

**CLARICE LISPECTOR E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: ÍNTIMAS  
MEMÓRIAS EM *CEM ANOS DE PERDÃO* E EM *MEMÓRIA DE MINHAS  
PUTAS TRISTES***

**CLARICE LISPECTOR AND GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: INTIMATE  
MEMORIES IN *CEM ANOS DE PERDÃO* AND *MEMÓRIA DE MINHAS PUTAS  
TRISTES***

Joselita Izabel de Jesus<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente trabalho visa apresentar uma análise, sob o viés da memória, dos textos *Cem anos de perdão*, de Clarice Lispector (1981) e *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez (2005), enfocando o Erotismo em cuja temática se inserem ambas as obras. Para fundamentar a discussão usa estudos de autores que se ocupam de questões memorialísticas, tais como Halbwachs (1990) e Le Goff (1990), dentre outros que dialogam com os autores das obras que integram o *corpus* dessa análise, e, como aporte para embasar a discussão acerca do erotismo, serão considerados, sobremaneira, os pressupostos defendidos por Bataille (2013).

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Gabriel García Márquez; Cem anos de perdão; Memória de minhas putas tristes.

**ABSTRACT**

This paper aims to present an analysis, from the perspective of memory, of the texts *One Hundred Years of Forgiveness*, by Clarice Lispector (1981) and *Memoir of My Sad Whores*, by Gabriel García Márquez (2005), focusing on Eroticism, the theme of which both works are inserted. To support the discussion, studies by authors who deal with memorialistic issues will be used, such as Halbwachs (1990) and Le Goff (1990), among others who dialogue with the authors of the works that make up the corpus of this analysis, and, as a contribution to support the discussion about eroticism, the assumptions defended by Bataille (2013) will be considered above all.

**Keywords:** Clarice Lispector; Gabriel García Márquez; One Hundred Years of Forgiveness; Memoir of My Sad Whores.

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa e Teoria Literária do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT).

## Introdução

A memória, enquanto instância psíquica de reserva, conservação ou resgate de informações, acontecimentos, imagens... é algo sobre o qual a maioria das pessoas tem conhecimento. Entretanto, a memória, enquanto espécie de conhecimento que, em última análise, também visa preservar e/ou resgatar eventos de um passado recente ou remoto, com vistas a proporcionar soluções para ações presentes ou projeções para atos futuros, é o que interessa essencialmente para a presente discussão.

Isto posto, é nessa perspectiva que centraremos a discussão que ora propomos, ou seja, o estudo da memória como instrumento que possibilita evocar acontecimentos passados e, de alguma forma, revivê-los com cores mais ou menos intensas, a depender de como os eventos se deram e/ou de como o sujeito que os vivenciou ou presenciou queira “pintar”, no caso, queira narrar.

Considerando que as duas obras que compõem o *corpus* desta análise tratam de experiências erótico-sexuais vividas pelos protagonistas das narrativas, recorreremos a referências que tratam tanto de questões memorialísticas quanto de obras que se ocupam da temática do erotismo.

Primeiro, buscaremos entender os conceitos de memória, a fim de que possamos analisar as narrativas aqui tomadas como corpus. Na verdade, há muitos estudos que se detêm sobre a questão da memória, mas centraremos nossa análise em dois dos mais importantes teóricos do assunto, a saber: Halbwachs e Le Goof. O último, um dos principais autores da temática, entende que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (Le Goof, 1990, p. 366).

Nesse sentido, entendemos que o ser que evoca certas memórias o faz destacando aquilo que é ou foi importante para si. Ou seja, ele pode realçar detalhes que lhe foram significativos ou agradáveis e minimizar, mascarar ou até mesmo suprimir aqueles que não tiveram grande importância ou que não ocorreram precisamente como o ser que lembra gostaria que tivesse ocorrido, pois tais memórias se inserem no campo da representação. Em um relato em que a memória é o fio condutor, Desiré Roustan,

(*apud* Halbwachs, 1990, p. 37), afirma que 99% é construção, criação, invenção. Apenas 1% é evocação verdadeira, genuína.

