assim, o recurso de retomar sua herança de experiências na reelaboração da realidade busca uma verossimilhança mais efetiva sem, no entanto, ignorar a força espontânea no processo de criação que as personagens assumem. Nesse sentido Erico afirma que

[...] Um verdadeiro romancista não fotografa, quero dizer, não retrata conscientemente as pessoas que conheceu. Mesmo que queira fazer isso, verá que não é de todo possível. Muitas vezes fiz planos para um personagem meu, e lá de repente ele começou a dizer e a fazer coisas que não estavam previstas. Isso era um sinal de que tinha vida própria, estava vivo. O remédio sensato foi deixá-lo livre. Isso aconteceu com Rodrigo Cambará, Ana Terra, Bibiana, Bio, e dezenas de outros personagens (VERISSIMO, LIB, 1999, p. 48).

Mais adiante ele define o trabalho que realiza um escritor quando usa material apreendido de sua realidade circundante e os cuidados a seguir e os rumos que a ficção pode tomar:

O ficcionista pode usar uma pessoa que conheceu, mas tendo o cuidado de evitar a fotografia servil. É justamente durante esse processo de 'despistamento', ou então no minuto em que o autor resolve criar uma personagem sua, sua mesmo, que o 'computador' insidiosamente começa a mandar-lhe mensagens, e o autor corre o risco de usar esses elementos com orgulho demiúrgico, convencido de que está mesmo criando do nada. Outra coisa: uma vez que o novelista põe de pé uma personagem, esta começa a distanciar-se cada vez mais da criatura da vida real que a sugeriu. Os escritores puramente memorialistas devem achar difícil afastar-se do plano inicial do livro. Traçam para suas figuras um destino irrevogável, ao passo que o romancista verdadeiro — bom ou mau, grande ou pequeno, não importa — esse pode dar-se o luxo de conceder liberdade às suas criaturas. Não se surpreende nem se irrita quando elas recusam dizer as palavras que ele lhes sopra, ou fazer os gestos que ele lhes determina. Muito cedo compreendi que quando uma personagem, por assim dizer, toma o freio nos dentes e dispara,

deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 294).

Na construção da intriga, Erico não deixa de recorrer aos elementos pré-narrativos do mundo mnemônico, aos seus demônios. No entanto, o deslocamento de elemento pré-narrativo em elemento narrativo se dará quando se coadunam a este características que não estavam presentes, pois a busca da produção literária é a literariedade, que se dá no mundo do “como se”, no mundo da *mímesis* como representação desse “como se”. Dessa maneira, se falarmos das personagens de Verissimo, a partir dos trechos acima podemos perceber que, ainda que elas, num determinado ponto dentro da narrativa, adquiram vida própria, a maioria possui sua origem, de alguma forma, na experiência temporal do autor. Mais que isso, podemos afirmar que grande parte das personagens da saga literária escrita pelo autor retornam elementos de suas vivências infantis, embora Erico, de certo modo desprezasse a escrita de autores que faziam giros em torno das experiências vividas, quando da fase inicial de sua vida:

Mas, amigos, não vou fazer autobiografia. Creio que nunca escreverei memórias, pela simples razão de que não tive uma vida novelesca nem excepcionalmente interessante. É verdade que tenho encontrado no meu caminho muita gente pitoresca e dramática que merece ser tirada do olvido: mas isso não justifica uma autobiografia, pois posso muito bem ir usando esse “material” gradualmente em meus romances que estão para vir. Nunca chegue a sofrer de uma doença que costuma atacar os literatos: a nostalgia da infância. Lá por 1930 tive alguns sintomas do mal, mas foi coisa leve, sem conseqüências (VERISSIMO, BER, 1984, p. 170).

Parece recorrer a esse repositório de histórias da infância sem idealizá-las e que nesse momento da sua vida não servem para uma autobiografia, mas que na ficção serão material para a criação e a retomada de figuras pitorescas de sua vida. Pois, para ele “[...] por mais que o escritor se esforce ele jamais conseguirá inventar estórias tão ou mais mirabolantes que as da Vida, nem mesmo desfazer as ‘maçarocas de seus fios’ (VERISSIMO, BER, 1984, p. 105). Embora em algum momento tenha pensado que viajar ao mundo da infância em busca de elementos para a produção ficcional fosse um

“mau negócio”, ele, quando da reconstrução de suas memórias, nota que o escritor carrega marcado em si um conjunto de ideias e fatos ocorridos na “aurora de sua vida”:

Acho que o homem é escravo do menino. E que de certo modo o menino continua no homem. É o que estou verificando ao escrever memórias. Tenho descoberto, em fatos, ideias e sugestões da meninice, a semente de algumas personagens de meus romances (CADERNOS, 1996, p. 41).

Ernesto Sábato, em seu livro *El escritor y sus fantasmas* (2006), tal como Erico Verissimo, não dissocia a realidade da experiência da infância:

EL ESCRITOR Y SUS VIAJES. Para bien y para mal, el escritor verdadero escribe sobre la realidad que ha sufrido y mamado, es decir, sobre la patria; aunque a veces parezca hacerlo sobre historias lejanas en el tiempo y en el espacio. Creo que Baudelaire dijo que la patria es la infancia. Y me parece difícil escribir algo profundo que no esté unido de una manera abierta o enmarañada a la infancia. Por eso aun los grandes expatriados, como Ibsen o Joyce, siguieron tejiendo y destejiendo esa misma y misteriosa trama. Viajar es siempre un poco superficial. El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón (SÁBATO, 2006, p. 16).

Para Sábato, a realidade se constitui em elemento fundamental para a escritura e, se o escritor deve fazer alguma viagem em busca de apoio a sua escrita, esse deslocamento deve ser realizado em direção ao seu espaço no mundo e aos “seus”. Ao realizar esse movimento que o dirige constantemente à infância e ao passado, de modo geral, Erico Verissimo constrói seu mosaico possuindo como matéria a memória, a imaginação e a escrita. De acordo com Carlos Nejar (2011, p.537), “a palavra concretiza o gesto da memória”, e afirma que até aquilo que não sucede acaba por ser memória. Erico, como inventor de personagens que se desvenda nelas fabulando, é autor de uma narrativa que resulta de tecidos cotidianos nada sublimes, onde dois olhares ou destinos se cruzam na imaginação vivida e são capturados pela palavra. O avanço e domínio exercido pelo inconsciente permite que o real passe a existir. Essa submersão na realidade tem como fundamento determinante o processo de configuração mimética, visto que sua busca não se dá na construção de um texto igual à realidade, mas sim a partir dela, como podemos ver no comentário em relação à

mímesis na obra de Erico traçado por Maria da Glória Bordini: “a mímesis continua hoje tão dependente dos conceitos de realidade quanto no seu nascedouro grego” (1995, p.18).

Nesse eterno retorno mnemônico que o romancista faz ao seu passado em busca de elementos para compor sua obra ficcional, surgem fatos e personagens que, na urdidura do texto, darão a coesão necessária à narração e à constituição da mímesis. Assim, Capitão Rodrigo Cambará, Toríbio, Aderbal Quadros e Bibiana Terra são decalcados da memória do escritor ou, como Erico preferia dizer, do seu “computador”. E tanto a paisagem para Santa Fé, quanto o cenário para o Sobrado, desprendem-se da memória rumo à saga familiar.

4.3 De Cruz Alta a Santa Fé

O escritor Erico Verissimo viveu toda a sua infância e parte de sua juventude em Cruz Alta. Se somarmos as idas e vindas de Cruz Alta a Porto Alegre sua permanência na cidade serrana foi de 24 anos. Certamente, todo este tempo deixou marcas indeléveis na memória do escritor cruz-altense. Muitas das cidades fictícias engenhadas pelo escritor carregarão características da urbe sul-rio-grandense. Se pensamos na cidade de Santa Fé, não podemos deixar de relacioná-la com as cidades do interior do Rio Grande do Sul e encontrar nela as marcantes idiossincrasias das tardias cidades do estado mais meridional do Brasil. No entanto, ela alcança a universalidade, na medida que funciona como um microcosmo.

“Antares é uma cidade microcós mica, um cenário onde se resume simultaneamente a História e a condição humana” (CHAVES, 2001, p. 114). Essa característica que o crítico e amigo de Verissimo atribui a Antares, podemos transferir a Santa Fé, pois, de certo modo, ela também é um pasticho da real cidade serrana, o que se pode afirmar por indução, e também a partir dos dramas humanos retratados na saga dos Terra-Cambará. Assim, como constrói Verissimo a Santa Fé ficcional, microcós mica e ao mesmo tempo tão peculiarmente gaúcha? Sabemos que o escritor sempre se vale da memória (seu elemento pré-narrativo) e ao mesmo tempo busca

escamoteá-la sob as tintas ficcionais, torná-la narrativa. Erico descreve assim Cruz Alta em suas memórias:

Cruz Alta era uma comunidade típica do Planalto Médio do Rio Grande do Sul, em que predominava uma população de remota origem portuguesa e mais os caboclos de “pêlo duro”, sim, e ainda descendentes dos tropeiros paulistas que no século passado vinham a cavalo de Sorocaba comprar mulas para depois revender nas sua cidade natal. Às vezes deixavam em Cruz Alta filhos espúrios mas, na maioria dos casos provada a água da Panelinha, encantavam-se com o lugar e lá fixavam residência e constituíam família. Quanto a elementos de origem estrangeira, creio que havia um número igual de italianos, alemães e seus descendentes. O comércio local? Mediocre. Cruz Alta era um município agropastoril, relativamente pobre, sem grandes estâncias dignas de nota. [...] Indústria? Pequena e sem importância, talvez com exceção da chamada “colônia alemã” de Neu Württemberg, que com o tempo acabaria desmembrando-se de Cruz Alta para constituir um município autônomo, sob o nome de Panambi (VERISSIMO, SOL, 1994, p. 188-189).

Em poucas palavras, traça um panorama da “Terra dos Tropeiros” e suas principais características. Notamos que sua visão não é nada idealizada, embora esteja evocando a cidade de sua infância e de suas primeiras emoções. Essa Cruz Alta descrita está figurada em sua memória, ainda que traga informações verídicas a respeito de sua organização social e econômica ao falar dos elementos formadores de seu povo, as etnias que naquela época habitavam o referido espaço e as indústrias que representavam o contexto econômico não só da cidade, mas também da região.

Sobre o paralelismo traçado entre Cruz Alta e Santa Fé, Erico Verissimo afirma: “Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta” (SOL, p.14). Essa negação de similaridades feita pelo escritor, no entanto, não descaracteriza a apreensão de elementos da realidade na construção da fictícia cidade. Como bem enfatiza o autor, o processo não é de cópia, mas sim de transformação e reelaboração, coincidindo com a ideia central de Ricœur em que “fazer uma narrativa é ressignificar o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que narrar, contar e recitar é refazer a ação seguindo o convite do poema” (2010, v.1, p. 81). Esse aspecto aqui explicitado ilustra o que Paul Ricœur define como *mímesis*, ou seja, uma representação e não uma simples duplicação de presença, existente no conceito de *mímesis* platônica. A própria imagem

da cópia em papel carbono, como referiu o autor, demonstra que a construção narrativa consiste na tomada de elementos da realidade e na sua atualização no plano narrativo.

Ainda que estejamos diante da afirmação de que Santa Fé não é uma cópia de Cruz Alta, Erico Verissimo orienta seu leitor objetivando uma aproximação no plano ficcional entre os dois burgos e lançando a pergunta: “Que tipo de cidade era Cruz Alta na segunda década deste século?” (SOL1, p. 24). Para respondê-la, afirma: “O leitor pode encontrar resposta a esta pergunta no romance *O Retrato*, segundo volume da trilogia *O tempo e o vento*. O papel de meu pai na sua comunidade não foi muito diferente do que o do Dr. Rodrigo em Santa Fé” (1967, p.24).

Conhecedores da proximidade entre a Santa Fé ficcional e a Cruz Alta da realidade, podemos, amparados nas memórias do autor, buscar a reelaboração das características de sua cidade natal na ficção romanesca. Assim, “a população de remota origem portuguesa e os descendentes dos tropeiros paulistas que no século passado vinham a cavalo de Sorocaba comprar mulas para depois revender na sua cidade natal” (CON1, 2004) estará presente na gênese de Santa Fé a partir da história da família Terra e de como o patriarca fixou-se nas terras do Continente. Vejamos como o sonho do pai de Juca Terra, tropeiro sorocabano, acabou por motivar a vinda de sua família após sua morte para a distante sesmaria ao sul do Brasil:

Pensou no pai, que passara metade da vida a viajar entre São Paulo e o Rio Grande de São Pedro, sempre às voltas com tropas de mulas, que vendia na feira de Sorocaba. Uma vez o Velho ficara dois anos ausente; correrá até o boato de que ele havia sido assassinado pelos índios tapes. Um belo dia, porém, Juca Terra reapareceu trazendo na guaiaca muitas onças de ouro e a carta de sesmaria dumas terras do Continente que ele dizia ficarem nas redondezas dum tal rio Botucaraí. Quando a mulher se queixava de que ele era um vaga-mundo e tinha bicho-carpinteiro no corpo, o velho Terra meio que entristecia e com sua voz grossa e lenta dizia: "Vosmecê pensa que gosto dessa vida de judeu errante? O que eu quero mesmo é um sítio, uma lavoura, um gadinho e uma vida sossegada. Um dia inda hei de me estabelecer nos meus campos do Continente". Dizia isso com orgulho, batendo na guaiaca onde guardava sua carta de sesmaria. Mas o coitado morrerá sem realizar o seu desejo (VERISSIMO, CON1, 2004, p. 123-124).

Como elementos da “população de remota origem portuguesa” temos a figura do próprio Coronel Amaral, que também chegara àqueles campos vindo de Laguna e que ali acabou por arraigar-se, fundando posteriormente a cidade de Santa Fé:

[...] dono dos campos em redor, senhor de dezenas de léguas de sesmarias e muitos milhares de cabeças de gado, além de uma charqueada e de vastas lavouras. Contava-se que coronel Amaral nascera em Laguna e viera, ainda muito moço, para o Continente com paulistas que negociavam com mulas. Chegou, gostou, ficou (VERISSIMO, CON1, 1985, p. 133).

Esse contingente de população de origem portuguesa foi também engrossado pelos chamados lagunistas, moradores da região de Laguna no atual estado de Santa Catarina, último ponto do Império Português na América. Cruz Alta e muitos municípios do Rio Grande do Sul receberam povoadores dessa região. Erico, conhecendo a história de sua terra, transporta pelas linhas da ficção um pouco dos “ramos de imagens da memória coletiva”, como definiu Carlos Nejar (2011, p. 541), para o núcleo de formação de Santa Fé. Nesse engenho estará presente o tronco familiar de Rodrigo Severo Cambará, filho de Francisco Rodrigues. Conheçamos um pouco desta personagem através de suas palavras proferidas na Vila de Laguna:

Me chamo Francisco Nunes Rodrigues, mais conhecido por Chico Rodrigues. Venho do planalto de Curitiba. Meus pais? Se tive, perdi. Onde nasci não me lembro. Mas dêz que me tenho por gente, ando vagando mundo. Apeia na frente duma venda, entra, pede comida e pouso. Pra onde se atira, patrício? Pros campos do Rio Grande de São Pedro (VERISSIMO, CON1, 2004, p. 89).

Já no território d'O Continente, Chico Rodrigues cruzará seu destino com o de outros forasteiros, que, em busca de uma situação melhor que a vida de privações das ilhas do Arquipélago dos Açores, aceitam as promessas d'El-Rei de Portugal e empreendem uma viagem rumo às desconhecidas terras do Atlântico Sul. Nesse grupo está uma família, os Borges, descendentes do flamengo Jacques Bruges, que deixará de herança a cabeleira ruiva, os olhos azuis e a pele clara à jovem Maria Rita, sequestrada pelo gaudério Chico Rodrigues e futura mãe de um certo Capitão Rodrigo:

Os ventos do destino sopram Chico Rodrigues para as bandas do Viamão. E num domingo à saída da missa ele vê Maria Rita, a de pele branca, cabelos ruivos e olhos garços. Estava cansado de índias e chinas tostadas de sol com gosto de poeira e picumã. Queria agora mulher branca. Foi por isso, só por isso que na noite daquele domingo tirou Maria Rita de casa. E agora lá vai ele com a ruiva na garupa. Perdi a conta do tempo, mas se não me falha a memória devo andar beirando os cinqüenta. Resolvi mudar de vida, requerer sesmaria, fazer casa, parar quieto, ser um senhor estancieiro, ter mulher, gado, cavalos e filhos, todos com a minha marca. Chico Rodrigues olha para uma árvore forte, à beira da estrada, e pensa. De hoje em diante vou me chamar Chico Cambará (VERISSIMO, CON1, 2004, p. 93).

