

MEMÓRIA E HISTÓRIA NA COMPOSIÇÃO DE *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ¹

Luan Cristóvão dos Santos Dias²
Juciane Cavalheiro³

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo apresentar como as construções ficcionais se apropriam de acontecimentos reais em sua produção. A composição de Gabriel García Márquez em *Crónica de una muerte anunciada*, que funde elementos ficcionais baseados num acontecimento real, por meio de fluxo de memória das personagens, consente na compreensão dos estudos sobre a concepção do tempo e espaço na literatura, da relação entre memória e História, memória e ficção e das fronteiras da literatura. Mikhail Bakhtin, Roger Chartier e Alfredo Bosi foram base para a discussão proposta, que direciona o ponto de encontro entre memória e História.

Palavras-chave: García Márquez; história; memória.

Considerações iniciais

É importante que se tenha consciência que ao ler uma obra literária, quer seja por puro e mero prazer, ou principalmente nessas circunstâncias, estaremos diante de um fragmento de dado período, acontecimento ou contexto histórico que ronda o processo de criação, produção e circulação da obra. Em muitos casos, somos expostos a testemunhos acerca de um período marcante da história, que o discurso oficial, com seus mecanismos de censura e controle, tentou esconder, pelos mais diversos motivos. A literatura, desde os seus primórdios, está cheia de manifestações que “moldaram mais poderosamente que os escritos dos historiadores, as representações coletivas do passado” (GREENBLATT, *apud* CHARTIER, 2010, p. 20), por serem deliberadamente mais subjetivos, mais íntimos

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca avaliadora composta por Orientador (a) Juciane Cavalheiro; Avaliador Maurício Gomes de Matos, Avaliador (a) Renata Beatriz Brandespin Rolon, reunidas nas dependências da Escola Normal Superior, no dia 03/12/2018, às 11h.

² Aluno do curso de Letras, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

³ Orientadora, professora Associada do curso de Letras, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

aos que produziam e aos que recebiam as obras, e que assim traduziram o real momento ali vivido. Assim sendo, parte da crítica literária e os seus matizes se debruçam nas manifestações literárias para compreender, mais do que os artifícios da literariedade dos escritores, de que modo os mesmos se apropriam dos atalhos da linguagem para construir um universo tão verossímil que se confunde com a realidade.

O presente trabalho centra-se na análise da obra *Crónica de una muerte anunciada*⁴ (1981), de Gabriel García Márquez (1927-2014). Analisaremos a obra a partir de um dos aspectos que norteou praticamente toda a produção literária de García Márquez e que se aproxima a sua formação enquanto autor pessoa, sujeito leitor e autor criador: a memória. De *Cheiro de Goiaba* (2014), fruto de conversas entre García Márquez e Plinio Apuleyo Mendoza, retiraremos os apontamentos do autor acerca do processo de criação de suas obras, e especificamente de *CMA*, com o objetivo de entender como García Márquez concebe a representação da memória e de que forma ela se configura em sua obra, tanto na figura dos personagens quanto do narrador. Aliado a isso, estudos de Mikhail Bakhtin (2010, 2011) sobre a concepção e relação do tempo e espaço na literatura e sua influência na construção ficcional, auxiliarão na compreensão da atuação do narrador em *CMA*, cujo papel é imprescindível na discussão aqui proposta. As teorias de Roger Chartier (2009) sobre a acepção e importância da memória ao longo da história e sua relação com os discursos históricos, ajudarão na compreensão da fusão de ambos discursos na construção do romance policial de García Márquez, que se configura, desde seu objetivo central, em acontecimentos históricos que de fato ocorreram, procurando embasamento não apenas nos documentos históricos, como nos relatos subjetivos de quem presenciou o crime. Dos estudos de Alfredo Bosi (2013) sobre as fronteiras entre a literatura e a história ao longo da manifestação literária universal, em paralelo aos de Chartier, será possível compreender de que forma o discurso ficcional se apropria de fatos históricos para compor universos não alheios à realidade, mas fazendo o movimento contrário, ou seja, contribuindo na acepção daquilo que chamamos de real.

1. García Márquez e *Crónica de una muerte anunciada*

1.1 Sobre o autor

Gabriel García Márquez nasceu em 1928 e cresceu no interior da Colômbia, em Aracataca, e como muitos da região, não teve durante a infância e a adolescência muita

⁴ A partir de agora, ao nos referirmos à obra, utilizaremos a sigla *CMA*.

oportunidade de aflorar seu gosto pela leitura, tampouco pela produção literária, dado o contexto simples em que viveu. Talvez seja por isso que, em parte quase integral de sua obra, a linguagem das narrativas e de seus personagens tenha sido igualmente simples, mas nem por isso, simplória. A construção de seus romances sempre esteve ligada às experiências que teve com seus avós, com quem viveu até os 8 anos, antes de ir morar com os pais; desse contato com seus parentes e com acontecimentos que rodearam seu crescimento, o autor compôs obras que o tornaram um dos nomes mais significativos do estilo literário latino-americano que ficaria conhecido como Realismo Maravilhoso, cujo objetivo central reside no enaltecer do elemento extraordinário da cultura latino-americana, tornando natural o que em outras culturas seria sobrenatural ou simplesmente inverossímil.