Assim, poder-se-ia dizer que, em certa medida, a memória não somente preserva, mas também prescreve (ordena) a história. Dependendo da intenção – sobretudo se se trata de um fato narrado por um personagem que o vivenciou de forma proeminente, a exemplo do protagonista –, a memória pode se tornar mais seletiva. Dessa forma, pode-se dizer que, em certa medida, a memória não apenas preserva, mas também prescreve a história.

A memória pode ser coletiva ou individual – é o que indicam os estudos em torno da questão. Ressaltamos, no entanto, que as discussões relativas à memória coletiva se apresentam em maior número e com mais consistência. De acordo com Halbwachs (1990), as memórias individuais são construídas por outrem, pois, mesmo que se esteja só – que se rememore um fato, um lugar, uma pessoa em estado de solidão ou de solitude –, ainda assim a memória não é individual, já que o indivíduo lá esteve acompanhado. É como se a memória dependesse sempre do outro. Partindo desse pressuposto, é como se houvesse um privilégio da memória coletiva sobre a memória individual. Diz o pensador:

É por isto que, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo “esteve” só segundo a linguagem comum. Mas lá não esteve só senão na aparência, posto que mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade (Halbwachs, 1990, p. 36-37).

A ideia de Maurice Halbwachs faz sentido, pois, de ordinário, nunca estamos ou estivemos sós: há ou houve sempre um ser – com vida própria ou não – que nos acompanha no desenrolar de um acontecimento. Assim, uma pessoa, um lugar, um fenômeno natural ou um objeto qualquer se faz presente no cenário no decorrer da ação; um sujeito nunca a vivencia sozinho, daí por que, nesse viés, o coletivo se sobrepõe ou parece se sobrepor ao individual. Entretanto, não podemos nos esquecer de que o corpo social só existe pelas contribuições individuais, pois são os indivíduos, com suas experiências, sua cultura, seu saber, que formam a sociedade; portanto, a memória individual concorre para a formação da memória coletiva. Dito isso, compreende-se que

os dois tipos de memória se imbricam, se interpenetram e se completam, sem que um tipo tenha mais importância do que o outro. Às vezes, porém, a memória coletiva se interpõe sobre a individual – e vice-versa.

### **Da descoberta**

Passemos agora ao exame da primeira obra a que este trabalho se propõe, que é *Cem anos de perdão*, de Clarice Lispector, conto integrante de *Felicidade clandestina* (1971), livro composto por 25 contos. No conto em epígrafe, a protagonista, de quem não sabemos o nome, narra suas memórias de adolescente pelas ruas de Recife, sempre acompanhada de uma amiguinha, também não nomeada. A narrativa inicia-se e ocupa boa parte da história com memórias despretensiosas de fatos vividos pela protagonista e sua acompanhante pelo bairro onde residiam. As meninas, supostamente de classe média, brincavam livre e inocentemente pelas ruas; a história, porém, ganha força quando se encontram em frente a uma casa cercada por um muro de grades, por onde se avistava um grande jardim, o qual tinha uma roseira e uma flor vermelha que não passou despercebida. É, pois, a partir desse instante que a narrativa se torna intrigante e instigante.

Numa leitura memorialística em que o objetivo fosse trazer à tona uma brincadeira de infância, certamente iríamos refletir sobre a liberdade de duas meninas, num tempo em que seria perfeitamente possível brincar na rua de uma grande cidade sem correr maiores riscos. Talvez até pudéssemos evocar a ideia de pecado, tomando o ato de roubar a rosa, pois estaria a menina atentando contra o sétimo mandamento da lei de Deus, de acordo com o mito bíblico. Tangenciando, entretanto, para uma leitura subliminar, em que o fato narrado vai além da superfície, primeiramente nos reportamos à simbologia da flor. A que ela nos remete? Aqui se faz necessário recorrer a lições mais elaboradas quanto à natureza simbólica de certos objetos.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, nos trazem, dentre outras, a ideia de que “[...] a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico” (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 437). Num exame mais específico, buscamos o símbolo da rosa como uma das flores mais cultivadas pela

cultura ocidental e associada ao amor. Sobre esse verbete, o mesmo compêndio aponta, dentre outras simbologias:

[...] a rosa é a flor simbólica mais empregada no Ocidente. Corresponde, no conjunto, ao que o lótus (flor de lótus) é na Ásia, um e outro estando muito próximos do símbolo da roda\*. O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 788).

