

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ:

Memórias, fábula, História

MARIA FERNANDA DE ABREU
(Univ. Nova de Lisboa)

13

I. Começamos quase pelo fim. Cerca de trinta anos depois de ter publicado *Cien años de soledad*, conta García Márquez a uma interlocutora¹:

«Queres que te diga uma coisa? *Cien años de soledad* é ficção da primeira à última página, mas desde há anos os professores de literatura, os turistas e não poucos leitores adoptaram o costume de ir a Aracataca – a aldeia onde nasci, para ver com os seus próprios olhos como é Macondo. E exploraram-na minuciosamente, a tal ponto que encontraram a árvore onde amarraram o coronel Aureliano Buendía e o jardim donde Remédios subiu ao céu. Repara nas voltas que a vida dá. Há crianças na aldeia que não eram nascidas quando o romance foi publicado, e que, está claro, não o leram nunca, mas constantemente ouvem falar dele aos visitantes e a algumas pessoas da terra... Pois bem, essas crianças, com um entusiasmo digno de melhor causa, lançam-se a caçar turistas na estação das camionetas de Aracataca: “Venham ver a casa de Remédios”, dizem-lhes, “eu levo-os a ver a árvore do Coronel Buendía”... Sobra dizer que das casas e das árvores da minha infância não resta nem sombra, mas não importa, noblesse oblige. Outro exemplo ainda mais drástico: o do massacre das bananeiras. Isso das gentes que se reuniram na praça e não aceitaram o ultimato do exército... [...]» (García Márquez: 1998, pp. 112-114) (versão minha).

Das informações que, no seguimento desta conversa, nos proporciona o escritor, resumo, destacando já os elementos e palavras que ele próprio utiliza e que me interessam, uns e outras, à reflexão que passarei a propor; limitar-me-ei a algumas observações, considerando, todavia, que este “conto” de García Márquez bem merece ser aprofundado – com mais tempo, espaço e argumentação.

Resumo, pois, e sintetizo:

1. o episódio real teve lugar no ano em que ele nasceu;
2. cresceu a ouvir falar do “drama” e foi fazendo-se “uma imagem” de tudo aquilo;

¹ Gabriel García Márquez (taller de guión de), *La bendita manía de contar*; San Antonio de los Baños (Cuba), Ollero y Ramos Editores, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1998.

3. um bom dia, quando quis reconstruí-lo para o romance, deu-se conta de que não tinha “nenhuma informação documental”, “nenhum dado fidedigno” sobre a “matança”.

Começou, então, a investigar em busca dos dados, no fim do que tem apenas uma dúvida: «Os mortos tinham sido três ou sete?» E pensa, razoavelmente: tendo em conta o tamanho da “pracita” onde se reúnem os trabalhadores e o movimento sindical da época, «não deveriam ser mais de três ou sete, efectivamente».

Transcrevo, de novo: «Mas eu já tinha escritas as duas terças partes do livro e disse para comigo que numa história onde as pessoas sobem ao céu e fazem coisas como esta, não tinha sentido meter *sessenta* pessoas numa pracita e ocasionar-lhes *três* mortos. De modo que o que fiz foi encher de gente uma praça enorme e desatar a disparar e ocasionar *três mil* mortos, um verdadeiro massacre, à altura do romance.»

E explica mais García Márquez. É que à possível verdade dos factos passados naquele ano em que ele nasceu vem sobrepor-se, com prioridade, a “verdade” da sua novela: o comboio que atravessava a aldeia tinha no livro duzentos vagões, que ele teria de encher de mortos depois do massacre, para serem lançados ao mar «como bananas podres»; precisava, pois, também de pelo menos trezentos mortos para poder encher os vagões.

Menos verdadeira, então, a sua história? Não, tratava-se, apenas, de outra verdade, como ouviremos: «Que pretendia eu com essa manipulação? Documentar a matança das bananeiras? Não. *O que eu queria era trasladar ao espaço imaginário de Cien años de soledad o impacto que a evocação desse acontecimento tinha produzido em mim quando eu era pequeno.*» (sublinho).

