MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MIRIAM CELIA FRANTZ

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS EM *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* DE GARCÍA MÁRQUEZ

DOURADOS
2014

MIRIAM CELIA FRANTZ

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS EM *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* DE GARCÍA MÁRQUEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

DOURADOS
2014

FRANTZ, Miriam Célia. **Estratégias textuais em *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez**. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD/CNPq) – Membro Titular (Orientador)

_____

Assinatura

Prof. Dr. José Antônio de Souza (UEMS) – Membro Titular

_____

Assinatura

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD) – Membro Titular

_____

Assinatura

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior (UFRGS) – Membro Suplente

_____

Assinatura

Dourados, MS,____ de _____ de 2014.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo privilégio da vida e por guiar meu caminho nesta desafiadora jornada.

A minha família pelo apoio e compreensão dispensados durante a escrita desta dissertação.

Ao meu orientador, o Professor Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, a quem eu já admirava enquanto profissional, por tudo que ele representa para as Letras, para o discurso crítico sul-mato-grossense e para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD, e a quem também passei a admirar como pessoa, pela confiança no meu trabalho, pelo apoio e incentivo em todos os momentos e, acima de tudo, pelo privilégio de contar com sua generosidade intelectual.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literatura e Práticas Culturais pelos diálogos, por todos os ensinamentos, apoio e carinho recebidos nesta jornada.

A Banca de Qualificação, Professores Doutores Paulo Bungart Neto e Neurivaldo Campos Pedroso Junior, pelos preciosos apontamentos que ajudaram na consecução do trabalho apresentado.

Aos colegas do Mestrado, pelas reflexões, pela oportunidade de compartilhar dúvidas e acertos e, acima de tudo, pela oportunidade de estreitar laços de carinho e amizade.

A Secretaria do Programa de Pós- Graduação, Suzana Marques, pela atenção, cordialidade e presteza em auxiliar-nos sempre de maneira eficiente.

A todos, com os quais convivo, agradeço profundamente pelo apoio e incentivo.

A CAPES pela concessão da bolsa de estudo.

A todos aqueles que se interessam pela literatura e a valorizam enquanto arte.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo principal analisar ***Crónica de una muerte anunciada***, obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, originariamente publicada em 1981, tomando como base textos sobre o autor, e em especial aqueles do conjunto da crítica literária e cultural latino-americana, com vistas a verificar a tessitura narrativa da obra, e as imbricações de traços jornalísticos na produção ficcional. A escolha deste ***corpus*** de estudo fundamenta-se, dentre outras razões, sobretudo, por sua peculiar estruturação narrativa e seus inúmeros efeitos literários. Ao diluir as fronteiras entre a realidade e a ficção, García Márquez imprime profundidade à temática que reflete a própria dimensão da existência humana. Esta dissertação visa, portanto, a caracterizar os processos narratológicos constitutivos da ***Crônica,*** buscando analisar a presença da intertextualidade com a natureza "cronística", geradora de procedimentos e estratégias textuais, que, explorados pelo escritor colombiano, resultam na discursivização da forma literária enquanto aspecto de crítica e corrosão do romance latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latino-americana; Gabriel García Márquez; *Crónica de una muerte anunciada*; estratégias textuais.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar ***Crónica de una muerte anunciada***, obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, originalmente publicada en 1981, considerando como base los textos acerca del autor, en especial aquéllos del conjunto de la crítica literaria y cultural latinoamericana, buscando verificar la tesitura narrativa de la obra y las imbricaciones de rasgos periodísticos en la producción ficcional. La elección de este *corpus* de estudio se centra, sobre todo, en la peculiar estructuración narrativa y en los innúmeros efectos literarios que lo constituyen. Al diluir las fronteras entre la realidad y la ficción, García Márquez imprime una profundidad a la temática que, a la vez, refleja la propia dimensión de la existencia humana. Esta disertación busca, por lo tanto, caracterizar los procesos narratológicos constitutivos de **Crónica**, analizando la presencia de la intertextualidad de naturaleza "cronística", generadora de procedimientos y estrategias textuales, que utilizadas por el escritor colombiano, resultan en un peculiar trato discursivo de la forma literaria, actuando como elemento de crítica y corrosión del romance latinoamericano.

PALABRAS-CLAVE: Literatura latinoamericana; Gabriel García Márquez; *Crónica de una muerte anunciada*; estrategias textuales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9

CAPÍTULO 1:
LITERATURA LATINO-AMERICANA E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....17

1.1 – Panorama da Literatura Latino-americana: estratégias da escrita pós-
–colonial.....18
1.2 – Narrativas de Gabriel García Márquez: recepção crítica.....49
1.3 – Em busca das origens: aspectos biográficos.....54

CAPÍTULO 2:
CONCEITOS EM TRÂNSITO: O LITERÁRIO E O JORNALÍSTICO.....59

2.1 – Particularidades de uma escrita: enfoque na crônica.....61
2.2 – O literário em questão: aspectos da teoria do romance.....76
2.3 – Elementos do trágico e da tragédia.....84

CAPÍTULO 3:
SUTILEZAS DE UMA LEITURA: APROXIMAÇÕES A *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*.....89

3.1 – Elementos constitutivos de *Crónica de una muerte anunciada*.....92
3.2 – Confluências literárias e jornalísticas.....99

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....120

REFERÊNCIAS.....124

INTRODUÇÃO

> Numa obra literária os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens: às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo (HATOUM *apud* SANTOS, 2012, p.15).

A epígrafe, extraída da apresentação do livro *Entretextos - Crítica Comparada em literaturas de fronteiras,* do professor Paulo Nolasco dos Santos, que principia esta introdução, aponta para aspectos relevantes, e, porque não dizer, para a própria essência do trabalho literário do escritor Gabriel García Márquez, cuja obra, *Crónica de una muerte anunciada,* configura o interesse de investigação desta pesquisa.

"Rondar as origens" é, de certa maneira, o que impulsiona e consolida a escrita deste escritor colombiano. O conjunto da sua obra contém amplo material que encontra eco e se nutre de uma matéria provinda desde a sua infância e do profundo sentimento de adesão a uma paisagem física e humana. A estreita convivência com os avós, o gosto de ambos pelo relato de histórias e fatos, propiciaram ao escritor um ambiente de intensa efabulação. Mais tarde, ao assumir profissionalmente sua atividade intelectual e criativa, Garcia Márquez vinculará sua escrita às experiências vividas nesta época e, principalmente, às

muitas narrativas orais que alimentaram (e alimentam) sua imaginação. Aliás, como o próprio Gabriel García Márquez já reconheceu publicamente, muitas de suas histórias encontram ponto de partida em seu próprio universo existencial. A partir de relatos ouvidos ou acontecimentos presenciados, busca erigir um mundo ficcional, cuja verdade poética se traduz em textos de beleza e de originalidade estética ímpares.

Esta vocação é reafirmada no discurso do escritor, por ocasião da entrega do prêmio Nobel de Literatura, com o qual foi laureado em 1982: "[...] uma realidade que não é do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 25).

A notoriedade alcançada com o Prêmio Nobel de Literatura, o reconhecimento de suas obras por meio da tradução para inúmeros idiomas e a profunda dimensão estética de sua prosa narrativa, tornam García Márquez uma referência para quem busca aproximar-se da literatura latino-americana, cuja relevância é decisiva no âmbito dos estudos literários contemporâneos.

Nosso interesse pelo autor e pela obra surgiu em decorrência de uma trajetória profissional, centrada, especialmente, no ensino da língua espanhola e sua literatura. Sobretudo, pelo especial apreço à literatura latino-americana por ser este o *locus* de pertencimento que nos caracteriza e identifica. Apesar da rapidez das informações e das contingências de vida do mundo globalizado, a literatura dos países que se situam abaixo da linha do Equador ainda é pouco conhecida. Portanto, a possibilidade de desenvolvimento de uma pesquisa com olhar direcionado a este universo literário é alentador e desafiador.

Por outro lado, também contribuiu efetivamente para a consolidação do interesse o profícuo trabalho desenvolvido nas diferentes disciplinas da grade curricular do Programa de Mestrado, pelo despertar crítico e pelo aprofundamento das reflexões pertinentes ao contexto latino-americano.

Pelo fato de García Márquez ser um escritor bastante estudado e lido, sobressai-se o interesse por sua célebre obra *Cien años de soledad (Cem anos de solidão)*, sendo esta, geralmente, a mais divulgada e associada prontamente ao nome do autor. Uma vinculação tão estreita que termina restringindo a atividade literária do autor a uma única obra, sendo que o seu mosaico narrativo é bem mais abrangente.

Buscando contribuir para ampliar este olhar, a presente pesquisa pretende ser um aporte para a diversificação de análise e de estudo crítico sobre o escritor colombiano, centrando-se particularmente na obra *Crónica de una muerte anunciada* (1981), por sua peculiar estruturação narrativa, pelos inúmeros efeitos literários, fruto de intrincadas estratégias textuais, e pela singularidade temática, que, enfim, a tornam profunda e complexa. O autor, ao diluir as fronteiras entre o real e a ficção, busca imprimir ao tema de sua obra uma variedade e amplitude, que refletem não só a própria dimensão da realidade latino-americana, mas também a do ser humano e de sua existência.

Em nossa observação, este trabalho representa uma boa porta de entrada para conhecer as obras do escritor colombiano, especialmente, porque, na atualidade, em muitas escolas, Universidades e cursos livres, a língua espanhola integra o currículo, permitindo dessa maneira uma aproximação muito mais direta e efetiva às obras literárias latino-americanas. Neste intuito, na citação do nome

da obra e do texto literário se utilizará a versão em língua espanhola, sendo doravante seu título referido em seu idioma original.

O objetivo principal deste trabalho é caracterizar os processos narratológicos da obra em destaque, buscando analisar a presença da intertextualidade por meio de estratégias narrativas próprias da modalidade crônica, espaço que, por excelência, permite um salutar intercâmbio entre o fazer jornalístico e o fazer literário.

Ao mesmo tempo que mantém um caráter informativo e uma objetividade, a crônica abriga, em seu mecanismo de construção, a interpretação e um espaço para a intervenção do subjetivo, uma possibilidade de ir além do factual, da mera informação, atenuando o vínculo circunstancial. Por conseguinte, a pesquisa orienta-se por uma metodologia de caráter descritivo-analítico e apresenta, em suma, uma análise ensaística.

As leituras e reflexões são oriundas de fontes teóricas dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada, bem como do discurso crítico na América Latina, que fundamentam a abordagem desta pesquisa. Assim, servem de apoio para operacionalização do *corpus*, os trabalhos de críticos como Hugo Achugar (2006), Walter Mignolo (2003), Ana Pizarro (1985), Eduardo Coutinho (1995), Seymon Menton (1993), Linda Hutcheon (2000), entre outros trabalhos voltados especialmente para o universo latino-americano.