Em ambas as civilizações, como definido pelos estudiosos citados, a flor remete à roda e, então, também precisamos compreender o seu sentido, sua função ou seu papel, a fim de que possamos, enfim, adentrar na análise propriamente dita do conto de Lispector. E, como veremos, no texto de Gabriel García Márquez, do qual nos ocuparemos adiante, a rosa e a roda também interessarão. Observemos, agora, o que dizem os autores a que recorreremos sobre o que seria o símbolo da roda:

A roda participa da perfeição sugerida pelo círculo\*, mas com uma certa *valência de imperfeição*, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações. O mundo é como uma roda numa roda, como uma esfera numa esfera (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 783).

Partindo da explicação simbólica da rosa, que se conecta à simbologia de roda, e, também, não deixando de considerar o fato de que o exterior da genitália feminina lembra uma flor, as memórias da garota ganham novo contorno e a narrativa de Clarice Lispector pode ser analisada sob um outro viés, o do erotismo. Aí ponderaremos que, mesmo o leitor não tendo sido informado sobre a idade das garotas, mas pelo tipo de brincadeira que faziam na rua, bem como pelo tipo de interesse que cultivavam, deveriam ter entre 12 e 14 anos, o que vai coincidir com o “despertar de Eva”, ou seja, com o desejo sexual inerente às meninas dessa faixa etária.

No conto de Lispector, poderíamos dizer que, em princípio, a narrativa se caracteriza pelo tom memorialístico de ordem coletiva, pois, logo nas linhas iniciais, a protagonista relata um fato ocorrido em cenário aberto, com a presença da amiga:

Havia em Recife inúmeras ruas, as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e uma amiguinha brincávamos muito de decidir a quem pertenciam os

palacetes. “Aquele branco é meu.” “Não, eu já disse que os brancos são meus.” Parávamos às vezes longo tempo, a cara imprensada nas grades, olhando (Lispector, 2016, p. 106).

Considerando o excerto acima e colocando-o em confronto com o pensamento de Halbwachs, já transcrito no início deste trabalho, segundo o qual o homem é um ser social e, sendo assim, mesmo estando pretensamente só, ao rememorar um episódio passado, não necessariamente o fará sozinho – posto que, quando vivenciou o acontecimento, o fez com ou na presença de outros –, podemos afirmar que o trecho citado se enquadra no que o teórico francês denomina memória coletiva. Isso porque, além de informar ao leitor que o fato ocorreu na rua, onde havia casas com muros ajardinados (portanto, um espaço compartilhado com outros), há também a presença de uma amiguinha. Esse elemento não deixa dúvidas quanto ao fato de que a protagonista estava fisicamente acompanhada, ainda que emocionalmente se sentisse sozinha.

Ponderemos, ainda, a pessoa verbal em que a ação é narrada, primeira pessoa do plural: “brincávamos”, “Parávamos”. Isso é mais um indício, senão a prova, de que o ato a que se refere a personagem narradora se deu em âmbito coletivo. Além disso, a narrativa sugere a presença do jardineiro e a possibilidade iminente de surgirem transeuntes que pudessem surpreendê-las: “[...] como boa realizadora que eu era, raciocinei friamente com minha amiguinha, explicando-lhe qual seria o seu papel: vigiar as janelas da casa ou a aproximação ainda possível do jardineiro, vigiar os transeuntes raros na rua” (Lispector, 2016, p. 106). Essa passagem corrobora a ideia de que o acontecimento pode ser entendido como pertencente à memória coletiva.

