

CONSTRUÇÃO DA VERDADE E MEMÓRIA SOCIAL EM *CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA* DE GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ.

Cyro Roberto de Melo Nascimento¹ (UFRN)

RESUMO:

Na presente atividade, buscamos analisar como se dá a construção da verdade, a partir da recuperação da memória social em Crônica de uma morte anunciada de Gabriel Garcia Márquez. O narrador relata o assassinato de seu amigo Santiago Nasar, no pequeno vilarejo em que habitavam, após dedicar quase três décadas à tomada de depoimentos sobre as circunstâncias da tragédia. Compondo uma complexa colcha de retalhos, marcada pela emoção dos habitantes do vilarejo e por sua própria emoção, o narrador reconstrói a memória coletiva do ocorrido, bem como constrói um discurso de verdade sobre os fatos carregado de extrema subjetividade e arbitrariedade. Frente ao microcosmo textual, o leitor é posto diante da contradição entre a verdade do texto e o insólito que marca a narrativa fantástica de Garcia Márquez.

Palavras-chave: Gabriel Garcia Márquez, Memória Social, Verdade, Insólito

1 Introdução

A presente atividade busca analisar como se dá a construção literária de uma noção de verdade, a partir da recuperação da memória social no romance *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel Garcia Márquez. O narrador relata o assassinato de seu amigo Santiago Nasar, no pequeno vilarejo em que habitavam, após dedicar quase três décadas à tomada de depoimentos sobre as circunstâncias da tragédia.

Compondo uma complexa colcha de retalhos, marcada pela emoção dos habitantes do vilarejo e por sua própria emoção, o narrador reconstrói a memória coletiva do ocorrido, bem como constrói um discurso de verdade sobre os fatos carregado de extrema subjetividade e arbitrariedade. Frente ao microcosmo textual, o leitor é posto diante da contradição entre a verdade do texto e o insólito que marca a narrativa fantástica de Garcia Márquez.

2 O narrador como testemunha

Inicialmente analisamos o romance a partir de seu narrador, buscando classificá-lo, a partir da concepção de Norman Friedman (2002), como um **eu-testemunha**. É nos revelado que Ângela Vicário, jovem de família humilde, teria sido devolvida pelo marido na noite de núpcias, após este descobrir que ela não era mais virgem. Ao nomear autor de sua desonra o rico descendente de imigrante árabe, Santiago Nasar, seus irmãos Pedro e Paulo partem para vingar a honra da família. Ainda que tenham declarado publicamente sua intenção de cometer o crime, nenhum habitante do vilarejo age de forma concreta para evitá-lo.

O narrador, cujo nome nunca é revelado, ocupa um papel muito especial na percepção dos fatos. Trata-se de um amigo íntimo de Santiago e que dedicou quase três décadas à reconstrução dos fatos ocorridos no dia de sua morte.

Aqui cabe recorreremos ao conceito de narrador de Norman Friedman (2002). O autor nos apresenta uma proposta classificatória do narrador do romance, propondo um deslocamento de seu papel, desde o narrador onisciente intruso das narrativas clássicas até o seu quase desaparecimento no romance moderno.

Entre estas categorias, estaria o **eu-testemunha**, uma espécie de narrador personagem que limitaria seu conhecimento a fatos que testemunhou. Acreditamos que essa seja a classificação aplicável ao romance analisado, em que o narrador afirma ser um amigo da vítima, revela ter presenciado alguns fatos, mas revela também não ter tido acesso direto à maioria deles. Então como poderia ser nos contada tão esmiuçada história? Como poderia o narrador se deter com tanta propriedade sobre um tema que não dominaria?

Simples: durante anos, ele se dedica à tomada de depoimentos dos habitantes do vilarejo que, de alguma forma, tiveram contato com os fatos relacionados ao assassinato. Assim, constrói um amplo conhecimento sobre o ocorrido, o que lhe permite uma narrativa detalhada, com uma suposta precisão de horários e fatos, compondo um todo que somente derivaria, por regra, do contato direto com a realidade relatada.

Entretanto, o que o texto faz é deixar claro que o narrador compõe uma complexa colcha de retalhos, em que a memória é reconstruída através da catarse daqueles que poderiam ter evitado a morte, mas não agiram de forma eficiente para fazê-lo. Mais ainda, os depoimentos estariam tomados pela emoção das pessoas diante dos fatos que, como nos relata o narrador, deixaram a vila em polvorosa naquele dia.

3 Reconstrução da memória social como verdade

No presente tópico, buscamos compreender como o esforço narrativo de reconstrução da memória social coincide com a necessidade de um critério de verdade que marque o relato dos fatos.

Por meio da narrativa, tem-se a certeza que o assassinato e suas circunstâncias perturbaram profundamente os habitantes do vilarejo, que voluntariamente testemunharam no processo criminal movido contra os assassinos, como numa necessidade de se inserir na memória coletiva do ocorrido, mas também de expurgar o trauma de nada terem feito para evitar a tragédia.