Em *Cheiro de Goiaba* (2014), o autor revela que a maior parte de seus romances foram construídos a partir de lembranças acerca de fatos atestados, e em *CMA*, o autor afirma que “quando aconteceram os fatos, em 1951, não me interessaram como material de romance, e sim como reportagem” (MÁRQUEZ, 2014, p. 41), já que na cidade onde García Márquez morou, seu amigo foi assassinado pelos dois irmãos de uma ex-namorada, após ser acusado de deflorar e atentar contra sua integridade moral da moça, e que o caso só lhe pareceu especial quando décadas depois descobriu que os assassinos fizeram de tudo para que alguém lhes impedisse do crime, o que, aliás, nos faz compreender com maior nitidez o sentido do título da obra; por esse motivo, *CMA* teve 30 anos de produção: de conteúdo jornalístico para uma composição ficcional repleta de possibilidades de interpretações, tendo como base um evento real.

A densidade de seus personagens e a movimentação no espaço e no tempo da narrativa, ambientadas em localidades interioranas da Colômbia, fizeram de sua obra uma relação dialética entre a boa produção e a ambientação degradada. Percebe-se isso, por exemplo, na imagem do coronel protagonista do romance *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), que é acometido por problemas psicológicos causados pela burocracia no processo de aposentadoria, imerso no auge da ditadura colombiana, época em que meios de comunicação eram censurados e o governo não estava disposto a gastar dinheiro com quem não lhe dava mais retorno na produção. Assim, o coronel pobre, que não possui nome, pois a sua (não) função social não lhe dá tal privilégio no romance, sobrevive com a velha esposa na esperança de que um dia chegue a carta de aposentadoria; numa narrativa carregada de melancolia e que escancara as mazelas do período histórico da Colômbia, García Márquez constrói, num universo estético muito bem arquitetado, a

profundidade de seus personagens num ambiente degradado, mesclando entre o valor simbólico de sua produção com a realidade do espaço da narrativa, além da simplicidade da escrita. Tal característica pode ser percebida também em *La Hojarasca* (1955), romance inaugural do autor, e em *La mala hora* (1962).

Escritos antes da publicação da principal obra do autor, *Cien años de soledad* (1967), os três livros citados anteriormente representam um diálogo que se estende para uma intertextualidade entre os quatro, no que tange à construção dos personagens, ambientação e conflitos existentes nos três espaços enunciativos do autor. Nas palavras de Bellini (1997), a relação entre as obras se dá da seguinte forma:

El mundo de Macondo está ya prefigurado en *La hojarasca*, singular denuncia de los perniciosos efectos de la presencia bananeira, como lo está también el coronel Buendía. Así mismo, la tragedia de la larga y inútil espera del coronel, protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, anuncia la situación de los veteranos de Aureliano Buendía en su derrota. Los ritos de la miseria se cumplen puntualmente en esta última novela, tal vez la más digna de competir por sus logros artísticos con *Cien años de soledad*. (BELLINI, 1997, p. 525)

Funcionando como uma linha diacrônica de fatos históricos do período, o “ciclo” fecha-se com *La mala hora* e, posteriormente, em *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), segundo Bellini:

El clima de la guerra civil, la lucha entre el poder y la oposición se configuran exactamente en un singular microcosmos que refleja, en *La mala hora*, un inquietante desajuste del mundo. Por su parte, *Los funerales de la Mamá Grande* inaugura un proceso hiperbólico que tendrá su máximo desarrollo precisamente en *Cien años de soledad*. (BELLINI, 1997, p. 526)

Dessa forma, percebemos o caráter contínuo da obra do ilustre vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, que representou a maior manifestação literária na América Latina da década de 1950 em diante, difundindo não apenas os traços literários dos autores da região, como os conflitos políticos e sociais nos quais a sociedade esteve inserida, que alteraram o andamento do ser e estar no mundo latino americano desde então; tais mudanças (de natureza política, econômica e social) são evidenciados nos universos poéticos do autor, do qual aqui firmaremos atenção à análise de *CMA*.

1.2. Sobre a obra

“No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo” (MÁRQUEZ, 2017, p. 1). É dessa forma, alheia de qualquer fragmento de suspense, que se inicia *CMA*.

Lançado em 1981, quase duas décadas após o romance inaugural do autor (*La Hojarasca*), *CMA* apresenta em determinadas passagens, diálogos com as obras anteriores do autor; esses diálogos atingem uma ligação de matriz cronológica entre as narrativas, ainda que de maneira velada. Em *CMA*, esse diálogo se encontra no fragmento: “Mas a carta grande era o pai: o general Petronio San Román, herói das guerras civis do século anterior, e uma das maiores glórias do regime conservador por ter posto em fuga o coronel Aureliano Buendía no desastre de Tucurínca” (MÁRQUEZ, 2017, p. 45). O excerto refere-se à descrição feita da família de Bayardo Sán Román, uma referência e alusão muito bem marcada na linha temporal ao personagem de *Cien años de soledad*, Aureliano Buendía.