Quando, porém, adentramos às entrelinhas do conto lispectoriano, e delas fazemos emergir outro sentido (isso é praticamente involuntário), logo percebemos que a ação narrada se avoluma e ganha uma densidade que, numa leitura aligeirada, não nos damos conta. É nesse ponto que a memória individual passa a se manifestar de forma mais clara, pois é quando se torna possível compreendermos a história contada não como o furto literal de uma rosa, mas como o completar de um ciclo, ou seja, quando o relato sobre o furto possibilita uma interpretação diversa da primeira; dessa feita, podemos compreender a narrativa como metáfora da transformação de uma menina em mulher. Para chegarmos a essa compreensão, é preciso que captemos pequenos sinais subliminares do texto, como os que se resguardam no nível simbólico das palavras e

também nos interditos culturais e suas respectivas transgressões. Aqui, faz-se necessário recorrermos a estudos do campo do erotismo.

Conforme Bataille (2013), o interdito e a transgressão são os elementos norteadores do erotismo, e a transgressão existe para violar os interditos. Partindo dessa ideia, depreende-se que a transgressão supera os interditos. Na verdade, aquela parece superior a estes, tanto pelo caráter de oposição que lhe é intrínseco quanto pelo fato de ocorrer em momento posterior. Se não houvesse interdito, não se conceberia a existência da transgressão. Essas duas coisas, em sua essência, tão díspares, não existiriam em separado. Senão, vejamos: os interditos existem porque os homens são dotados da capacidade de transgredir, e a humanidade é transgressora porque há setores e pensamentos dessa mesma humanidade que cultivam as mais variadas formas de interdito.

Aplicando o pensamento batailliano ao conto de Clarice Lispector, percebemos que, por se tratar de lembranças da mais recôndita intimidade de uma menina, a narrativa ganha contorno de memória individual, uma vez que é possível interpretarmos o ato de roubar a flor – e tudo o que essa ação demanda – como metáfora da iniciação sexual da garota por meio da masturbação. Constatamos isso pelo arranjo que a autora faz com as palavras, dando-lhes novas significações, tecendo um inegável engendramento poético, a exemplo do que demonstramos a seguir:

Entreabri somente o bastante para que meu esguio corpo de menina pudesse passar. E, pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo. Eis-me afinal diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela ainda é mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E, de repente ei-la toda na minha mão (Lispector, 2016, p. 106).

Acreditamos que o fragmento acima pode ser comparado ao momento em que a menina testa o seu corpo, transmutando-se de menina para mulher. O conjunto de expressões linguísticas utilizado no excerto põe-nos como que diante de uma fotografia, pois é como se pudéssemos visualizar o ritual da iniciação sexual da menina, por meio do poder imagético sugerido pela seleção vocabular aí empregada. Vale ressaltar que, no trecho em epígrafe, a personagem narradora não faz menção à presença da amiguinha;

ela se reporta a um momento só dela, o que é mais um indicativo de que a parte a que nos referimos pode ser enquadrada dentro da memória individual, ainda que seu pensamento de menina-mulher tenha sido povoado pela presença de outrem, pois, como diz Octavio Paz:

O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário...ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo (Paz, 1994, p. 16).

Em vista do exposto, é de se pensar que a imaginação da garota estivesse povoada por parceiro(s), isto é, se estivermos de acordo com o pensamento do poeta e ensaísta mexicano. No caso de seguirmos na esteira de Paz, o que antes havíamos apontado como exemplar de relato memorialístico de cunho individual passa ao campo da memória coletiva, pois, ao lermos o conto de Clarice, e especialmente o trecho em destaque, como texto erótico, haveremos de acatar a ideia de Halbwachs de que, ao fim e ao cabo, a memória é coletiva, por ser fruto de um ser social que sempre esteve inserido dentro de algum grupo. E isso certamente fica mais evidenciado ao concebermos o ato erótico como uma atividade obrigatoriamente plural, conforme preconiza Octavio Paz.