Do encontro dessas duas linhagens, que mantêm uma aproximação da história do Rio Grande do Sul com a de Cruz Alta e com a do próprio escritor (o qual também descreve suas origens portuguesas e vicentistas, como vemos aqui), nota-se a mesma provável origem do planalto curitibano do ramo familiar materno em consonância com a do gaudério Chico Rodrigues:

Senti um dia a curiosidade de saber a origem dos Verissimo. Graças a um amigo dado a pesquisas genealógicas, descobri que o ramo brasileiro dessa família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Verissimo da Fonseca, natural da freguesia do Ervedal, nas proximidades de Coimbra. Tendo emigrado em 1810 casou-se aqui com a moça Quitéria da Conceição, natural de Ouro Preto. O casal mudou-se para o extremo sul do país atraído não sei por quem nem por que, e com ele começa o tronco paterno do meu clã. O materno – também de origem portuguesa – veio possivelmente do Planalto de Curitiba e de São Paulo. Desconfio que entre seus ramos vicejaram alguns desses tenazes tropeiros de Sorocaba, que desciam ao Rio Grande do Sul para comprar mulas e revendê-las depois na feira de sua vila natal (VERISSIMO, ESP, 1967, p. 14).

Temos a origem dos Terra-Cambará baseada nesse caudal que foi a povoação sul-rio-grandense das primeiras épocas, cuja história será o fio condutor do percurso narrativo do romance.

No entanto, não só dessas parcelas está construída a história do Rio Grande do Sul e de suas cidades. Também temos de acrescentar a este cadinho outras etnias que povoaram as devolutas terras d'O Continente de São Pedro e que da mesma forma

estão presentes na região de Cruz Alta e que serão configuradas na narrativa histórica do “contador de estórias”.

4.4 Imigrantes na vida e na ficção

Na construção ficcional de Santa Fé aparecem igualmente os elementos estrangeiros, ou seja, os imigrantes que passaram a formar parte da paisagem física e cultural do Rio Grande do Sul. Temos o médico alemão, Dr. Carl Winter, “coro” da “comédia provinciana” (cf. VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 299) que ali se representava, como Erico a definiu. Sua presença na saga como primeiro estrangeiro a conviver na pequena urbe, funcionava como um contraponto àquele mundo e servia de medida para comparar a “incipiente civilização sul-americana com a europeia”. A personagem germânica parece ao escritor fruto de sua imaginação, embora ele se pergunte se suas características não se assemelham às do amigo Augusto Meyer.

Emulando a história do Rio Grande do Sul, não será somente o médico a trazer sua língua estranha a Santa Fé. Logo aparecem os imigrantes alemães que vão povoar as paisagens de Santa Fé com costumes, crenças e feições tão diferentes daquelas dos santafezenses “pelo duro”. Erico lembra que o elemento germânico foi fundamental na construção de Cruz Alta pela força de trabalho dos imigrantes de Neu Württemberg e não desconsiderará esse elemento na sua construção fictícia.

Na representação da presença germânica em Santa Fé aparecem, primeiramente duas famílias: os Schultz e os Kunz:

Foi também nesse ano que a Assembléia Provincial autorizou o estabelecimento duma colônia alemã, a três léguas de Santa Fé. Os primeiros colonos chegaram em carroças com suas famílias. Traziam seus tarecos, seus instrumentos agrícolas e suas mulheres e filhos. Winter recebeu-os com uma certa má vontade que ele mesmo não sabia explicar. Além dele, até então os únicos alemães que viviam naquele município eram os Schultz e os Kunz, que haviam chegado ali pouco antes da Guerra dos Farrapos (VERISSIMO, CON2, 2004, p. 125).

Esses imigrantes chegam antes da fundação da colônia de Nova Pomerânia (nome também dado a uma das colônias alemãs de Cruz Alta, sendo hoje a cidade de Ibirubá sua evolução urbana), buscando seu sustento sem a ajuda financeira do Império, como explica Ivânia Aquino:

Os Kunz e os Schultz podem ser tomados como representantes dos imigrantes que adquiriram suas propriedades ao chegar ao Rio Grande do Sul. Houve boa parte de alemães que não se incluíram na colonização imperial, pois algumas famílias que possuíam recursos financeiros optaram pela aquisição de terras em locais comercializados por brasileiros ou pelos próprios alemães que aqui já se encontravam. Eram as chamadas “colônias privadas”. Como não recebiam ajuda do governo como aqueles que se dirigiam para as colônias imperiais precisavam prover seu sustento e o de seus familiares pelos próprios meios (LANDO; BARROS, 1981 *apud* AQUINO, 2007, p. 167).

Em *O tempo e o vento* Erico relata a chegada de estrangeiros alemães à Santa Fé, redefinindo, de algum modo, o cenário monótono da cidade, e descreve a visão dos moradores locais com relação aos novos habitantes:

Em princípios de 1833 Santa Fé foi sacudida por uma grande novidade: a chegada de duas carroças conduzindo duas famílias de imigrantes alemães, as primeiras pessoas dessa raça a pisarem o solo daquele povoado. Os recém-chegados acamparam no centro da praça, e em breve toda a gente saía de suas casas e vinha bombear. Muitos dos santafezenses nunca tinham visto em toda a sua vida uma pessoa loura, e aquela coleção de caras brancas, cabelos ruivos e dourados, olhos azuis, esverdeados e cinzentos - era uma novidade tão grande, que a manhã de fevereiro mais parecia um dia santo com quermesse, cantigas e danças na frente da igreja (VERISSIMO, CON2, 2004, p. 319).

Ao descrever a formação da colônia Nova Pomerânia no ano de 1855, a narrativa também destaca o poder político na figura do Coronel Bento Amaral em sua apresentação aos novos habitantes:

O coronel Bento Amaral reuniu os colonos em sua casa e fez-lhes uma preleção na presença de Winter, para o qual ele olhava de quando em quando com o rabo dos olhos. Tinha uma voz gutural, falava alto, com ar patronal. Os colonos o escutavam numa atitude entre respeitosa e assustada. Havia entre eles um tal Otto Spielvogel, um alemão corpulento da Renânia, de quase dois metros de altura, com grandes manoplas sardentas recobertas de pêlo ruivo, nariz vermelho e fino, e olhos de pupilas tão claras que chegavam quase a parecer vazios. Era uma espécie de chefe natural daquele grupo; e era a ele que Bento Amaral principalmente se dirigia:

- E têm de obedecer às autoridades - discursava o chefe político de Santa Fé. - Não queremos badernas nem anarquia. E quem sair fora do regulamento, tem de se entender comigo.

Deram à colônia o nome de Nova Pomerânia, porque a maioria dos imigrantes tinha vindo daquela região. Os recém-chegados começaram a abrir picadas e a construir casas. A cada família coube um lote de cem braças de frente por mil e quinhentas de fundo (VERISSIMO, CON2, 2004, p. 125).

Na descrição de Otto Spielvogel, chefe natural do grupo, deixa latente também o contrastante fenótipo do alemão da Renânia. Esse e outros fatos deram a Santa Fé a condição de uma cidade plural e multiétnica, cujos costumes dos novos habitantes contribuem para a ampliação do cenário cultural da cidade, como se pode observar no trecho a seguir onde há a descrição dos festejos da Páscoa por parte dos alemães:

No primeiro abril que os alemães passaram em Santa Fé, todos acharam muito engraçada a maneira como eles festejaram sua páscoa. Contava-se que ao acordar as crianças encontraram debaixo de suas camas pequenos cestos em que havia ninhos de palha cheios de ovo de galinha pintados de amarelo, azul, vermelho e verde. Os filhos de Hans Schultz afirmaram que se tratava de “ovos de coelho”, mas um caboclinho da casa vizinha, de pele terrosa e ventre túmido, que costumava brincar nu no seu quintal, observou, cético quando lhe contaram a história> “Coelho não bota ovo”. Os meninos dos cabelos de fogo riram muito quando o pai lhes traduziu as palavras do pequeno brasileiro (VERISSIMO, CON2, 2004, p. 330).

As novas formas de comemorar as festas cristãs serão incorporadas pelas famílias santafezenses e, como vemos neste trecho, inclusive os Terra Cambará seguirão a tradição alemã de enfeitar pinheiros no natal, mas Maria Valéria delimitará essa prática, agregando uma lembrança das velhas comemorações lusitanas:

[...] Pendurou-lhe nos galhos esferas de vidro verdes, azuis, solferinas, prateadas e douradas, bem como ajustou nele pequenas velas de várias cores. Maria Valéria, como a própria Fada do Inverno, atirou chumaços de algodão sobre a árvore, num simulacro de neve. E, como para tirar à festa o "sotaque" alemão, colocou ao pé do pinheiro algumas figurinhas de presépio (VERISSIMO, ARQ, 2004, p. 217).

Que Santa Fé se transformava, era coisa que se podia observar a olho nu. Começava a ter sua pequena indústria, graças, em grande parte, aos descendentes de

imigrantes alemães e italianos como os Spielvogel, os Schultz, os Lunardi, os Kern e os Cervi, os quais, à medida que prosperavam economicamente, iam também construindo suas casas de moradia na cidade e estavam já entrando nas zonas até então ocupadas apenas pelas famílias mais antigas e abastadas. Erico Verissimo vivenciou esse processo de ascensão das famílias imigrantes e também o representou em sua saga, não sem deixar claro que o processo tinha seus entraves, principalmente no tocante à incorporação dos imigrantes que permaneceram no campo:

Como é natural e desejável.

- Lá está o Spielvogel - mostrou Rodrigo -, cujo pai começou a revolução industrial em Santa Fé com o seu moinho d'água...

- Exatamente - disse Jairo. - E ele representa o primeiro passo do colono da picada para a cidade, abandonando a agricultura para se dedicar ao comércio ou à indústria...

A mesa de Titi Trindade alguém disse alguma graça, pois todos desataram a rir estrepitosamente, inclusive o intendente, que dava palmadas repetidas na mesa de ferro, fazendo oscilar copos e garrafas.

- Lê rói s'amuse... - murmurou Rodrigo.

O coronel Jairo, porém, estava demasiadamente absorvido na sua própria dissertação para prestar atenção ao que quer que fosse.

- Agora veja bem - prosseguiu ele, pegando na lapela de seda do casaco de Rodrigo. - Há um grupo, um importante grupo da população do Rio Grande do Sul que ainda não está representado aqui, que eu saiba... É o dos agricultores, o dos pequenos proprietários de terras, em sua maioria descendentes de imigrantes italianos e alemães. É que esses elementos ainda não estão bem incorporados à vossa sociedade. Noutras palavras, preste bem atenção, doutor, noutras palavras: ainda não entraram no Clube Comercial, onde impera a aristocracia rural! (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 189).

Algumas outras passagens da saga de Verissimo também refletem a convivência do escritor em uma Cruz Alta que se transformava, agregando à experiência ibérica de povoação (com seus acertos e suas chagas, vide a escravidão) características culturais variadas com a chegada de novos imigrantes que, como vimos, foram absorvidas no percurso da história. Na reinterpretação desse processo inserem-se os imigrantes italianos representados por Erico na colônia de Garibaldina e na figura do padre Atilio Romano dentre outros. É da boca do padre italiano que são proferidas as palavras de uma profecia integradora que não deixa, de algum modo, de refletir *grosso modo* a própria vida do escritor na Cruz Alta natal:

É porque quem vos fala é um sacerdote italiano de nascimento que começa a ser brasileiro de coração; porque nesta mesma igreja hoje, sentados no meio de brasileiros, acham-se imigrantes italianos que há quase dez anos chegaram a esta província e fundaram neste mesmo município de Santa Fé uma colônia que se chama Garibaldina, em homenagem ao herói. E é porque esses colonos italianos, bem como os alemães de Nova Pomerânia, estão trabalhando juntamente com os brasileiros pela grandeza deste município, desta província, deste grande país. E nesta terra cujos conquistadores primitivos tinham nomes como Magalhães, Pereira, Fagundes, Xavier, Terra, vivem hoje homens que se chamam Bernardi, Nardini, Sorio, Conte, Bauermann, Schultz, Schneider, Schmidt, Kunz. E nesta igreja espero um dia com a graça de Deus unir em matrimônio uma Dela Mea com um Pinto ou um Spielvogel! (VERISSIMO, CON1, 2004, p. 303).

Tal qual na prédica acima, um indivíduo de remotas origens ibéricas que bem poderia ser da família Pinto, como o descrito pelo padre Romano, acaba por casar-se com uma descendente de imigrantes alemães e italianos num cadinho cultural e étnico como ilustra o nome de Mafalda Halfen Volpe que era, de certo modo, a união de dois mundos imigrantes na Cruz Alta que se construía no começo do século XX, como narra Erico Verissimo ao recordar sua aproximação da futura esposa:

Lá por fins do ano de 1927 eu começara a dividir a minha atenção e a minha afeição entre a literatura - a minha e a alheia - e uma menina de olhos azuis que morava na casa fronteira à da farmácia. Seu pai, Vicente Volpe, viajante comercial, era natural do sul da Itália, dum paese - dizia ele - vicino a Salerno, mas que sempre desconfiei ficava já na Calábria. A mãe da menina descendia de imigrantes alemães. Prússia e Calábria - pensei - que combinação explosiva! (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 222).

Não somente a aproximação e o futuro casamento de Erico Verissimo foram relatados como contatos seus com o mundo dos imigrantes italianos e seus descendentes. Temos como exemplo claro de participação social na vida familiar de Erico, a presença dos Dell'Aglio cuja fábrica ficava na frente de sua residência¹³. Um fato curioso dessa relação é narrado por Erico:

Esses Dell'Aglio - o marido e a mulher - eram imigrantes naturais do sul da Itália e haviam-se estabelecido em Cruz Alta, fazia já anos, como fabricantes de massas alimentícias. Nesse estabelecimento industrial, uma das "máquinas" principais era movida a burro, como os moinhos bélicos. Creio que meu avô

¹³ A fábrica da família Dell'Aglio pode ser visualizada no anexo 5 – foto 2, p. 135.

Franklin ajudara os italianos no financiamento da compra do burro ou lhes dera de presente - o que acho mais provável - um dos burros de sua estância. Lembro-me de ter ouvido contar que, quando o animal morreu, os Dell'Aglio todos, pais e filhos, sentaram-se ao redor de seu cadáver e choraram copiosamente, como se tivessem perdido um membro da família. Outro burro foi comprado, e a vida do "masseiro" - pois a cidade o conhecia por este nome - continuou na dura rotina de trabalho, que começava às cinco da manhã e se prolongava até ao cair da próxima noite (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 90).

Além do trecho citado acima, no qual já fica demonstrada a relação entre a família Verissimo e a família Dell'Aglio, Erico também recorda que uma das filhas do velho Rafaele Dell'Aglio, a Anita, aprendia costura com sua mãe Abegahy e que os meninos Dell'Aglio de sua idade participavam ativamente de todas as brincadeiras e que, além disso, mantinha uma especial afeição por essa família (cf. VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 92).

Embora Erico tenha recorrido a essa memória em outro romance que não *O tempo e o vento*, como deixa evidente em *Solo de clarineta* (cf. VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 91), outros fragmentos de suas memórias tornam notáveis as remissões ao seu passado e suas convivências com os elementos da cultura imigrante e a posterior ficcionalização em sua saga. Do seu mundo prático, o autor de *O prisioneiro* transporta para o mundo fictício algumas personagens de sua vida, narrando seus pequenos atos, uma característica imprescindível das narrativas ficcionais desde a picaresca espanhola, posto que nesses pequenos atos reside a verossimilhança muitas vezes almejada pelo romance.