Podemos, portanto, afirmar que o romance é uma tentativa de reconstrução da memória, tanto coletiva (do vilarejo) quanto individual (em especial do narrador), que nos diz ter voltado “a este povoado abandonado, tentando recompor os estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória” (Márquez, 1981, p. 13). Contudo, a reconstrução dessa memória, a composição dessa colcha de retalhos encontra-se, como não poderia deixar de ser, entremeada pela subjetividade dos relatos, pela paixão que inunda aqueles que tanto fizeram questão de depor em juízo.

Logo, constatamos que o esforço de reconstrução do ocorrido é feito através de diversas camadas de verdade, onde se pode enxergar a verdade imediata dos fatos (à qual o narrador teve acesso apenas em pequena parte), uma segunda camada, onde os habitantes do vilarejo relatam ao narrador o que viram diretamente, e, por fim, a **verdade final**, pronta, acabada, aquela construída pelo narrador e que surge como a única para nós, já que é através desse personagem que não se nomeia que temos acesso ao todo ocorrido.

Mas, se o descarrego de subjetividade dos relatos nos instaura dúvida, o que podemos fazer para ter acesso à história real, objetiva? Aqui entramos na armadilha do texto, na **verdade das mentiras**, em que o autor, por meio de seu narrador, constrói de forma verossímil sua própria verdade, que em nada precisa se assemelhar à verdade dos fatos. E quais fatos seriam esses? Se a narrativa somente se passa no romance, não há verdade a ser buscada que não seja a **sua** verdade, a verdade contada através da mentira que é a ficção, que nos limita a seu conhecimento ao mesmo tempo em que remete à nossa realidade, à nossa experiência cotidiana que assume outros matizes ao ser comparada a essa mentira literária.

Em suma, não temos alternativa a não ser acreditar nesse narrador sem nome. Ou ainda, não temos alternativa a não ser nos questionarmos sobre a verdade do que é dito, mas sempre limitados a um microcosmo textual, que é a única fonte para construir o que sabemos sobre essa morte tão anunciada, a que todas as personagens, advertida ou inadvertidamente, se privaram de evitar.

4 A quebra da hierarquia entre fontes orais e escritas

Considerando a hierarquia entre fontes históricas orais e escritas que marca a racionalidade ocidental, passamos a analisar como a sua desconstrução traz o insólito para o texto, ao eliminar as certezas que tal hierarquia lhe imporia.

Há fatores na narrativa para demolir as eventuais certezas que podemos construir. O narrador inominado, ao longo de sua jornada, busca os autos do processo criminal, único documento capaz de dizer se o que lhe relatam era procedente ou não. Entretanto, ele se depara com um calhamaço processual atípico, repleto de anotações divagantes de um juiz que se deduziria tomado pela mesma subjetividade que marcou os depoimentos das testemunhas do crime. Dá-se aqui uma ironia do autor, que destrói a única fonte formal que traria certeza a seu romance.

Não é gratuita a escolha por levar seu narrador a encontrar um **documento** dominado pelo impacto que o crime causara em quem deveria analisá-lo friamente. Nele, fontes orais

e escritas, geralmente hierarquizadas pelos operadores da ciência histórica, são alçadas ao mesmo patamar de dúvida.

Neste sentido, Michael Pollack nos afirma:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta. (POLLACK, 1992, p. 210).

O que o autor nos diz em discurso informal e tenta apresentar através de sua perspectiva histórica, Márquez o faz através da Literatura, ao revelar o arbitrário em um discurso hierarquizante entre tradição oral e escrita.

Não suficiente, o autor nivela a verdade ao submetê-la ao crivo do **eu-testemunha** que nos apresenta a narrativa. Se ele pode duvidar da qualidade do que lhe dizem, nos também podemos questionar o que ele nos diz. Mas, novamente, deparamo-nos com nossa limitação ao texto, em que não sabemos precisar se o segundo relato foi fiel aos primeiros relatos, ou ainda, se o narrador nos diz o que de fato ouviu ou se marca o discurso citado com suas impressões.

O esforço para apagar essas impressões pode ser sentido no título do romance e na forma com os fatos nos são trazidos. Trata-se acima de tudo de uma crônica, de um relato de algo cotidiano através da lente de um narrador que se situa em meio a um dilema: reportar os fatos como os soube ou relatá-lo como os entende.

Embora a pretensa objetividade do narrador possa constituir um esforço constante, o resultado final traz a certeza de que nenhum discurso pode ser totalmente objetivo: marcas introdutórias do discurso do outro revelam a todo instante a voz mediadora que nos aproxima e afasta simultaneamente do discurso citado. Assim, a objetividade do discurso citante é traída, por exemplo, quando o narrador opta por relatar que tal personagem **admitiu** em vez de simplesmente afirmar que este personagem **disse** algo. Assim, sua marca se revela a todo tempo, ainda que seja claro o esforço para transferir a

responsabilidade do dito para os enunciantes originários: os emocionados moradores do vilarejo.