Ainda sobre o caráter erótico do texto de Clarice e sobre o aspecto memorialístico individual do mesmo texto, gostaríamos de nos deter em mais uma passagem da narrativa lispectoriana, uma vez que há um outro (e talvez principal) elemento que enseja a conotação erótica do conto, seja pelo aspecto/aparência da fruta colocada na história, seja pelo modo como a personagem narradora conta sobre um outro hábito adquirido e praticado com frequência. É o que, no nosso entendimento, o trecho que abaixo transcrevemos parece revelar.

Também roubava pitangas [...] Mas pitangas são frutas que se escondem: eu não via nenhuma. Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha. Muitas vezes, na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados [...] Nunca ninguém soube. Não me arrependo:



ladrão de rosas e de pitangas têm cem anos de perdão (Lispector, 2016, p. 107).

Como podemos verificar, o fragmento transcrito nos confirma, simultaneamente, quatro questões: 1) a pitanga, considerando sua cor, seu formato e sua posição junto à pitangueira, poderia, por analogia, ser comparada ao clitóris, que depende do órgão maior, a vulva; 2) a menina, a partir do novo hábito – o de roubar pitangas –, estava sempre desacompanhada, não cita a amiga em suas novas peripécias; 3) a menina se tornara mulher, tomara gosto pelo sexo e tinha consciência de que, dentro da tradição em que estava inserida, o ato que praticava era tido como pecado, mas não se arrependia e estava ciente de que aquele tipo de pecado devia ser perdoado; e 4) o excerto que comentamos, mesmo tratando de uma questão que contempla o coletivo, parece-nos mais ilustrativo da memória individual do que da memória coletiva, posto tratar-se de ação sem cúmplice.

#### **Da sublimação**

Quanto ao romance de Gabriel García Márquez, que também constitui o corpus da presente análise, entendemos tratar-se de um texto cujas reminiscências podem ser consideradas de memória coletiva, visto que, embora se trate de algo trazido ao leitor por meio das lembranças do protagonista, as ações que nos são dadas a conhecer foram vivenciadas, estimuladas e partilhadas com outrem. Vivenciadas pelo protagonista, estimuladas (ainda que involuntariamente) por Delgadina e compartilhadas com Rosa Cabarcas, pois é com a dona do bordel que, ao longo da narrativa, o protagonista vai, numa espécie de comparação, informando à amiga cafetina o quão desinteressantes foram as peripécias sexuais vividas com as mulheres a quem ele pagava e o quão sublime é sua relação com Delgadina. Seja como for, o aspecto memorialístico dessa obra de García Márquez se insere dentro do que os teóricos convencionaram chamar de memória coletiva.

De acordo com Halbwachs (1990, p. 78),

[...] as memórias individuais são construídas por outrem, pois mesmo que se esteja só, que se rememore um fato, um lugar, uma pessoa em estado de solidão ou de solitude, ainda assim, a memória não é individual, pois que o indivíduo lá esteve acompanhado. É como se a memória dependesse sempre do outro.

Considerando a assertiva proposta por Halbwachs e o teor da narrativa de Gabriel García Márquez, como demonstrado no parágrafo inicial da análise desse romance, não há dúvida de que a história se enquadra, de forma modelar, no que o teórico aponta como memória coletiva, pois há, no texto em comento, muitos, senão todos, os indícios de que se trata de uma inequívoca ilustração desse tipo de memória, como doravante tentaremos mostrar.

Acreditamos que o livro *Memória de minhas putas tristes* pode ser entendido como um pastiche<sup>2</sup> (e aqui usamos o termo mais como um diálogo proposital, à maneira de homenagem, e menos como imitação) de uma outra narrativa. Referimo-nos ao romance japonês *A casa das belas adormecidas*, de Yasunari Kawabata (1961), que, por sua vez, pode ter sido inspirado no clássico conto de fadas *A bela adormecida*, mundialmente conhecido (assim cremos e por isso entendemos ser dispensável determo-nos ao clássico universal).