A narrativa, para ser uma mimesis de ação, como vimos no capítulo anterior, citando Ricoeur (cf. T&N2, p. 152), tem que ser também uma mimesis de seres que agem e a preocupação do autor em agenciar os fatos reside também em ser verossímil, quando da construção de sua diegese. Desse modo, a tarefa de perscrutar os "palácios da memória" em busca de elementos para a produção narrativa só tem o efeito se os seres representados possam ser agentes da narrativa (no sentido conferido pela semântica da ação), seres que pensam e sentem. Essa preocupação está muito nítida se recorreremos aos exemplos da construção de personagens de Verissimo.

Já vimos anteriormente na construção de Aderbal Quadros inspirada na figura do avô materno e na sua filosofia de vida. No entanto, nem só de personagens marcantes

ou com voz própria está construída a narrativa verissimiana. Podemos ver no trecho seguinte em que se apresenta a relação da família Cambará com os imigrantes e seus descendentes um pouco desse recurso do romance moderno, pelo qual as discussões mais profundas são realizadas a partir de questões que aparentemente poderíamos classificar como menores. Pequenas personagens sustentam a narrativa, na medida em que são elementos que aportam verossimilhança, sendo esteios para as personagens e situações de maior estofo:

Acordou às dez da manhã seguinte e, ao descer para o café, verificou com certo alívio que o pai já havia saído. Foi até a farmácia e encontrou o prático debruçado sobre o balcão, tomando um mate.

- Bom dia, Gabriel.

O empregado perfilou-se, meio desconcertado, sem saber o que fazer com a cuia.

- Bom dia, doutor.

Rodrigo bateu-lhe afetosamente no ombro.

- Bom proveito. Também aceito um chimarrão.

Gabriel Luigi sorriu. Era um rapaz de vinte anos, alto e espigado, de cabelos crespos e castanhos. Tinha uma fisionomia plácida e algo de fraternalmente aliciante nos olhos cor de mel queimado. Filho de colonos italianos de Garibaldina, deixara a casa paterna aos quinze anos para tentar a vida em Santa Fé. O Freitas, tomado de simpatia pelo menino, transformara-o num excelente prático de farmácia (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 271).

Neste trecho da narrativa aparece Gabriel Luigi, que assume as responsabilidades do Dr. Rodrigo Cambará frente à farmácia e seus fregueses. Se não carregava a tradição de um descendente dos Terra Cambará e também sua fortuna, tinha papel fundamental na operação e bom funcionamento da farmácia, que não passava de mero passatempo para o filho de Licurgo. Sua participação como prático já demonstra o papel que assumiam os descendentes dos primeiros colonos italianos na cidade de Santa Fé e essa construção fictícia renasce como reflexo da memória infantil de Erico, posto que na farmácia de seu pai também havia um prático, filho de colonos italianos:

Como tivesse tido o cuidado de preparar ele próprio um prático para tomar conta do laboratório da farmácia, estava livre da aborrecida tarefa de aviar receitas. Miguel Paoli, filho de imigrantes italianos, uma jóia de rapaz, fora escolhido para o posto. Além dele havia mais dois ou três adolescentes que o ajudavam no laboratório, lavando vidros ou atendendo os fregueses ao balcão. Nas horas vagas corriam atrás das empregadinhas da casa e metiam-se com

elas pelos cantos, em infundáveis agarramentos (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 38-39).

As semelhanças se acentuam se nos detemos nos nomes dos práticos da ficção e da história familiar de Erico: Gabriel Luigi - funcionário de Rodrigo Cambará - e Miguel Paoli – funcionário de Sebastião Verissimo. Os dois possuem nomes de arcanjos em português e sobrenomes patronímicos.

O trecho anterior une os pontos entre a ficção e a experiência relatada em suas memórias. No entanto, não param por aí as referências aos imigrantes italianos que possuíam alguma intimidade com a família Verissimo. Ainda no espaço da farmácia de Sebastião Verissimo (que merece também uma análise pelas suas peculiaridades) está presente outra figura com as raízes na península itálica, o Dr. Cesare Merlo, que trabalhou com o pai do autor como cirurgião, fazendo operações na farmácia e dando tratamento pós-operatório em galpões construídos nos fundos da farmácia:

Na sala de operações da farmácia, o Dr. Cesare Merlo, cirurgião italiano, novo na cidade, trabalhava sem cessar. Era alto e elegante, tinha uma bela voz de barítono, e a barba castanha lhe dava um ar de conde de opereta. Murmurava-se que havia roubado a um amigo, na Itália, a mulher com quem vivia agora, D. Marianna, simpática ragazza de olhos vivos e voz meio rouca, que eu achava muito parecida com a Gigetta, personagem duma série de filmes cômicos do cinema italiano.

Garantia-se na roda da farmácia que o marido legítimo de D. Marianna jurara assassinar o Dr. Merlo, e isso explicava o fato de um cirurgião de tal calibre ter vindo bater com os costados naqueles cafundós, onde pela graça de Deus vivíamos.

A reputação do médico de "mãos mágicas" aumentava dia a dia, de sorte que não só da nossa cidade como também das colônias italianas do interior do município pacientes chegavam-lhe às dezenas. E o cirurgião operava hérnias, extraía tumores, fazia ablações, laparatomias... e o olor das gostosas comidas da mulata Paula, nossa emérita cozinheira, evolvendo-se da cozinha — que ficava a uns vinte passos da sala de operações — muitas vezes misturava-se no ar com as emanações de éter, clorofórmio, formol e com o doce-enjoativo-pegajoso cheiro do pus que manchava dum amarelo de mostarda os algodões e as gases ensangüentadas do lixo operatório, que era atirado na funda fossa da latrina, numa das extremidades do pátio pavimentado de tijolos, comum à farmácia e à residência (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 41).

Seu símile na ficção é o Dr. Carlo Carbone (Erico, em nota de rodapé a *O escritor diante do espelho*, lembra que, ao desenhá-lo quando escrevia *O retrato*,

pensou em Cesare Merlo) que também possuía “mãos mágicas” como se comprova no texto abaixo e cuja fama de bom cirurgião transcendia os limites da cidade e chegava ao interior e aos municípios vizinhos:

Sim, sua farmácia atravessava um período de grande prosperidade. As vendas aumentavam dia a dia. O movimento agora era tão grande, que tivera de admitir mais dois empregados. Esse progresso se devia em grande parte às operações do dr. Carlo Carbone. Felicitava-se por ter tido a idéia de trazer aquele italiano para Santa Fé. O diabo do gringo tinha mãos de mago: era indubitavelmente o maior operador que jamais aparecera no Rio Grande do Sul. Outra grande idéia fora a de construir no quintal da farmácia aqueles pavilhões de madeira com os quartos onde ficavam os doentes após as operações. Era uma espécie de paródia de sua sonhada casa de saúde... E esse hospital improvisado vivia sempre cheio e não raro tinham de acomodar precariamente os operados nos corredores em cima de colchões estendidos no soalho. De todos os pontos de Santa Fé e dos municípios vizinhos afluíam doentes. O dr. Carbone trabalhava desde o raiar do dia e às vezes tinha de continuar operando noite adentro. Cada operação deixava para a farmácia um apreciável lucro, isso sem contar a renda do aluguel dos quartos. Era realmente uma época de vacas gordas. Tolice preocupar-se a gente com dinheiro! (VERISSIMO, RET2, 2004, p. 156).

- Então, Carbone, como correu a operação? - perguntou Rodrigo, dando uma palmadinha nas costas do cirurgião. Nunca lhe apertava a mão com força, pois temia desmontar o homenzinho.

- Maravilhosamente bem! - respondeu o italiano com sua rica voz musical que, por uma tola associação de idéias (empostada-empastada-empastelada) Rodrigo classificava como "voz de pastel". O cirurgião trincou um croquete e bebeu um gole de champanha com um jeito de conhecedor (VERISSIMO, RET2, 2004, p. 199).

Como vemos, as semelhanças são muitas, no entanto, algumas diferenças se fazem notar claramente. A chegada a Santa Fé do Dr. Carlo Carbone se deu pelas próprias mãos de Rodrigo Cambará na construção ficcional de Verissimo. Diferentemente, nas recordações de Cesare Merlo narradas pelo escritor conjecturava-se a razão pela qual um cirurgião tão habilidoso fora parar em uma cidade tão pequena como Cruz Alta e se aventava a possibilidade de que o italiano havia raptado a esposa de um amigo. A situação seria muito mais romanesca e, no entanto, é deixada de lado no agenciamento dos fatos na narrativa. Aliás, quando se refere aos episódios referentes à farmácia de Sebastião Verissimo, Erico não deixa de demonstrar o quão pitorescos eram e talvez por isso os deixe de lado:

Se eu contasse num romance o que era nossa casa - principalmente a Farmácia Brasileira, de Sebastião Verissimo, nas primeiras duas décadas deste século, creio que não faltaria quem me acusasse de exagerado ou mitômano (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 38).

Esses episódios emergem dum espaço considerado importante por Erico pela quantidade de experiências e sensações que ficaram timbrados na cera da sua memória e ele faz questão de demonstrar a importância para si, como romancista, desta fauna de tipos e personagens.

4.5 A farmácia e sua fauna

Em suas memórias, o autor cruzaltense começa descrevendo o ambiente da farmácia e seus atributos *sui generis* de bar e ponto de encontro dos amigos de Sebastião Verissimo:

Vou dar aqui apenas uma desmaiada e nítida idéia desse estabelecimento e de sua gente, tal qual eu os via.

A farmácia propriamente dita ficava separada da casa residencial por um corredor pavimentado de mosaicos, e no qual se viam mesas e cadeiras de madeira e metal igual à que havia ao redor do quiosque da praça principal da cidade. Amigos de meu pai costumavam aparecer às horas mais improváveis do dia, sentavam-se a essas mesas e, como se estivessem num bar, batiam palmas e pediam à primeira criada que aparecesse uma cerveja bem fresquinha, um cálice de Parati ou uma gasosa. Os mais "civilizados" bebiam champanha francesa e comiam pedacinhos de pão barrados de caviar russo. Meu pai costumava contemplar essas cenas com um radiante sorriso de bom anfitrião (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 38).

No ambiente da farmácia também havia outros momentos de confraternização e um destes momentos era a hora do mate. Esse encontro é descrito através de seus participantes e dos fatos pitorescos que circundavam tal hábito, bem como da inobservância de certas precauções em relação a um ambiente tão melindroso como uma farmácia com suas fórmulas e substâncias:

A farmácia era o mais importante ponto de reunião dos vadios e dos aposentados da cidade. Havia as horas do chimarrão - dez da manhã e cinco

da tarde - em que a cuia andava de mão em mão e a mesma bomba de prata de boca em boca. Nas casas de negócio em geral não se permitia que pessoas estranhas ao serviço transpusessem a muralha simbólica do balcão. Mas era justamente nas farmácias - onde o laboratório devia ser uma espécie de santuário - que essa regra não era seguida a rigor. Assim o plácido Miguel tinha de aviar as receitas médicas cercado de intrusos, curiosos, e às vezes estabados e perguntadores. Era em meio duma algazarra e dum vaivém de feira que ele lidava com drogas que podiam ser mortíferas quando não pesadas com uma precisão de miligrama. Essas figuras humanas estavam como que a oferecer ao futuro romancista elementos para uma variada e colorida galeria de personagens. O misterioso computador de meu inconsciente ia sendo assim programado sem que eu soubesse. Havia entre os freqüentadores habituais da farmácia "gaúchos buenachos", admiráveis contadores de "causos", mentirosos patológicos, pelo menos um cretino clinicamente reconhecido, um pederasta, um tuberculoso, um sujeito que sofria de furunculose, vários portadores de bronquites crônicas, políticos da oposição, oficiais do Exército - homens que em geral vinham do Rio ou do Norte do país e que eram tratados por uns com circumspecta desconfiança e por outros com uma atenção bajuladora. E, claro, nunca faltava um caixeiro-viajante com suas anedotas e trocadilhos. Sobre que conversava essa gente? Ora, contavam mexericos locais, discutiam política, sim, e mulheres, principalmente chinas, "raparigas", pois estes eram nomes que então se davam às prostitutas. Recordavam proezas heróicas ou eróticas, episódios de passadas revoluções. Exagerava-se muito. Discutiam também futebol com uma fúria e uma paixão que às vezes levava os contendores a gritar: "Pula pra fora!". Mas surgia sempre um anjo da paz. É natural que entre 1914 e 1918 os membros da "roda de chimarrão" comentassem com explicável interesse a Guerra Européia. Eram todos aliadófilos, mas como nunca falta um boi-corneta numa tropilha, havia entre eles um germanófilo, que meu pai de ordinário fulminava com suas ironias, quando, perdida a paciência, não ameaçava quebrar-lhe a cara. Sebastião Verissimo costumava comemorar as vitórias dos aliados sobre os boches com champanhadas e fazendo tocar no seu gramofone a Marselhesa, que eu conhecia como o alosanfã. A vibrante canção marcial me produzia calafrios e trazia lágrimas aos olhos de meu pai (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 39-40).

Neste largo excerto encontramos muito substrato para emparelhar com a criação ficcional do romance-rio de Verissimo. A própria roda de chimarrão estará presente tanto na Farmácia Popular, de Rodrigo Cambará, quanto na Farmácia Humanidades, de Zago, que era o ponto principal de alcoviteiros em geral, sendo o próprio Zago, nas palavras de Rodrigo Cambará, "um falador sem-vergonha". Neste trecho encontramos uma referência à roda de chimarrão da farmácia do concorrente e sua situação privilegiada em relação a informações e boatos da cidade:

Boatos negros começaram a circular pela cidade. Afirmava-se que os Macedos se preparavam para exigir de Amintas Camacho Lima satisfação. Dizia-se: "Se é verdade, vai correr muito sangue, porque o Amintas tem as costas quentes".

Pouco depois do meio dia, alguém contou na roda de chimarrão da farmácia do Zago que os Macedos estavam-se armando (tinham até mandado buscar três peões da estância) para ir àquela tarde empastelar A Voz e dar uma sumanta em seu diretor (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 341).

Da galeria que permaneceu no “misterioso computador do inconsciente” encontramos as características posteriormente descritas em personagens secundários como o armador Pitombo, em cuja funerária também havia uma roda de mate, com todas as características das já citadas acima. Vejamos uma autodescrição de Pitombo quando se compara a Rodrigo Cambará que está convalescente e enxerga sua insignificância, embora se considerasse honesto e trabalhador:

- Isso não é consolo. Olha as coisas que ele gozou e fez, enquanto eu estava aqui neste ramerrão, nesta obscuridade. E, depois, não tenho saúde como pensas. Bem sabes que sou um poço de doenças. É a asma, a bronquite e agora me apareceu uma furunculose que está me deixando quase doido (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 61).

A bronquite e a furunculose, descritas por Erico como sintomas dos frequentadores das rodas de mate da farmácia de seu pai, estão aí. Também encontramos no seu romance os gaúchos buenachos e contadores de causos: como Aderbal Quadros, o Babalo, e o velho Fandango já referidos. E os militares do Norte: como o coronel Jairo, o tenente Lucas ou ainda o tenente Rubim, todos vistos com certa “má vontade” por Rodrigo Cambará, que enxergava neles “concorrentes em estado potencial”. Além disso, este último era o “boi corneta que nunca falta numa tropilha”, pois era um “germanófilo empedernido” com quem Rodrigo tinha discussões fortes e punham-se os dois rubicundos como se estivessem prestes a se atracar fisicamente. O autor constrói essa farmácia de tal modo semelhante às memórias da infância que ela é descrita como o mais importante centro de concentração aliadófila da cidade. O despistamento buscado por Erico está em baralhar muitas características dessas figuras em uma personagem, compondo-a com vários pedaços, reforçando a sua luta contra “a tentação de fotografar tipos da vida real” (VERISSIMO, BER, 1984, p.132).