Para atender os objetivos propostos, o presente estudo se divide em três capítulos, além da introdução e das considerações finais.

No primeiro capítulo, “Literatura latino-americana e Gabriel García Márquez”, serão formuladas considerações sobre a literatura latino-americana, especialmente a hispano-americana, no que tange a representativos elementos

conformadores do trabalho literário e o percurso que escritores e críticos vêm construindo para redimensionar o *locus* da produção cultural na América Latina. Também será objeto de enfoque a produção literária de García Márquez e certas considerações da fortuna crítica sobre seu trabalho artístico. Importantes, neste contexto inicial, são as discussões sobre o *boom* latino-americano, os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso, elementos significativos para a consolidação do universo da ficção no subcontinente.

Nas décadas de 1950 e 1960, diversos autores trouxeram para o terreno da ficção novos elementos narrativos e uma temática diferenciada do tradicional regionalismo, que havia caracterizado boa parte da produção literária no início do século XX. Houve certa rejeição da forma do romance como reconstrução do mundo real, dentro de uma linha realista e naturalista, em favor da invenção de realidades míticas em que o fabuloso define os desdobramentos da narrativa e o próprio contorno dos personagens.

A realidade aparece impregnada pela magia, por forças ocultas, religiosas ou culturais, que desafiam a razão. Como bem enfatizou o escritor cubano Alejo Carpentier, no prefácio da sua clássica obra *O reino deste mundo*: "[...] pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologia*";* e conclui com a intrigante questão: "Mas que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso*?"* (CARPENTIER, 1995, s/p).

Frequentemente associado às discussões do realismo mágico, García Márquez supera possíveis e restritos enquadramentos, pois seus textos não se reduzem a uma abordagem mágica do real. Muitos deles estão voltados para a

realidade histórica, como *Relato de un náufrago (Relato de um náufrago),* de teor jornalístico, *El general en su laberinto (*O *general em seu labirinto)*, sobre o libertador venezuelano Simón Bolívar, assim como as relações de poder em *El otoño del patriarca* (*O outono do patriarca*) e na *Increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (*A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada).* De certo modo, na constituição de seu mosaico narrativo, García Márquez sinaliza, nas entrelinhas, que a literatura não precisa inventar quase nada, uma vez que a realidade, por si só, já é bastante inacreditável.

O segundo capítulo, "Conceitos em trânsito: o literário e o jornalístico", debruça-se sobre a análise de algumas considerações teóricas em torno do gênero textual "crônica", buscando evidenciar características desta modalidade narrativa que permitam estabelecer relações intertextuais com a narrativa de ficção, a partir da própria referência sugerida no título da obra e de possíveis traços apontados, no texto literário, para averiguar esta proposição. García Márquez, como exímio observador da realidade, utiliza-se de ambiguidades, de duplicidades e incongruências, para articular sua ficcionalidade, frequentemente apoiada no recurso da ironia. Além do exposto, integram este capítulo, reflexões acerca do romance e suas peculiaridades, assim como aspectos relacionados ao trágico e a tragédia, com vistas à análise destas interpenetrações na tessitura da narrativa ficcional.

O terceiro e último capítulo, "Sutilezas de uma leitura: Aproximações a *Crónica de una muerte anunciada*", propõe uma leitura mais substancial do texto literário, com o objetivo de estabelecer uma relação entre os conceitos postos em

trânsito e os elementos ficcionais para explicitar possíveis temáticas daí decorrentes.

No intuito de efetivar com maior propriedade a aproximação ao universo literário latino-americano, e propriamente ao texto literário, se utilizará, na citação do mesmo e no título da obra, a versão em língua espanhola, valorizando desta maneira o idioma em que o texto foi escrito originalmente. Por outro lado, como a obra também apresenta versão ao português, a tradução dos excertos literários centrar-se-á na publicação proposta pela editora Record do Rio de Janeiro.

Eleger a literatura de García Márquez como fio condutor de nossas reflexões imprime considerar suas temáticas, seu peculiar universo artístico, aspectos mais que significativos, que possibilitam estabelecer os mais diversos vínculos e ampliar as inter-relações sociais e culturais.

CAPÍTULO 1:

LITERATURA LATINO-AMERICANA E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

O lugar da América é aquele em que, a partir das tradições centrais, os chamados gêneros marginais, os saberes residuais das culturas regionais ocupam espaços cada vez mais amplos até plasmar metáforas sociais inquietantes. Numa tomada de consciência do estado de periferia a que se havia condenado os países hispano-americanos, é o lugar onde se originam e de onde partem vários caminhos, os estereótipos do tradicionalismo regionalista se rompem, o lugar de linguagens e espaços múltiplos.
Bella Jozef
Sentidos dos lugares (2005, p.126)

Este primeiro capítulo objetiva algumas reflexões sobre a literatura latino-americana, especialmente a literatura hispano-americana, considerando as circunstâncias históricas em que foi engendrada, e a trajetória que intelectuais e escritores vêm buscando construir para redimensionar o *locus* da produção cultural na América Latina. Este grande processo de deslocamento e de justaposição desnuda as concepções fixas e unitárias de sujeito, de identidade e da própria cultura. As propostas, que ressaltam o seu caráter híbrido e a preocupação centrada no diálogo transcultural, encontram maior ressonância, na atualidade.

Este capítulo busca, para tanto, contextualizar a produção literária do escritor Gabriel García Márquez, cuja obra *Crónica de una muerte anunciada* (1981), é o *corpus* desta pesquisa, sinalizando para as contribuições da fortuna crítica erigidas em torno da obra deste grande escritor.

1.1- Panorama da literatura latino-americana: estratégias da escrita pós-–colonial

O Colonialismo, processo decorrente da expansão europeia ocorrida a partir do século XVI e que se estendeu em direção à Ásia, África e especialmente à América, acarretou uma série de consequências que trouxeram a marca da dependência, tanto nos aspecto econômico e social como no âmbito cultural, gerando uma lógica baseada no binômio centro *versus* periferia. O centro caracterizava-se por um discurso europeu essencialmente centralizador e hegemônico que se consolidava pela existência de um “outro colonizado”, desprovido de saberes e importância cultural. Consequentemente, a história do

conhecimento, durante muito tempo, esteve marcada por um lugar de origem centralizado, a Europa, e por um valor reconhecido como único, o europeu.

O teórico do pós-colonialismo Hugo Achugar, em *Planetas sem boca:* escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura (2006) destaca que:

> [...] fomos adestrados pelo olhar imperial – seja este norte-americano ou europeu – para ver o que é nosso como desprezível, e, portanto, a ignorância de tudo aquilo que tenha a ver com nossa história, com nossa cultura, ou com nossa natureza, está plenamente justificada (ACHUGAR, 2006, p. 282).

As conformações do imaginário do sistema colonial/moderno foram, portanto, alicerçadas numa diferença que, historicamente, produziu uma dicotomia do conhecimento. De um lado, se encontravam os "detentores do saber", aqueles que teorizavam com valor universal, e, de outro lado, os que estavam (ou continuam) à margem, condicionados a um processo de subalternidade. Palermo (2004), ao retomar as palavras do sociólogo venezuelano Fernando Coronil, sublinha que:

> Desde la conquista de las Américas, los proyectos de cristianización, colonización, civilización, modernización y desarrollo han configurado las relaciones entre Europa y sus colonias en términos de una oposición nítida entre un Occidente superior y sus otros inferiores (CORONIL, *apud* PALERMO, 2004, p. 83).[1]

Esta oposição adquire relevância significativa no campo cultural, especialmente no âmbito literário latino-americano, no qual, durante determinado tempo, o eurocentrismo marcou forte presença: a obra a ser considerada era a do

[1]Desde a conquista das Américas, os projetos de cristianização, colonização, civilização, modernização e desenvolvimento configuraram as relações entre a Europa e suas colônias em termos de uma oposição nítida entre um Ocidente superior e os outros inferiores. (Tradução livre)

colonizador, que servia de modelo e protótipo a ser imitado. O imaginário latino-americano, produzido nas línguas europeias, forjava-se como extensão do imaginário europeu. Para usar as palavras da intelectual Jean Franco, na sua obra *Historia de la literatura hispano-americana* (2001), era uma "imaginação colonizada", atrelada a uma cultura importada:

> (...) en una sociedad colonizada no siempre es fácil que el talento pueda expresarse. La imaginación está también colonizada, es decir, no puede nutrirse de la experiencia inmediata, sino que tende a vivir parasitariamente de los derivados de la sociedad metropolitana (FRANCO, 2001, p. 18).[2]

O sistema colonial enfatizou, além da possessão territorial e da exploração das riquezas, um forte exercício de centralização na organização da vida cultural. A subjugação ao que procedia da metrópole gerou forte impacto e afetou a produção intelectual, dado que a maioria dos escritos e seus autores estavam envolvidos por duas realidades distintas e, por vezes, conflitivas. Aqueles que chegaram à América e também os que nasceram e se constituíram no Continente, não tiveram, a princípio, um desprendimento cultural que lhes possibilitasse uma autenticidade na produção. Sua imaginação estava colonizada, atrelada a uma cultura forânea.

O intelectual brasileiro Eduardo Coutinho (1995), ao focalizar a análise de aspectos centrais que colaboraram para a conformação da literatura latino-americana e o percurso de constituição do discurso teórico-crítico latino-americano, destaca o processo de colonização como gerador do contexto de dependência que atuou sobremaneira na instauração de um sentimento de

[2][...] em uma sociedade colonizada nem sempre é fácil que o talento possa expressar-se. Também a imaginação está colonizada, isto é, não pode nutrir-se da experiência imediata, mas sim, tende a viver parasitariamente dos procedimentos da sociedade metropolitana. (Tradução livre)

desprestígio e marginalização que acompanhou esta literatura. Uma produção intelectual em constante tensão entre o que provinha da metrópole e o que era autóctone, entre a presença dominante do olhar do colonizador e as tentativas de desvio, de desconstrução do olhar por parte de escritores e intelectuais empenhados no resgate da autenticidade cultural no subcontinente.

Os movimentos de independência política dos diferentes países latino−americanos, ocorridos em princípios do século XIX, constituíram um passo inicial para a ruptura deste processo de dependência, na medida em que colaboraram e atuaram para a promoção da autonomia e a valorização crescente das próprias singularidades continentais.

As considerações da historiadora Maria Ligia Prado (2009) são importantes no contexto de análise dos processos de independência dos Estados americanos. Para a referida autora, os objetivos fundamentais da luta dos “descontentes” com o sistema colonial centravam-se em esforços “para acabar com o domínio da Espanha e a tônica dos discursos era a liberdade” (PRADO, 2009, p. 14). Entretanto, o conceito de liberdade não foi entendido de forma homogênea e unívoca; resultou em diferentes significados e formas de apropriação pelos diversos segmentos da sociedade latino-americana.

