

A mimese como articuladora da ficção em *Memoria de mis putas tristes*

Mimesis as an articulator of fiction in *Memoria de mis putas tristes*

André Luís de Araújo*

Romero Lopes da Silva**

RESUMO: O presente artigo investiga a ficção literária no contexto latino-americano. Para tanto, foi escolhida a obra *Memoria de mis putas tristes*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez. A análise dos elementos constitutivos e/ou que potencializam a ficção concentrou-se sobre o papel da mimese, buscando relacionar seu conceito, na perspectiva aristotélica e ricoeuriana, do ponto de vista da verossimilhança interna da narrativa e da construção da intriga, com suas respectivas implicações. Além disso, um dos objetivos deste trabalho consiste em evidenciar as estratégias de criação de uma obra ficcional como esta, em que o enredo se desenvolve em primeira pessoa, salientando a composição de suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; Mimese; Relato de memórias; *Memoria de mis putas tristes*.

ABSTRACT: This article investigates literary fiction in the Latin American context. For this purpose, the work chosen was *Memoria de mis putas tristes*, by the Colombian writer Gabriel García Márquez. The analysis of the constitutive and/or potentiating elements of fiction focused on the role of mimesis, seeking to relate its concept, in the Aristotelian and Ricoeurian perspectives, from the point of view of the internal verisimilitude of the narrative and the construction of the plot, with their respective implications. In addition, one of the objectives of this work is to highlight the strategies for creating a fictional work like this, in which the plot is developed in the first person, highlighting the composition of its characters.

KEYWORDS: Fiction; Mimesis; Account of memories; *Memoria de mis putas tristes*.

1 Introdução

Nosso interesse nesta investigação é evidenciar o potencial da ficção como uma antropologia especulativa articulada, privilegiadamente, por meio da mimese. Desse modo, vamos partir do conceito de ficção, desenvolvido numa obra ensaística do autor argentino Juan José Saer, intitulada *El concepto de*

* Pós-doutor em Literatura Comparada. Professor do PPGLCC da PUC-Rio. E-mail: andre.araujo@puc-rio.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2542-0733>.

** Graduando em Letras pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e Pesquisador do Programa de Iniciação Científica – PIBIC. E-mail: romero.2019130260@unicap.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6566-4965>.

ficción, lançando mão, ainda, de um romance escritor colombiano Gabriel García Márquez, intitulado *Memoria de mis putas tristes*. Nessa perspectiva, a leitura e a revisão bibliográfica sobre a temática da ficcionalidade literária vão nos dar apoio teórico para ver de que modo a ficção se mantém à distância tanto dos “profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso”,¹ como insiste Saer (2016, p. 17, tradução nossa), sem pretender nada de antemão, para propor uma ética da verdade.

Os questionamentos se insurgem o tempo todo, pois Saer acredita que: “a rejeição escrupulosa de todo elemento fictício não é um critério de verdade. Visto que o conceito mesmo de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios [...]”² (SAER, 2016, p. 14, tradução nossa). O que equivale a dizer que é a verdade como objetivo unívoco de um texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece uma discussão minuciosa. Isso ele vai dizer referindo-se ao gênero biográfico e autobiográfico; contudo, podemos, tranquilamente, ampliar essa noção para esse relato de memórias que temos diante dos olhos, já que tampouco a exclusão de todo rastro fictício não será garantidora da veracidade dos fatos. Sempre haverá, como Saer pondera mais adiante, “o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprios a toda construção verbal”³ (SAER, 2016, p. 14, tradução nossa). Aliás, essas dificuldades, tão amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os praticantes felizes da *não-ficção* – ironiza o autor.

Além disso, antes mesmo de cogitar a noção de um romance mesclado a um relato de memórias, vale pensar nas advertências de Saer: que não nos esqueçamos de que por uma proposição não ser fictícia, não significa que ela seja automaticamente verdadeira. “Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática

¹ “profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (SAER, 2016, p. 17).

² “el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios [...]” (SAER, 2016, p. 14).