As outras pautas da roda de chimarrão (mulheres e política) também foram descritas na ficção. No entanto, Erico Verissimo opta por inserir neste cenário familiar uma personagem estrangeira, Don Pepe, dando à narrativa novas possibilidades de interpretação do espaço e das gentes de Santa Fé, ampliando sua visão microcós mica e também agregando certo sabor pitoresco, pois o espanhol anarquista é mais que uma personagem, é um arquétipo, que Erico diz ser um compósito dos muitos “espanhóis dessa ‘família’” conhecidos de longe em “diversas épocas e lugares” e “em geral baixinhos, franzinos, ossudos, ágeis, têm barba cerrada”, muito semelhantes às características quixotescas dadas ao pintor: “tipo descarnado e esguio como o próprio Dom Quixote, daquela cara tostada, oblonga e de aspecto dramático, de olhos fundos, negros e vivos, bigodes de guias caídas”. Vejamos no que consistia a roda de chimarrão da farmácia:

Descia para a cozinha e lá tomava dois ou três mates com a tia e Laurinda. Depois bebia uma pequena xícara de café simples, sem o que não podia fumar, e se dirigia para a farmácia, onde ficava a atender os clientes até as onze, hora da roda de chimarrão, à qual compareciam invariavelmente o Chiru, o Neco e don Pepe, e na qual se falava principalmente em mulheres e política. Nos momentos em que não estava a dizer mal do clero e da burguesia ou a derrubar cabeças coroadas, Pepe Garcia era um conversador pitoresco que sabia narrar com verve suas viagens pelo mundo e suas experiências com “esos animalitos singulares llamados mujeres”. Chiru vendia seus campos imaginários ou então dissertava sobre os fabulosos tesouros dos jesuítas que haviam de trazer-lhe a independência financeira para o resto da vida. Não raro aparecia para chupar apressadamente um chimarrão o dr. Matias, e ao se retirar enchia os bolsos de almanaques e figurinhas, que costumava distribuir com grande sucesso entre seus clientes. O próprio tenente Rubim uma vez que outra entrava na roda das onze, embora se recusasse a participar do chimarrão, por achar aquilo uma coisa “anti-higiênica e promíscua” - observação que deixava Chiru profundamente ofendido (VERISSIMO, RET2, 2004, p. 45).

Não podemos também deixar de notar a presença do tenente Rubim, que já fora citado por suas discordâncias políticas com o Dr. Rodrigo Cambará, e que no trecho acima representa o deslocamento em relação aos habitantes de Santa Fé, e de certa maneira, seu desajuste às convenções locais (ele se nega a tomar uma cuia de mate por considerá-lo anti-higiênico, e certamente isso é uma grande desfeita, dada a característica hospitaleira desse costume).

Por fim, se algumas características são muito latentes ao analisarmos as

memórias sobre a farmácia paterna e a farmácia ficcional do romance, as escolhas de Erico no plano ficcional e até mesmo seus depoimentos deixam claro que o seu fazer ficcional tem alguns códigos e que o escritor deve optar por limar histórias e/ou personagens em prol da construção de uma narrativa mais coesa e verossímil, como depreendemos do trecho:

Comparada com a farmácia de meu pai, a do Dr. Rodrigo chega a ter uma austeridade monástica. Porque repeli as minhas vivíssimas e turbulentas lembranças daquele pátio digno de Bruegel, Bosch e Goya? Talvez porque tenha chegado à conclusão de que nem tudo que acontece na vida real torna-se necessariamente verossímil quando transposto para o plano da ficção (VERISSIMO, ESP, 1967, p. 91).

Verissimo ainda passou por outras experiências relativas ao balcão de farmácia, pois foi sócio de uma e nela começou a desenvolver seus primeiros trabalhos literários enquanto aviava receitas de emplastros, xaropes e outras panaceias.¹⁴ Embora não disserte muito sobre esta experiência, deixa claro que o estabelecimento não ficava para trás em relação à farmácia paterna e que nela também se registraram dramas, comédias e farsas dignas de um teatro (cf. VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 200).

4.6 Sebastião Verissimo x Rodrigo Cambará

Erico Verissimo usa uma metáfora e recorre a ela algumas vezes quando fala do papel da experiência e da memória na feitura de uma ficção, no caso dele mais particularmente o romance, forma que foi, sem dúvida, sua preferida. A metáfora compara a memória a um computador, e isso quando nem se tinha uma nítida ideia de como ele seria realmente um recurso adicional à memória humana como acontece atualmente. No trecho a seguir vemos uma de suas reflexões acerca do fazer ficcional:

Quando, por exemplo, nos preparamos para escrever um romance e começamos a pensar nas personagens, o 'computador', sensível sempre às nossas necessidades, rompe a mandar-nos 'mensagens', algumas boas — 'pedaços' físicos ou psicológicos de pessoas que conhecemos — outras

¹⁴ A farmácia de Erico Verissimo pode ser visualizada no anexo 6 – foto 3, p. 136.

traíçoeras — recordações de livros lidos e ‘esquecidos’ que nos podem levar ao plágio. Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do ‘computador’. Nada do que nos vem à mente é gratuito. Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória (VERISSIMO,SOL1, 1994, p. 293) .

Dessa afirmação, o que mais nos interessa talvez seja a frase final, pois dela depreendemos a importância dada à experiência pessoal. Talvez, e a partir desta opinião de Erico, possamos entender um pouco suas memórias e o fato de não tentar escamotear a experiência pessoal de suas reflexões acerca do fazer literário. Para corroborar com a visão do fazer ficcional de Erico, trazemos uma reflexão do reconhecido crítico literário mineiro Guilhermino Cesar:

Romancista que se preza é homem de memória quente, pois o romance não é mais do que uma associação de fatos vividos ou imaginados; logo, extraídos da lembrança. Uma das funções nobres da pessoa humana está na sua capacidade de reviver o tempo psicológico. Somos espectadores e juizes de nós mesmos, de nosso fluir. O remorso, o amor, o ódio são fruto da memória; ou quando nada, subsistem em função dela (CESAR, 2005, p. 105).

O romance como associação de fatos vividos ou imaginados pelo autor é matéria que defendemos desde o começo deste estudo, que, com a ajuda de instrumental teórico de Ricœur e de sua tríplice mimesis, buscamos referendar. A associação que Guilhermino refere, é, como vimos, a configuração da narrativa, ou seja, a mimesis II, que busca retirar um sentido desses fatos agenciando-os, tramando-os, buscando uma concordância de sua discordância. Tais fatos são extraídos da lembrança, mimesis I (experiência) e serão refigurados na nossa leitura. Essa refiguração é um tanto quanto diferente se podemos na leitura preencher algumas lacunas (no nosso caso com informações pessoais dos autores), criando-se uma espécie de intertextualidade com o texto de cunho memorialístico ou metalinguístico do autor.

No entanto, todo esse jogo só existe em decorrência de um pressuposto ricoeuriano, o qual afirma que é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa (cf. RICOEUR, T&N1, 2010, p. 9.) Por isso, para “reviver o tempo psicológico” necessitamos das narrativas e encontramos nesse fazer uma ontologia. O autor, com sua memória, revive alguns

sentimentos e, ao recriá-los sob a pena da ficção, está de alguma maneira julgando-os e julgando-se, pondo-os em intriga e buscando uma autenticidade para aqueles fatos na narrativa a partir de fatos de sua experiência. Sobre essa busca de autenticidade na produção ficcional, o ensaísta e crítico literário Otto Maria Carpeaux percebe a herança romântica num Verissimo naturalista:

Sobre qualquer autor de romances poder-se-ia afirmar que ele é, neste ou naquele sentido realista. Realista é Flaubert; mas também existem nele raízes inerradicáveis de romantismo e, ao mesmo tempo, sua obra é a base do naturalismo. Realismo é uma síntese de romantismo e de naturalismo; e esta definição parece a melhor possível da arte do romancista Erico Verissimo. Naturalista, embora não no sentido de Zola, é sua invenção de um mundo de personagens, naturalista é a narração dos seus destinos; mas romântica é sua procura de autenticidade de si mesmo e da autenticidade de cada uma de suas criaturas, romântica é a procura da solidariedade de todos eles. Enfim, o realismo de Erico Verissimo oferece "um honesto depoimento da verdade moral, que é a força vital dos seus romances" (CARPEAUX, 1972, p. 39).

Nesta busca por uma autenticidade para a sua criação cremos ser a experiência o *motus* verissimiano. Sua utilização como substrato para a criação romanesca é o centro de *O tempo e o vento*. Nesse sentido, as suas opiniões também são retratadas na ficção. Muito do que pensa sobre si e sobre os seus estará nas páginas ficcionais. Erico assume essa posição claramente ao dizer que:

O que um romancista pensa do mundo e dos seus habitantes está nos livros que escreve, por mais que ele insista que é apenas um narrador que não se responsabiliza pelas ações e opiniões de seus personagens. Não adianta o autor tentar se esconder, toda narrativa é a favor ou contra, e uma mudança de parágrafo pode ser uma tomada de posição (VERISSIMO, ROM, 1999, p.7).

Essa posição em relação ao mundo pode ser direcionada para uma análise mais pessoal de suas experiências. Para ver como lidou com a utilização do elemento familiar mais direto na criação de uma personagem, convoquemos a presença das memórias em relação ao seu pai Sebastião Verissimo. Primeiro, o autor deixa mais uma vez clara sua posição em separar a sua vida da ficção:

Que a vida de Rodrigo Cambará não é uma biografia de meu pai é coisa que fica clara a quem quer que se dê o trabalho de confrontar *O Retrato* com a parte destas memórias em que discorro sobre a vida e a personalidade de Sebastião Verissimo (VERÍSSIMO, SOL1, 1994, p. 305).

Aqui estamos nós, de certo modo, fazendo o que pede Erico: não dizer que a personagem Dr. Rodrigo Cambará é uma cópia reprográfica de seu pai Sebastião Verissimo ou que eles são realmente diferentes. Visamos, sim, mostrar como essas semelhanças são trabalhadas e como as diferenças são criadas e quais os papéis delas na estrutura do romance-saga aqui estudado. Ademais, o escritor, como vemos, referiu ser também o pai um modelo inclusive para sua personagem masculina mais famosa, o Capitão Rodrigo Cambará: “É por isso que o capitão Rodrigo de *O Tempo e o Vento* tem muito de meu pai [...] (LIB, 1999, p. 118), embora confirme que a lembrança mais forte que remete ao nome do capitão seria um personagem chamado Capitão Severo (lembremo-nos de todo nome do capitão, Rodrigo Severo Cambará) de um circo de pantomimas que representou a obra de Dumas chamada *Os bandidos da Serra Morena* (cf SOL1, 1994, p. 116).

Essa sua delimitação de limites entre o ficcional e o experienciado talvez esteja associada à própria visão do pai que o escritor possuía. Seu filho, Luis Fernando Verissimo, em recente entrevista, comenta como foi difícil para o escritor escrever as partes do livro mais próximas cronologicamente de sua vida e como isso acabou fazendo-o sofrer um infarto:

E depois, O Arquipélago foi a parte mais difícil de escrever porque envolveu muita coisa da história dele, da biografia dele, da relação dele com o pai...

ZH _ A dificuldade estava ligada ao fato de o livro tratar de coisas e pessoas que ele tinha vivido e conhecido?

Verissimo - Sim. Foi uma coisa tão difícil de escrever que ele teve um infarto durante o processo. Tem aquela cena da reconciliação do Floriano com o pai, que de certa forma é uma reconciliação do meu pai com o pai dele. Por isso, O Arquipélago demorou para ser escrito. O Continente saiu em 1949, o segundo volume, *O Retrato*, não me lembro bem, acho que saiu em 1952. E *O Arquipélago* ele demorou muito tempo para escrever, só saiu muito tempo depois do primeiro volume. Nesse meio tempo teve viagens, ele foi morar nos Estados Unidos (LAITANO & MOREIRA, Web, 2012).

As dificuldades por lidar com material tão vivo na memória talvez impedissem a tarefa de mesclar os rastros da experiência aos componentes ficcionais ou, como define Compagnon em *O demônio da teoria*, os elementos do mundo real aos do mundo possível:

A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas (COMPAGNON, 2003, p.136).

Erico também tentou desvincular algumas leituras mais calcadas na história familiar dos autores e nas suas “possíveis” projeções na obra literária: “Creio necessário esclarecer que a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Verissimo no domínio da ficção [...]” (SOL 1, 1994, p.14). Mesmo não sendo uma projeção, foi fonte inesgotável de sua produção, principalmente em relação à personagem do Dr. Rodrigo Cambará. No seguinte excerto temos narrado um episódio que caracteriza muito bem a fama de *bon vivant* do jovem médico recém chegado a Santa Fé e algumas das práticas que se tornarão rotina na casa da família Terra Cambará, após o seu retorno e que rompem com o padrão de muitas famílias da elite rural sul-rio-grandenses que viviam de maneira espartana no que tangia às refeições e bens materiais:

Sentou-se ofegante. Chiru voltara-lhe as costas e terminava de abrir o terceiro caixão.

- Que é isso? - perguntou, depois de arrancar a tampa.

- Conservas, animal, não estás vendo?

- Pra quê?

- Pra que haviam de ser? Pra comer, homem. Vai tirando isso pra fora.

Chiru obedeceu. Começou por uma dúzia de pequenas latas ovais, com o letreiro escrito em língua estrangeira:

- Que droga é esta?

- Caviar. Papa mui fina, come-se com pão. Regado com champanha fica uma delícia.

Chiru retirou do caixão e amontoou no soalho dúzias de latas de salsichas de Viena, de atum, de sardinhas portuguesas, de patê de foie gras, de maquereau, de azeitonas espanholas; caixas de passas de uva de Málaga, e de frutas cristalizadas; potes de mostarda, vidros de pickles e de molho inglês.

- Mas isto deve ter custado uma fortuna...

- Dinheiro foi feito para se gastar.

Chiru olhou para o amigo, coçou a cabelama loura que lhe cobria o peito, e disse:

- Nasceste empelicado. Tens pai alcaide que vai te dar uma farmácia, montar um consultório, custear um jornal e ainda por cima te deixa fazer estas extravagâncias... Escuta aqui, quanto vai custar toda essa brincadeira? (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 249).

Com extravagâncias muito similares brindava Sebastião Verissimo a seus convivas nas reuniões e saraus em Cruz Alta como vemos no trecho. Repete-se quase que literalmente a lista de bebidas e manjares importados da Europa ao melhor estilo *belle époque* do começo do século XX:

Nas reuniões de nossa casa servia-se sempre champanha Veuve Clicquot, caviar russo, atum italiano, sardinhas portuguesas, salsichas de Viena e *pâté de foie gras* do Périgord. Sob qualquer pretexto ou por motivo nenhum trocavam-se brindes, batiam-se taças, enquanto Caruso fazia vibrar os cristais sustentando as notas agudas de suas árias operáticas (VERISSIMO, SOL1, p. 19).

Não ficava somente restrito aos discos e ao gramofone de campânula o gosto pela ópera, pois Sebastião patrocinava espetáculos operísticos na sua pequena cidade:

Adquiriu um gramofone, de cuja campânula saíam as mais belas melodias que então existiam no Brasil gravadas em discos. Era um apaixonado da ópera e da opereta. De vez em quando mandava vir a Cruz Alta, sob sua responsabilidade, companhias de operetas italianas. Passava entre amigos assinaturas para um certo número de espetáculos, e cobria o resto das despesas com dinheiro de seu próprio bolso (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 19).

A predileção pelas interpretações do tenor italiano Enrico Caruso (o mais popular cantor do período) é configurada na personagem Dr. Rodrigo Cambará, como vemos neste diálogo travado com Chirú:

— Dentro duma semana chegarão os caixões com os livros, o gramofone e as chapas. As vozes do Caruso, do Amato, da Patti e da Tetrzzini vão encher as velhas salas do Sobrado. Os fantasmas de nossos antepassados serão varridos ao som do *Rigoletto*, de *La bohème*, de *La traviata*! Levando a mão ao peito num gesto teatral, começou a cantarolar um trecho de *Il trovatore*. Terminou num agudo desafinado, que procurou encobrir com uma risada. Tornou a sentar-se (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 212).

No que tange aos gostos literários e a capacidade intelectual de Sebastião Veríssimo, encontramos também grande similitude entre o que descreve o escritor a respeito das predileções de seu pai, que eram bem avançadas se considerarmos que Cruz Alta era uma cidade distante de Porto Alegre. Como o próprio Erico afirma, Sebastião “trouxe, por assim dizer, um sopro de espiritualidade para o seu burgo guasca” (RET1, 2004, p. 61). Vejamos o exemplo:

Homem de leituras variadas, embora não profundas, Sebastião Veríssimo, à boa maneira brasileira, era capaz de discutir com brilho assuntos que não conhecia, e livros de que apenas ouvira falar. Sabia de cor versos de poetas brasileiros, portugueses- e franceses. Lia com delícia Guerra Junqueiro. (Quantas vezes eu o ouvi recitar *O Melro!*) Devorava as *Farpas*, de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós. Conhecia toda a obra do autor de *Os Maias*. Gostava das crônicas mordazes de Fialho de Almeida. Era íntimo de Herculano, Camilo, Garrett, Antônio Nobre e Antero de Quental.