Ampliando a reflexão, Prado (2009) destaca que para o venezuelano Simón Bolívar, líder da proclamação da independência de países como Venezuela, Colômbia e Bolívia, liberdade era sinônimo de rompimento com a Espanha, para a criação de nações livres, que seriam exemplos para o resto do mundo. Além disso, as nações livres estariam aptas para comercializar com todos os países e, sobretudo, para produzir. Na visão de Bolívar, o grande potencializador de visibilidade do “novo mundo” era a produção; elemento estratégico de revelação

das condições e possibilidades desta “Terra”. Em contrapartida, ainda segundo Prado (2009), para Jean Jacques Dessalines, um dos líderes da revolução escrava do Haiti, cuja independência da França foi formalmente proclamada em 1804, liberdade significava, acima de tudo, o fim da escravidão. Já para os índios mexicanos, a liberdade estava relacionada “e muito próxima à questão da terra” (PRADO, 2009, p. 15).

A tarefa de organizar as nações, dar forma aos Estados, fazer crescer a economia, propiciou, segundo Prado (2009), que, no fim da década de 1820, surgissem os dois grandes projetos articuladores do controle estatal: o conservador e o liberal. É o embate entre estes dois grupos, pela alternância do poder, que tem marcado as lutas sociais e os conflitos políticos dos Estados Nacionais na América Latina desde a sua formação até a atualidade. Para aquela historiadora, do ponto de vista da manutenção da ordem social, “tanto uns quanto outros se empenharam na tarefa de não permitir que os dominados esquecessem seu ‘lugar’ na hierarquia social” (PRADO, 2009, p. 23).

É de suma importância, portanto, considerar estas especificidades históricas para escapar de uma abordagem globalizante e de uma perspectiva homogeneizante que busca englobar os países latino-americanos sob um prisma único.

Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 31) contribui com esta discussão, ao considerar que, se houve, inicialmente, a conquista da independência formal, ainda permaneceu, do ponto de vista literário e cultural, “uma ligação indissolúvel” com a metrópole. As relações entre as literaturas europeia e latino-americana não se estabelecem no patamar de enfrentamento das “tradições diversas”, mas sim no âmbito de “um caso de família”. Ou seja, na reafirmação dos valores locais e

na ênfase em prol da construção de uma nova tradição, os referenciais continuavam sendo a antiga matriz.

O crítico brasileiro Antonio Candido se refere a este vínculo como algo “placentário”, que, por estar presente desde a origem, estabelece fortes laços de dependência. A dualidade entre uma tradição cultural europeia consolidada e a realidade brasileira carente de tradição propicia a instauração do que Candido denominou de “dialética do localismo e do cosmopolitismo” (*apud* MASINA, 1999, p. 108).

Esta relação sinaliza para a presença de um padrão bem definido na formação da vida espiritual brasileira, que são os elementos europeus, os quais servem de parâmetro para a produção intelectual e artística. Este padrão é dado como universal e, por conseguinte, cosmopolita. Neste contexto, o dado local adquire valor como via de integração ou acesso ao concerto deste mundo “culto”, por isso cosmopolita e universal. O entrelaçamento dessas categorias dialéticas surge da oscilação entre o local e o universal, da identificação e da dissolução do outro e do próprio, constituindo-se um ponto essencial no percurso de consolidação de uma consciência crítica sobre a “heterogeneidade, que Antonio Cornejo-Polar considerou como elemento ‘estável’ da latino-americanidade” (D’ANGELO, 2010, p. 17).

Igualmente significativa, na América Latina, foi a frequente vinculação entre o processo de constituição das nações e a construção dos cânones literários nacionais. Os primeiros escritores latino-americanos sentiam-se “investidos na missão de criar ao mesmo tempo uma pátria e uma literatura”, cabendo a esta última “um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional e, assim, na

construção das próprias nações latino-americanas" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 32).

Para Sommer (2004), o romance e os novos estados estiveram frequentemente interligados "por meio dos autores que preparavam projetos nacionais através da prosa de ficção e implementavam ficções de fundação através de campanhas legislativas" (2004, p. 22). Consequentemente, na constituição identitária destes povos teve forte influência a imagem centrada no "outro europeu, quer seja para imitá-lo, quer para rejeitá-lo" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 33).

Tratando de explicitar os meandros desta relação, um conjunto de metáforas busca traduzir esta oposição. O qualificativo "novo mundo", em contraposição ao conceito de "velho mundo", aponta para a ausência de história e de valores culturais, de um lado; em contrapartida, de outro lado, postula-se um amplo legado histórico e cultural consolidado pela experiência e pelo domínio da tradição.

A clássica ideia de barbárie vinculada à América, à de civilização associada com a Europa, também encontra eco no reconhecimento e na justificação de uma relação centrada nas desigualdades. De modo análogo, os conceitos de "aldeia" *versus* "mundo", presentes no célebre texto do cubano José Martí, *Nuestra América*[3], assim como a dicotomia presente na oposição "centro e periferia", remetem à necessidade do escritor latino-americano, no século XIX e em princípios do século XX, de estabelecer sua identidade cultural orientado por "uma

[3]Ensaio que reflete um profundo americanismo e uma ideia de liberdade baseada em uma mudança de espírito. Para leitura do texto na íntegra, ver MARTÍ, José. *Nossa América*. Trad. Maria Angélica Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983, p.194-201.

dialética intrincada que consiste em se confrontar com uma alteridade europeia que ao mesmo tempo o exclui e implica" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 90).

Para a autora em destaque, se, em princípio, as bases de construção da identidade latino-americana apresentavam-se em termos de comparação com a Europa, já no transcurso do século XX inúmeros intelectuais "a pensaram em termos de miscigenação cultural" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 44). Ressalta que é, nesse contexto, que, em 1933, a obra *Casa-grande e senzala,* do brasileiro Gilberto Freyre, destaca, com propriedade, a presença das origens negras na conformação identitária do continente. A metáfora da Antropofagia cultural, utilizada pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade, em 1928, para referir-se à questão das influências estrangeiras, não as postula mais no âmbito da recusa ou rejeição, mas no patamar da "sua incorporação deliberada". Essencialmente porque:

> Nenhuma cultura, nenhuma literatura – a começar pelas nações hegemônicas – se constituiu sem contaminações. As culturas se constituem por empréstimos e assimilações. [...] Ora, a América latina é cria da cultura europeia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, reivindicando ao mesmo tempo tudo o que as culturas indígenas, africanas e outras, mais recentemente, trouxeram à sua constituição. [...] A diversidade é nossa riqueza (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40-41).

É esta linha de pensamento que, segundo Perrone-Moisés, corrobora a reflexão do intelectual e ensaísta mexicano Octavio Paz, que "sempre tratou a questão das influências europeias em termos de assimilação e transformação" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 46).

A conscientização acerca destas e de outras singularidades conformadoras do contexto latino-americano foram importantes medidas, também no campo da produção literária que passou a retratá-las. Resgatando uma proposição de

Roland Barthes, a intelectual considera que a literatura, e, portanto, escrever, “é abalar o mundo, colocar nele uma interrogação *indireta,* à qual o escritor, num último suspense, abstém-se de responder. A resposta é cada um de nós que a dá, trazendo nela sua história, sua linguagem, sua liberdade” (PERRONE-−MOISÉS, 2007, p. 186. Grifo da autora).

Uma produção cultural em constante tensão entre a contínua presença do olhar estrangeiro e as constantes tentativas de desvio, de desconstrução do olhar, na busca do resgate da autenticidade cultural do continente; este direcionamento do olhar “ora para a metrópole ora para o interior do continente em busca do elemento autóctone” (COUTINHO, 1995, p. 621) caracterizam, para usar a expressão do escritor argentino Ricardo Piglia (1981), uma “mirada estrábica”. Um olhar enviesado que fomenta uma relação tributaria e dependente, uma vez que prioriza a unidirecionalidade e um modelo único como ideal.

A busca por um caminho de superação desta “mirada estrábica” tem um considerável impulso na segunda metade do século XX, a partir do fenômeno literário conhecido como *boom,* importante elemento propulsor da divulgação literária e um fator significativo para a superação da relação de dependência estabelecida entre as literaturas hispano-americanas e as europeias e do próprio processo de renovação da narrativa hispano-americana, que, até a metade do século XX, centrava sua atenção no retrato e promulgação do quadro do regionalismo.

Adentrando-se na historiografia desta literatura, Patrícia Estivil, em *Do ascetismo de Dom Quixote a Borges: releituras da nova novela histórica latino-–americana* (2008), destaca que as transformações ocorridas nas narrativas novelísticas e contistas apontam para “um processo de maturidade que afetou os

escritores latino-americanos e suas produções literárias" (ESTIVIL, 2008, p. 61). As mudanças na forma de composição do romance começam a ocorrer nos anos 1940, sendo gestadas na ruptura provocada por modernistas e vanguardistas, frente aos pressupostos do realismo tradicional. Considera a estudiosa, que essa mudança na proposta estética, de deslocamento de uma situação de mimese cultural para um novo fazer literário, conduz a um "fazer-de-outro-modo".

Retomando Menton (1993), a pesquisadora aponta como marco da concepção desta nova construção discursiva a publicação, em 1949, de *El reino de este mundo,* do cubano Alejo Carpentier. Colaboram também, para a sua consolidação e proliferação, a influência de Jorge Luis Borges e a atuação decisiva de Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos.

Importante considerar, neste contexto, as contribuições de Emir R. Monegal, na significativa obra *América Latina em sua literatura* (1972), quando se refere à "tradição da ruptura". Processo constante na história e nas letras latino-−americanas, a dialética da ruptura estabelece o rompimento de uma tradição imediata, buscando instaurar uma nova ordem entrelaçada com alguma tradição anterior. Ocorre um corte, um questionamento da herança imediata, mas também a permanência de elementos que se ampliam e se (re)configuram. É um processo que exige duplo olhar: para o passado e para o futuro; onde o passado projeta-se no presente, permitindo construir o futuro. É "um trabalho simultâneo das forças de experimentação e da tradição, a ruptura para o futuro assim como o resgate apaixonado de certas essências" (MONEGAL *apud* MORENO, 1972, p. 147).

O resgate e a recriação do passado são gestos poéticos que reiteram e possibilitam o surgimento de uma novelística em que a história da América tem constituído uma vertente temática expressiva. Questões como a origem da

América e seus processos sócio-políticos, o dilema da identidade, a cultura híbrida, o percurso da modernidade à pós-modernidade, são, ainda hoje, objeto de reflexão da crítica literária e cultural, e material para o exercício da imaginação criadora de grande parte da ficção contemporânea.

Nesta trajetória, além da coexistência de grupos de narradores, diferentes momentos vão configurando-se para constituir o que a crítica convencionou chamar Novo Romance Histórico Latino-americano. Estética por meio da qual os escritores exercitam uma releitura crítica da história com a finalidade de dessacralizar e questionar a sua legitimação.