³ “el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal” (SAER, 2016, p. 14).

da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de deturpar a verdade”⁴ (SAER, 2016, p. 15, tradução nossa). De fato, existe uma ética textual, junto do elemento estético, o que nos leva a considerar a construção discursiva, para emancipar a ficção; dirá o autor: “[...] que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que exige o tratamento da ‘verdade’, mas justamente para colocar em evidência o carácter complexo da situação”⁵ (SAER, 2016, p. 15, tradução nossa). Consequentemente:

Ao dar um salto na direção do inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, se submerge em sua turbulência, desdenhando da atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade está feita. Não é uma hesitação ante tal ou qual ética da verdade, mas a busca de uma menos rudimentar. (SAER, 2016, p. 16, tradução nossa.)⁶

Para Saer, a literatura se faz uma antropologia especulativa porque, nesse entrelaçado entre verdade e falsidade, encontra-se o autor entre um saber objetivo e a subjetividade. Nessa perspectiva, o romance *Memoria de mis putas tristes* apresenta-se ao leitor como um relato de memórias, o que constitui, desde as concepções que normatizam os gêneros dentro da tradição literária, motivo de tamanhos interesses. Afinal, percebe-se que a obra tende a questionar e a situar o fictício na entrelinha sugerida por Saer, por se valer de uma obra reconhecida como um romance, mas num entrecruzamento memorialístico, subvertendo as pretensões de tipificação da estrutura de gêneros.

A narrativa se desenvolve, desse modo, já na explicitação no título, num terreno resvaloso, entre a objetividade do relato de memórias, com um tom de testemunho verídico e pessoal, entremeado por um alto grau de subjetividade, a

⁴ “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad” (SAER, 2016, p. 15).

⁵ “[...] que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación” (SAER, 2016, p. 15).

⁶ “Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una menos rudimentaria” (SAER, 2016, p. 16).

partir do ponto de vista do narrador-personagem, um senhor que completava seus noventa anos. Guardadas as devidas proporções, vale a ressalva de que, pelo que tudo indica, não estamos diante de uma mera biografia que, segundo alguns estudiosos da tradição literária ocidental, pretende ser mais objetiva, menos emocional. Como se nota, há uma astúcia na construção da obra que a situa como gênero de criação que pende para o fictício, talvez por querer elucidar lacunas da memória de um ancião que deseja recordar suas aventuras e desventuras amorosas.

2 A mimese aristotélica e a mimese ricoeuriana

Não há como falar da criação literária no Ocidente sem que sejam retomados os conceitos basilares da criação. Com a leitura da *Poética*, de Aristóteles, vimos que, a despeito da concepção platônica da mimese, dignifica-se e se enaltece a sua autonomia dentro da arte frente ao processo de criação e a tergiversação do pré-estabelecido como real. O distanciamento de uma reprodução fidedigna dos fatos é entendido por Aristóteles como o potencial criativo da mimese, o que confere a ela uma autossuficiência. Os critérios que definem um escrito como falso ou verdadeiro não têm, na mimese, o seu valor com base na transcrição do mundo sensível, pois, segundo o autor, é tarefa do historiador narrar o que aconteceu, enquanto aos poetas caberia narrar o que poderia ter acontecido (cf. ARISTÓTELES, 1979, cap. IX). É justamente nessa concepção aristotélica que o que entendemos predominantemente como ficção já parece ramificar-se como o mais dissoluto dos gêneros que pretendem uma aproximação com o real. Segundo Lígia Militz da Costa, podemos afirmar que o mimético opera dentro dos gêneros, de acordo com a verossimilhança, outro conceito fulcral nos escritos do filósofo estagirita:

Ao construir a mimese, o poeta deve como que visualizar as ações, a fim de que, percebendo como não contradizer a conveniência verossímil, possa persuadir o espectador com a ilusão de realidade; deve, igualmente, buscando maior intensidade para os efeitos trágicos, incluir gestos que reforcem o “viver” das emoções pelas personagens, que assim persuadirão mais; por outro lado, antes de introduzir episódios apropriados ao assunto e de desenvolvê-los, o poeta deve, ainda, traçar um esquema geral dos argumentos de que se servirá, por

meio da sequenciação organizada dos principais acontecimentos.
(COSTA, 1992, p. 51.)

Como bem se evidencia nas observações da autora, o pensador já atentava para a questão da seleção interna dos recursos linguísticos e sequenciais que criam, no interior da obra, a sua lógica. Ainda sobre a verossimilhança, a autora salienta que, mesmo dentro das normas dos gêneros, que nos dão uma perspectiva e confirmações com a leitura, o encadeamento de cada obra é particular. A verossimilhança interna, que deve imperar para o mimético, isto é, o que poderia acontecer, depende propriamente da seleção particular da obra. “O verossímil é o critério que deve nortear a escolha dos argumentos para a composição mimética; um argumento impossível que convença é melhor do que um possível que não convença; o próprio irracional, utilizado com aparência de racional, torna-se aceitável” (COSTA, 1992, p. 52).