Conhecia muito bem a História de Portugal. Admirava a Inglaterra, mas seu amor, esse ele o reservava para a França. Tomara uma assinatura da revista parisiense *L'illustration*. Sua biblioteca crescia aos poucos. Creio que chegou a ter mais de dois mil livros — isso em Cruz Alta, na primeira década deste século. Lembro-me de nomes que eu via em letras douradas na lombada de volumes ricamente encadernados em couro: Chateaubriand, Lamartine, Taine, Renan, Victor Hugo, Nietzsche, Goethe, Tolstoi, Zola, Stendhal, Flaubert, Balzac... Numa outra estante menos pesada alinhavam-se brochuras, impressas em papel gessado — novelas galantes de *boulevard* — com ilustrações em que se notavam ainda influências de Toulouse-Lautrec (VERISSIMO, SOL1 1994, p. 18-19).

As características listadas por Erico em relação à performance intelectual de seu pai frente aos outros parece ter sido o mote para esta cena ocorrida no *reveillon* do Clube Comercial:

— Gosto muito de história, coronel — disse Rodrigo. — No ginásio foi das matérias...

Teve, porém, de calar-se, pois o outro, que evidentemente não o escutava, interrompeu-o:

— A propósito, qual é o filósofo de sua predileção?

— Spencer — mentiu Rodrigo com tão grande convicção que por um momento ele próprio chegou a acreditar no que dizia. Havia lido por alto os *Primeiros princípios*, achando a obra insuportavelmente indigesta. Alcides Maya, que pontificava no mundo das letras de Porto Alegre, lançara entre seus discípulos e admiradores o nome de Spencer, que era agora o “filósofo da moda”, lido, comentado e discutido nos jornais e nas tertúlias literárias.

O coronel começou a mover a cabeça dum lado para outro, franzindo os lábios com o ar de quem está indeciso quanto a um julgamento.

— Bom... Spencer não está muito longe de Comte. Pelo contrário, muito perto até. Mas, meu caro amigo, por que não ir logo às fontes, por que não procurar logo o papa (se me permite a comparação) em vez de ficar às voltas com bispos, arcebispos e cardeais?

Lançou para a esposa um olhar de ternura. Depois disse:

— O doutor naturalmente já ouviu falar na lei dos três estados...

— Como não! — respondeu Rodrigo. E felicitou-se por ter boa memória. — O estado teológico, o metafísico e o positivo.

Encarou o coronel e pensou: se ele me pede que eu defina esses três estados, estou frito.

— Ótimo! — exclamou Jairo. — Magnífico! Está vendo, Carmem meu bem, ele não é mesmo como eu dizia? (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 191-192).

O Dr. Rodrigo procura demonstrar conhecimento de um filósofo cuja obra conhecia de maneira superficial e que considerava “indigesta”, filósofo da moda em Porto Alegre. Além disso, é salvo pela boa memória quando mais uma vez é interrogado pelo coronel.

A biblioteca¹⁵ paterna que foi fundamental na formação do futuro romancista é desmembrada livro a livro na ficção quando Chirú e Rodrigo passam a desfazer as caixas recém chegadas, organizando os livros na prateleira da futura biblioteca do jovem doutor:

Rodrigo pôs Dante no soalho ao lado de Balzac e continuou a esvaziar o caixão, de onde tirou as obras completas de Victor Hugo, três romances de d’Annunzio em italiano, uma tradução espanhola da obra de Carlyle sobre a Revolução Francesa...

— Ah! O meu inefável narigudo! — exclamou, ao manusear um exemplar da edição *princeps* de *Cyrano de Bergerac*. Leu um trecho ao acaso, esmerando-se na pronúncia.

— Que tal, Chiru?

— Não entendo!

— Ah, o francês! Isto que é língua, menino. Tem tudo: graça, precisão, riqueza, música, dignidade... Tirou do caixão a *Histoire des girondins*, de Lamartine, *A velhice do padre eterno*, de Guerra Junqueiro, alguns volumes de Nietzsche e Taine, *Le Rouge et le noir*, de Stendhal, o *Paraíso perdido*, de Milton — ai, que grande cacete! —, três romances de Eça de Queiroz, a coleção completa de *As farpas*...

¹⁵ Essa biblioteca responsável pela formação cultural e livresca do romancista é recriada no sobrado dos Terra Cambará e usufruída não só por Rodrigo, mas pela personagem Floriano Cambará, alter-ego do escritor e responsável por fechar o ciclo ao escrever a história da família Terra Cambará, perscrutando o passado heróico a partir das lembranças de Maria Valéria e seu baú.

— Meu querido Eça, meu bom Ramalho, fizeram boa viagem? Esperem um pouco, tenham paciência. Deixem-me pôr em ordem esta livraria, montar o consultório, começar o jornal. Teremos depois muitos vagares para conversar. Ah! Schopenhauer! Não tens razão, *mon vieux*, a mulher é a obra-prima da Criação. Boa tarde, *Herr* Goethe! Talvez seja esta a primeira vez que teu Fausto, tua Margarida e o teu sutil satanás respiram o ar de Santa Fé. E tu, Heine? Não, tu já andaste por aqui. Encontrei na água-furtada um velho volume que pertenceu ao doutor Winter... (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 247).

E no caderno de pauta simples de Floriano, a lembrança de Aristóteles lhe traz à mente:

*Descartes
Voltaire
Rousseau
Lamartine
Montaigne
Taine
Renan
Nomes em letras douradas que o Menino costumava ler nas lombadas
dos livros da biblioteca do pai,
onde havia também espécimes duma literatura nada respeitável
delgadas brochuras de papel gessado
novelas de bulevar com ilustrações sugestivas
coristas dançando cançã
bons pedaços de coxas nuas entre as meias negras e as rendas das
calcinhas (VERISSIMO, ARQ2, 2004, p. 119-120).*

Na enumeração encontram-se *As farpas*, de Ramalho Ortigão, que eram devoradas pelo epicurista Sebastião. Também aí encontram-se os portugueses Eça de Queiroz e Guerra Junqueiro. Além dos já citados autores portugueses, estão autores franceses cujas obras eram não só admiradas pela qualidade literária, mas também pelo fato de a França ser o centro cultural do ocidente àquele tempo. Rodrigo canta loas à língua francesa que Chirú não entende. Desta França de filósofos como Descartes, Voltaire, Rousseau, Lamartine, Montaigne, Taine e Renan também vêm os livros menos sérios como os de lombadas gessadas com ilustrações insinuantes.

A França era o amor de Sebastião Verissimo e a segunda pátria do Dr. Rodrigo Cambará, como vemos no seguinte excerto em que aparece a revista *L'Illustration*, outra publicação sempre recordada por Erico como importante para sua formação em cuja capa o autor viu por primeira vez uma ilustração do Chantecler de Rostand, peça

lida com grande entusiasmo pelo Dr. Rodrigo (RET1, 2004, p. 80). Junto a ela aparece também a revista ilustrada *Tico-Tico*, cuja assinatura recebera de presente do pai e cujos exemplares ansiava por buscar na livraria (SOL1, 1994, p. 67).

— Um dia hei de visitar Paris — prosseguiu, depois de breve silêncio. — Mas enquanto esse dia não chegar, hei de fazer o possível pra trazer um pouco de Paris pra Santa Fé. Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L'Illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a França? Voltaire, Diderot, Descartes, Montaigne, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Verlaine, Anatole France...
— À medida que enumerava esses nomes, ia fazendo os gestos de quem despetala um malmequer. — A flor da raça humana! Ah! Paris... Lá é que está a verdadeira civilização (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 212).

A educação formal, o apreço pela cultura letrada, o bem vestir, tudo o colocava em situação diametralmente oposta a de seu irmão Toríbio. Toríbio ao receber o irmão sublinha as diferenças mesmo que através de brincadeiras:

E, como se fosse personagem duma peça — o *jeune premier* que chega à casa paterna com um diploma sobre o qual é um pouco céptico —, fingindo uma indiferença que estava longe de sentir, Rodrigo perguntou, mais para a plateia imaginária do que para o irmão:
— Que é que vou fazer com este canudo?
— Mete ele num certo lugar... — respondeu Toríbio.
Rodrigo não gostou da resposta. Franziu a testa, querendo dar a entender que sua sensibilidade fora ferida pela insinuação grosseira. E, vendo uma expressão de juvenil malícia no rosto de Toríbio, sacudiu lentamente a cabeça, sentindo-se mais velho, mais ajuizado e responsável que o irmão.
Não mudaste nada — murmurou, com um ar de adulta tolerância. — És o mesmo Bio de sempre.
— Não sou doutor, não andei metido com gente fina na capital. Fiquei no Angico às voltas com a bagualada. A troco de que havia de mudar?
— Achas que *eu* mudei muito?
Toríbio pôs-se de pé em movimentos tardos, examinou o irmão com um olhar comicamente demorado e por fim opinou:
— Um pouquinho.
— Naturalmente queres dizer que sou um dândi.
— Mais ou menos...
Rodrigo sorria, batendo repetidamente com o canudo na coxa.
— Achas que não sou bem macho...
— Isso ainda está pra se provar.
— Pois vamos fazer já a prova! — exclamou Rodrigo, largando o canudo e começando a arregaçar as mangas da camisa, ao passo que Bio, sorrindo, sungava as calças e apertava a cinta (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 102).

Em outra situação fica clara a distância que mantinham os irmãos em hábitos e formação, pois o Dr. Rodrigo Cambará, homem educado na cidade, necessitando ir à

estância do Angico, utiliza-se de uma jardineira para fazer a viagem; enquanto o irmão Toríbio, seguindo o manual de conduta gaúcha de seus antepassados, principalmente o tronco Cambará da família, segue viagem à cavalo e ainda zomba dos finos modos que obrigam o irmão a viajar em uma jardineira:

Rodrigo calou-se. Não costumava contrariar o pai. Aquela ida para o Angico, porém, era o mesmo que água fria na fervura. Que iriam dizer os amigos que lhe conheciam os planos políticos, as promessas de luta? Entrou na jardineira de cara sombria. Bio havia partido a cavalo no dia anterior, em companhia do pai.

— Os machos vão a cavalo — dissera ao despedir-se.

— As fêmeas, de jardineira.

Rodrigo não gostou da brincadeira. Iniciou a viagem de mau humor. Quando, porém, entraram em pleno campo, começou a melhorar. Olhando para as coxilhas, sob um céu azul e límpido teve tamanha sensação de espaço livre, ar puro e liberdade, que ficou eufórico (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 222).

Esta oposição um pouco antagônica quanto à formação, mas muito próxima quanto a temperamento, também foi, de certo modo, observada entre as figuras de Sebastião Verissimo e seu irmão Nestor:

Chego agora ao Veríssimo que me toca mais fundo. Chamava-se Sebastião e era meu pai. Intelectualmente a mais brilhante figura da família, de certo modo foi aquela em quem as qualidades e os defeitos dos Mello e Albuquerque se manifestavam com mais apaixonada intensidade. No físico, era uma versão urbana e polida de tio Nestor, de cujos pantagruélicos apetites partilhava, apenas de maneira menos rústica. Era, como o irmão aventureiro, um homem de grande bravura. Desconfio, porém, que entre ambos havia uma diferença significativa. Nestor não conhecia o medo. Não creio que essa trêmula flor que não ousa dizer seu nome, jamais tenha vicejado em seu peito marcado de cicatrizes de balaços e talhos. Quanto a meu pai, sua coragem lhe vinha, suponho, dum feroz orgulho de macho, era o produto da vitória da vontade sobre as fraquezas da carne (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 15).

A coragem descrita pelo filho pode muito bem ser posta em paralelo com o devaneio do jovem Dr. Rodrigo Cambará no trem de regresso à Santa Fé, que, ao lembrar-se de seus antepassados, enxerga na defesa dos valores ancestrais da família um “másculo programa de vida”:

Agora naquele trem viajava um homem de vinte e quatro anos que trazia nas veias o sangue do cap. Rodrigo. Era o primeiro Cambará letrado na história da

família, o primeiro a vestir um *smoking* e a ler e falar francês. Levava na mala um diploma de doutor (e agora uma imagem maravilhosa lhe ocorria) e podia, ou melhor *devia* usar esse diploma como o cap. Cambará usara sua espada: na defesa dos fracos e dos oprimidos. O fato de o progresso ter entrado no Rio Grande não significava que o cavalheirismo e a coragem do gaúcho tivessem de morrer. Não! Seu penacho devia ser mantido bem alto, pensou Rodrigo num calafrio de entusiasmo. Sim, manter o penacho — podia resumir nessa simples frase todo um másculo programa de vida. O cap. Rodrigo nunca manchara o seu... Não só ele, mas milhares de outros homens naquele estado haviam morrido na defesa de seus penachos. Aqueles campos tinham sido teatro de duelos, revoluções e guerras. Aquela terra se havia empapado de muito sangue. Essas coisas — decidiu Rodrigo — não podiam de modo algum ficar esquecidas ou ignoradas. Tinham uma significação tremenda, eram uma lição permanente às gerações moças (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 77).

Não ter o “penacho quebrado” poderia ser “o orgulho de macho” no qual Erico acreditava estar o combustível para a coragem paterna.

Este orgulho másculo está intrinsecamente ligado a um voraz apetite sexual, e Erico na sua primeira juventude via a figura paterna como um inimigo (como no caso da costureira Cordélia, moça pela qual Erico nutria desejos e que o pai também investira como “predador”, embora não tenha sido feliz na sua tentativa de “captura”, para felicidade do filho) (RET1, 2004, p. 57). Assim Erico pintou o apetite sexual do pai:

Era um guloso do sexo. Desconfio que nessa matéria começara sendo um *gourmet* exigente, mas acabara transformando-se num *gourmand*... Considerava válido tudo quanto lhe pudesse proporcionar gozo carnal. Nesse terreno não reconhecia nenhum obstáculo de ordem moral ou ética. O desejo lhe dirigia os pensamentos, as palavras e as ações. Em fornicções improvisadas, levava criadinhas para o fundo do quintal ou puxava-as para trás de folhas de porta. E tudo era feito de pé e às pressas. Não the bastava uma mulher por dia ou por noite. Precisava de duas ou três. Não seria exagero dizer que sofria duma espécie de priapismo mental (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 47).

Tal qual o pai de Erico o Dr. Rodrigo também era considerado mulherengo e dava suas escapadas ao quarto das empregadinhas (RET1, 2004, p. 228). Além desse episódio envolvendo as criadas da casa sua fama de era recordada pelos amigos:

— Agora, vamos e venhamos, que o doutor Rodrigo gosta de mulher, isso gosta mesmo. Boas farras fizemos juntos, nos bons tempos. Nunca me esqueço duma, na Pensão Veneza... Uma pensão de mulheres, o senhor sabe, doutor. Foi lá por 903 ou 4... O Rodrigo ainda era estudante. Ah! Mas dantes havia boas pensões em Santa Fé, com raparigas de primeira, não é como hoje, essas

porcarias, boates, *dancings* e não sei mais o quê, com uns meninos afrescalhados, de gomina no cabelo. Naquele tempo quem ia à pensão era macho, homens de faca na cava do colete e revólver na cintura (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 38).

Se na composição da intriga do romance-saga Erico sempre optou por fatos que teoricamente vivenciou (pois, como já dissemos anteriormente, não damos estatuto de verdade aos relatos), nós os consideramos na medida em que suas histórias, mais ainda seus fatos (os elementos pré-narrativos), são, por assim dizer, o elemento básico à criação do *mythos*. As memórias e relatos, que serão um dos elementos da *mímesis* / ao serem confrontados com a ficção já realizada, dão-nos esta possibilidade, ainda que insegura, de compreender o processo narrativo e criativo naquilo que concerne ao fazer literário do autor em questão. Esses fatos de vida são submetidos ao crivo do autor para a sua seleção. Ainda assim, como demonstra Ricoeur através de Spinoza (2009) em sua Proposição 18 “Se o corpo humano foi, uma vez, afetado, simultaneamente, por dois ou mais corpos, sempre que, mais tarde, a mente imaginar um desses corpos, imediatamente se recordará também dos outros” (2009, p. 115). Estando memória e imaginação em contiguidade, ao evocar a memória o indivíduo também está invocando a imaginação e o contrário igualmente (RICOEUR, PR, 2006, p. 127). Assim, ao fazer narrativa,

[...] o romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se com o historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem (PAZ, 1976, p. 69).