O Novo Romance Histórico começa a gestar-se a partir de 1940, na tentativa de superação do romance da terra, do testemunho dos vínculos do homem com a natureza avassaladora. Ou seja, surge com o objetivo de diferenciar-se do romance romântico e naturalista. Direciona-se ao questionamento e inovação das estruturas da narração e da própria linguagem, à ficcionalização e a busca de um nível de invenção prosaica e poética.

Em instigante capítulo publicado na coleção *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, organizada por Ana Pizarro (1995), Saúl Sosnowski destaca que a publicação de *El Pozo* (1939), do uruguaio Juan Carlos Onetti, poderia servir como linha demarcatória para a crise do paradigma do realismo e para ânsia de inovação que exige outra percepção do verossímil. Para o teórico, a novela hispano-americana produzida a partir desta década e identificada como “nueva narrativa”, acentuada com a eclosão do *boom* nos anos 1960, aglutinou um grupo de autores que não pertenceram a uma mesma geração e também não constituíram um movimento literário. No entanto, suas obras questionaram profundamente o lugar que o ser ocupa em um mundo submetido à drásticas

transformações, sem deixar de responder às particularidades e especificidades de suas respectivas zonas culturais. Uma vez que:

> Los que por largo tempo serán vistos como "la nueva narrativa" aprendieron y heredaron con sus mayores, tanto de los poetas de la vanguardia, de aquéllos que ellos mismos contribuyeron a rescatar de la marginalidad y del anonimato (Arlt, Macedonio, Felisberto Hernández…),así como de sus más contemporáneos (Borges, Paz, Onetti…) el poder del lenguaje para penetrar realidades, para re-ordenar la historia, para re-crear universos o para comenzar a mirar el mundo que nos ha sido legado desde ángulos inéditos (SOSNOWSKI *apud* PIZARRO, 1995, p. 410).[4]

Este questionamento foi alcançado rejeitando convenções literárias, exercendo uma crítica constante da representação, cultivando múltiplos narradores, o monólogo interior, ambiguidades, pontos de vista significativos e plurais, interrogando os próprios limites da expressão literária. Paro o crítico em destaque, a acentuada ênfase na experimentação narrativa serviu para demarcar práticas literárias e para propor "o moderno" frente "ao tradicional". Por exemplo, a incorporação da noção de flexibilidade maior do tempo e do espaço atuou como alternativa diante de uma realidade sufocante e avassaladora. Aspectos como a circularidade, alternativas que vislumbravam o acesso a outras dimensões, a intervenção do mito, possibilitaram uma "elastização da história".

Ao analisar a projeção alcançada por esta narrativa e seus autores, Sosnowski considera que, além do reconhecimento internacional, a mesma possibilitou o "auto(re)conhecimento continental dos latino-americanos" e atuou

[4]Aqueles que por longo tempo serão vistos como "a nova narrativa" aprenderam e herdaram com os seus antepassados, tanto dos poetas da vanguarda, daqueles que eles mesmos contribuíram para resgatar da marginalidade e do anonimato (Arlt, Macedonio, Felisberto Hernández...), assim como dos mais contemporâneos (Borges, Paz, Onetti...) o poder da linguagem para desvendar realidades, para re-ordenar a historia, para recriar universos ou para começar a olhar o mundo que nos foi legado a partir de ângulos inéditos. (Tradução Livre)

na promoção de um diálogo interamericano cada vez mais fluido. O lançamento de uma grande lista de obras e autores repercutiu, portanto, também para irradiar o interesse e a valorização do autor hispano-americano no próprio continente, uma vez que:

> […]el reconocimiento de una gran narrativa latino-americana re-orientó las relaciones culturales del mundo occidental. Para gran parte de América Latina fue necesaria esa legitimación internacional para que la originalidad comenzara a ocupar su lugar en la cultura nacional (SOSNOWSKI *apud* PIZARRO, 1995, p. 409).[5]

Complementando o debate sobre a Nova Novela Histórica, em outro capítulo da coleção já anteriormente mencionada, o professor uruguaio Jorge Ruffinelli (1995) considera como traço central da ficção dos anos 1960, 1970 e 1980 do século XX, a priorização do imaginário social popular, por meio de temas, de recursos retóricos, de atitudes ideológicas e, especialmente, da linguagem. O escritor se torna um elemento aglutinador, entre tantos outros, e propicia, por meio de seus escritos, um encontro com as raízes populares, atuando como "mediador" o intérprete de sua cultura.

As mudanças nas circunstâncias sócio-históricas ocorridas na América Latina, nas décadas de setenta e oitenta do século XX, advindas, especialmente, do estrangulamento das economias nacionais pela dívida externa e do estabelecimento das ditaduras e do exílio, (re)direcionaram o universo artístico. O discurso literário necessitou reestruturar sua poética, estabelecendo um novo "contrato de leitura", mantendo com o passado imediato uma diferença temática e estilística. São significativos nesse novo contexto:

---

[5]O reconhecimento de uma grande narrativa latino-americana (re) orientou as relações culturais do mundo ocidental. Para grande parte da América Latina foi necessária essa legitimação internacional para que a originalidade começasse a ocupar seu lugar na cultura nacional. (Tradução Livre)

> La parodia, el meta-historicismo literario, la intertextualidad, así como muchos otros rasgos [...] forman parte de ese nuevo "contrato" de lectura y, singularmente, pese a los cambios de la misma ficción desde los años sesenta, responden a la actitud de la apertura progresiva del discurso literario del individualismo al encuentro con el sujeto colectivo (RUFFINELLI *apud* PIZARRO, 1995, p. 388).[6]

As novas obras, portanto, não se estruturam em torno a uma única forma estética e estilística. Elas se caracterizam por "una polifonia de estilos y modalidades expresivas [...] se traduce en una multiplicidad y, sobre todo, en la fragmentación de los signos de identidad nacional" (AINSA, 1991, p. 83)[7], como lembra o destacado pensador.

A multiplicidade de perspectivas possibilita que se dilua a concepção de verdade única do fato histórico. Este é um aspecto central assinalado por uma das seis características básicas apontadas por Menton (1993) para o novo romance histórico: a ideia filosófica amplamente desenvolvida na literatura do escritor argentino Jorge Luis Borges, que aponta para a impossibilidade de se conhecer a verdade histórica ou a realidade. Que também sinaliza para o caráter cíclico e imprevisível da história tornando possível a ocorrência de acontecimentos inesperados e absurdos.

Borges entende que a história não é o que aconteceu mas, sim, o que julgamos ter acontecido. Não é reflexo da verdade; ela é relativa, depende do tempo - momento ou época - e de quem a está contando. É interpretação de

---

[6]A paródia, a metaficção literária, a intertextualidade, assim como muitas outras características [...] formam parte deste novo "contrato" de leitura, e particularmente, apesar das mudanças desta mesma ficção desde os anos 70, respondem à atitude de abertura progressiva do discurso literário de um individualismo rumo ao encontro com o sujeito coletivo. (Tradução livre)

[7]Por uma polifonia de estilos e modalidades expressivas [...] se traduz em uma multiplicidade e, acima de tudo, na fragmentação dos sinais de identidade nacional. (Tradução livre)

fatos. Evocando as palavras de Robespierre, revolucionário francês, história “é ficção”.

Todas estas assertivas apontam para as reflexões propostas pelo arcabouço da literatura pós-colonial, que, segundo Barzotto, abarca “toda produção literária dos povos colonizados pelos europeus dos séculos XV a XX” (2011, p. 26), que, após a independência, busca traçar um caminho de mudança, inovador e próprio. O novo discurso presente na escrita pós-colonial visa a (re) posicionar o indivíduo, no seu próprio contexto, para que possa atuar sobre ele como sujeito “da sua história”. Segundo a pesquisadora e professora, além de temáticas comuns como a corrupção, o exílio, a opressão, a crise de identidade e outras, também permeiam a literatura pós-colonial estratégias de escrita que utilizam como recursos a ironia, a narrativa descontínua ou fragmentada, a alegoria e o realismo mágico.

Ao analisar a conformação do projeto criador latino-americano, Trouche (2005) reconhece como decisiva a constituição e o percurso do conceito do *boom*. Para tanto, destaca três contribuições crítico-teóricas fundamentais propostas nos ensaios dos conceituados intelectuais Emir Rodríguez Monegal (1972), Ángel Rama (1982) e José Donoso (1972).

Segundo Trouche (2005), no ensaio “El boom de la novela latino-americana”, o crítico uruguaio Rodríguez Monegal busca, inicialmente, delinear as mudanças no campo intelectual latino-americano, ocorridas nos anos anteriores ao *boom* e advindas de alguns fenômenos conjunturais como a emigração de escritores, editores e professores europeus para a América Latina, em consequência das guerras na Europa; o crescimento demográfico e industrial dos centros urbanos latino-americanos, bem como o impacto da modernização e a disponibilização do

conhecimento através das universidades, escolas, bibliotecas e jornais. Num segundo momento, o crítico uruguaio analisa as mudanças ocorridas desde os anos 1940, que permitem o estabelecimento do cenário propício ao estabelecimento do *boom:*

> [...] desde a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luís Borges, em 1935, começa a surgir uma série de textos, apresentando em comum um decisivo processo de "(des)realização" e rompendo, definitivamente, com a ingenuidade da estética realista/naturalista até então vigente na prosa narrativa, que parecia se manter irredutível às propostas vanguardistas desde os anos 20 (TROUCHE, 2005, p. 88).

A outra contribuição sinalizada por Trouche (2005, p. 91) é o depoimento do escritor chileno José Danoso, em *Historia personal del boom* (1972), que permite pensar o *boom* "como uma proposta estética, ainda que multifacetada e fluida". Por outra parte, as reflexões de Ángel Rama, no ensaio "El boom en perspectiva", publicado em 1982, como um dos capítulos da obra *La novela latino-americana: 1920-1980,* passam "em revista os principais elementos constitutivos do *boom*". A importância dos referidos textos reside no fato de que eles

> [...] compõem o quadro teórico privilegiado para o exame do fenômeno [...] bem como propor a consideração do termo boom como um conceito [...] que aponta para importantes questões identitárias que sustentam o campo intelectual e o projeto criador latino-americano (TROUCHE, 2005, p. 96).

Alguns aspectos característicos do *boom,* como a renovação das técnicas narrativas pela incorporação de elementos simbólicos e o resgate de temáticas e valores próprios da realidade do continente, possibilitaram que muitas obras e autores alcançassem grande notoriedade e reconhecimento internacional. Segundo Coutinho:

> Esta tomada de consciência dos escritores latino-americanos, segundo a qual eles passaram a considerar-se como integrantes de um todo mais amplo – a tradição literária ocidental – sem perder de vista as próprias singularidades resultantes do contexto histórico-cultural em que surgiram, constitui um dos aspectos mais relevantes da evolução da literatura no continente (COUTINHO, 1995, p. 623).