Dado que as contribuições aristotélicas acerca da mimese abrangem uma gama de acontecimentos possíveis, em que não há a necessidade de representar um mundo sensível, nem tampouco trata-se de cópia do mundo sensível e ideal do platonismo, partimos para as ideias de Paul Ricoeur, que a revalida e a atualiza, de maneira sistemática, subdividindo-a em três partes. Nesse sentido, a obra de Paul Ricoeur aponta para o princípio da verossimilhança como o caráter interior da composição; para tanto, o autor reparte a mimese em três momentos conjugados, ligados à temporalidade existencial. Ele estrutura, pois, a mimese em I, II e III. A mimese I, por conseguinte, está ancorada numa pré-compreensão do mundo e da ação de caráter temporal e simbólico, mais próximo do que o que Aristóteles definiria como verossimilhança externa, pelo fato de o poeta, compositor de histórias, imitar as coisas como são, como parecem ser ou como deveriam ser. A mimese II, por sua vez, é o ato de compor a intriga, o material verbal da obra em si, estando, portanto, estritamente relacionada à verossimilhança interna. Já a mimese III estaria próxima do efeito catártico que a narrativa produz no leitor. Segundo Ricoeur, “significa que é bem no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da mimese [...]. Generalizando para além de Aristóteles, diria que a mimese III marca a

intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor” (RICOEUR, 1994, p. 110).

Apropriando-nos das concepções acerca da mimese, encaminhamo-nos, nesta análise, para as concepções de verossimilhança interna/mimese II, que admitem fatos duvidosos numa lógica sensível, porém justificados pela tessitura das ações da obra (intriga). Ademais, como propõe Ricoeur, é por meio da mimese II que se evidencia a mimese III, a mediação entre o lido e o apreendido. Portanto, a mimese III será analisada, conseqüentemente, como as possibilidades de leitura da obra e dos recursos que são lançados para gerar no leitor a sensação da admissão de uma exatidão improvável. Inclusive, para Costa (1992), já se encontra em germe na *Poética*, de Aristóteles, um olhar atento para a estética da recepção.

3 A trama de *Memoria de mis putas tristes*

Para que fique claro, contudo, como pretendemos desenvolver e relacionar os conceitos acima apresentados, é preciso, agora, entrar um pouco mais na narrativa da obra *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez. O romance é escrito como um relato de memórias por um jornalista – já aposentado, mas ainda ativo no trabalho – que, às vésperas do seu nonagésimo ano de vida, decide presentear-se com uma noite de amor com uma jovem. Com o intuito de realizar tal empreitada, o narrador-personagem telefona para uma antiga amiga, Rosa Cabarcas, dona de um prostíbulo. Essa velha amiga consegue para ele uma garota virgem e combina o encontro, para acontecer num dos quartos do prostíbulo, marcando dia e hora.

Ao entrar no quarto pouco iluminado, com apenas uma lâmparina vermelha, o narrador adverte a presença de uma menina dormindo, envolta, da cintura para baixo, em um lençol, com ar de cansada, e se compadece, esperando que ela acordasse, o que não acontece. A partir daí, o homem passa a contemplá-la, a cantar músicas com o nome que ele próprio lhe dá – Delgadina, por conta da sua magreza – e a contar suas histórias, não tendo certeza de que a

menina pudesse estar, de fato, dormindo ou, talvez, não quisesse deitar-se com ele. Desiste, assim, de acordá-la e dorme ao seu lado.

A partir dessa noite, o homem marca outros encontros e, todas as noites, encontra a menina no mesmo quarto, na mesma posição e passa a sentir prazer em contemplá-la daquela maneira. Cria-se, desse modo, um enredo de clara inspiração platônica em que não há a consumação do ato sexual, mas a idealização advinda da contemplação da jovem virgem. As notas dominicais que esse jornalista escreve para um periódico ganham, conseqüentemente, um tom amoroso e popularizam-se, inspiradas pelos encontros com a jovem – notas que ele passa a ler ao seu ouvido.

Numa das noites em que se encontra com a jovem no quarto, acontece, no prostíbulo de Rosa Cabarcas, o assassinato de um banqueiro muito rico. A dona do local lhe pede apenas que a ajude a vestir o tal banqueiro com as roupas que o homem trazia quando ali chegara. Preocupado com a garota no quarto, Rosa insiste em que não se preocupasse, uma vez que a menina estivesse protegida, pedindo-lhe apenas que fosse embora e que ela mesma, como proprietária do local, saberia a quem recorrer para retirar o corpo do estabelecimento. Depois do incidente, o ancião perde o contato com Rosa Cabarcas, a intermediadora dos seus encontros com a jovem. Transcorrido um mês, Rosa o chama por telefone, explicando-lhe que havia feito uma merecida viagem para Cartagena de Índias, logo após o assassinato do banqueiro em seu prostíbulo, mas o homem não consegue crer no que ela lhe diz. Ao perguntar sobre a garota, Rosa Cabarcas lhe responde, simplesmente, que precisava esperar mais tempo para que pudessem encontrar-se novamente. Transcorrido mais um período, Rosa Cabarcas lhe retorna, dizendo que, naquela noite, poderia ir ao encontro de Delgadina. Nessa noite, porém, o senhor percebe mudanças significativas na jovem.