O escritor conta isto no contexto de um seminário de guionismo que está a desenvolver com um grupo onde o objectivo declarado de trabalho é aprender “como se arma um relato”, “como se conta um conto”: neste ponto a questão é saber se o que se conta e como se conta é verosímil ou não, se o espectador pode chegar a crê-lo ou não... O exemplo do relato do massacre serve-lhe para revelar o processo de reconstrução que lhe guiou a escrita, um processo onde, clara e prioritariamente, e sem más consciências, uma “verdade poética” (o conceito é usado por ele em oposição ao que chama “uma pura invenção retórica”) se sobrepõe a uma possível verdade factual. Vem depois um “resultado” dessa construção, no exemplo que ele próprio dá: o de um senador da região que, em data de aniversário do massacre, protestou em discurso no Congresso, «porque não se comemorava como era devido aquela data histórica: a tragédia onde três mil compatriotas sacrificaram as suas vidas...».

E é este “resultado” que o leva a exclamar:

«Lo lindo es ver cómo la ficción puede llegar a suplantar la realidad, como un buen día la fábula se hace Historia.» (García Márquez: 1998, p. 114).

II. Alonguei-me nesta fase de descrição do texto. Mas é a partir dos dados que nela relevei que quero observar o modo como a ficção se legitima e historiciza em García Márquez.

Na mesma passagem, explica ele a evocação que acaba por fazer daquele acontecimento com a seguinte afirmação: «previamente a memória colectiva tinha passado o facto à minha memória, e agora eu podia evocá-lo, exagerando-o como se o tivesse vivido.».

Nela encontramos duas entidades: uma “memória colectiva”, primeira, que fornece os elementos a uma “memória individual”, que é a do escritor, o qual, por meio de processos narrativo-ficcionais, “efabuladores” (“fabulosos” – de *fabula*) e, simultaneamente, “símbolos de vida”, acaba por permitir que aquela faça História.

As teorias sociológicas de Maurice Halbwachs sobre a “memória colectiva”, que García Márquez não precisa de ter conhecido mas que bem pode ter conhecido pela circulação que estas tiveram nos meios parisienses, onde o escritor viveu na época em que começava a criar Macondo assente na reconstrução da memória (*La Hojarasca*, 1955), desenvolvem o que parece constituir o pressuposto daquela sua afirmação. Alguns elementos da teoria daquele sociólogo francês parecem especialmente pertinentes para melhor entender, e legitimar, o comportamento do escritor colombiano caribenho. Para Halbwachs, a memória individual é determinada por uma memória colectiva, memória forjada e conservada por um grupo na qual se integra o indivíduo, que a partir daquela e só como elemento do grupo constrói a sua memória individual, sendo ainda preciso que esta não cesse de estar de acordo com aquela e que haja suficientes pontos comuns entre uma e a(s) outra(s) para que a recordação que a primeira evoca no indivíduo possa ser reconstruída sobre um fundamento comum².

Poderíamos, então, perguntar: e a “memória colectiva”, de que modo se construiu o seu relato? Foram testemunhais os seus procedimentos ou de que outra natureza?

Algo deste tipo pode ter-se perguntado o escritor, já que, mesmo depois de ter relatado o massacre em *Cien años de soledad*, García Márquez não “arrumou” o episódio nem descansou numa memória, sobre a qual mais de uma vez voltará a remexer, continuando a refazê-la. Até ao seu livro mais recente (2002), que o é, assumidamente, de “memórias” – um livro onde conta “memórias”, por ele convertidas em “histórias” –, mas também, e muito, de reflexão sobre a construção das “memórias” e dos seus “contos”, afinal numa expansão interminável e em espiral do título – *Vivir para contarla* – e das palavras que põe em epígrafe: «La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.»³.