Outro romance que nos parece estar no subtexto da narrativa de Márquez é *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999). O referido romance integra a coleção *Plenos pecados*, um projeto editorial de uma conhecida editora brasileira que encomendou a reconhecidos escritores uma coletânea que tratasse dos sete pecados capitais, cabendo ao baiano romancear a luxúria. A narrativa de autoria brasileira também sugere ter sido uma possível fonte de inspiração para a obra do colombiano, pois o romance de João Ubaldo Ribeiro traz igualmente um relato das experiências vividas pelo protagonista – no caso, pela protagonista –, uma senhora de sessenta e oito anos que, sem qualquer tipo de censura, narra suas aventuras sexuais numa linguagem transgressora, propositalmente despudorada. A protagonista de Ribeiro nega qualquer convenção, rechaçando e desafiando qualquer padrão socialmente imposto, sobretudo os padrões comportamentais que devem ser seguidos pela mulher no campo sexual.

Partindo do exposto, poderíamos dizer que o traço intertextual que envolve a história de García Márquez é mais um indício de que tal obra pode ser classificada como texto memorialístico de natureza coletiva, pois, além de todos os elementos característicos à narrativa desse tipo de memória que estão contidos na obra do autor

---

<sup>2</sup> Conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005), o pastiche é uma imitação de estilo, sem intenção satírica ou burlesca, diferindo, portanto, da paródia. Constitui, por vezes, um exercício de virtuosismo estilístico ou de homenagem a um autor admirado, e pode surgir também como um jogo erudito ou pós-moderno de intertextualidade.

colombiano, esta ainda se reporta a outros textos que lhe antecederam e que têm como foco a mesma temática. Dito isso, tudo leva a crer, como indicam os excertos que transcrevemos adiante, que a obra em análise pode ser lida como típico exemplo de memória coletiva.

Logo no início da narrativa de Márquez, nos deparamos com uma informação que aponta para o fato de que a obra enseja uma reminiscência de ordem coletiva, visto que o narrador já insere uma segunda pessoa: “No dia de meus noventa anos quis me dar de presente uma noite de amor louco com uma adolescente virgem. Lembrei de Rosa Cabarcas...” (García Márquez, 2005, p. 7). No citado trecho, temos a presença de Rosa Cabarcas, o que comprova o que dissemos imediatamente acima sobre o tipo de memória em que se encaixa a obra. Como este fragmento, muitos outros, no decorrer da narrativa, apontam para esse tipo de memória.

Um pouco mais adiante, outra passagem dá conta do caráter coletivo da memória evocada pelo jornalista / cronista / crítico musical. Trata-se de um viés marcadamente cortante, pelo que a interlocutora do protagonista lhe diz e pela forma como ele reage à rude colocação de Rosa Cabarcas. O jornalista não afirma diretamente que sua amiga foi ríspida, mas é o que se pode depreender. Vejamos o fragmento:

[...] me ofereceu meia dúzia de opções deleitáveis, mas com um senão: eram todas usadas. Insisti que não, que tinha de ser donzela e para aquela noite. Ela perguntou alarmada: Mas o que é que você está querendo provar a si mesmo? Nada, respondi, machucado onde mais doía, sei muito bem o que posso e o que não posso (García Márquez, 2005, p. 8).

Como podemos notar, a cafetina que dialoga com o protagonista tocou num ponto muito frágil para o jornalista, como, aliás, o é para os homens em geral, pois atingiu o íntimo de seu velho amigo: a sua virilidade. O que a cafetina diz ao cronista é tão doído que, ao leitor, é possível perceber o nó que se acentua em sua garganta; o poder das palavras de Rosa Cabarcas parece ter a força de um punhal. O amigo não chora para tentar manter sua masculinidade intacta, ainda que profundamente ferida – é o que transparece ao leitor.