Delgadina en la cama estaba tan radiante y distinta que me costó reconocerla. Había crecido, pero no se le notaba en la estatura sino una madurez intensa que la hacía parecer con dos o tres años más, y más desnuda que nunca. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, pp. 88-89.)

Por essa razão, com base nas diferenças físicas e nos adornos que comumente a jovem não usava quando estava deitada no quarto sob sua admiração, o ancião deduz:

Pues el diablo me sopló en el oído un pensamiento siniestro. Y fue así: la noche del crimen Rosa Cabarcas no debió tener tiempo ni serenidad para prevenir a la niña, y la policía la encontró en el cuarto, sola, menor de edad y sin coartada. Nadie igual a Rosa Cabarcas para una situación como aquella: le vendió la virginidad de la niña a alguno de sus grandes cacahos a cambio de que a ella la sacaran limpia del crimen. Lo primero, claro, fue desaparecer mientras se aplacaba el escándalo. ¡Qué maravilla! Una luna de miel para tres, ellos dos en la cama, y Rosa Cabarcas en una terraza de lujo disfrutando de su impunidad feliz. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, pp. 89-90.)

4 Paralogismo ficcional

Como se viu, o narrador-personagem criou hipoteticamente um encadeamento que o levou a uma conclusão. Observa-se que o recurso usado para construir a intriga é o mesmo que Aristóteles já definia como uma habilidade típica dos grandes poetas. A esse respeito, vale a pena destacar o que diz Lígia Militz da Costa:

O paralogismo é um recurso da mimese trágica que foi ensinado pelo supremo poeta épico Homero; coube a ele ensinar como convencer, dizendo o que é falso e partir de uma estratégia verossímil; enquanto o silogismo é um recurso que leva à aceitação de uma conclusão verdadeira, o paralogismo leva à admissão de um raciocínio falso. (COSTA, 1992, p. 52.)

Em *Memoria de mis putas tristes*, há, então, claramente, um exemplo de paralogismo, visto que o raciocínio do narrador se dá por meio da apresentação de elementos que considera verdadeiros. É assim que o homem chega a uma conclusão “hipotética”, evidenciando sua tentativa de persuasão do leitor, posto que a única voz ouvida na narrativa é a do narrador-personagem, autovalidando seu pensamento como o único a ser considerado na trama. Esse é o ponto alto do enredo, pois desenvolve a intriga a partir do que é dado como verdadeiro pela argumentação do narrador-personagem, pela via dos fatos que sustentam sua hipótese e que são apresentados para o leitor. Não se cogita tampouco a

possibilidade de contestação das elucubrações do narrador, mesmo que os antecedentes narrativos não apresentem dados que autentiquem o seu encadeamento que, diga-se de passagem, continua sendo hipotético.

Assim, o clímax da narrativa ocorre no instante em que o narrador-personagem desconfia que Rosa Cabarcas tenha vendido a virgindade da garota – o que se aventa sobretudo pelo fato de que, naquela noite, especificamente, segundo o narrador, a menina não se assemelhava à figura que ele comumente via. É exatamente numa situação como esta que Paul Ricoeur diz que as mimeses II e III estão interligadas, pois a intriga do romance, sua tessitura verbal, desemboca nas compreensões do leitor, reforçando o caráter fictício da obra em questão, por apresentar um narrador que concede ao leitor as pistas da sua criação. Sobre isso, Ricoeur ainda comenta:

Resta-me acrescentar à análise do ato configurante dois traços complementares que asseguram a continuidade do processo que une a mimese III à mimese II [...]. Mais visivelmente que os precedentes [mimese I], esses dois traços requerem, como se verá mais adiante, o suporte da leitura para serem reativados. Trata-se da esquematização e do tradicionalismo característicos do ato configurante, que têm, um no outro, uma relação específica com o tempo. (RICOEUR, 1994, p. 106.)

Com base no trecho que constitui o clímax da narrativa, podemos afirmar, então, que a intriga gira em torno de uma dúvida com relação à personagem Delgadina. Se há, pela visão de Ricoeur, na mimese II, a função de ser a causadora da intriga e esta, por sua vez, configura-se como a latente impulsionadora da mimese III, a tessitura verbal da obra nos dá a possibilidade de levantar tal suposição.