A ideia de que memória e imaginação estão numa linha muito tênue já nos foi apresentada por Erico em sua metáfora do computador, na qual também essa fronteira não lhe parece muito definida e muitas vezes pode gerar um “orgulho demiúrgico” por algo que já está gravado na memória. Para não cair nas armadilhas do computador, Erico refere-se ao despistamento, que poderíamos definir com a possibilidade de utilizar

elementos mnemônicos, alterando-os a serviço da narrativa. Essa alteração pode ser de muitas formas e já foi demonstrada com as histórias dos imigrantes italianos no começo deste capítulo.

Nesse jogo de despistamento, Erico parece ter se preocupado menos em relação à construção da personagem Dr. Rodrigo Cambará, pois as similitudes entre o narrado nas memórias e o narrado na ficção são muitas, inclusive as expressões que a personagem Roque Bandeira usa para caracterizar Rodrigo Cambará em conversa com Floriano Cambará: “E quem não sentiu? Teu pai é um *sedutor profissional*, um charmeur, um *feiticeiro*” (ARQ2, 2004, p. 101 - grifo nosso) são praticamente as mesmas usadas por Erico em *Solo de clarineta*: “Sebastião Veríssimo era um sedutor, um feiticeiro” (SOL, 1994, p. 15). A sanha por despistar, por não se deixar trair pelo computador, talvez tenha sido deixada de lado ou no caso dessa personagem o fato de ter uma importância muito maior no cenário político estadual e nacional seja o despistamento.

Ao seguir, aproximando algumas características e aspectos de Sebastião Verissimo e do senhor do Sobrado, encontramos a generosidade descomunal de Sebastião. O seguinte trecho em tom quase anedótico dá a tônica de tal prodigalidade:

Foi o mais extravagante presenteador, o mais generoso anfitrião que conheci em toda a minha vida. Raro era o dia em que não tivesse pelo menos um convidado à sua mesa. Aos domingos quase sempre tinha três ou quatro. Lembro-me dum famoso almoço dominical para o qual nossa cozinheira preparara um gostoso vatapá — com sotaque gaúcho, naturalmente. Os convivas elogiavam a iguaria que meu pai, à cabeceira da mesa, o rosto afogueado, saboreava, bebendo, a curtos espaços e estalando a língua, goles de vinho francês. Havia em seus olhos um brilho que não lhe vinha apenas — suponho — do prazer de bem comer e bem beber, mas também do fato de estar proporcionando esses mesmos prazeres a seus convidados. De repente lhe veio uma idéia: “Ó Abegahy!” — disse o anfitrião à sua mulher. — “Põe num prato um pouco desse vatapá e manda um dos meninos levá-lo à casa do Martins”. Meu irmão e eu nos entreolhamos, sabendo muito bem que um de nós ia ser imolado à generosidade paterna. Coube a mim levar o prato. Saí com uma pequena terrina nas mãos, coberta por um guardanapo. Estava descalço, era um quente meio-dia de verão e as pedras das calçadas quase me queimavam as solas dos pés. Lá me fui, furioso, o estômago roncando de fome, pois eu mal havia começado a almoçar. Quando a esposa do amigo Martins me abriu a porta, soturno, como quem ia dar uma notícia de morte, eu disse: “Tá aqui que o papai mandou” (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 16).

No excerto abaixo, o barbeiro Neco Rosa, ao defender o Dr. Rodrigo Cambará de maledicências, descreve o espírito caritativo do amigo em relação à sua profissão bem como a maneira como recebia as pessoas em sua casa e refere como muitos se esqueceram disso:

No tempo que clinicava, quase ninguém pagava consulta. O doutor Rodrigo nunca fez questão. O hospital dele estava aberto pra todo o mundo, fosse rico ou fosse pobre. Tem dinheiro pra pagar? Então paga. Não tem? Pois então não paga. O doutor Rodrigo foi sempre o pai da pobreza, a casa dele sempre viveu de porta aberta, qualquer vagabundo entrava lá...

Aqui Neco lançou um olhar enviesado na direção do oficial de justiça.

... sentava na mesa dele, comia a comida dele, bebia os vinhos dele. Hoje ninguém se lembra mais disso. O senhor já tratou com o doutor Rodrigo? É uma moça, doutor, uma flor. Quando fica brabo, é um deus nos acuda, é preciso quatro pra agarrar o homem. Mas quando está de boa veia, tira até a camisa pra dar pros outros.

O freguês abriu os olhos e disse com uma prudência cheia de dignidade:

— Eu não conheço pessoalmente o doutor Rodrigo Cambará. Neco fez uma pausa para acender um cigarro. Cuca observava-o com ar apreensivo. Ficou mais aliviado quando viu o proprietário da barbearia sorrir ao contar (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 37).

Essa atitude contrasta com a rotina austera da casa, implícita nas palavras de Maria Valéria dirigidas a Chiru, que soam como repreensão. Além disso, o fato de o doutor tomar vinhos importados somente quando o pai não se encontrava no sobrado é demonstração de que essas práticas não condiziam com o espírito familiar dos Terra Cambará:

Rodrigo detestava comer sozinho, e era raro o dia em que não tivesse um convidado ou dois à mesa. Chiru, no dizer de Maria Valéria, estava ficando um verdadeiro “freguês de caderno”. Já pela manhã, antes de sair, Rodrigo entrava na cozinha e começava a abrir e cheirar as panelas, perguntando: “Que é que vamos ter pro almoço, Laurinda?”. Dava sugestões, pedia pratos especiais e quase sempre, insatisfeito com o que a mulata preparava, abria vidros de azeitonas recheadas, latinhas de *pâté de foie gras*, de sardinhas portuguesas ou anchovas e comia esses *hors-d'oeuvres* antes, durante e às vezes depois do almoço ou do jantar. E, aproveitando a ausência do pai — que só voltaria ao Sobrado em princípios do inverno —, tomava sempre às refeições uma garrafa de vinho francês ou italiano (VERISSIMO, RET2, 2004, p. 46).

Se Sebastião Verissimo tinha nos domingos um encontro gastronômico fixo com seus amigos, o Dr. Rodrigo Cambará na ficção não deixará por menos e também terá seu repasto fixo com os amigos:

Uma vez por semana Laurinda fazia sua famosa feijoada completa. Nessas ocasiões, Rodrigo convidava Chiru, Neco e Don Pepe. A presença desses amigos como que lhe fazia o apetite redobrar. Tinha-se a impressão de que para aquele quarteto comer não era apenas uma coisa necessária e gostosa, mas de certo modo também humorística (VERISSIMO, RET2, 2004, p. 47).

Por fim, chegamos a uma empresa de Sebastião Verissimo que foi modelar na construção dos episódios relativos à iniciativa de Dr. Rodrigo Cambará de ter um instrumento que fosse a voz dos descontentes de Santa Fé, principalmente a sua e de seus interesses pessoais. O pai do romancista criou, como vemos no seguinte excerto, um periódico para poder acicatar os poderosos eleitores e amigos de Borges de Medeiros:

De parceria com seu cunhado e íntimo amigo, o Dr. Catarino Azambuja, Sebastião Verissimo fundou em Cruz Alta um jornal humorístico, *O Calhorda*, com o espírito do *ridendo castigat mores*. Nossa cidade era então um forte reduto republicano, onde mandava e desmandava um dos mais poderosos "príncipes eleitores" do então presidente do Estado, o Dr. Antônio Augusto Borges de Medeiros. *O Calhorda* não respeitou em suas críticas e sátiras nem o façanhudo general da Guarda Nacional que nos governava com tão tirânica energia. O soba ameaçava mandar prender os diretores do pasquim e fazê-los engolir na sua frente um número inteiro do jornaleco (VERISSIMO, SOL1, 1994, p. 19).

Tal pasquim e os episódios que orbitam a sua existência são retomados de maneira ampliada e em detalhes pelo autor na urdidura do texto ficcional. No seu *roman fleuve* o Dr. Rodrigo Cambará clama ao pai por um veículo para propalar suas idéias:

Depois da morte de Júlio de Castilhos, Licurgo afastara-se do partido, por não concordar com a orientação do dr. Borges de Medeiros no que dizia respeito à política dos municípios.

Rodrigo animou-se:

— Precisamos fazer alguma coisa, papai. A situação não pode continuar assim. O coronel Trindade entende que é proprietário de Santa Fé. Isso não está direito.

Licurgo nada disse, limitou-se a olhar o bico das botinas de elástico.

Toríbio lançou para o irmão um olhar pícaro:

— Mas que é que vais fazer, rapaz?

— Atacar a situação.
— Como?
— Pelo jornal.
— Que jornal? O pasquim da terra está a soldo da situação.
— Pois então fundaremos o nosso jornal. É a solução, o senhor não acha? Licurgo cofiava o bigode, calado e enigmático. E, como ele nada dissesse, Rodrigo julgou que reprovasse a ideia. Ao cabo de alguns instantes o Velho murmurou:
— Vamos ver isso depois.
(VERISSIMO, RET1, 2004, p. 97).

Erico chama o jornal do Dr. Rodrigo Cambará de *A Farpa*, talvez inspirado na já citada publicação presente em sua biblioteca, *As Farpas*, de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós; que também era uma tribuna crítica para a política e os costumes do Portugal de então. A idéia de um jornal com viés satírico e político é bem mais descrita que as recordações em relação ao episódio paterno, como podemos ver:

Pois é, Pepe, preciso muito de ti. Alguma vez em tu perra vida trabalhaste em tipografia?
O espanhol fez um gesto largo.
— Pues claro, hombre! He sido tipógrafo en Bilbao, en un periódico anarquista clandestino.
Rodrigo deu uma palmada nas costas do amigo.
— Pois foi o céu que te enviou.
— O el infierno.
— Não interessa. O importante é que vieste. Preciso botar o meu jornal na rua amanhã. O marechal vai passar por aqui lá pelo dia 19. Quero que *A Farpa* esteja na rua quando esse palhaço chegar...
— Bueno...
— Vamos pôr mãos à obra. Eu escrevo e tu compões e imprimes. Que tal?
— Pues...
— Pago-te bem. Deixo o ordenado a teu critério. Quanto queres?
— Hombre, no soy mercenario. Trabajaré por amor a la lucha. Y por la amistad.
— Feito!
Instalaram as oficinas d' *A Farpa* — uma caixa de tipos, uma prensa de provas e um prelo — na parte do porão que ficava por baixo da sala de visitas. A luz entrava por uma janela lateral e pelos olhos de boi que respiravam para a rua (VERISSIMO, RET1, p. 239).

Deste episódio depreendemos uma característica fundamental do romancista que é a de “narrar acontecimentos inventados como se realmente tivessem acontecido” (CARPEAUX, 1972, p. 37). A informação de um jornal satírico dirigido por familiares é apenas o mote para uma série de situações mais complexas tais como a relatada

acima, em que se acerta a forma de trabalho entre o espanhol anarquista e o dono do jornal, ou como se dá a distribuição na calada da noite:

- Como é que vamos fazer a distribuição?
— O Trindade sabe que o jornal está por sair — disse Chiru — e deve andar de olho vivo. A coisa não vai ser fácil. Quem sair distribuindo *A Farpa* tem que ir armado e disposto a tudo.
— Naturalmente — replicou Rodrigo. — Mas tive uma ideia... Se sairmos a fazer a distribuição agora, aposto como pegamos a capangada do Titi dormindo...
— Hay que hacer eso a la luz meridiana — bravateou Pepe.
Rodrigo, porém, já tinha seu plano formado:
— Botamos os jornais no meu carro e saímos os quatro pelas ruas principais, metendo *A Farpa* por baixo de cada porta. — Consultou o relógio.
— Faltam dez pra meia-noite. Às doze em ponto começamos... Estás armado, Chiru?
— Claro.
— E tu, Pepe?
— Mi arma es mi personalidad, son mis convicciones (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 267).

Também figura nessa mesma rede de acontecimentos “gerados” pelo jornal e narrados com primazia a forma como ele é produzido a partir da ajuda forçada do mulato, tipógrafo do antigo dono do maquinário:

- Neste passo, *A Farpa* só pode aparecer depois d’amanhã. Que droga! Inclinado sobre a caixa de tipos, sempre de boina na cabeça, Don Pepe limitou-se a encolher os ombros.
— Ah! — exclamou Rodrigo, dando uma palmada na testa. — Espere, que já volto.
Atirou os originais em cima da mesa, saiu apressado e voltou meia hora depois, trazendo pelo braço um mulato lívido, com grandes olhos brilhantes de tuberculoso.
— Don Pepe, este moço é um tipógrafo competente. Trabalhava pro Mendanha e agora vai nos ajudar.
O espanhol mal se dignou a lançar para o recém-chegado um olhar perfunctório.
— Mas doutor... — balbuciou o tipógrafo.
— Já sei. O Trindade ameaçou você. Mas não tenha medo, que não vai lhe acontecer nada. Dou-lhe a minha palavra de honra.
— Não é por mim, doutor, mas acontece que tenho mulher e filhos...
— Já lhe disse que o Titi Trindade não vai ficar sabendo de nada. Vamos, tire o casaco e comece logo a trabalhar. Estamos atrasados.
O homem continuou imóvel onde estava, os braços caídos. De repente frechou na direção da porta. Rodrigo, porém, barrou-lhe o caminho.
— Alto lá! Daqui você não sai vivo.
Tirou da cintura o revólver de cabo de madrepérola e apontou-o para o mulato, que estacou, os olhos esbugalhados fitos no cano da arma, os beijos trêmulos, o suor a pingar-lhe da testa.
— Hay que agitar.

Meu Deus, como é que posso fazer uma coisa destas — pensava Rodrigo, sentindo, com uma agudeza cada vez maior, o grotesco da situação (VERISSIMO, RET1, 2004, p. 267).

Destes exemplos elencados durante a análise da obra de Verissimo vemos o que Carpeaux definiu como narração: “a organização verbal de uma população de personagens e de seus destinos” (CARPEAUX, 1972, p. 37). Erico, que se via como um contador de histórias, soube, como poucos, organizar e traçar os destinos das personagens que, na definição de Ricoeur, também são uma “categoria narrativa” e cujo papel “depende da mesma inteligência narrativa da intriga” (RICOEUR, PR, 2006, p. 115).

O escritor buscou na sua experiência de sua vida o substrato para representar aquilo que Ricoeur define como “quase coisas”, ou seja, a representação do mundo na ficção. Essa produção de “quase coisas” só se dá pelo trabalho com as informações pré-existentes no mundo (*mímesis I*). Moldar estes dados em uma intriga é o trabalho que ele realiza. Erico, como vimos, usa sua “argila” ancestral nesta configuração, mas para apresentá-la, trabalha-a não narrando o vivido por ele, mas sim sua experiência através da ficção. Essa transferência tem a mediação da memória, pois ela “[...] ata os dois tempos; mas se efetiva porque a linguagem é capaz de trazer de volta o passado e apresentá-lo a algum tipo de audiência” (ZILBERMAN, 2010, p. 20).

Erico nos leva do *antes do texto*, suas experiências e/ou vivências, para um *depois do texto*, nossa leitura. Assim, além das idiossincrasias da sua cidade natal, modelos de colonização e povoamento, anedotas familiares e a tão descrita e insólita farmácia paterna, a retomada no plano ficcional dos caracteres do círculo familiar é um dos destaques da narrativa verissimiana quando pareada com suas memórias e entrevistas.

Os valores morais de Aníbal Lopes e seu desapego e seus hábitos quase espartanos reproduzidos em Aderbal Quadros; a presteza e habilidade de prático de farmácia de Miguel Paoli transpostas em Gabriel Luigi; a sedução, o feitiço e o *orgulho de macho* de Sebastião Verissimo transmutados na pele do Dr. Rodrigo Cambará; a própria formação cultural e dificuldades de convivência de Erico com seu pai retomadas em Floriano Cambará engendram o processo de “familiarizar” o leitor a algumas

características da preteridade pessoal do escritor , aproximando os distantes mundos e disponibilizando ao leitor uma leitura mais sensível do jogo narrativo e da exposição das personagens em intriga pelo autor.