Em todo o romance, a memória se apresenta em formato coletivo, pois não há monólogos nem solilóquios, ou, pelo menos, não conseguimos captar momentos em que

o protagonista relate pensamentos e ações essenciais apenas para si ou para o leitor. Não há um pacto do narrador consigo mesmo ou com o leitor, de modo que as outras personagens não tomem conhecimento. As memórias relatadas no romance são de eventos compartilhados com outras personagens; isso é mais um sinal de que há, na narrativa em epígrafe, uma sobreposição da memória coletiva sobre a memória individual. O excerto que transcrevemos a seguir comprova o que acabamos de afirmar, posto tratar-se de um evento, dentro do romance, que não parece ser indispensável à narrativa, pois não se vincula diretamente à essência da história. Vejamos:

Quando fui comprar a bicicleta não consegui resistir à tentação de experimentá-la e dei algumas voltas a esmo na rampa da loja. Ao vendedor que me perguntou a minha idade respondi com a graça da velhice: Vou fazer noventa e um. O empregado disse exatamente o que eu queria: pois parece vinte a menos (García Márquez, 2005, p. 81).

Como podemos verificar, o trecho acima é mais um elemento de asserção de que, na narrativa de García Márquez, há um privilégio da memória coletiva sobre a individual, pois, mesmo nas ações mais secundárias do romance, as memórias das quais o leitor toma conhecimento dizem respeito a momentos vivenciados com outros ou por outros presenciados. Isto é, o autor não se detém em pensamentos interiores dos quais apenas o narrador e o leitor sejam partícipes.

Acreditamos que o fragmento abaixo seja um dos mais importantes do romance no que concerne ao caráter coletivo da memória que perpassa toda a obra, pois Rosa Cabarcas – sua amiga, por vezes cruel e mordaz – mais uma vez aparece na narrativa, em um diálogo com o protagonista, e que, ao nosso ver, sintetiza a história de maneira inquestionável, tanto na forma quanto no conteúdo:

E a propósito, acrescentou como se estivesse tendo a ideia naquele exato instante, por que não se casa com ela? Fiquei mudo. De verdade, insisti, vai sair mais barato. Afinal, o problema na sua idade é servir ou não servir, mas você disse que esse assunto está resolvido. Atropelei: O sexo é o consolo que a gente tem quando o amor não nos alcança.” (García Márquez, 2005, p. 78-79).

O que nos leva a conceber o trecho acima como a síntese do romance de García Márquez é o fato de o citado fragmento concentrar, a um só tempo, a ideia de memória que atravessa a superfície de toda a narrativa, bem como a ideia de sublime que subjaz

nessa prosa poética do escritor colombiano. A memória se apresenta na superfície do texto, na medida em que todas as ações relativas ao aniversário de noventa anos do jornalista parecem saltar aos olhos do leitor, ao passo que o sublime é representado pelo sentimento que o jornalista nutre por Delgadina, um sentimento inimaginável de ser cultivado por um sujeito autodeclarado devasso, o que o transforma em um homem puro, para quem o sexo já não mais interessava, melhor dizendo, não aquele sexo descartável que ele comprou durante anos.

### **Algumas considerações**

O problema da definição da memória enquanto instância coletiva ou individual não se esclarece com essas poucas leituras e com essas minguadas explicações. Entretanto, pudemos ter um vislumbre de como ela é concebida e defendida por alguns estudiosos, a exemplo dos citados nesta breve explanação. Pelo material apresentado e discutido em sala de aula, quando cursamos a disciplina Literatura e Memória, no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, assim como pelas leituras posteriores, compreendemos que a memória, enquanto recurso literário, consiste na capacidade de narrar, de reconstituir um fato, de descrever um objeto ou um ser ausente do cenário, de forma artística, pois ela exerce um papel fundamental no ato de narrar.

Entendemos que tais concepções não se limitam à vivência ou ao testemunho coletivo ou, em outra direção, apenas a vivências individuais. Acreditamos que o contexto, o entorno onde ocorre o fato ou onde se encontra o objeto que enseja tais memórias pode concorrer para uma definição mais precisa, pois, da maneira como vêm sendo discutidas, sugerem mais um conceito do que uma definição propriamente dita.