Não por acaso o livro abre com esta frase, aparentemente tão simples e com um valor determinantemente fundacional: «Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa». Determinantemente fundacional não só porque, como há-de dizer, dessa viagem vai depender toda a sua vida, que o é de escritor, mas também porque nela, abrindo e fechando a frase, surgem dois elementos chave do labor mnemónico: *a mãe e a casa*. Toda a viagem terá como fio orientador a actualização ou confronto do que agora vê e ouve com as imagens e as recordações forjadas na infância. Ao chegar à estação de Ciénaga, é pela voz da mãe, perto do início do livro (pp. 22-23) que regressa a recordação do massacre, aqui ocupando menos de uma página: «de repente, a mãe assinala com o dedo: “– Olha – diz-lhe – ali foi onde se acabou o mundo.”». É este o gesto que o faz ver a estação que então, em 1958, tem diante de si, em frente da qual vê, nesse momento, uma «praceta árida na qual não podiam caber mais de duzentas pessoas». A mãe precisa-lhe que tinha sido ali que, num dia de 1928, o exército tinha matado «um número nunca estabelecido de jornaleiros dos bananais». Esta é a voz da mãe. Mas logo ele confirma conhecer o episódio «como se o tivesse vivido». E este “tê-lo vivido” é, como diz, «tê-lo ouvido contado e mil vezes repetido» pelo avô desde que teve “memória”. E é pela voz do avô que registou uma série de dados que agora conformam a memória do episódio: o militar lendo o decreto pelo qual os peões em greve foram declarados um bando de malfeitores; os três mil homens, mulheres e crianças imóveis sob o sol bárbaro depois que o oficial lhes deu um prazo de cinco minutos para evacuar a praça; a ordem de fogo; a multidão encurralada e a metralha que lhes ia ceifando a vida.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Edition critique établie par Gérard Namer, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997, chap. «Mémoire collective et mémoire individuelle» (1.ª ed., Paris, PUF, 1950).

³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

Em *Cien años de soledad* dedicara várias e longas páginas (371-387) a narrar o episódio, a sua gestação: os movimentos dos dirigentes sindicais clandestinos para denunciar as condições miseráveis dos jornaleiros que a companhia bananeira nunca reconhecerá como assalariados; os trabalhadores em greve; os comboios que transportavam as bananas até ao mar, parados (comboios de cento e vinte vagões); os regimentos encarregues de restabelecer a ordem entrando em Macondo; «um dia, por volta do meio-dia, esperando um comboio que não chegava, mais de três mil pessoas, entre trabalhadores, mulheres e crianças», desbordando «o espaço descoberto em frente da estação» e apertando-se umas contra as outras nas ruas adjacentes, encerradas por filas de metralhadoras do exército⁴.

E há mais: há um menino às cavalitas no pescoço de José Arcádio Buendía, esse rapazinho que muitos anos depois seguirá contando que tinha visto o tenente a ler o decreto militar que declarava os grevistas «uma quadrilha de malfetores». O menino há-de contar isto até ao fim da vida e seguirá contando que «deviam ser como três mil» os mortos, «todos os que estavam na estação». Seguirá contando ainda quando os outros lhe digam que «ali não houve mortos».

Memórias de “criança” (“niño”) ou de velho louco (“viejo chiflado”) eram as que conformavam o episódio na ficção romanesca de *Cien años de soledad*; em *Vivir para contarla* as memórias são de avô, que o avô passa ao neto, agora escritor de mais de setenta anos, em transe de actualização e narração das “memórias”. Tarefa que, aliás, não deixa de ironicamente inscrever já quase no fim do livro ao “recordar” uma conversa com o pai «sobre a dificuldade de muitos escritores para escrever as suas memórias quando já não se lembram de nada.». Com a resposta de uma criança de seis anos: «Então – disse – o primeiro que um escritor deve escrever são as suas memórias, quando ainda se lembra de tudo» (p. 480). Uma memória que, afinal, noutra momento e noutra situação – a de ensinar os seus alunos a contar um conto – García Márquez diz ter “manipulado” com o objectivo de «trasladar ao espaço imaginário do romance» «o impacto que a evocação desse acontecimento» tinha produzido nele quando criança, reconhecendo então que a evocação e o impacto lhe foram inculcados por uma “memória colectiva”.