Em linhas gerais, *CMA* é, primeiramente, uma crônica jornalística acerca de um fato que marcou a vida de um pequeno povoado do interior da Colômbia em meados da década de 1950, cerca de 30 anos antes de ser descrito. O ocorrido: o assassinato anunciado de Santiago Nasar, rapaz de 21 anos, com muitas posses, mas de pouca índole perante os patriarcas, que temiam que suas filhas caíssem nos encantos do rapaz. O motivo do crime cometido pelos gêmeos Vicário ocorreu depois que sua irmã, Ângela Vicário, foi devolvida pelo seu marido Bayardo Sán Román na noite de núpcias, após o noivo descobrir que a moça não era mais virgem; o fato em momento algum é repreendido ou discutido pelo narrador e personagens, evidenciando que o discurso patriarcal vigente à época era o soberano. Ângela Vicário tentou resistir aos “encantos” do pretendente, por não haver sentimento da parte dela, e por ela temer as consequências de não ser mais virgem; sua família, de origem humilde, vê no casório da filha a chance de melhorar de vida, sem muito se importar com a felicidade da mesma. Nessas circunstâncias, o casamento ocorre de maneira suntuosa às vésperas da chegada do bispo na cidade, o que de certa forma desvia do foco dos moradores do povoado a devolução da noiva. Após ser obrigada a revelar quem a havia deflorado e apontar Santiago Nasar como “culpado”, os gêmeos Vicário partem em plena madrugada, munidos de dois facões, para executar Santiago Nasar.

Os assassinos, que "tinham má catadura, mas eram de boa índole" (MÁRQUEZ, 2017, p. 8), não fazem questão de esconder suas intenções a quem quer que os tenham

encontrado no caminho até a praça da cidade, que ficava perto da casa da vítima. É como se suplicassem para que alguém os impedisse de cometer o crime, tal como García Márquez atesta. Isto, porém, não ocorre, e após voltar do porto e atravessar a praça junto de seu amigo Cristo Bedoya, Santiago Nasar é encurralado na porta de casa pelos gêmeos e “sua reação não foi de pânico, como tanto se disse, foi antes a desorientação da inocência” (MÁRQUEZ, 2017, p. 133). Sem sequer avisar o motivo do ataque, os gêmeos desferem várias facadas contra a vítima, que sem sucesso tenta se defender; e após caminhar “mais de cem metros e dar a volta completa à casa e entrar pela porta da cozinha” (MÁRQUEZ, 2017, p. 156), Santiago Nasar cai morto na entrada da cozinha de sua casa.

Narrado pelo jornalista responsável pela crônica, que morava no povoado no dia do ocorrido e esteve com Santiago Nasar horas antes do assassinato, o romance em nenhum momento apresenta o “fim” da produção do texto jornalístico e sua provável publicação, sendo realmente uma obra acerca de seu processo de criação, tendo grande malha auto-reflexiva do autor, que afirma que, pela primeira vez, pôs-se no texto na figura do narrador.

Na produção contemporânea, a relação do gênero crônica com a etimologia persiste, conforme afirmam as autoras Flora Bender e Ilka Laurito (1993):

Tanto em relação ao sentido tradicional do termo quanto em relação ao sentido moderno, é que a crônica, pela sua própria origem, está sempre ligada à ideia contida no radical do termo que a designa: assim, seja um registro do passado, seja um flagrante do presente, a crônica é sempre um resgate do tempo (BENDER e LAURITO, 1993, p. 11).

A relação entre o relato em forma de crônica e as marcas temporais no texto narrativo, do modo como as autoras abordam acima, são, em *CMA*, aspecto imprescindível para a compreensão do projeto estético de Gabriel García Márquez, por se tratar de uma narrativa construída por meio de fluxos de memória do narrador-cronista, que ora se remonta no *tempo* do fato, ora se encontra no momento de produção do texto, a fim de tornar a leitura constante e intensa, tal qual o fato narrado e o gênero escolhido para a produção. Esses efeitos silenciosos contidos no romance constroem uma espécie de jogo feito entre narrador e leitor, tornando este um componente no quebra-cabeça que Gabriel García Márquez produz; torna a obra, portanto, híbrida; nas palavras de Ferreira (2009):

Trata-se de um romance que apresenta uma narrativa autoconsciente, que exige tanto o distanciamento, quanto o envolvimento do leitor. Desse modo, apresenta-se como um romance popular que, ao mesmo tempo em que é intensamente auto-reflexivo, de maneira paradoxal, também se apropria de acontecimentos e personagens históricos, misturando ficção a dados biográficos do escritor. O universo do romance de Gabriel García Márquez não se limita, então, ao mundo da ficção, uma vez que se combina com a realidade referencial (FERREIRA, 2009, p. 2).