Quanto às obras aqui elencadas como integrantes do corpus de análise, entendemos tratar-se de genuínos exemplares de textos memorialísticos, especialmente considerando os critérios apontados nas teorias estudadas durante a disciplina, com destaque para as ideias defendidas por Halbwachs e Le Goff. Diríamos que o conto de Clarice Lispector, *Cem anos de perdão*, pode ser enquadrado no que os estudiosos do tema entendem como memória individual, enquanto o texto de Gabriel García Márquez, *Memória de minhas putas tristes*, pode ser entendido como exemplar de memória coletiva. Os dois exemplos aqui analisados são, no nosso entendimento, representações de narrativas de memória.

O texto de Lispector é, em sua inteireza, mais subliminar, a começar pelo título. Por certo, um leitor desprovido de conhecimento teórico ou com pouco letramento literário dificilmente enveredaria pelas trilhas do erotismo. Entretanto, numa leitura mais alinhada com a teoria literária, ou sendo o leitor minimamente conhecedor do texto erótico, ou, ainda, um leitor que, mesmo sem esse tipo de conhecimento, tenha a leitura literária como prática constante, provavelmente perceberia que o conto de Clarice Lispector não trata apenas de um simples roubo de rosas ou de pitangas.

O romance de Gabriel García Márquez, por sua vez, mostra-se agudo desde o início, tanto no que diz respeito à memória quanto à temática do erotismo. Vale lembrar que, não raras vezes, erotismo e pornografia são confundidos ou apreendidos de forma equivocada pelo leitor menos experiente. Nesse sentido, cabe esclarecer que, mesmo não sendo conceitos totalmente opostos, cada um tem suas especificidades. Segundo o estudioso francês Éric Bidaud (2023), o erotismo envolve uma dimensão simbólica e subjetiva, enquanto a pornografia se caracteriza por uma representação explícita e direta do ato sexual.

Sendo a matéria da obra anunciada desde o título do romance de García Márquez, o tipo de leitor mencionado poderá imaginar que o autor vá apresentar uma narrativa com características pornográficas, e não eróticas. Com isso, não queremos dizer que o texto do colombiano – ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1982, pelo conjunto de sua obra – seja menos nobre ou apresente qualidade estética inferior ao conto da autora brasileira. Ressaltamos apenas que o citado escritor utiliza uma estratégia diferente ao criar uma história completamente diversa daquela criada por Lispector. Seja como for, as duas narrativas ilustram a ficção memorialística com a poesia que é peculiar a ambos os escritores. Também é comum entre as duas histórias a não nomeação dos protagonistas, o que, mesmo não sendo regra, é recorrente na literatura erótica.

Diante da análise empreendida, é possível constatar que tanto *Cem anos de perdão*, de Clarice Lispector, quanto *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez, utilizam o viés erótico como ponto de inflexão para a construção subjetiva de seus protagonistas, revelando, por meio da memória, as complexas relações entre desejo, identidade e tempo. O erotismo, em ambas as obras, não se limita à

dimensão corporal ou sensual, mas se manifesta como experiência psíquica e existencial, atravessada por lembranças, fantasias e contradições. Trata-se de um erotismo subjetivado, em que o corpo se torna espelho, ausência ou projeção simbólica dos próprios narradores.

Além disso, o recurso da memória como estrutura narrativa central confere densidade às personagens e permite ao leitor um mergulho na interioridade de suas experiências eróticas, muitas vezes marcadas por culpa, repressão ou sublimação. A memória, nesse contexto, não apenas remonta ao passado, mas o reconfigura, ressignificando episódios de desejo sob a ótica do tempo e da linguagem. Assim, o erotismo literário presente nas duas obras não se reduz ao sexual, mas se converte em campo de reflexão sobre a condição humana, revelando como os desejos e os afetos se entrelaçam à construção da própria narrativa de si.

## Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Daniel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BIDAUD, Éric. *Psicanálise e pornografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Memória de minhas putas tristes*. Tradução Éric Nepomuceno. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.
- KAWABATA, Yasunari. *A casa das belas adormecidas*. Tradução Meiko Shimon. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

Recebido em: 29/01/2025

Aceito em: 28/05/2025