Quantos e que variados planos se cruzam neste “traslado” e naquela “manipulação” da memória? Estéticos e narratológicos, psicológicos e sociais. De quê esta polifonia? De que vozes e máscaras este coro?

III. A verdade histórica e a dor de cada um

As vozes do avô e do neto escritor que antes ouvimos no livro de memórias, expandem-se, um pouco depois (p. 38), quando García Márquez, recordando os medos de criança, nos dá a ouvir a voz do médico venezuelano exilado, em discurso indirecto: «A origem de todas as desgraças, obviamente, tinha sido a matança dos trabalhadores pela força pública, *mas ainda persistiam as dúvidas sobre a verdade histórica: três mortos ou três mil? Talvez não tivessem sido tantos, disse ele, mas cada qual aumentava a cifra de acordo com a sua própria dor.*» (sublinho).

Voltaram as dúvidas sobre *a verdade histórica*; o número de mortos passa então da categoria do factual para a do simbólico, no plano emocional e afectivo: a *verdade* é a da dor, não a dos números. Quase no fim do livro (p. 494), virá outra oposição: *verdade* versus *lenda*: esta apresentada como consequência do «defeito incor-

⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Ed. de Jacques Joset, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987 (1.ª ed., 1967).

rigível de não medir a tempo» os *adjectivos*. Esses *adjectivos* com os quais manipula os dados para «trasladar ao espaço imaginário» o valor afectivo. Este é em García Márquez, como na teoria sociológica da memória de Halbwachs, profundamente comunitário: «Cresci no meio deles», repete o escritor, desses que lhe transmitem uma memória colectiva. E depois, esta tem não só a vantagem da partilha e do abrigo; com ela se pode fazer Épica ou História, e isso é o que interessa a um escritor como ele, mesmo quando escreve um livro de memórias.

Claro, não esclarece o que entende por “História”. Escreve-a com maiúscula, nisso a distinguindo de “ficção” e “fábula” e “conto”, com minúsculas. O que é que marca a fronteira entre “memória colectiva” e “História”? O que é que legitima a passagem daquela a esta?

Halbwachs punha a “memória individual” a depender da existência da “colectiva” e da sua integração nesta. Ricœur, na sua recente releitura de Halbwachs⁵, propõe que a interpenetração entre “memória colectiva” e “memória individual” está assegurada por um “lien transgénérationnel”, tal como a «ampliação do horizonte temporal que consagra a noção de memória histórica» assenta, numa medida destacada, no «papel dos relatos recebidos da boca dos antigos da família» (p. 517). E a “condição histórica” dependerá ela inevitavelmente de um “exercício de memória colectiva” ou há uma “história erudita” que a possa dispensar? A García Márquez, escritor, o processo que lhe interessa é, sem dúvida, aquele. O fazer história assenta numa memória sociologicamente considerada mas também no que Ricœur chama uma “fenomenologia de uma memória partilhada”, por uma comunidade de tempo e de espaço (p. 160), essa que nos faz ouvir as recordações próprias mas também as da mãe, do avô, dos tios, dos próximos, afinal esta gradação que Ricœur propõe para matizar a polaridade sobre que assenta a teoria de Halbwachs. Todas estas memórias se reúnem ao verbalizar-se (na “fase declarativa” diria Ricœur) e aqui, quem, na cadeia mnemónica, detém a atribuição última da palavra é ele, o escritor, ele que nos dá a ouvir as outras memórias, que a sua integrou, sendo esta o elo final, aquele que, na e através da narrativa *fabulosa* e *adjectivadora*, logra esse resultado (“lindo”), que é fazer HISTÓRIA – de memória em memória, de memória em evocação, de evocação em fingimento de vida vivida, de fingimento em exageração ficcional, de ficção em fábula, de fábula em História.

Será? Não sei. O que ele escreveu foi:

«Previamente la memoria colectiva había pasado el hecho a mi memoria, y ahora yo podía evocarlo, exagerándolo, como si lo hubiera vivido. Pero la cosa no termina ahí. Lo lindo es ver cómo la ficción puede llegar a suplantar la realidad, como un buen día la fábula se hace Historia.».

⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.