A obra é um testemunho do narrador acerca do processo de criação da crônica, alternando entre momentos de relatos, presentes nas passagens em que cita seus informantes. O projeto estético de García Márquez em *CMA* discute o próprio produzir literário, alternando entre os discursos jornalísticos e jurídicos. Nesse ponto chega-se à discussão central do presente trabalho: a composição simultânea dos discursos jornalísticos (ou de memória) e os discursos jurídicos, legitimados, no que tange aos registros policiais acerca do assassinato.

2. A literatura de testemunho como discurso histórico

2.1 A concepção de tempo literário em Bakhtin

Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um dos críticos literários que difundiu, entre as teorias literárias modernas, a indissociabilidade entre tempo e espaço na construção ficcional dos romances, e a chamou de *cronotopo*. Na sua *Teoria do romance* (2010)⁵, afirma que “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 211) e que desse cruzamento se concebe o cronotopo artístico, estratégia que torna o texto literário mais verossímil, pois, ao expressar as marcas do tempo nos personagens e nos espaços, configura uma relação de confiabilidade de quem recebe a obra. Em *CMA*, os constantes fluxos de memória do narrador e de seus informantes acerca do fato demandaram de García Márquez uma construção mais minuciosa de seu narrador, que, por esse motivo, deveria estar em condições “de passear à vontade, a torto e a direito no tempo estrutural do romance” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 42).

Ao analisar os processos dos quais os artistas se apropriam para compor, no universo literário, “as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais” (BAKHTIN, 2011, p. 225), o autor enxerga em Goethe, num primeiro momento, a habilidade em construir processos de *visibilidade* em

⁵ No presente trabalho, usaremos a edição de 2010.

seus romances, que levava o autor a uma cultura do olhar, do visível, do figurado, de modo que “Goethe via com aversão as palavras que não tinham por trás uma experiência propriamente *visível*” (BAKHTIN, 2011, p. 227). Dentro da concepção de tempo literário, este processo *visível* da composição artística está fortemente ligado ao exercício da memória, do retalhar fatos que já ocorreram e que podem estar sendo perdidos com a força do tempo. García Márquez (2014) afirma que seus processos de criação partem sempre de uma imagem, ou em suas palavras, de uma “imagem visual” (MÁRQUEZ, 2014, p. 39). Em *CMA*, o narrar dos fatos depende do testemunho daqueles que o presenciaram, testemunho esse que é construído também por uma determinada imagem visual do acontecido, que é influenciada seja pela relação dos envolvidos com o assassinado, seja pela natural fragilidade que a memória tem com o tempo; a partir desses relatos, o narrador compõe uma memória coletiva sobre o acontecido.

A subjetividade dos testemunhos fragiliza o discurso que procede dele, ainda que estejam imersos num todo coletivo, ao final. Porém, a fusão dessas memórias constitui tanto em *CMA* quanto em outras obras literárias, maior peso histórico sobre o fato narrado que os próprios escritos históricos; a essa relação, que por vezes é de oposição, mas em muito se conversam, trataremos a seguir.

2.2 Os discursos de memória e história

Muito se discutiu, com o avanço das teorias e estudos literários, sobre as fronteiras entre as manifestações individuais e coletivas da memória em comparação ao já institucionalizado discurso histórico, com o objetivo de (com cautela) equiparar ambas as manifestações, que mutuamente agem uma dentro da outra, e corroboram na consolidação dos fatos históricos. Roger Chartier (2010)⁶ elaborou um estudo denso e enriquecedor que pende para a aceção de que parte da produção ficcional (ou literária) e a faculdade humana da memória, seja ela individual ou coletiva, apresentam força igual ou maior que a dos escritos que “estabelecem os livros de história” (CHARTIER, 2010, p. 21). Tais representações constituem certa relação de oposição entre ambos os discursos, tendo a memória, no âmbito da documentação consolidada da história, ganhado tanta notoriedade quanto o discurso histórico, por estar mais próximo de quem o recebe, e por isso, ser melhor compreendido. Nas palavras do autor, “a imediata fidelidade (...) da memória

⁶ No presente trabalho, usaremos a edição de 2010.

opõe-se a intenção da verdade da história, baseada do processamento dos documentos, que são vestígios do passado” (CHARTIER, 2010, p. 22).

A forma escrita que a faculdade da memória encontra para se documentar reside na produção literária. No que tange ao efeito comparativo entre discurso histórico e o de memória, “a forma literária, em cada uma de suas modalidades (estruturas narrativas, figuras retóricas, imagens e metáforas), opõe uma resistência à (...) pulsão referencial do relato histórico. A função de *representância* da história é constantemente questionada” (CHARTIER, 2010, p. 23).