A importância e o alcance desta produção centrada nas singularidades, e, integradas a um contexto mais amplo pela divulgação, possibilitou que, no nível da criação literária, ocorresse uma substituição dos paradigmas tradicionais construídos a partir do histórico binarismo centro *versus* periferia. A superação do cânone europeu encontrou eco cada vez mais intenso na constituição de uma literatura e, especialmente, de uma narrativa centrada na crise do homem americano, integrado a uma sociedade complexa, cuja divisão oscilava entre o mundo agrário e o desafio de ingressar um universo cada vez mais urbano, industrializado e tecnológico.

Resguardando as dimensões temporais e históricas, este empreendimento renovador produz um grande número de narradores, entre os quais se destacam alguns nomes que, mencionados por Esteves e Figueiredo (2005), no significativo capítulo “Realismo mágico e realismo maravilhoso”, figuram entre os mais representativos, tais como:

> Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares, na Argentina; Miguel Ángel Asturias, na Guatemala;(...) Alejo Carpentier, em Cuba; José María Arguedas, no Peru; Juan Carlos Onetti; (...) também nomes como Gabriel García Márquez, na Colômbia; Julio Cortázar, na Argentina; Juan Rulfo e Carlos Fuentes, no México; Mario Vargas Llosa, no Peru; (...) José Lezama Lima e Guillermo Cabrera Infante, em Cuba; Mario Benedetti, no Uruguai e, por que não, João Guimarães Rosa, no Brasil (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 394).

Fator preponderante para que estes escritores integrassem o fenômeno do *boom* da literatura latino-americana foi o fato de que todos eles alcançaram projeção em seus respectivos países, além de um espaço na cena cultural internacional. A crítica literária, na tentativa de encontrar explicação para a profusão de textos, buscou explicar o fenômeno de forma homogênea ou pelo menos criar alguns rótulos que suprissem a falta de uma maior reflexão sobre a questão. Rótulos que "aparentemente fogem a qualquer definição", mas cujo objetivo comum centrava-se na superação da "poética do realismo", segundo as considerações de Emir R. Monegal (1980, p.127).

Alguns dos mais difundidos foram proporcionados pelos próprios autores, como é o caso do "realismo mágico" propagado por Arturo Uslar Pietri; o "real-maravilhoso" proposto por Alejo Carpentier e a noção de "literatura fantástica" utilizada anteriormente por Jorge Luis Borges.

Para Monegal (1980) é importante resgatar, dentro do vasto e complexo movimento do Novo Romance Hispano-americano, a origem de algumas destas fórmulas, posteriormente difundidas sem trégua pela intelectualidade, para definir e especificar a novidade da busca destes autores, inclusive porque os termos realismo mágico e realismo maravilhoso foram, e são, por vezes, aplicados de forma indiscriminada ao conjunto da produção narrativa proveniente da América Latina. Aplicado particularmente ao romance, desde fins da década de 40 do século XX, o realismo mágico alcança nos anos 60 categoria de "conceito crítico de validade universal". Aspecto considerado perigoso, na medida em que, como fórmula, "tem de tudo, menos universalidade" (MONEGAL, 1980, p.129).

Os escritores latino-americanos, ao romperem com a tradicional visão realista, abraçam um mundo no qual a fantasia e a realidade fundem-se para formar uma nova esfera. É neste sentido que se expressa o escritor García Márquez, em um depoimento de 1972:

> Em *Cem Anos de Solidão* eu sou um escritor realista porque na América latina tudo é possível, tudo é real... Estamos cercados pelo extraordinário, por coisas fantásticas... Temos que trabalhar a linguagem e a técnica literária para incorporar a realidade fantástica latino-americana em nossos livros e fazer com que a literatura transmita o estilo de vida latino-americano no qual coisas extraordinárias acontecem todo o dia como coronéis que lutaram 34 guerras e perderam todas... Os escritores latino-americanos precisam escrever sobre essa realidade ao invés de buscar explicações racionais que não representam essa realidade. Temos que assumir essa realidade porque ela tem algo novo para oferecer à literatura universal (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* HERSCOVITZ, 2004, p. 177).

Traçando um primoroso e atualizado painel sobre a temática, os intelectuais Esteves e Figueiredo (2005) destacam que a origem dos termos realismo mágico e real maravilhoso remonta às vanguardas europeias, sendo que a expressão realismo mágico, cuja aplicação vincula-se com maior ênfase às artes plásticas, chegou à América através da obra *Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente,* de Franz Roth, traduzido para o espanhol e publicado pela *Revista de Occidente,* de Ortega y Gasset,[8] em 1927. Para Roth, a pintura, ao representar objetiva e concretamente as coisas, possibilitaria que o mistério que elas escondem se tornasse visível. A exaltação da vida cotidiana está, pois, unida à apelação a outra dimensão, quer de mistério quer de magia, no entanto, sem evadir da realidade visível.

[8]José Ortega y Gasset (Madri, 1883-1955), destacado filósofo e intelectual espanhol da primeira metade do século XX. Ocupam um lugar importante na sua obra os temas da estética e da crítica literária como por exemplo a obra *La deshumanización del arte* (1925), onde analisa a arte que surge em decorrência da Primeira Guerra Mundial.

No contexto latino-americano, o primeiro a referir-se ao termo realismo mágico, vinculando-o à literatura, foi o escritor e crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri. Em 1948, ao analisar a produção contista venezuelana dos anos 1930 e 1940, o crítico aponta, como tendência predominante nos mesmos, o realismo mágico. Ampliando a reflexão, mais uma vez colabora Monegal (1980), ressaltando o fato de que se Uslar Pietri continua empregando o termo “realismo”, sinaliza que seu propósito não é de negá-lo totalmente, mas dar-lhe outra dimensão, a que contemple os aspectos do mistério, da poética e do mágico.

Buscando rastrear a origem e indagando a respeito dos primeiros contatos do escritor venezuelano com o termo, aparece como fator decisivo o acesso à publicação da *Revista de Occidente* e a viagem à Europa, no fim dos anos 20, que possibilitou a Uslar Pietri sua aproximação com intelectuais e autores que tratavam o tema, especialmente o escritor italiano Bontempelli, que já havia utilizado profusamente, ao longo da década de 1920, a fórmula “realismo mágico”. De certo modo, pode-se considerar que houve, por parte de Uslar Pietri, além de uma aproximação, uma espécie de contágio desta estética e sua posterior transposição e incorporação à narrativa hispano-americana.

Os críticos hispano-americanos Angel Flores e Luís Leal (2005) também colaboraram para a caracterização desta nova corrente ficcional. Para Flores, o realismo mágico caracteriza-se por uma espécie de “naturalização do irreal” que incluía uma literatura tipicamente fantástica, produzida na América. Por outro lado, para Leal, trata-se da “sobrenaturalização do real”: “a nova tendência não cria mundos imaginários, já que a magia está na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 397).

O termo realismo maravilhoso surge em 1948, através do escritor e intelectual cubano Alejo Carpentier, em virtude do seu estreito contato com a realidade do Haiti e o seu período de permanência no país. Utiliza-o no prólogo do seu romance *El reino de este mundo* para explicar sua obra e para referir-se à existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, que surge da "conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro" (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 399).

Esta categoria, segundo Carpentier, está presente na geografia e na história da América, em suas lendas e ruínas, na sua mestiçagem profunda; não está na imaginação onírica, e, tampouco nos mistérios fabricados artisticamente pelas retóricas europeias. É fundamental localizar o "real maravilhoso" na própria cultura e realidade da América.

Segundo Quiroga (1984, p. 28), a América Latina é, para Carpentier, o lugar do "real maravilhoso", de todas as mestiçagens e possibilidades; um ponto de convergência cultural. Especialmente porque, se, por um lado, abriga povos e línguas heterogêneas, por outro lado, há potencialmente uma realidade sócio-–política que os aproxima culturalmente, aprofundando as semelhanças. Portanto, a tarefa do escritor, segundo essa concepção, se apresenta como um descobrimento do real, entendido não como uma transposição "realista", mas como uma reelaboração. Releitura de uma história, às vezes ainda secreta, de uma paisagem ainda não decifrada, enfim, da singularidade do continente que exala inovação com riqueza de temas e motivos para a narrativa.

O desconhecimento desta realidade, o anseio de ser diferente e de abandonar a mimese, são aspectos que impulsionam o escritor latino-americano

para além da sua natureza física. ”A literatura é para Carpentier o recurso através do qual entramos no reino deste mundo, reino do real maravilhoso pela multiplicidade das formas insólitas, dos novos sentidos do real” (QUIROGA, 1984, p. 92).

O desafio de estabelecer os contornos e a caracterização da temática objetiva o surgimento de inúmeras produções teórico-críticas. Segundo Santos (1984), a obra *O realismo maravilhoso,* da professora Irlemar Chiampi, “representa o que de mais conclusivo se elaborou na busca criteriosa por uma conceituação” (SANTOS, 1984, p. 7). O referido crítico observa que a preferência pelo termo maravilhoso advém da ampla consagração do seu uso no contexto da Poética e no amplo mundo das Artes, assim como da série de vantagens, ao designar a nova literatura hispano-americana que remete tanto para uma ordem lexical como poética e histórica.

> A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, (...). Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através (CHIAMPI *apud* SANTOS, 1984, p. 10).

Assim, o maravilhoso está associado com o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano, em oposição ao natural. Tem sua presença marcante na literatura ocidental desde a Grécia antiga, passando pelas narrativas orientais das *Mil e uma noites*, pelas trovas medievais e pelos movimentos estéticos como o romantismo e o simbolismo. Encontra-se estritamente relacionado, nas palavras de Santos “a todo um trabalho de nomeação do real americano” (SANTOS, 1984, p.10).

Portanto, a concepção do realismo maravilhoso define-se para além de um movimento literário, caracterizando-se por “um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americana” (MONEGAL *apud* ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404).

Ampliando o debate e tratando de explicitar as diferenças entre os termos mágico e maravilhoso, os referidos intelectuais apontam para os estudos propostos pelo crítico venezuelano Alexis Márquez Rodríguez, por Seymour Menton e por William Spindler. O primeiro define o realismo mágico como

> uma criação estética, uma obra humana, que partindo de uma realidade, mediante um tratamento adequado, converte-se em insólita ou mágica. Trata-se de uma magia inventada ou criada pelo artista a partir de uma realidade concreta, a qual deforma-–se intencionalmente com fins estéticos (RODRÍGUEZ *apud* ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404-405).

Em contrapartida, caracteriza o real maravilhoso como “um conceito ontológico”, na medida em que se refere ao modo de ser de uma determinada realidade, não se estabelecendo pelos procedimentos formais utilizados pelo artista no seu processo de criação.

As contribuições de Seymour Menton, registradas no seu livro *Historia verdadeira del realismo mágico* (1999), encaminham-se na direção do estabelecimento dos limites do realismo mágico e apontam para as seguintes caracterizações:

> [...] quando os acontecimentos ou personagens violam as leis físicas do universo, a obra deveria ser classificada como fantástica. Quando tais elementos fantásticos têm uma base folclórica associada ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígena ou africana, seria mais apropriado usar o realismo maravilhoso. O realismo mágico, por sua vez, em qualquer país do mundo destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, embora possam

> pertencer ao mundo real (MENTON *apud* ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 406).