De fato, debater sobre a existência da personagem parece-nos plausível e, de algum modo, paradoxal, mais ainda quando se trata da possibilidade de ser uma criação do narrador-personagem – o que o leitor pode perfeitamente intuir. E sobre o fato de ser um questionamento paradoxal, Antonio Candido afirma:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade

de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1985, p. 55.)

Ainda segundo Candido (1985), é válido elucidar, na construção da personagem Delgadina, o que ele chama de “contextos objectuais”. De maneira geral, os textos apresentam aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Trata-se de aspectos esquematizadores que, quando especialmente preparados, apontam para certas concretizações no leitor. “Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos” (CANDIDO, 1985, p. 15). Com base nessas afirmações, podemos deduzir que a personagem Delgadina ganha autonomia como ser existente na obra por meio da sua relação com o personagem concreto (no plano interno da narrativa). Com efeito, é nas “objectualidades” da narrativa que Delgadina vai ganhando as minúcias de um ser autônomo, pois, para além do traço inicial que a identifica (a magreza), o narrador-personagem narra meneios, trejeitos e peculiaridades que vão tomando forma na construção da personagem para o leitor. Delgadina é, na narrativa, um ser independente, possibilitando, de imediato, identificações que tipificam ações humanas.

Ademais, as indagações que nos levam a enxergar, na personagem Delgadina, um ser autônomo, na narrativa, fruto, porém, das objectualidades de criação do narrador-personagem, esbarram, de maneira contundente, na questão da linguagem. Afinal, como bem assinala Beth Brait (1993, p. 11): “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras”.

Como se vê, a obra *Memoria de mis putas tristes* tem a sua composição fictícia potencializada na incerteza instaurada pelo narrador-personagem, fio condutor que destina os caminhos a seguir. A esse respeito, corroboramos o que diz Beth Brait (1993, p. 52) mais adiante: “Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente

na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente”.

Ainda sobre a personagem como fruto de ato linguístico, no diálogo entre Teeteto e o Estrangeiro, no *Sofista*, de Platão, a complexidade de dizer ações humanas que se possam reconhecer como verdadeiras por meio do que não é (as personagens), é teorizada e indagada por Estrangeiro. Acerca desse aspecto, Estrangeiro responde:

A audácia de uma tal afirmação é supor o não ser como ser; e, na realidade, nada de falso é possível sem esta condição. Era o que, meu jovem, já afirmava o grande Parmênides, tanto em prosa como em verso, a nós que então éramos jovens: “Jamais obrigarás os não-seres a ser. Antes, afasta teu pensamento desse caminho de investigação”. (PLATÃO, 1961, pp. 206-207.)

O mundo das ideias, ou o inteligível platônico, é uma referência clara na construção deste romance de Gabriel García Márquez. Afinal, ao construir a personagem Delgadina, há um claro apoio na concepção platônica de arquétipo em que, segundo Platão, existe um protótipo para as criações, que partem do mundo sensível. Considerando-se, então, que as ideias existem, na natureza, como uma matriz e tais objetos são projetados em suas perspectivas como modelos da ideia verdadeira, a personagem criada apoia-se sobremaneira no ideário platônico, ganhando força narrativa e afirmando-se habilmente no processo de construção da verdade.

Memoria de mis putas tristes evidencia, por conseguinte, a imagem de uma jovem, pobre e virgem, objeto de contemplação do narrador-personagem, que não consuma sua intenção inicial com a menina. A partir daí, a personagem cresce no romance, revisitada e recontada, inúmeras vezes, tantos quantos foram os momentos em que se encontraram sem nada ter ocorrido entre ambos. Por outro lado, o leitor é levado a crer numa relação que *acontece* no plano das ideias, ainda que nada se dê, pelo modo como se apresentam os elementos constituintes da narrativa.

De algum modo, García Márquez explora essa contradição instaurada pela mimese quando, segundo Platão, a arte literária joga com um discurso verdadeiro. E a questão é mesmo mais profunda, porque a personagem Delgadina atua, perfeitamente, como uma fabulação levada adiante pelo

narrador-personagem, provocando uma dúvida cada vez mais forte naquele que lê. Afinal, a obra tenciona, desde o seu título, apresentar ao leitor um relato de memórias, anunciando que, a despeito de certa dosagem de subjetividade, temos diante dos olhos um gênero textual autobiográfico, composto de recordação e lembranças, que tenta ratificar o que está sendo narrado. Acontece que se trata de um narrador-personagem ancião, prestes a completar noventa anos, com todas as consequências que derivam daí, ou seja: lacunas mnemônicas, falta de objetividade discursiva, desejos difíceis de concretizar, sonhos, projeções, ainda que seja um jornalista em plena atividade profissional. Estabelecem-se, de entrada, algumas incongruências, o que oblitera a noção comum do gênero esperado. À vista disso, o leitor não tem outra escolha senão firmar um pacto com o narrador-personagem, a fim de validar o real que se lhe apresenta.