Além disso, o autor acredita que sem a presença das manifestações da memória, o discurso histórico teria muito mais trabalho em se constituir e se consolidar, sendo o testemunho da memória “o fiador da existência de um passado que foi e não é mais. O discurso histórico encontra ali a certificação imediata e evidente da referencialidade de seu objeto” (CHARTIER, 2010, p. 23-24), e que, posteriormente, “as cerimônias de rememoração e a institucionalização dos lugares de memória deram origem repetidas vezes a pesquisas históricas originais” (CHARTIER, 2010, p. 24).

Chartier utiliza as obras de Shakespeare para exemplificar de que modo a produção ficcional baseada nos relatos históricos representa com tamanha ou maior veracidade determinadas características do fato real, tanto no campo da construção dos personagens quanto dos espaços. Se apropriando do gênero dramático, os editores, que reuniram parte da obra de Shakespeare sete anos após sua morte, “transformaram em uma história dramática e contínua da monarquia inglesa obras escritas em uma ordem que não era a dos reinados, mas, antes, se incluem entre as obras mais representadas antes do fólio de 1623” (CHARTIER, 2010, p. 26). Em determinada passagem de uma das obras, o autor reinterpreta ações de rebeldes com maior ênfase e distorção que os historiadores representaram com menor radicalização em sua descrição. Assim, “o resultado é uma representação que recapitula as fórmulas e os gestos das revoltas populares” (CHARTIER, 2010, p. 26), ao se basear na distorção das representações históricas e mostrar ao público uma visão mais próxima do passado, que nesse episódio, tinha que expressar o caos, a confusão. Ainda que, após distorcer as malhas do discurso histórico e construir no universo à primeira vista ficcional, uma representação mais próxima do fato real, o autor, nesse caso Shakespeare, se apropriou não só de acontecimentos históricos como dos documentos “e das técnicas encarregadas de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica” (CHARTIER, 2010, p. 27), fato que desintegra qualquer premissa de que haja uma relação de oposição entre ambos.

Chartier atesta para esse fato quando afirma que “a necessidade de afirmação ou de justificação de identidades construídas ou reconstruídas (...) costuma inspirar uma reescrita do passado que deforma, esquece ou oculta as contribuições do saber histórico controlado” (HOBSBAWN, *apud* CHARTIER, 2010, p. 30), e que o processo crítico desse saber histórico, em detrimento da institucionalização do fazer ficcional, “pode e deve submeter as construções interpretativas a critérios objetivos de validação ou de negação” (CHARTIER, 2010, p. 30). Como visto anteriormente, haja vista a necessidade de um (histórico) para certificação do outro (ficcional), os discursos históricos validam-se na percepção de um passado que norteou os comportamentos contemporâneos, em todas as esferas da sociedade. Essa validação histórica construída ao longo do tempo carece do mesmo respeito que a emancipação dos discursos de memória, fábula, enfim: os discursos ficcionais.

Para tratar dessa relação intrínseca entre discurso histórico e o ficcional em *CMA*, analisaremos a seguir de que modo o narrador construído por García Márquez passeia de maneira fabulosa entre as duas manifestações, a fim de compor seu universo literário.

3. Memória e história em *CMA*

3.1 O efeito de realidade em *CMA*

Vimos anteriormente como Chartier concebe a relação entre discurso histórico e o ficcional, este oriundo principalmente dos testemunhos relacionados à memória, mais informais por residirem na esfera da oralidade. Ao fundir os dois discursos em *CMA*, García Márquez objetiva imergir um no outro, construindo um todo harmônico; do discurso histórico em *CMA*, destaca-se o gênero crônica, do qual o narrador se apropria para compor seu texto.

Um dispositivo do qual García Márquez faz uso na construção de *CMA* a fim de legitimar o romance como representação de um fato real, é o que Chartier chama de “efeito de realidade”⁷, um conjunto de elementos composicionais que juntos fundam uma “ilusão referencial”⁸. Em *CMA*, tais elementos residem, primeiramente, na construção de cronotopo impecável durante os fluxos de tempo e espaço, nos quais o narrador interage tanto no narrar do acontecimento principal quanto na coleta de informações das testemunhas: em algumas passagens, as ações ocorrem no ato de produção de escrita do

⁷ CHARTIER, 2010, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

cronista, como em: “‘Sempre sonhava com árvores’, disse-me sua mãe 27 anos depois, evocando os pormenores daquela segunda-feira ingrata” (MÁRQUEZ, 2017, p. 7); em outras, o narrador se reporta ao momento do fato, seguindo o desenrolar regular da narração, *in media res*.

Em segundo lugar, há o acesso do narrador às informações técnicas e precisas acerca do assassinato em si, informações estas que partem, por sua vez, de lugares discursivos legitimados, oficiais. Tal evento pode ser percebido quando o narrador esclarece em que condições foi feita a autópsia do corpo de Santiago Nasar, realizada pelo padre, às pressas, pois:

à tarde, começaram a escorrer das feridas umas águas cor de xarope que atraíram as moscas (...). A cara que sempre fora indulgente adquiriu uma expressão de inimigo, e a mãe tapou-a com um lenço. O coronel Aponte compreendeu então que já não era possível esperar, e ordenou ao padre Amador que procedesse à autópsia. "Seria pior se o desenterrássemos daqui a uma semana", disse (MÁRQUEZ, 2017, p. 98).