Por outro lado, as considerações de William Spindler, propostas no artigo "Magic realism: a typology", de 1993, são tentativas de estabelecer uma tipologia para o realismo mágico partindo de duas acepções. A primeira, segundo Esteves e Figueiredo, "apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum, sem transcender os limites do natural, mas que induz o leitor a um senso de irrealidade" (2005, p. 411). A segunda acepção, mais utilizada atualmente pela crítica latino-americana, aponta para:

> [...] obras em que duas visões contrastantes de mundo, uma mágica e outra racional, apresentam-se como se não fossem contraditórias, usando, para isso, elementos míticos e crenças de grupos étnico-culturais, para os quais tal contradição não se manifesta. (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p.411)

A tipologia proposta por Spindler sugere que o realismo mágico se estrutura em três modalidades assim classificadas: 1.O Realismo mágico metafísico estaria vinculado à definição original do termo aplicado à pintura, cuja base se encontra "em perspectivas deslocadas e ângulos incomuns" buscando a indução de "efeito de irrealidade, sem lidar diretamente com o sobrenatural" (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 412). Estariam nesta categoria as obras de Borges, Henry James e Albert Camus.

2. A modalidade do realismo mágico antropológico aponta, por outro lado, para a presença de um narrador que alterna momentos de utilização do ponto de vista racional com outros, cuja ênfase centra-se na magia e nos referentes míticos e histórico-culturais de um determinado grupo étnico ou social, como, por exemplo, as comunidades rurais do México e da Colômbia, destacadas nas obras

de Juan Rulfo e Gabriel García Márquez. A palavra “mágico” é tomada no sentido antropológico. Esta é, segundo os estudiosos em destaque, a definição mais atual e fortemente associada à literatura latino-americana, em grande proximidade com o realismo maravilhoso proposto por Carpentier.

3. Já o realismo mágico ontológico, sem que o texto apresente explicações razoáveis para sua presença, caracteriza-se por apresentar o mágico vinculado a “ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 412). A utilização do tópico realismo mágico, um rótulo que abarca conceitos variados e nem sempre compatíveis entre si, surge da tentativa da crítica e do próprio público em entender e, inclusive, explicar “um fenômeno literário circunscrito à complexa e multifacetada realidade latino-americana” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 413).

Ainda que a terminologia “literatura fantástica” seja atribuída mais especificamente a Borges, Monegal (1980) destaca, no vasto conjunto da sua obra crítica, ausência na indicação de um trabalho que sintetize suas ideias sobre o assunto. O que se evidencia, em sua opinião, são textos com estudos parciais e observações isoladas, todos pertencentes aos anos 1930 e 1940, anteriores, portanto, ao uso das fórmulas “realismo mágico” e “real maravilhoso”.

Entre os textos indispensáveis para aproximar-se do conceito de “literatura fantástica”, o referido crítico ressalta o ensaio “El arte narrativo y la magia”, publicado em 1932 na revista *Sur*, e o prólogo do romance de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel,* publicado em Buenos Aires, em 1940, e a conferência apresentada por Borges, em 1949, em Montevidéu, intitulada “La Literatura fantástica”. Em todas estas intervenções, Borges discute a instauração

do que ele denomina de “poética” da narração. Nesse sentido, parte de “uma concepção da *arte* narrativa como *‘artifício’*, portanto à margem de qualquer tentativa de leitura *realista* do romance” (MONEGAL,1980, p. 162). Sendo assim, frente ao mundo real, o mundo da ficção teria como alternativa: imitá-lo, caindo na simulação ou criar uma ordem própria como o faz a magia.

Monegal destaca, ainda, que “contra todos os que crêem que o termo ‘mágico’ é sinônimo de algo vago, ‘misterioso’ ou ‘maravilhoso’, para Borges a magia é a coroação ou o pesadelo do causal” (MONEGAL, 1980, p. 166-167). Portanto, seria possível, a partir do estabelecimento do tipo de casualidade que rege a realidade narrativa, estabelecer três tipos de narração:

> Uma mimética, realista, psicológica, que imita a casualidade natural e que é, portanto, caótica, como o mundo real. Em segundo lugar, haveria uma narração mágica, ou fantástica, que tem, ao contrário, como fundamento a casualidade mágica e que é extremamente rigorosa. Em terceiro lugar, haveria uma narração maravilhosa, ou milagrosa, em que a casualidade seria sobrenatural, isto é: totalmente arbitrária (MONEGAL, 1980, p. 173-174).

Para Borges, a narrativa fantástica, ao valer-se de uma aparente evasão do cotidiano, procura inferir uma visão mais profunda e complexa da realidade e não fugir dela. Não é, pois, uma literatura escapista e trivial. O escritor busca transcender as observações e a mera imitação, oferecendo “metáforas” da realidade, o que requer lucidez, rigor e exigência de estilo.

O debate em torno da noção de “realismo mágico” e suas adjetivações “mágico”, e/ou “fantástico” denotam a busca pela recuperação de uma dimensão mítica americana e o desejo de desvelar uma história e um continente que necessitava, naquele contexto histórico específico, “novas” modalidades de

tradução que apontassem para a própria idiossincracia e não para uma inadequada construção forânea.

Barzotto afirma que técnicas de narração como o realismo mágico desempenham um papel defensivo, na medida em que, “as posições marginais são expostas em primeiro plano, agregando um valor descolonizador à esta nova forma de escrita de caráter alternativo” (2011, p. 44). Igualmente, ao resgatar as contribuições de Wendy Faris, destaca algumas razões da participação do realismo mágico nos processos de transculturação, propiciadas pelo encontro de diferentes culturas pelo mundo. A extensão da citação se justifica pela objetividade da explicação e pela profundidade das reflexões.

> [...] a) o realismo mágico desenvolve uma zona indeterminada do encontro colonial, um lugar de hibridismo, em que a natureza híbrida do realismo mágico expõe uma dinâmica intensa de alteridade com sistemas opostos: realidade e fantasia; b) cria-se um novo espaço descolonizador para a narrativa, distante das técnicas europeias centralizadoras em que o novo texto transporta-se entre o europeu e o nativo, entre a tradição e o moderno; c) elementos de surpresa e imprevistos desestabilizam a estrutura de ordem e autoridade habituais dando espaço às novas vozes e processos transculturais e d) tem-se, por vezes, textos que frequentemente operam sobre o passado e a crença ao invés do futuro e do progresso material (BARZOTTO, 2011, p. 45).

Por isso, muitos críticos destacam que, ver na tentativa de homogeneizar uma produção artística cuja origem é heterogênea tem, em grande medida, como base, o ideal utópico da construção de uma grande América homogeneizadora e, portanto, “a tendência é que tais conceitos adquiram outros matizes, mais condizentes com a multiplicidade dessa realidade cultural” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 413).

A trajetória da quebra do paradigma da dívida de um texto em relação ao outro foi permitindo a abertura de espaço para o elemento da diferenciação. A substituição da unidirecionalidade pelo sentido de reciprocidade, por sua vez, proporcionando uma revisão crítica e uma abertura para novas contribuições aos estudos da literatura latino-americana. O valor desta produção literária passa a residir, então, na maneira como ela se apropria das formas literárias europeias e as transforma, conferindo-lhes novo vigor. O que antes era cópia imperfeita passa a ser vista como resposta criativa de renovação e revitalização.

Tanto na produção literária como na análise crítica, a ênfase "sobre a questão da diferença", a busca pela originalidade e pela identidade latino-americana provocaram revisões e novos direcionamentos. No campo do comparativismo refletiu-se em uma teorização com o olhar posto no horizonte da América Latina e nas suas idiossincrasias. Contribuindo para a análise deste ponto específico, Silviano Santiago (1978) considera que, se anteriormente a assimilação seletiva do importado, ao ser misturado a elementos da tradição local originava algo novo, a atualidade exige um espaço que considere a leitura do particular, das especificidades latinas tomando em conta a sua diferença. O descentramento da referência europeia como protótipo de unidade e autenticidade desestabiliza, segundo Santiago, a compreensão da cultura nacional como homogênea e propicia o surgimento de espaços que buscam testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto da América Latina. Para o autor:

> A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza:* estes dois conceitos perdem (...) seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar (...) graças ao movimento de desvio da norma que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978, p.18. Grifo do autor).

Os conceitos são utilizados em relação, para além das noções de “fonte” e “influência”; “modelo” e “cópia”, buscando expressar a diversidade, em substituição às teorias supostamente uniformes e monolíticas. O objetivo maior dessa conceitualização é a originalidade e a emancipação do discurso teórico-crítico no continente latino-americano. Para Silviano Santiago (1978), as ideias se situam “entre”, ou seja, num espaço intermediário, de “clandestinidade”. A cultura brasileira e latino-americana se encontra no “entre”, em posição dialógica, considerando as diferenças históricas que as conformam. Ressalta que, em detrimento das antigas, as novas formas de colonialismo em vigor no século XX, especialmente pela atuação dos Estados Unidos por meio de um sofisticado sistema de mercado e de consumo, continuam se estabelecendo formas de dependência entre os povos.

Poderíamos concluir que, se no passado a dependência estabelecia-se de forma mais direta pela dominação territorial, no presente, ela percorre um caminho mais indireto por meio da imposição de valores de consumo e estilos de vida estereotipados propagados pelos canais midiáticos.

Importante no âmbito desta reflexão é o resgate do conceito de “transculturação”, proposto pelo crítico uruguaio Ángel Rama, para designar o complexo processo que envolve o intercâmbio entre a literatura europeia e a

existente no continente. Segundo este conceito, reelaborado por Coutinho (1995), configura-se como:

> (...) um processo complexo em que as aportações da literatura europeia mesclam-se com as formas ou tendências aqui existentes, e dão origem a manifestações novas, que contêm elementos tanto da forma apropriada quanto da que existia anteriormente no continente. (...) há perdas e ganhos parciais em ambos os lados e o resultado traz em si um traço de singularidade – seu caráter amalgamado ou híbrido (COUTINHO, 1995, p. 628).

Ambas as literaturas, ao mesclarem-se, sofrem influências mútuas e originam novas manifestações artísticas que apresentam elementos de cada uma delas, com uma presença significativa do caráter híbrido. A complexidade desta análise encontra eco nas próprias dimensões geográficas, na ausência de homogeneidade e na diversidade de nações e línguas que integram o conjunto da América Latina.