Obviamente, não foram abordadas e exploradas todas as personagens e/ou situações relatadas em suas memórias e é bem certo que poderíamos traçar outros paralelos com *O tempo e o vento*. Entretanto, acreditamos que as escolhas aqui apresentadas foram um recorte importante para destacar a presença e a reconstrução dos elementos biográficos na produção da sua saga, incomparável na extensão, talvez sem par na produção romanesca do século passado e, ainda, aguardando obra que se aproxime neste século em extensão e qualidade.

5. Conclusão

Nesta dissertação nos dispusemos a analisar a questão da experiência e da memória na construção ficcional dos romances *Cem anos de solidão* e *O tempo e o vento*. Para tal intento, fizemos uma análise da crítica literária do século XX e sua divisão em dois polos. O primeiro, que apresenta uma quase obsessão pela imanência do texto, é gestado a partir do Formalismo Russo e permanece muito forte, principalmente na escola estruturalista. Esta postura foi uma resposta ao biografismo, psicologismo e historicismo da crítica de fins do século XIX. Outro polo mencionado foi a crítica que assume um estudo a partir da sociedade e da cultura, influenciado pelas teorias marxistas aliadas à psicanálise, tendo na Escola de Frankfurt alguns de seus maiores expoentes. Ademais, delineou-se também a força do texto intitulado *A morte do autor*, de Roland Barthes, que praticamente engessou grande parte da crítica em uma postura imanentista.

Na sequência, reafirmamos o papel de uma crítica que não se exima de tratar de materiais extratextuais na tentativa de alcançar uma compreensão mais profunda do texto literário e de seu fazer, embora creiamos que o texto tenha seu valor em si. Por fim, justificamos a leitura extratextual neste caso, dado o caráter autodescritivo dos autores que se denominam “contadores de histórias”, os quais afirmam encontrar a inspiração para as suas produções de experiências pessoais e familiares que são transmutadas na ficção.

Para tal propósito fizemos uso das teorias sobre o tempo, a memória e a narrativa desenvolvidas pelo filósofo francês Paul Ricoeur. Nos seus estudos afirma a importância de compreendermos a experiência dentro do fazer narrativo, bem como a questão da *mímesis* como centro da narrativa, uma vez que o tecer da intriga é uma forma de expressar a “imitação criadora da experiência temporal”. Esta imitação entende-se por composição ou transposição em obras representativas.

Ricoeur afirma que a transposição da experiência não ocorre diretamente tal qual aconteceu ou foi vivenciada por quem escreve, mas sim, através de sua significação, sendo que aquilo que foi vivido permanece privado, mas a sua significação torna-se pública. Para realizar uma análise textual, o filósofo de Valence decompõe a *mímesis*

em três: *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*. Essa decomposição considera a existência do texto desde o campo prático (*mimesis I*) até a recepção da obra (*mimesis III*), enfatizando as transformações que ocorrem pelos processos criativos entre os dois momentos (*mimesis II*). Para mais fácil compreensão trazemos o comentário de Paula sobre o conceito:

A primeira *mimesis* é a prefiguração, ou seja, é a pré-compreensão comum do mundo que, em termos literários, representa as escolhas que o escritor faz dos elementos que ele elege no mundo real para serem transformados esteticamente no mundo ficcional da poesia ou da prosa. A segunda *mimesis* é a configuração, trata-se da relação entre escritor e obra, mais especificamente, é o trabalho de configuração estética empreendida pelo autor no tratamento dado ao material colhido na prefiguração. A configuração é o intermédio entre a pré-figuração e a refiguração que representa a terceira *mimesis*. É na refiguração que se dá a junção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, visto que é no ato de leitura que esse primeiro se manifesta. O texto ganha, na configuração, autonomia em relação ao autor e ao contexto visto que ela constrói um todo heterogêneo que tem por referência o mundo mimetizado, mas que, por outro lado, se distancia dele pela inovação metafórica; nesse sentido, toda narrativa é uma concordância discordante (PAULA *apud* FEIL, 2008, p. 87).

No entanto, mundo do texto e mundo do leitor se cruzam quando analisamos a produção memorialística e o entorno da criação literária, cunhando, desse modo, uma espécie de intertextualidade entre os fatos vividos e narrados em memórias ou entrevistas e o texto literário.

Após terem sido feitas a revisão crítica e algumas reflexões acerca da construção ficcional suportada pela experiência dos autores, partimos para a análise do elemento biográfico empregado nas obras. Focalizamos, primeiro, as situações descritas como importantes por García Márquez para a construção narrativa de seu romance. Dentre elas, podemos citar o fato de ter vivido na casa dos avós e ter absorvido as estruturas narrativas deles e ter buscado reproduzi-las para dar mais verossimilhança àquilo que é narrado através da impassibilidade do narrador e das personagens envolvidas.

Ademais, muitas das experiências que viriam a ser (re) aproveitadas no romance já estavam sendo utilizadas em contos e crônicas esporádicas publicados em jornais e revistas da Colômbia. Muitas das situações retiradas da sua infância são mantidas *ipsis*

litteris no romance, servindo, talvez, como amarração entre as narrativas memorialistas e entrevistas e a obra-prima do escritor. Essa atitude é uma escolha pessoal dos escritores e García Márquez faz questão de propalá-la aos quatro ventos, numa espécie de falsa modéstia quanto ao fazer narrativo. Um elemento da narrativa que mereceu uma reflexão foi a descrição do massacre dos trabalhadores, um componente da literatura que poderíamos classificar como engajado, pois transporta para uma obra alheia à realidade cartesiana e que, no entanto, serve de denúncia social.

Na sequência, ao analisarmos a produção de Erico, cruzando os dados da sua vida e reaproveitando-os na sua obra-prima, vemos que a utilização de elementos da sua experiência na obra, além de ter o sentido de construção ficcional que encontramos em outras obras, tem a ver com um resgate de suas origens, de sua gente e de elementos que nunca imaginara tratar em um romance por considerá-los sem a densidade psicológica suficiente para a produção literária. Os elementos necessários para a criação ficcional das personagens sempre o acompanharam, embora ele os ignorasse. Depois da publicação dos textos memorialísticos e das entrevistas, o processo tornou-se evidente.

Contudo, o próprio escritor pareceu esquivar-se algumas vezes de aceitar a presença dos elementos biográficos nas suas produções ficcionais. Dentre as seleções que fez da sua história pessoal, podemos citar, pelo menos, a presença de duas personagens fundamentais: seu pai, Sebastião Verissimo e seu avô, Anibal Lopes. Foram analisadas as recriações ficcionais nas personagens, Dr. Rodrigo Cambará e Aderbal Quadros (Babaló). O primeiro, imbuído de um idealismo que muitas vezes era pontilhado pelo egoísmo e pela vaidade. O outro, despido de vaidade, com uma tábua de valores morais, rígida e inegociável.

Das duas sagas aqui contrastadas com as experiências práticas de seus autores, depreendemos que o fazer ficcional é individualizado seguindo as idiossincrasias e marcas pessoais de construção narrativa. No entanto, alguns escritores silenciam à hora de pensar a sua produção, o fato de que uma obra é um conjunto de referências maior que aquelas presentes apenas na literatura. Erico Verissimo e García Márquez, ao teorizarem sobre sua criação literária partindo de suas vivências, estão mais que

explicando a própria produção, estão criando uma rede maior de intertextualidades e ampliando as possibilidades de leitura e alcance, pois são capazes de demonstrar como operaram a passagem do particular, *mímesis I* (suas próprias vidas, seu mundo), para o universal, *mímesis III* (intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor).

Ao considerarmos que a literatura é intertexto e que toda obra é a reescrita de obras anteriores e diálogo com obras posteriores, as questões estudadas neste trabalho ampliam-se, na medida em que as obras literárias analisadas, quando colocadas em paralelo com as memórias e entrevistas, denotam o seu caráter intertextual. Este intertexto ocorre de duas formas: primeiro, quando já conhecemos os relatos de memória e experiência e encontramos na obra ficcional os rastros dos textos pessoais; segundo, quando lemos primeiro a ficção e depois mantemos contato com as obras memorialísticas e relatos de experiência.

Essas leituras comprovam que uma obra se impregna de outros textos, inclusive do “texto”- realidade do escritor. No entanto, a recepção dela e o contato do leitor com a realidade do autor, ou seja, a prefiguração dos fatos, não se dará sem a presença de outros textos, no caso, as memórias e os relatos. Como afirma Ricoeur: “O *ter-sido* é problemático, na medida exata em que não é observável, quer se trate do *ter-sido* do acontecimento, quer se trate do *ter-sido* do testemunho. A preteridade de uma observação no passado não é observável, mas sim memorável” (RICOEUR, T&N3, 2010, p. 267).

Essas relações de intertextualidade, embora não valorizadas como as que ocorrem com textos anteriores ditos clássicos ou canônicos, têm a mesma importância na construção narrativa e posteriormente na leitura. Elas também criam diálogos entre textos e recepções diferentes, alterando o horizonte de expectativas do leitor, a partir da intersecção do mundo do texto e do mundo do leitor (cf. RICOEUR, T&N3, 2010, p. 270) e a significância do texto nasce desse encontro.

Nesse sentido, observamos que a configuração das obras conjugadas aos textos memorialísticos e/ou relatos constitui uma intertextualidade e sua refiguração é distinta, pois o leitor compartilha com o autor de um “repertório do familiar” como sugere o filósofo de Valence:

Só atinge seu leitor se, por um lado, compartilhar com ele um *repertório do familiar*, quanto ao gênero literário, ao tema, ao contexto social, ou mesmo histórico; e se, por outro, praticar uma *estratégia de desfamiliarização* com relação a todas as normas que a leitura crê poder facilmente reconhecer e adotar (RICOEUR, T&N3, 2010, p. 270).

A intertextualidade da qual falamos é o resultado desse *repertório do familiar*, presente de maneira mais contundente nas obras ficcionais estudadas a partir do seu alinhamento com as memórias, entrevistas e relatos. Essas ficções, ainda assim, alcançam a literariedade pela desfamiliarização de outros aspectos como a estrutura narrativa, o tom empregado, a caracterização das personagens e demais traços que podem ser identificados pelos seus leitores.

Verissimo e García Márquez não tiveram pudores em delimitar seu fazer poético, demonstrando, através de suas memórias, os possíveis cruzamentos dos elementos ficcionais com as mais vivas experiências na memória. Muitas vezes, buscaram encontrar nas personagens ficcionais aqueles elementos que haviam sido configurados na narrativa e que, por motivos improváveis, se haviam perdido nos escaninhos da memória. Acreditamos que, se este trabalho tem algum mérito, ele reside em discutir tais aspectos, trazendo à fortuna crítica dos dois autores dados acerca da sua produção ficcional não presentes ou não sistematizados em outros estudos.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 65-89.

AQUINO, Ivânia Campigotto. *A representação do imigrante alemão no romance sul-rio-grandense: A divina Pastora, Frida Meyer, Um Rio Imita o Reno, O tempo e o vento e A ferro e fogo*. Tese (Doutorado em Letras) -- UFRGS, 2007.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Tópicos. Dos argumentos sofísticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores.)

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural: diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod, Libros de Araucaria, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fonte: São Paulo, 2004. p. 57-64.

BENETT, Andrew. *The author*. New York: Routledge, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BLUMEN, Jaime; FRANKEN, Clemens. *La crítica literaria del siglo XX – 50 modelos y su aplicación*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

_____. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

CADERNOS de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003. n.16: Érico Veríssimo.

CARPEAUX, Otto Maria. Erico e o público. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, Flavio Loureiro Chaves. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001.

_____. Érico Veríssimo: tosca e carnívora. In: *Revista Cult.* São Paulo, n. 86, ano VII, p. 46- 49, Nov. 2004.

CESAR, Guilhermino. Memórias do romancista. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária.* Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DOMINGO, José. Entrevistas – Gabriel García Márquez. In: COBO BORDA, J. G. *Repertório crítico sobre Gabriel García Márquez.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.t.1.

EL MANIFIESTO. Entrevista a Gabriel García Márquez – El viaje a la semilla. In: COBO BORDA, J. G. *Repertório crítico sobre Gabriel García Márquez.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.t.1.

FEIL, Roselene Berbigier. *A poética de Erico Verissimo nos domínios da “escrita de si”.* Dissertação (Mestrado em Letras) – UFGD, 2011.

FERNANDES-BRASO, Miguel. *La soledad de Gabriel García Márquez.* Barcelona: Planeta, 1972.

FOKKEMA, D.W.; KÜNNE-IBSCH, Elrud. *Theories of literature in the twentieth century.* London: C.Hurst, 1977.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

GALVIS, Silvia. *Los García Márquez.* Bogotá: Arango-Peisa, 1996.

GARGANIGO, J. F. et al. *Huellas de las literaturas hispanoamericanas.* New Jersey: Prentice Hall, 1997.

HARSS, Luis. *Los nuestros.* Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

HOUAISS, A.; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IZQUIERDO, Iván. *Tempo e tolerância.* Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

JENNY, Laurent, 1979, A estratégia da forma. *Poétique,* Coimbra: Almedina, n. 27.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAITANO, Cláudia; MOREIRA, Carlos André. “Ele não conseguia escrever fora daqui,” conta Luis Fernando Verissimo sobre o pai. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 set. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo_caderno/noticia/2012/09/ele-nao-conseguia-escrever-fora-daqui-conta-luis-fernando-verissimo-sobre-o-pai-3893269.html> Acesso em: 24 de março de 2014.

LOPES, Tania Mara Antonietti. O realismo mágico em José Saramago. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 37, n.3, p. 379-386, set.-dez. 2008.

MÁRQUEZ, Elígio García. *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá: Norma, 2001.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. España: Alfaguara, 2007.

_____. *El olor de la guayaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

_____. *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero; Ramos, 1998.

_____. COMPARATO, Doc; DIEGO, Eliseo Alberto et al. *Me alugo para sonhar*. Trad. Eric Nepomuceno. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004.

_____. *Textos costeños*. Barcelona: Bruguera, 1982. v.1: Obra Periodística.

_____. *Vivir para contarla*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: una vida*. Buenos Aires: Debate, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2006

MONSALVE, Alfonso. El deber revolucionario de un escritor es escribir bien. In: COBO BORDA, J. G. *Repertório crítico sobre Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.t.1.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos Contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PLOETZ, Dagmar. *Gabriel García Márquez*. Madrid: EDAF, 2004.

RICŒUR, Paul. *O único e o singular*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.v. 1: A intriga e a narrativa histórica.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.v.2: A configuração do tempo na narrativa histórica.

_____. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v.3: O tempo narrado.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Ed. 70, 2009.

_____. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

_____. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de um diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1954.

SALDIVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez: viagem à semente: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SIMON Martinez, Pedro. *Sobre García Márquez*. Montevideo: Puño y Letra, 1971.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de um deicídio*. Barcelona: Barral, 1971.

VELLINHO, Moysés. "O tempo e o vento". In: BAUMGARTEN, C.A. (Org.). *Moysés Vellinho: ensaios literários*. Porto Alegre: IEL, 2001.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1999. LIB.

_____. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Globo, 1987. GAT.

_____. O escritor diante do espelho. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.v.3. ESP.

_____. *O romance de um romance*. Florianópolis: Museu Arquivo da Poesia Manuscrita; Porto Alegre: Acervo Literário de Erico Verissimo, 1999. ROM.