Em outras palavras, Delgadina, do romance *Memoria de mis putas tristes*, tecida pelo narrador-personagem, configurado como autor do relato, entremeia elementos de criação irrefutáveis, pois o autor de uma obra, segundo Bakhtin, possui o total controle da personagem, delineando-a para o leitor, enquanto é seu agente transmissor. A autoria e a narração estão intimamente imbricadas numa obra que relata memórias, o que se pode ser verificado na construção de seu plano interno.

O agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem. Esses elementos ativamente concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva em relação ao todo que a abrange e lhe dá acabamento. (BAKHTIN, 2011, p. 12.)

Para Bakhtin, há pontos de distância entre o autor e a personagem. O que se pode dizer, inclusive, a partir da noção de autor – aquele que traz o nome na capa, segundo alguns teóricos – e do próprio narrador, para início de conversa. Isso equivale a dizer que Gabriel García Márquez ficcionaliza em vários níveis, mais ainda quando faz coincidir o suposto autor da trama, que detém a posição de um narrador-personagem, isto é, alguém interno a ela e extremamente envolvido com o que relata.

Por essa razão, dentre outras já elencadas aqui, tudo leva a crer que Delgadina é uma personagem criada pelo narrador-personagem, de quem o leitor se torna refém, já que não pode duvidar daquele que tem autoridade para contar. Isso porque, além de tudo, aquele que relata os fatos admite, num dado momento da narrativa, que há elementos inventados por ele, conforme suas conveniências, de acordo com os acontecimentos, segundo suas inspirações, emoções, épocas da vida, projeções.

Desde entonces la tuve en la memoria con tal nitidez que hacía de ella lo que quería. Le cambiaba el color de los ojos según mi estado de ánimo: color de agua al despertar, color de almíbar cuando reía, color de lumbre cuando la contrariaba. La vestía para la edad y la condición que convenían a mis cambios de humor: novicia enamorada a los veinte años, puta de salón a los cuarenta, reina de Babilonia a los setenta, santa a los cien. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2016, pp. 61-62.)

Vale notar, ainda, que a construção da personagem Delgadina encontra-se ancorada em tipificações sociais femininas partilhadas culturalmente, de algum modo. Espera-se, com isso, que as correlações feitas entre as idades e os estados de ânimo da mulher, na narrativa apresentada, encontre ecos nas percepções de quem lê. Assim sendo, a citação destacada assemelha-se ao que, em Aristóteles, seria a verossimilhança externa e que, em Ricoeur (1994), equivaleria à pré-figuração do mundo ou a mimese I. Afinal, a inserção de elementos que dão à ficção o seu desenrolar narrativo, aportados nas genuinidades convencionadas socialmente, é o ponto de partida para toda e qualquer transfiguração do factual, segundo Luiz Costa Lima. Isso calha, de igual modo, aos arquétipos na concepção platônica, cabendo destacar, ainda, para uma ampla compreensão da autonomia narrativa que ganham as personagens:

Baste-nos uma inferência bem simples: se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a mímesis supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade. (COSTA LIMA, 1980, p. 169.)

A forma arquetípica com que o narrador-personagem apresenta e constrói a personagem para o leitor é assentada na imagem que atribui as

características físicas à figura supostamente vista por ele no quarto. Assim, as garotas jovens – assim mesmo no plural, porque as ocasiões são muitas – que passam a estar com o narrador-personagem no quarto, nas situações descritas na trama, são geradas no ápice narrativo e são o resultado projetado da imagem da primeira garota com quem ele esteve. O vínculo com o arquétipo desenvolvido, na construção da personagem Delgadina passa, então, a ser a síntese da imagem primária da jovem na noite dos seus noventa anos.