Aguiar e Vasconcelos (2004), no ensaio “O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama”, destacam que, para Rama, o romance em função de algumas características peculiares como a “liberdade formal”, “os recursos linguísticos”, é o gênero que “melhor possibilita” a recuperação e incorporação de “formas populares ou indígenas ao discurso literário” (RAMA *apud* AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 88). Romancistas como o peruano José María Arguedas, o colombiano Gabriel García Márquez, o mexicano Juan Rulfo e o brasileiro João Guimarães Rosa, são, na opinião de Rama, “os escritores que encontraram as melhores soluções para trabalhar, no plano estético, a tensão entre o universalismo e o regionalismo” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 88). O mais significativo, com efeito:

> [...] é o empenho de Rama em oferecer um conceito que pudesse contribuir para explicar nosso modo particular e específico de inserção no sistema cultural mundial não numa posição de subalternidade, mas em condições que permitiram a um conjunto de escritores se colocar em pé de igualdade com seus coetâneos. (...) Nas frinchas abertas entre a cultura do vencedor e a cultura subalterna, é possível construir algo novo, algo que se projeta para o futuro. O maior ganho de um conceito como o da transculturação reside exatamente em sua natureza dialética, que lhe possibilita superar seus polos contrários e opostos, sem, no entanto, deixar de conte-los e exprimi-los (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 91).

No âmbito da literatura, este descentramento da referência europeia, como modelo de unidade e autenticidade, propicia o (re)estabelecimento de "novos locais", "espaços" ou "zonas" para a produção literária e o (re)nascimento de uma teoria crítica considerando a heterogeneidade das culturas nacionais, seu profundo componente híbrido e, por conseguinte, plural.

O intelectual ítalo-argentino Walter Mignolo (2003) pondera que, pensar nas especificidades e complexidades da realidade latino-americana, marcadas pela dialética e pela pluralidade, requer um "outro pensamento", uma "gnose ou pensamento liminar", que se origine nos interstícios dos sistemas culturais, no "entre-lugar" e nas fronteiras da diferença colonial, nas "zonas de contato", possibilitando a edificação de experiências locais e a geração de ações emancipatórias. Para o autor, este pensamento é o que permite analisar a colonialidade e a consequente subalternidade. Propicia repensar e reconceitualizar esse processo, buscando dissolver os conceitos dicotômicos como primeiro/terceiro mundo, centro/periferia. Desse modo,

> [...] O pensamento liminar poderia abrir as portas para uma outra língua, um outro pensamento, uma outra lógica, superando a longa história do mundo colonial/moderno, a colonialidade do poder, a subalternização dos saberes e a diferença colonial (MIGNOLO, 2003, p. 454).

A literatura, neste contexto, torna-se um expoente significativo, e, na reflexão de Barzotto (2011), exerce um papel fundamental não apenas como “objeto de estudo”, mas como “produção de conhecimento teórico” e, sobretudo, “como instrumento de reflexão no que tange os problemas de interesse humano e sócio-histórico” (BARZOTTO, 2011, p. 138).

Pelos aspectos destacados, ao distanciar-se dos traçados e ditames eurocêntricos, a literatura latino-americana e, mais pontualmente a hispano-americana, foi construindo o seu espaço e colocando em xeque o seu estigma de “inferior e periférica”. Por sua vez, a escrita e a crítica pós-colonial abrem espaço para uma outra ordem, centrada na horizontalidade e em “uma nova premissa de construção social e cultural”. A literatura busca sua materialização no trabalho criativo de escritores comprometidos com seu contexto. A partir desta perspectiva abrem-se as reflexões desenvolvidas nos próximos subitens deste capítulo.

1.2 – Narrativas de Gabriel García Márquez: recepção crítica

Para uma melhor compreensão e análise no que concerne às obras literárias, uma reflexão importante é a fortuna crítica que teóricos e literatos promovem sobre um escritor. Consideramos significativo ressaltar alguns comentários críticos sobre as narrativas de García Márquez, pois permitem uma aproximação maior ao conjunto da sua obra e as particularidades da sua escrita.

Para a intelectual Bella Jozef (1993), o autor é um dos expoentes máximos da literatura hispano-americana contemporânea. Considera que suas obras se

organizam em torno de um eixo comum, já que há uma inter-relação entre elas. Elementos como personagens e temas podem ser apresentados em uma obra e, posteriormente, reiterados ou corrigidos em outra. Sua obra, desde o princípio, enlaça o leitor em um mundo espetacular que se descortinará ao longo de cada uma de suas produções ficcionais.

Sob a influência de Faulkner, cronologicamente o primeiro título de Márquez é *La Hojarasca* (1955), traduzido para o português sob o título de *O enterro do diabo*. É o romance que permite o contato inicial com o povoado imaginário de Macondo e que se estabeleçam elementos importantes da sua técnica narrativa, tais como "episódios superpostos, visão prismática de personagens e acontecimentos, o ambiente cheio de mistério e cor, a utilização da técnica de *flashback* e a presença de acontecimentos históricos que serão resgatados em outras obras" (JOSEF, 1993, p. 170-171). Além disso, há a temática da violência e a deformação que ela provoca no comportamento humano. O que não se diz nas obras de García Márquez é sempre significativo, nas pausas está o que o próprio autor chama de "o peso humano" do personagem.

Jozef (1993) destaca que, em *La mala hora* (1961), título que em português recebeu a tradução de *O veneno da madrugada,* ao descrever a atmosfera de medo e violência que se instaura em um pequeno povoado colombiano, a atenção se dirige para as circunstâncias de um momento social concreto. Surge um elemento importante da sua narrativa, que é a ausência de um herói individual. A coletividade, sob a égide de um conjunto de vozes, exerce o protagonismo.

Ao referir-se a *Cien años de soledad* (1967) (*Cem anos de solidão)*, conceitua-a como a obra principal do autor, em que este busca criar um lugar mitológico, um mundo imaginário, que tem como objetivo a conformação total das

experiências humanas e a apresentação de uma autêntica visão da vida no continente americano, do grande desafio que é viver. Enfatiza que o tempo do romance não é sucessivo nem cronológico, mas cíclico, em que o passado e o presente se fundem em uma linha contínua: "(...) o passado se repete no presente, e o futuro é previsível porque, de algum modo, já ocorreu" (JOZEF, 1993, p. 178)**.**

Ao reportar-se ao conjunto da sua produção literária, a crítica avalia Márquez como:

> (...) construtor de um mundo próprio e específico, cuja obra apresenta múltipla capacidade significativa, totalizadora. Não há um compromisso com a realidade empírica e sim com o real como um todo, sem privilegiar nenhum de seus planos (JOZEF, 1993, p. 186).

Navarro (1988) ressalta a importância de *Cien años de soledad,* não somente como clássico da literatura latino-americana, mas também da literatura mundial, destacando que o objetivo primordial de García Márquez é demonstrar que o enfraquecimento da base cultural e o desenraizamento dos valores populares decorrem da "persistente alienação histórica dos povos submetidos ao subdesenvolvimento" (1988, p. 33). Considera, por outro lado, *El otoño del patriarca* (1975) (*O Outono do Patriarca)*, que trata da temática do poder e seus efeitos, um marco no caminho da ficção social na América Latina, ao singularizar na figura do patriarca a própria trajetória dos povos latino-americanos.

Ao reportar-se a *Crónica de una muerte anunciada* (1981*),* Navarro destaca que esta obra de García Márquez "é um exemplo de sua brilhante capacidade literária e notável versatilidade formal, marcada por um estilo sóbrio e desprovido de adjetivação" (1988, p. 35). Destaca, como recurso significativo da narrativa, a técnica da antecipação de acontecimentos (os quais serão posteriormente

detalhados neste trabalho), recurso que se chama *lead* no jornalismo moderno. Há um abandono dos recursos convencionais, na medida em que o desfecho é nítido: a morte, anunciada desde o princípio, ocorrerá no final.

Donald Shaw (1999) ressalta que a aparição do primeiro romance *La Hojarasca* (*O enterro do diabo*) provocou reação por parte dos críticos mais radicais, já que a consideravam excessivamente apegada aos métodos de Faulkner e apresentava uma falta de diferenciação entre os personagens principais. Entretanto, o crítico considera que, "por seus elementos ambíguos, pelo forte determinismo que rege a vida dos personagens e certas descrições extravagantes" (1999, p. 125), esta primeira obra não só se caracteriza por inventar Macondo, mas também se aproxima muito de *Cien años de soledad* (*Cem anos de solidão).*

Com relação a esta última obra, Shaw indica que, ao analisá-la, os críticos se dividem em dois grupos: aqueles que a interpretam basicamente como uma metáfora da condição humana, em que "(...) a circularidade do tempo em Macondo, a solidão, a maldição que pesa sobre os Buendía, expressa o profundo pessimismo existencial de García Márquez e sua visão trágica da vida humana" (SHAW, 1999, p. 129); já outros a consideram como um retrato histórico da América Latina. Para esses, importante é o resgate dos problemas sociais e políticos, as guerras, o imperialismo econômico, ou seja, o elemento de denúncia.

De modo geral, a obra de García Márquez se caracteriza por apresentar um conflito existencial que se manifesta numa contradição: de um lado, o apego profundo à vida e, de outro, a rejeição à vida que se manifesta na solidão, no determinismo e em uma visão centralizada no destino. Esta dualidade caracteriza

duas de suas importantes obras: *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e *El amor en los tiempos del cólera* (1985) (*O amor nos tempos do cólera)*.

Na primeira, transparece a visão pessimista do autor. O crítico Donald Shaw a define como uma das mais inquietantes obras de Márquez, pois ao substituir a narração linear por uma série de "circularidades alternantes", que se encaminham tanto ao passado como ao futuro do assassinato e que sempre voltam ao fato central sem explicá-lo, aprofundam as contradições e o tornam incompreensível. Já a segunda obra narra uma longa história de amor cujo tema é "provavelmente o amor físico em diferentes idades e em diferentes situações" (SHAW, 1999, p. 136). Representa, também, na opinião de Navarro, um exemplo de primor "técnico no tratamento da palavra e a extraordinária sensibilidade do autor ao tratar de problemas essenciais, como o amor e a morte" (1988, p. 36-37).

Ao comentar especificamente a obra *Crónica de una muerte anunciada*, o escritor e crítico brasileiro Milton Hatoum (2008) enfatiza que ela difere de tudo o que o autor colombiano havia escrito até então. Não há imagens que se sobressaem nem feitos grandiosos, muito menos frases intermináveis capazes de tirar-nos o ar. Parece que, em *Crónica,* há uma suspensão temporária das manifestações do maravilhoso que caracterizavam seus escritos anteriores. Considera o literato que sob este aspecto a novela é menos romanesca, já que ninguém levita ou desaparece como num passe de mágica e pouca coisa excede o reino deste mundo em que vivemos. O texto recorre à memoria não só para recriar um aspecto da realidade, mas para torná-la mais complexa na sua dimensão histórica, da qual fazem parte a violência, o absurdo e as relações de poder. Pode ser lida, em sua opinião, como "um breve e trágico capítulo da história desta América" (HATOUM, 2008, p. 55).