Assim, o narrador descreve o relatório feito pelo padre, dessa forma:

Sete das inúmeras feridas eram mortais. O fígado estava quase seccionado por duas perfurações profundas na face anterior. Tinha quatro incisões no estômago, e uma delas tão profunda que o atravessou de lado a lado e lhe destruiu o pâncreas. Tinha outras seis perfurações menores no cólon transversal, e múltiplas feridas no intestino delgado. A única que tinha no dorso, à altura da terceira vértebra lombar, perfurara-lhe o rim direito. A cavidade abdominal estava ocupada por grandes postas de sangue (...). A cavidade torácica mostrava duas perfurações: uma no segundo espaço intercostal direito que foi lesionar o pulmão, e outra muito próxima da axila esquerda. Tinha ainda seis feridas mais pequenas nos braços e mãos, e dois cortes horizontais: um na coxa direita e o outro nos músculos do abdômen. Tinha uma ferida perfurante profunda na palma da mão direita (MÁRQUEZ, 2017, p. 98-99).

A presença de elementos tão técnicos no romance, que por hora podem parecer estranhos e até dispensáveis, são, na verdade, a certificação do interesse jornalístico que chamou a atenção de García Márquez na época em que os fatos se sucederam, em 1951. Além disso, o narrador, em diversas passagens, refere-se ao relatório produzido pelo juiz instrutor responsável pela investigação do assassinato, como em: “O relatório diz: ‘Parecia um estigma do Crucificado’” (MÁRQUEZ, 2017, p. 99); estes elementos são

característicos do ofício jornalístico do narrador (e também do autor), que antes de pensar no fato como material ficcional, se voltou a ele como produto passível de noticiar.

Ao trazer esses componentes objetivos sobre o acontecido, vindos das instituições formalmente aptas e de credibilidade (quase) inquestionável, o autor compõe em seu projeto estético aquela ilusão referencial da qual Chartier aborda, tão necessária para que a descrição da parte institucionalizada do romance, ou seja, do assassinato em si, esteja amparada e munida de um arcabouço oficial, histórico, resultando no efeito de realidade do romance.

3.2 Memória e testemunho em *CMA*

O assassinato que marcou a vida do pacato povoado da região caribenha da Colômbia configurou em seus habitantes a construção de uma memória coletiva do acontecido, que é uma memória comum a vários grupos sociais de esferas diferentes. Ricoeur (2007) afirma que a composição simultânea da memória privada e da coletiva relacionam-se para se compor uma coesão social; para isso, ela deve partir de testemunhos subjetivos de cada indivíduo até a camada universal, pois é na manifestação pessoal do testemunho que se atinge o nível social, invariavelmente.

O acesso do narrador de *CMA* a dados que comprovam que o fato – do qual se baseia a composição do romance – tem comprovação real descrevem o caso desde o momento do assassinato para depois do acontecido, debruçando-se no estado em que o corpo de Santiago Nasar ficou e na investigação posterior mediante testemunha dos gêmeos Vicário, réus confessos, e daqueles que presenciaram o crime. Configuram, portanto, uma verdade absoluta que existe independente dos discursos subjetivos dos habitantes. Estes, por sua vez, apresentam inconstâncias recorrentes, ocasionados seja pela ação do tempo em suas memórias, seja pela relação dos mesmos com o acontecido. Com a intenção de apurar os momentos que antecederam o assassinato de Santiago Nasar, o narrador coleta as percepções dos habitantes do povoado desde o princípio do conflito até o fim trágico do homem, construindo assim testemunhos individuais de cada um deles.

Testemunho é “uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições formais ou informais” (DULONG, *apud* RICOEUR, 2007, p. 172). Ao passar da esfera individual para a coletiva, a manifestação testemunhal necessita realizar-se a partir de um fato real e da conservação ou estabilidade desse fato ao longo do tempo. O efeito que o testemunho pode causar em

quem o recepciona pode ser o da certificação absoluta ou o da suspeita, dado a característica subjetiva e autobiográfica do mesmo.

Em *CMA*, determinadas passagens levam o leitor a uma confiabilidade inconsciente mediante os fatos narrados; um exemplo é a presença de dois testemunhos sobre o alvoroço dos galos à chegada do bispo, uma hora antes do crime, que gerados de espaços diferentes, sugerem maior veracidade ao fato. Luísa Santiago, mãe do narrador, diz que “Ouviam-se os galos” (MÁRQUEZ, 2017, p. 29), enquanto o mesmo discurso é utilizado por Divina Flor: “Então o apito do navio acabou e os galos começaram a cantar” (MÁRQUEZ, 2017, p. 20). O costume de oferecer galos ao bispo – que tinha como comida preferida a sopa da crista do bicho –, e que sua chegada, na mesma manhã a do assassinato de Santiago Nasar, se certifica nos testemunhos citados e, estando presente no imaginário do leitor como verdade possível, fortificam a confiabilidade da qual nos referimos.