Dito de outro modo, o processo se deu por meio de uma representação *a priori*, que é a maneira como enxergamos uma imagem vista, segundo Jean Baudrillard (1992), pois, para este sociólogo francês, a representação é o primeiro batismo das coisas, uma tentativa de tornar o real mais possível. Para o autor, grande analista do simulacro na cultura, crítico da sociedade de consumo e da massificação das relações humanas, a era da simulação se abre, pois, com a liquidação dos referentes. Não se trata, assim, de imitação, nem de reiteração, nem de paródia, mas de suplantação do real pelos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real, oferecendo todos os signos do real, mas em curto-circuito, sendo importante compreender que:

Simular é fingir ter o que não se tem. Um remete a uma presença, o outro a uma ausência. Mas a questão é mais complicada, já que simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente deitar-se e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença aparenta ter alguns sintomas dela”. Assim, pois, fingir, ou dissimular, deixa intacto o princípio de realidade: há uma diferença clara, só que mascarada. Por sua vez a simulação volta a questionar a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 2005, p. 12, tradução nossa.)⁷

Memoria de mis putas tristes apresenta, pois, claramente, a figura do simulacro em que a lógica do valor-signo impera por meio da personagem criada pelo narrador. Por essa razão, o clímax da trama se dá no momento em que o personagem-narrador desconfia não estar diante de Delgadina, dado que

⁷ “Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: ‘Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella’. Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (BAUDRILLARD, 2005, p. 12).

a figura feminina que tem junto de si foge à representação inicial da imagem vista e dos simulacros que deram extensão à construção da personagem. Basta, portanto, uma pequena alteração na lógica, e a imaginação promove a formação de algo novo. Na ordem no simulacro, a distância entre o real e o imaginário é dissolvida, não havendo espaço perspectivo, nem distinção entre o modelo e a operação do real propriamente dito. Trata-se, pois, de uma coisa só. Vemos surgir, ao mesmo tempo, a construção de um narrador-personagem e a sua própria criação, ambos atuantes e inventivos em seus processos de fabulação.

Seja o narrador-personagem, seja Delgadina, ambos dispõem de uma condição de possibilidade para a ficção: abre-se uma interlocução num processo de estranhamento, provocado pelo movimento da fabulação, num acúmulo incessante de narrativas possíveis, por meio de linhas que se cruzam e se reapresentam, incansavelmente, reconfiguradas, porque servirão de mote, ainda, para o movimento do pensamento do leitor. A partir daí, a narrativa evolui numa multiplicidade de movimentos. Afinal, não se prevê muito o que vem a seguir, mas se prepara a ocasião do que, oportunamente, da exposição de um fato como este, poderá surgir.

A potencialidade criadora da ficção inaugura modos de subjetivação e de relações com o real, subvertendo mesmo a noção de gênero, outrora tão cara aos estudos literários. Faz lembrar o que dizia Roland Barthes, em seu texto, “Linguística e Literatura”: “a noção de gênero só será aceitável se se destruir, se se abandonar ou se se deslocar” (BARTHES, s.d., p. 14). Gabriel García Márquez nos desloca e instiga com seu relato de memórias e seus personagens a dar um passo a mais e a subverter a lógica essencialista e os universalismos abstratos.

5 Considerações finais

É evidente que as convenções literárias não se limitam a efetuar uma legitimação funcional do impossível/inverossímil, mesmo quando se tem diante dos olhos um relato de memórias como este: “[...] não podemos ignorar que nas grandes ficções do nosso tempo, e talvez de todos os tempos, está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva,

não isenta nem do elemento cômico nem de seriedade [...]”⁸ (SAER, 2016, p. 20, tradução nossa). Consideremos, também, que: “A finalidade da ficção não é fugir desse conflito, mas fazer dele sua matéria, modelando-a ‘a sua maneira’”⁹ (SAER, 2016, p. 20, tradução nossa). O ficcional, como vimos, adquire e propõe uma gramática nova de relações morfo-sintático-semânticas e pragmáticas. Por conseguinte, o que tomado em si mesmo constituiria um absurdo e não teria validade comunicativa passa a atuar como um sistema de valores.

Gabriel García Márquez, Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, com seu aclamado *Cien años de soledad*, autor de uma extensa obra com estilos e gêneros bastantes diversos, brinda-nos com seu eloquente *Memoria de mis putas tristes*, em 2004, um romance que logo chamaria a atenção dos estudiosos pelo potencial narrativo e supostamente (auto)biográfico que revelaria, fabulando nos meandros da memória. A trama, narrada em primeira pessoa, conta a história de um ancião solitário que, do alto dos seus 90 anos de idade, apaixona-se por uma adolescente virgem. A obra teve, ainda, adaptação garantida para o cinema em 2012.