_____. *O tempo e o vento: O continente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.1. CON1.

_____. *O tempo e o vento: O continente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.v.2. CON2.

_____. *O tempo e o vento: O retrato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.1. RET1.

_____. *O tempo e o vento: O retrato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.2. RET2.

_____. *O tempo e o vento: O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.1.ARQ1.

_____. *O tempo e o vento: O arquipélago* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.v.2. ARQ2.

_____. *O tempo e o vento: O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.v.3. ARQ3.

_____. Sete meis. In: _____. *Galeria Fosca*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.GAL.

_____. *Solo de clarineta: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.v.1. SOL1.

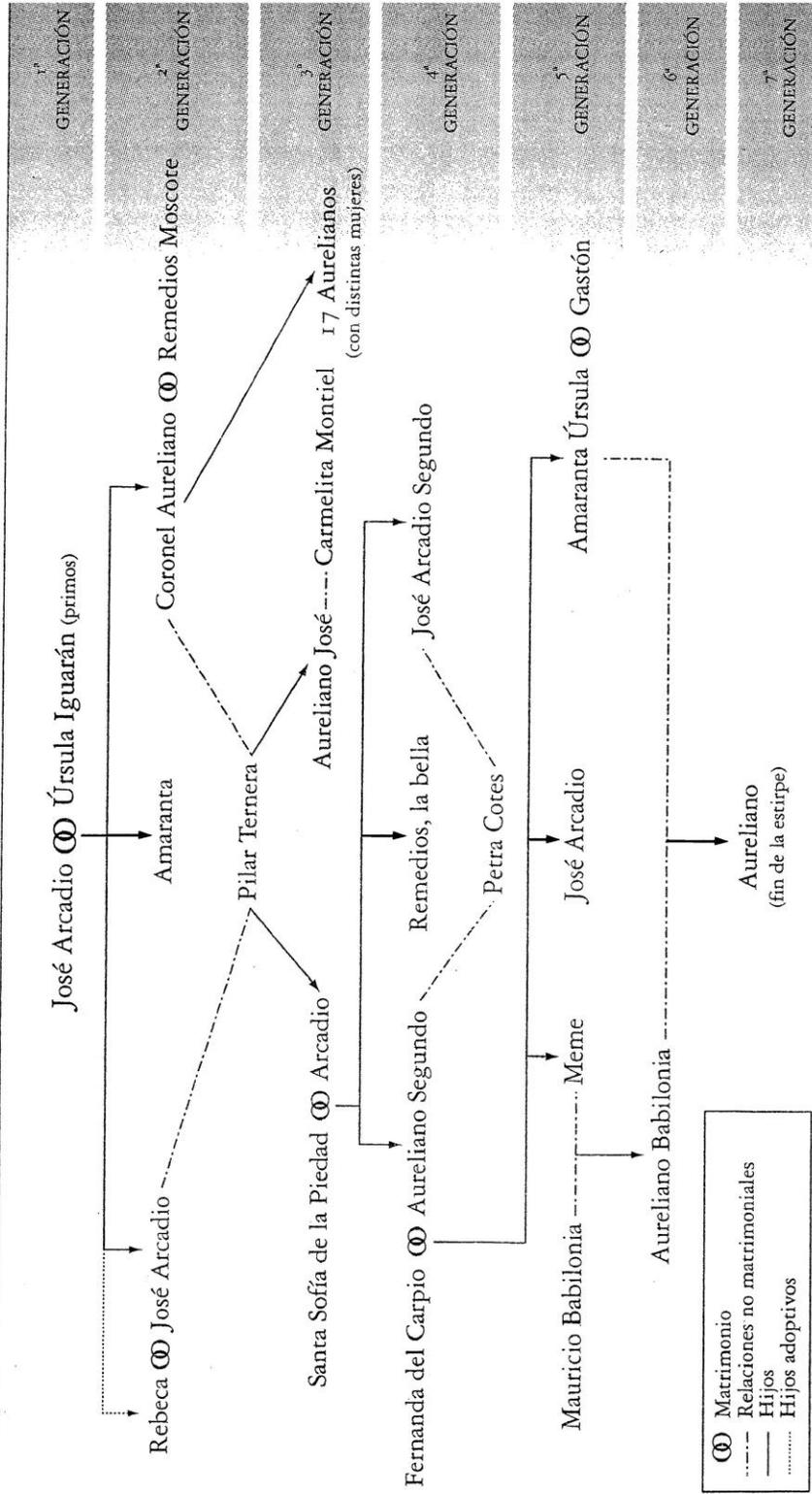
_____. *Solo de clarineta: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. v.2. SOL2.

_____. *Um certo Henrique Bertaso. Artigos diversos*. São Paulo: Globo, 1984.BER.

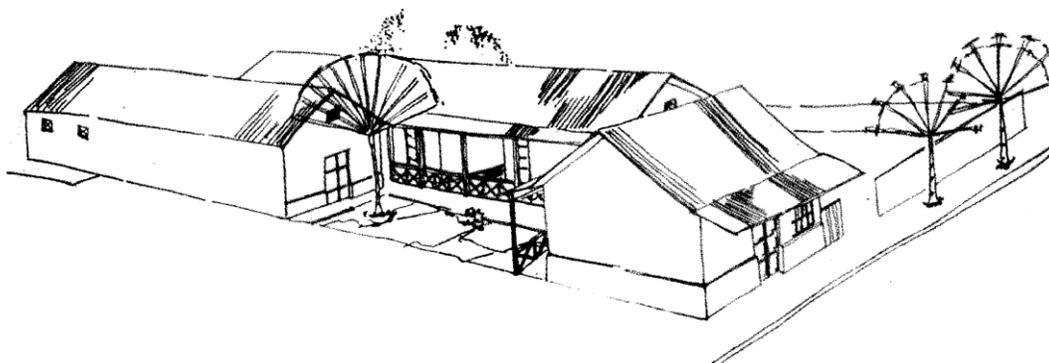
VISIÓN. *Cien años de um pueblo*. In: COBO BORDA, J. G. *Repertório crítico sobre Gabriel García Márquez*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.t.1.

ZILBERMAN, Regina. “Minha teoria das edições humanas” – Memórias Póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

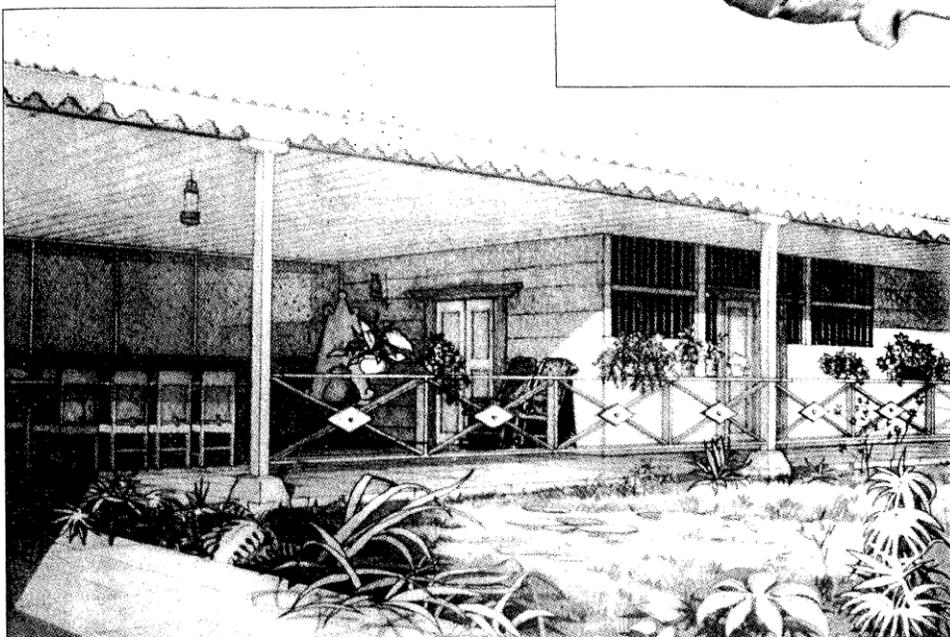
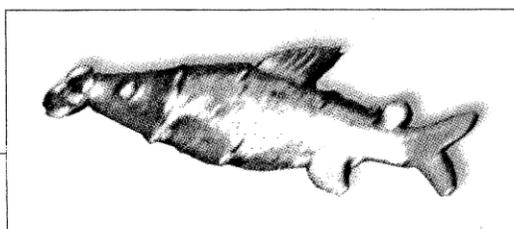
ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS BUENDÍA



ANEXO 2



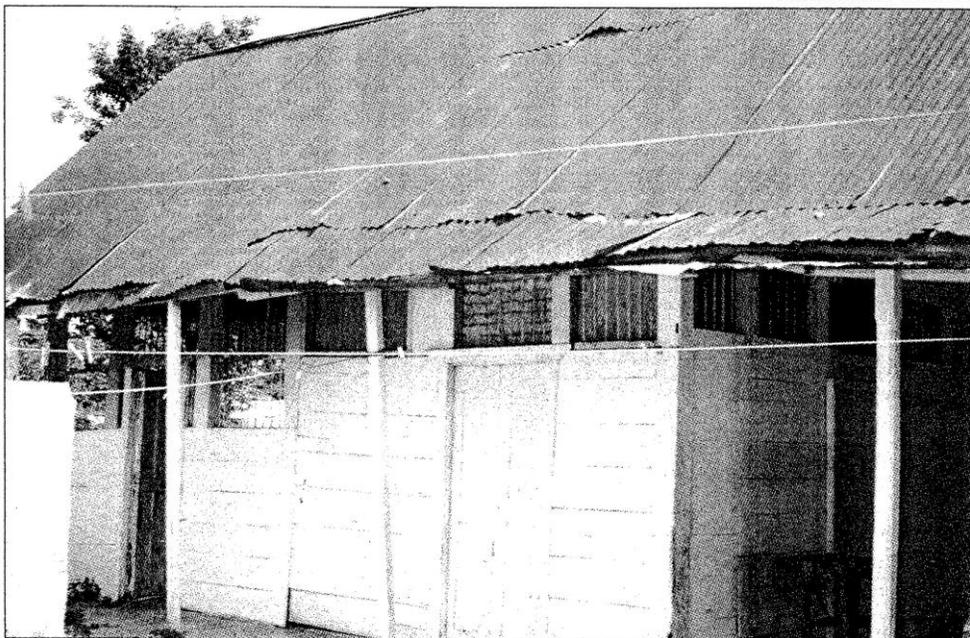
Perspectiva da casa. Os três blocos eram uma mistura de alvenaria e madeira, com tetos de zinco e palha. No primeiro quarto do terceiro bloco, junto ao jasmim, nasceu García Márquez



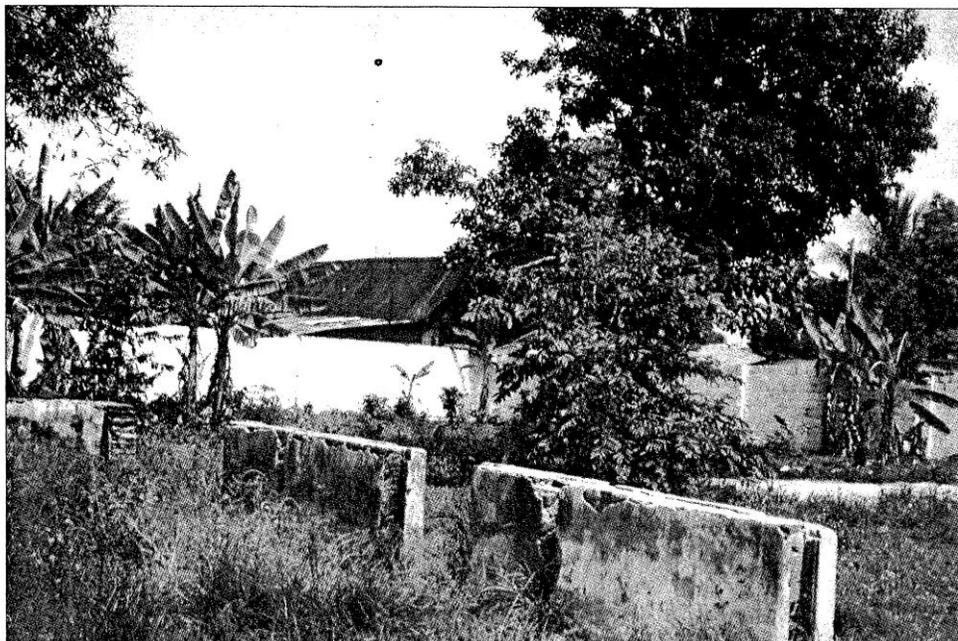
Assim era o corredor das begônias, entre a sala de jantar e a ourivesaria (à direita), onde o joalheiro Nicolás Márquez fabricava peixinhos de ouro como o do detalhe

ANEXO 3

Fotos Dasso Saldívar

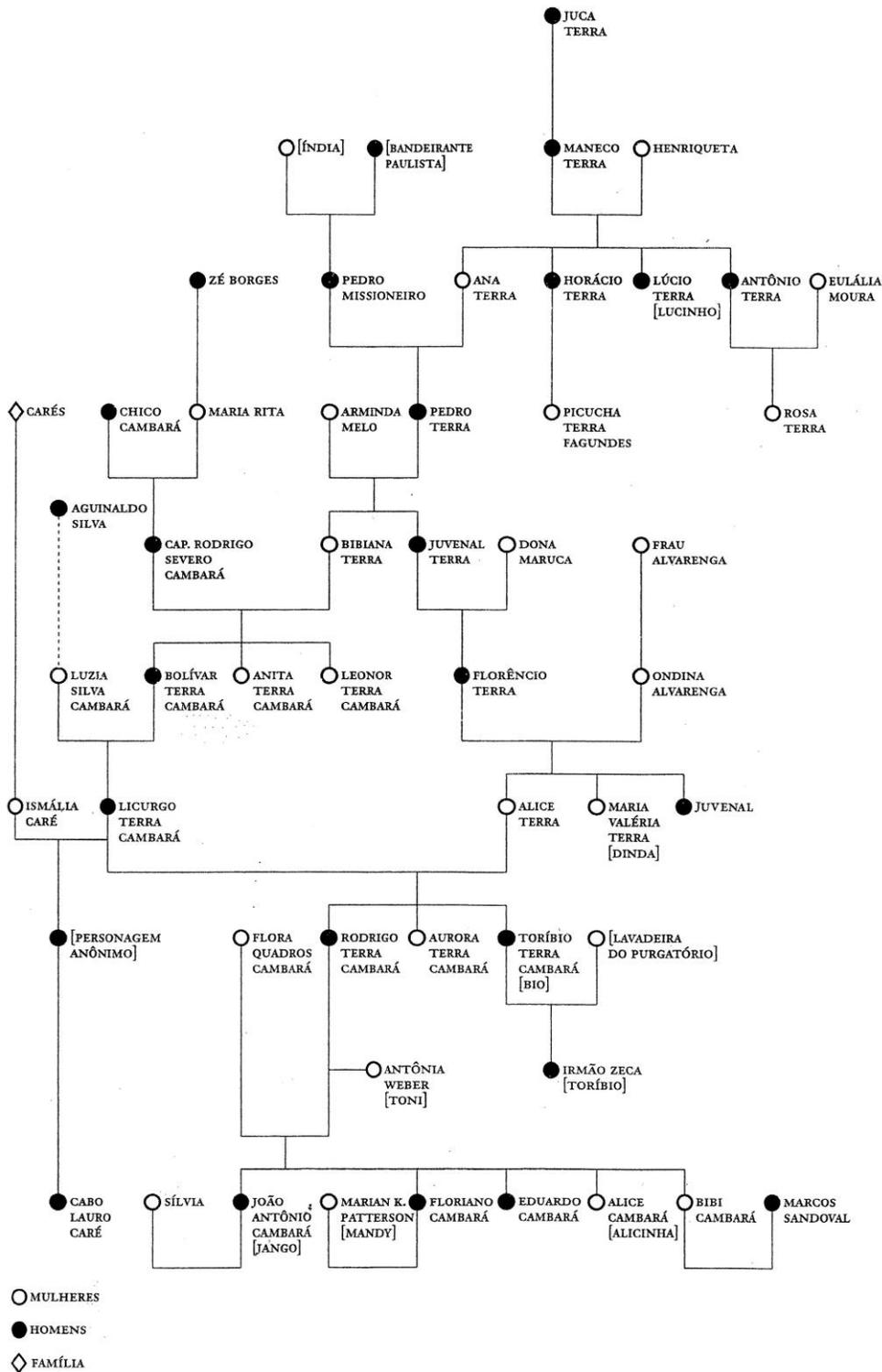


Restos da casa. Da esquerda para a direita, a despensa, um quarto, parte da sala de jantar e o corredor das begônias



Terreno e ruínas da antiga casa

ANEXO 4



ANEXO 5

Foto 1



<http://www.unimedplanaltocentralrs.com.br/cruz-alta/>

Foto 2



<http://www.unimedplanaltocentralrs.com.br/cruz-alta/>

ANEXO 6

Foto 3



<http://www.unimedplanaltocentralrs.com.br/cruz-alta/>