Em contrapartida, as discordâncias nos testemunhos subjetivos sobre o mesmo fato também estão presentes no romance. A percepção discrepante do clima no dia da morte de Santiago Nasar é acentuada pelo narrador:

Muitos coincidiam na lembrança de que era uma manhã radiante com uma brisa de mar que chegava através dos bananais (...). A maioria, porém, estava de acordo em que era um tempo fúnebre, de céu sombrio e baixo e um denso cheiro de águas paradas, e que no instante da desgraça estava caindo uma chuvinha miúda como a que Santiago Nasar vira no bosque do sonho (MÁRQUEZ, 2017, p. 9).

Os testemunhos, oriundo dos recursos de memória daqueles que os materializam, sofrem durante passagem do tempo a influência das sensações que o fato nelas causa. Dessa forma, elementos composicionais do espaço rememorado, que não são de todo indispensável na descrição, acabam por materializar essas sensações. De modo que Plácida Linero, mãe de Santiago Nasar, compõe o grupo de testemunhas que atestam que no dia da morte de Santiago, o dia era nublado e melancólico, pois para ela, o dia do assassinato do filho lhe causava imensa angústia. Por outro lado, há aqueles que rememoram o fatídico dia com uma certa libertação, caso de Victória Gúzman, empregada da casa de Santiago Nasar, cuja filha era constantemente violada pelo homem; ela fala com integridade que naquela manhã, o sol se fazia presente nas vistas desde cedo, o que configura um movimento testemunhal divergente ao de Plácida Linero.

Ambos não são concebidos no romance como inverdades, tampouco apresentam por parte do narrador um posicionamento que pende para um dos lados; a atitude neutra, neste caso, evidencia no narrador a consciência de que as experiências rememoradas alteram determinados elementos composicionais no momento do testemunho, restando ao leitor o papel de conceber qual deles é mais coeso.

4. As fronteiras da produção ficcional e a posição do autor

A ideia de memória coletiva acerca de um fato e sua certificação ao longo do tempo permanece intacta no plano de quem as rememora e fica intocada, pode-se dizer. No momento em que o fato se torna objeto da produção ficcional subjetiva, a estabilidade que lhe é característica fica sujeita à visão individual de quem a constrói, nesse caso, do narrador. Segundo Bosi,

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso do (...) romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, *o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional* (BOSI, 2013, p. 224).

No caso de *CMA*, a relação do narrador com o objeto da produção ficcional é mais estreita que a estabelecida por Bosi, pois ele, narrador, estava presente no povoado no dia da tragédia e assim como seus informantes, também tinha um testemunho acerca do caso, num exercício de “recompor com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória” (MÁRQUEZ, 2017, p. 11). Para Bosi, “Há realmente um momento em que a fronteira existe (...), e a percepção da fronteira é testada pela consciência do escritor, enquanto testemunha” (BOSI, 2013, p. 223); esta “fronteira” que Bosi cita são o conjunto de elementos dos quais o autor deve estar a par no processo de criação de seu projeto estético, em todas as suas perspectivas. Como as percepções do narrador na construção de *CMA* são também resultado do exercício da sua memória particular sobre o assassinato, ele “sabe que o objeto da sua escrita é a sua experiência, e é uma experiência que ele pode atestar, empiricamente verificável: o real que aconteceu” (BOSI, 2013, p. 223), e tendo consciência de que faz uso de suas memórias e ao materializá-las, ainda que no plano ficcional, as transforma também em testemunho, o narrador de *CMA* busca despertar no leitor uma inquietude em relação aos pormenores do assassinato por meio de elementos criados pelo mesmo.

A devolução de Ângela Vicário por Bayardo San Román, que é o real estopim que motiva os gêmeos a cometer o crime, não aconteceu no plano real. A atitude de Bayardo San Román, imersa num contexto patriarcal e machista, pode causar no leitor (e apenas no leitor) um questionamento e oposição da atitude. Sabendo-se que a obra foi publicada pela primeira vez em 1981, 30 anos depois do acontecido, se considera que o pensamento de quem a recepcionou seja contrário em relação à devolução de Ângela Vicário, que caracteriza como objetivação da mulher. O que ocorre no decorrer da leitura é um efeito cascata, pois o leitor tende a desconfiar e contestar as atitudes de praticamente todas as personagens, que mesmo sabendo que Santiago Nasar seria executado, não o preveniram, estando assim coniventes não apenas com o crime anunciado, como com suas motivações. É, pois, uma sociedade alienada em relação ao discurso patriarcal, que diminui a mulher ao *status* de objeto. O fio que move o fato principal, move também a interpretação integral do livro por quem o lê, pois se tratando de um caso policial, é natural do indivíduo leitor “escolher” um dos lados, seja concordando ou discordando; o que ocorre em *CMA* é um levantamento de discussão sobre os pormenores do assassinato.