Como se vê, as narrativas de García Márquez, em geral, assinalam a passagem de uma desordem ou de uma anomalia inicial, por meio da qual os dados se apresentam à percepção e ao sentido comum dos personagens e leitores, a uma ordem baseada nas normas da lógica. Por isso, cabe perfeitamente a pergunta: por que, na América Latina, floresceu esse tipo de ficção, sobretudo a literatura fantástica desses últimos anos? Talvez porque aqui se satisfazem, ao mesmo tempo, a necessidade interpretativa (a solução dos enigmas tem efeitos libertadores) e a aspiração à racionalidade, a uma racionalidade cuja perfeição consiste em ficar enredado nas malhas desafiadas do real, ainda mais quando se trata de nações que viveram ou vivem ainda sob ditaduras militares, na angústia da pobreza, da fome, das migrações, dos conflitos sociais, o que não é privilégio desta região do globo, como sabemos. Existe, também, neste lugar, que é mais que puramente geográfico, sem dúvida,

⁸ “[...] no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad [...]” (SAER, 2016, p. 20).

⁹ “El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’” (SAER, 2016, p. 20).

uma sofisticação cultural que, desde tempos remotos, atesta uma concepção de mundo.

Gabriel García Márquez se situa, decididamente, do lado da literatura e da ficção, não há dúvidas. Nas palavras e nas letras, está encerrado o mundo, pouco a pouco tomando forma, graças a nossa capacidade de nomear, denominar e reconhecer. Palavras e letras, com a infinidade de suas possíveis combinações, não somente guardam o que foi e será dito e feito, como também o que não foi, nem será: nelas, portanto, subjaz a equivalência entre os mundos possíveis, um e somente um dos quais é o nosso. Atendemos, assim, de igual modo, à voz de Juan José Saer: se não existisse a provocação, o relato se cristalizaria em formas estereotipadas. E, se não existirem riscos, por que escrever? Tudo converge, então, antropológica e especulativamente, para as muitas lições que nos ensinou *El entenado* – outro texto ficcional latino-americano desse escritor argentino: “Aprendí, gracias a esos envoltorios vacíos que pretendían llamarse hombres, la risa amarga y un poco superior de quien posee, en relación con los manipuladores de generalidades, la ventaja de la experiencia” (SAER, 2018, p. 175).

Em qualquer caso, esses autores que com os quais trabalhamos se situam, decididamente, como aponta Cesare Segre, do lado da literatura e da ficção, considerando a vida como um epifenômeno da literatura, a realidade como uma sombra da ficção. Estamos, assim, nos antípodas das elucubrações sobre mimese e verossimilhança, proclamando a onipotência da literatura, que, no entanto, realiza-se apenas nas esferas da fantasia. Nas palavras e nas letras está encerrado o mundo, pouco a pouco tomando forma, graças a nossa capacidade de nomear e denominar. Palavras e letras, com a infinidade de suas possíveis combinações, não somente guardam o que foi e será dito e feito, como também o que não foi, nem será: nelas, portanto, subjaz a equivalência entre os mundos possíveis, um e somente um dos quais é o nosso.

Vale notar que estamos estirando ao máximo o fio que nos une ao real. Um fio, além do mais, que pode estender-se não apenas além dos limites do real, mas dentro desses mesmos limites. A hipérbole, a ampliação, a distorção sarcástica, todos os procedimentos de um realismo exasperado (que pode

desembocar no expressionismo) não são mais que maneiras de transformar o real mesmo em ficção, de (re)presentar a experiência segundo aspectos fabulatórios, inverossímeis, absurdos.

Então, a ficção não aponta para mundos fantásticos, exclusivamente, mas deforma o nosso, porque suas conexões e suas medidas, arrancadas de seu enganoso equilíbrio, aparecem-nos com uma brutalidade reveladora: em vez de propor mundos possíveis, apresenta o nosso como um mundo impossível. Com isso, ainda que invente ou deforme, a ficção mede sempre o real com seu mesmo distanciamento e o faz a partir de uma distância que é instituição de perspectivas novas e inusuais, solicita-o no limite mesmo da transformação.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Vinzenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARTHES, Roland. Linguística e literatura. In: BARTHES, Roland *et al.* *Linguística e Literatura*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 9-16.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Tradução de Antoni Vicens e Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-80.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

PLATÃO. *Diálogos II: Fédon: Sofista: Político*. Tradução de Jorge Peleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Globo, 1961.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo 1). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. In: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2016, p. 13-21.

SAER, Juan José. *El entenado*. Barcelona: Rayo Verde, 2018.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del Texto Literario*. Disponível em: <https://sisbib.unmsm.edu.pe/>. Acesso em: 21 jul 2022.

[Artigo recebido em 15 de outubro de 2022 e aceito em 8 de abril de 2023.]