5 A busca de um critério de verdade pelo narrador

Há, por fim, outro elemento fundamental para denunciar a estratégia do autor em revelar como toda história pode ser alterada à medida que é contada e de como, ao se relatar, escolhem-se aspectos segundo critérios valorativos que terminam por construir diversas verdades de acordo com o que se quis ou não ressaltar.

Tal elemento seria a divergência dos habitantes **entrevistados** pelo narrador sobre o clima no dia do assassinato. Parte deles defende que seria um dia ensolarado, outra parte insiste que o dia estava nublado. Ora, sendo duas situações tão díspares, como poderia haver tanta divergência? O que poderia soar como uma menção boba, irrelevante, acaba por revelar que nenhum dos relatantes poderia ter certeza do que dizia, ou ainda, apenas aqueles que fizessem a correta menção ao clima daquele dia estariam falando a verdade.

Assim, o narrador poderia estabelecer um critério objetivo de verdade: recorrendo a suas memórias ele saberia se o dia estava ou não nublado e a partir dessa verdade acolheria os depoimentos daqueles que com ele concordassem e descartaria o dos demais.

Entretanto, apesar de ter esse mecanismo de construção da verdade tão poderoso em mãos, o narrador simplesmente o descarta e parte para uma tentativa de construir a narrativa a partir do todo relatado. Sua decisão de construir esse mosaico em detrimento à obediência a um critério objetivo de verdade flexibiliza sua autoridade sobre o tema ao qual se dedicou durante tantos anos e coloca em dúvida também se devemos acreditar no que ele nos diz.

De fato, a parcialidade do narrador pode-se supor por seu vínculo de amizade com a vítima. O único elemento que ele nos apresenta para acreditarmos que Santiago Nasar **desonra** Ângela era o depoimento da mesma, em compensação ele argumenta que nunca os vira juntos, nem ouvira comentários a respeito e insiste que a vítima teria participado de seresta para os noivos, poucas horas antes de sua morte.

Por que as considerações do narrador devem ser mais relevantes que o testemunho da mulher que teve sua vida destruída ao casar? O que ele afirma somente tomaria os contornos do absoluto se viesse revestido de certeza! Assim, saber se fazia sol ou não se torna tão relevante quanto toda a história relatada, quanto todos os interesses do narrador e de suas fontes em eleger uma ou outra verdade.

Ainda: sendo verdadeira, por exemplo, a tese de que Ângela protegera quem de fato amava, por que dedicou sua vida ao papel da Penépole homérica, tecendo, por anos, à espera do homem amado (e que veio a ser o esposo que a rejeitou)?

Outro eco clássico na obra é a tragicidade de Santiago Nasar que “aparece como alguém que não podia evitar seu destino, um homem marcado, quase um fantasma que morrerá para salvar a honra da cidade” (HERSCOVITZ, 2004, p. 187). Eis a retomada do Édipo sofocleano que, ao se saber culpado dos males de Tebas, vaza os olhos e parte para sempre. O destino trágico revela-se como algo inexorável, que fulmina e devora o herói a ser imolado: o Santiago Nasar que, ao saber seu destino, vai até à praça ao encontro de seus algozes, que voluntariamente sobe ao cadafalso, pois não há outra alternativa ao herói clássico que não cumprir seu destino.

CONCLUSÃO

A narrativa sobre o trágico assassinato de um jovem em nome da honra de uma família, permeada pelo prévio conhecimento da tragédia por uma coletividade que nada de efetivo fez para evitá-la, serve de base para a construção da memória social e de uma verdade que se dá pela quebra de hierarquia entre fontes históricas orais ou escritas. Ao construir uma narrativa que abdica de um critério objetivo de verdade, o narrador de *Crônica de uma morte anunciada* confronta o leitor com o insólito da ficção fantástica latino-americana.

O tom trágico e a construção questionável da verdade são elementos centrais para o entendimento da obra realista-fantástica de Gabriel Garcia Márquez, que vem pautada por

uma única certeza: a inevitabilidade da morte espetáculo do protagonista como pano de fundo para a recomposição da memória do grupo social e do narrador.

Referências Bibliográficas

1] FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico *in Revista USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

2] HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. O jornalismo mágico de Gabriel Garcia Márquez *in Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 1 nº 2, 2º semestre de 2004. Disponível em: <<http://www.posjor.ufsc.br/public/docs/116.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

3] LLOSA, Mário Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

4] MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga Filho. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

5] POLLAK, Michael. Memória e identidade social *in Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

i Cyro Nascimento, Mestrando

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Cyro@jfrn.jus.br