Além do questionamento da atitude Bayardo San Román, a incerteza de Ângela Vicário ao dizer que foi Santiago Nasar quem a arrancou a honra diminui a relação de confiança entre o leitor e a personagem.

Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou nas trevas, inventou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado com o seu dardo certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre. – Santiago Nasar – disse (MÁRQUEZ, 2017, p. 63).

De modo que, nesse mesmo movimento, o sentimento de compaixão do leitor para com Santiago Nasar pode ser potencializado, não apenas nessa inconstância na afirmação de Ângela Vicário, mas também na descrição que o narrador expõe sobre a vítima no momento de sua execução:

Além disso, quando soube, afinal, no último instante, que os irmãos Vicário o estavam esperando para mata-lo, sua reação não foi de pânico, como tanto se disse, foi antes a desorientação da inocência. Minha impressão pessoal é que morreu sem entender sua morte (MÁRQUEZ, 2017, p. 133).

Esses movimentos que o narrador traça a fim de que o leitor leve em consideração também a posição do assassinado, sem conceber como verdade absoluta a primeira versão

da qual se tem contato (a de que Santiago Nasar foi corretamente morto após deflorar a honra de Ângela Vicário e conseqüentemente, de sua família), podem ter motivação na relação de amizade que o narrador mantinha com Santiago Nasar, o que, como já vimos, estabelece influência tanto no ofício da memória quanto em sua materialização, nesse caso, na criação ficcional.

Todas essas discussões silenciosas que García Márquez propõe na composição de *CMA* ocorrem no plano anterior ao do assassinato, por meio de relatos subjetivos dos moradores do povoado. O narrador atesta, implicitamente, que os discursos de memória e testemunha têm igual importância e contribuição para a compreensão do fato real tanto quanto os discursos históricos, que em *CMA* reside nos relatórios da investigação do assassinato. Ao apresentar uma inconstância nos testemunhos e causar no leitor, por meio de suas estratégias ficcionais, uma certa contestação acerca dos pormenores do fato, além de estreitar as relações de compaixão entre leitor e assassinado, oriundas da amizade entre o próprio narrador e Santiago Nasar, García Márquez torna sua obra mais profunda no que tange ao papel do leitor na recepção de *CMA*. Essa profundidade dos acontecimentos, que residem única e exclusivamente no plano popular, exprimem de maneira mais próxima do real o que de fato motivou o assassinato, bem como os momentos que antecederam a tragédia.

O que Chartier formulou em 2010 acerca da emancipação e notoriedade dos discursos subjetivos em relação aos já institucionalizados, e o que Bosi estabelece em 2013 sobre a consciência do narrador ao construir um universo ficcional, quando seu objeto de ficção é um fato atestado, estão presentes na composição de *CMA*, ao traçar uma fronteira quase imperceptível entre os discursos, além de estabelecer caminhos bem arquitetados desde a apropriação do narrador dos dados históricos e inquestionáveis do caso, até a profundidade e subjetividade que são inerentes ao discurso de memória e testemunho.

Considerações finais

Pensar na relação entre os discursos históricos e na literatura que neles se baseia em sua construção, nos leva a considerar que essas construções ficcionais também são importantes no processo de compreensão da atividade humana, construídas ao longo dos tempos e das mudanças nas quais o homem esteve (e está) inserido. As fronteiras entre literatura e História estão presentes na consciência do autor no ato de sua produção ficcional, de modo que ele sabe exatamente em que momento e de que maneira se apropria

de um ou de outro; o exercício da memória é o elemento que liga as duas instituições, sendo uma representação subjetiva de um acontecimento atestado.

Na composição integral de sua obra, especificamente de *CMA*, García Márquez tem consciência exata dessa relação, de modo que consegue *passar* entre ambas a fim de compor um universo literário que dialoga as duas manifestações. Entende-se, portanto, que não há uma predominância de um discurso ou de outro, pois como visto, a certificação do discurso histórico depende da existência de testemunhas, bem como as memórias subjetivas apenas existem pois estão imersas em realidades que estão atestadas pelos discursos históricos. A literatura é ponto de fusão de ambas, se apropriando de características reais na composição de universos verossímeis. Ora, o próprio García Márquez nos diz que “todo bom romance devia ser uma transposição poética da realidade”.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. – 6ª. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispano-americana**. Madrid: Castalia, 1997.

BENDER, Flora Cristina; LAURITO, Ilka Brunhilde. **História, Teoria e Prática**. São Paulo: Ed. Scipione. Col. Margens do texto, 1993.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FERREIRA, Eliane Galvão. **O papel do leitor na obra híbrida Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 05 N. 01, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **A revoada (O enterro do diabo)**. Rio de Janeiro: Record, 1955.

_____. **Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza**. Tradução de Eliane Zagury. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Ninguém escreve ao coronel**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. **Crônica de uma morte anunciada.** Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. **Má hora: o veneno da madrugada.** Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Cem anos de solidão.** Rio de Janeiro: Record, 1967.

_____. **Os funerais da mamãe grande.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: UNICAMP, 2007.