Para Lívia Reis (2005, p. 475), a chave da produção literária de García Márquez reside na naturalidade diante do irreal, do fantástico, do extraordinário, aliado às fontes da narrativa oral e de uma visão de mundo que rege seu comportamento estilístico.

1.3. – Em busca das origens: aspectos biográficos

O escritor Gabriel García Márquez nasceu em Aracataca, departamento costeiro de Magdalena, Colômbia, em 6 de março de 1927.[9] Viveu com os avós maternos e esta estreita convivência foi muito importante porque o seu avô, o coronel Nicolás Márquez, narrava-lhe muitas de suas aventuras militares, ao passo que sua avó, Tranquilina Iguarán, relatava muitas fábulas e lendas. Apelidado de "gabito", o pequeno Gabriel cresceu tímido e quieto, envolvido pelas histórias e superstições de seus avós. Mais tarde, García Márquez vinculará sua escrita às experiências dessa época vivida e, principalmente, às muitas narrativas orais que alimentaram sua imaginação infantil.

Em 1937, quando estava com dez anos, seu avô faleceu e esta morte representará para García Márquez uma perda irreparável e um sentimento de incompletude que o acompanhará por muito tempo, como ele mesmo confessou:

> Cada vez que me ocurre algo, sobre todo cada vez que sucede algo bueno, siento que lo único que me falta para que la alegría sea completa es que lo sepa el abuelo. De modo que todas mis alegrías de adulto han estado y seguirán estando para siempre perturbadas por ese germen de frustración" (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* SALDÍVAR, 1997, p. 125)[10].

[9]Gabriel García Márquez faleceu na Cidade do México no dia 17 de abril de 2014.

[10]"Cada vez que me acontece algo, especialmente algo de bom, eu sinto que o único que falta para que a alegria seja completa é que meu avô o saiba. De maneira que todas as minhas alegrias como adulto estiveram e continuarão estando para sempre afetadas por esse germe de frustração" (Tradução livre)

Inicia seus estudos secundários em Barranquilla, cidade da costa colombiana e, com auxilio de uma bolsa de estudos, continua sua vida estudantil no Liceo Nacional de Zipaquirá, cidade colonial próxima a Bogotá. Por insistência de seus pais, ingressa na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá, para estudar Direito. É também ali que começa a publicar seus primeiros contos no jornal *El Espectador*.

O assassinato do líder político liberal, Jorge Eliecer Gaitán, em abril de 1948, em Bogotá, provocou uma onda de violência que gerou grande convulsão e tumultos sangrentos na capital colombiana. O período ficou conhecido como *"Bogotazo"*. A forte repressão levou o fechamento dos centros públicos de educação e impulsionou a ida de García Márquez a Cartagena de Índias para dar sequência aos seus estudos universitários além de propiciar o início de sua carreira jornalística na redação do jornal *El Universal*. A sua expressiva passagem por este jornal rendeu-lhe um convite para ir trabalhar em Barranquilla, no jornal *El Heraldo,* em 1950. Pela frente, uma coluna de opinião diária intitulada "La jirafa*",* em que, usando o pseudônimo Septimus, inspirado na personagem homônima do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, procedería "como el silencioso mamífero, desde su columna lo otearía y comentaría todo o casi todo apenas sin ruido, y, como la misma jirafa, sería la más vistosa por su elevado estilo y gran imaginación" (*apud* SALDÍVAR, 1997, p.239)[11]. A manutenção desta coluna em um jornal que, "naquele momento era o segundo maior do país, alcançando tiragem de 65 mil exemplares diários, representou uma atividade de

[11]"Como o silencioso mamífero, de sua coluna olharia e comentaria tudo ou quase tudo, com pouquíssimo ruído, e, a exemplo da girafa, a coluna seria a mais vistosa, graças ao seu estilo e à sua imaginação." (Tradução livre)

fundamental importância na trajetória jornalística de García Márquez" (RODRIGUEZ, 2005, p. 8).

No entanto, após um período de percalços econômicos, com resultados comerciais pouco satisfatórios, García Márquez decide retornar a Cartagena e retomar as atividades em *El Universal.* Continua, porém, durante um breve período, colaborando com o jornal *El Heraldo.* Posteriormente, ao regressar a Bogotá, em 1954, integra a redação do jornal *El Espectador,* desempenhando as funções de repórter e crítico de cinema.

Em 1955, ganha pela primeira vez um concurso nacional de contos com a história "Un día después del sábado" e publica também *La Hojarasca*, seu primeiro romance. Como correspondente do jornal *El Espectador* viaja à Europa e entre os anos de 1956 e 1957 vive em Paris e viaja pela Europa Oriental, já que o jornal colombiano para o qual trabalhava é fechado pelo governo do general Gustavo Rojas Pinilla.

Ao regressar à América, começa a trabalhar na revista *Momento,* em Caracas, Venezuela. Em 1958 casa-se com Mercedes Barcha, com quem tem dois filhos: Rodrigo e Gonzalo. No ano seguinte, em seu país, começa a trabalhar como correspondente para a Agência Cubana de Notícias, *Prensa Latina.* Também trabalha para a mesma agência em Cuba e Nova York. Entre os anos de 1961 e 1967 reside no México trabalhando como jornalista e escritor de roteiros para o cinema. Em 1962 publica *Mala Hora* e *Los funerales de la Mamá Grande.*

Em 1967, publica sua obra mais célebre: *Cien años de soledad,* em que narra a história da família Buendía na fictícia cidade de Macondo. A obra é bem recebida pela crítica e laureada com prêmios na Itália e França. Decide viver em Barcelona, Espanha, permanecendo até 1975, quando publica *El otoño del*

patriarca. Ao retornar ao continente americano, vive entre México e Bogotá, atuando como jornalista e nas atividades de produção literária.

Crónica de una muerte anunciada surge em 1981. Em 1982, o escritor é agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, quinze anos depois de haver escrito *Cien años de soledad.* Importantes títulos como *El amor en los tiempos del cólera* (1985); *El general en su laberinto* (1989); *Doce cuentos peregrinos* (1992) e *Noticias de un secuestro* (1996) incrementam sua produção literária. Em 1999 regressa ao jornalismo e dirige a revista *Cambio.*

Em 2002, é publicado *Vivir para contarla*, o primeiro volume da sua autobiografia, e, em 2004, o romance intitulado *Memorias de mis tristes putas.*

Além da literatura, Gabriel García Márquez sempre teve um grande interesse pelo cinema. Estudou no Centro Experimental de Cinema, em Roma, e participou da fundação da Escola Internacional de Cinema e televisão, em Cuba, com o objetivo principal de impulsionar a carreira artística de jovens da América Latina, do Caribe, da Ásia e África. Alguns de seus textos foram adaptados para o cinema, como é o caso de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada,* o romance *Amor en los tiempos del cólera* e também *Crónica de una muerte anunciada,* com um projeto cinematográfico do italiano Francesco Rosi.

Humanista destacado e militante das causas sociais; no contexto da literatura latino-americana foi responsável por imprimir, em muitas de suas obras, a modalidade narrativa do realismo mágico, onde o jogo entre o real e o inventado é preponderante, traduzindo assim as inquietações e os desafios do seu entorno. É um dos autores mais significativos do século XX segundo a laudatória da Academia Sueca, promotora do prêmio Nobel, “por sus novelas e historias cortas,

en las que lo fantástico y lo real son combinados en un tranquilo mundo de imaginación rica, reflejando la vida y los conflitos de un continente”.[12]

[12] Por suas novelas e histórias curtas, nas quais o fantástico e o real são combinados no tranquilo e fértil mundo da imaginação, refletindo a vida e os conflitos de um continente. (Tradução livre)

CAPÍTULO 2:

CONCEITOS EM TRÂNSITO: O LITERÁRIO E O JORNALÍSTICO

Toda criação nos enforma, nos torna devir, nos modifica. Não se trata, de maneira alguma, de uma perspectiva idealista. A obra nos leva à nossa condição, à nossa verdade, ela nos faz avaliar nosso *hic et nunc*, mas diferentemente da maneira pela qual a política ou a moral (a ideologia) nos obriga a fazê-lo. Ela permite que nos apropriemos do mundo, de maneira simbólica, evidentemente. A obra criada é abertura para a vida, uma outra vida, paralela à 'verdadeira' – tão paralela que, para – alguns, jamais se encontrarão.

Daniel-Henri Pageaux (Apud MARINHO et alli 2011, p.122)

A partir da análise de pressupostos teóricos que configuram a narrativa, bem como de elementos básicos que a estruturam, é possível uma melhor compreensão do seu espaço na teoria literária e, consequentemente, sua articulação com os modos de representação. Elementos que, em última análise, permitem uma aproximação e um aprofundamento no que se refere às particularidades do texto literário.

Como principais objetivos deste capítulo estão, em primeiro lugar, traçar algumas considerações sobre o gênero textual "crônica", dado que, além de uma referência ao termo no próprio título do *corpus, Crónica de una muerte anunciada,* reiteradamente esta modalidade discursiva é posta em questão ao longo da narrativa. Elucidar que implicações e quais são os traços deixados pelo autor para averiguar esta temática fundamenta a posterior análise literária. Sendo a crônica o espaço que possibilita a interdisciplinaridade entre o jornalismo e a literatura, busca-se também colocar em pauta o entrecruzamento destes dois universos discursivos, considerando o texto literário que nos motiva. Seguem-se, por outro lado, considerações acerca da teoria do romance e suas peculiaridades, visando a uma aproximação mais substancial da obra selecionada, além de auxiliar na vinculação a elementos eminentemente relacionados ao trágico e à plurissignificação da linguagem literária e sua interpenetração na tessitura da narrativa ficcional.

2.1 – Particularidades de uma escrita: enfoque na crônica

O historiador Hayden White (1995), em *Meta-História: A imaginação Histórica do Século XIX*, no capítulo introdutório intitulado “A Poética da História”, ressalta que, durante o século XIX, historiadores, filósofos e teóricos sociais debateram amplamente questões relacionadas ao pensar historicamente e as características de um “*método* especificamente histórico de investigação”. Empenhavam-se em diferenciar uma “consciência” particularmente histórica. “A ‘história’ era considerada um modo específico de existência, a ‘consciência histórica’ um modo preciso de pensamento, e o ‘conhecimento histórico’, um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas” (WHITE, 1995, p. 17).

O autor reconhece que, no século XX, especialmente, os trabalhos de Lévi-Strauss e Michel Foucault, ao enfatizarem o caráter fictício das construções históricas, propiciaram o aumento dos questionamentos em torno desta questão e a impossibilidade de respostas unívocas e definitivas.

A discussão da relação entre Literatura e História proposta por White, no referido capítulo, centraliza-se no comentário da “natureza e função do conhecimento histórico”. Para tanto, o autor distingue alguns níveis de conceptualização na obra histórica, destacando, entre eles, a crônica e a estória. Estes dois níveis se reportam a “elementos primitivos” do *relato* histórico, e “ambos representam processos de seleção e arranjo dos dados” que permitem a organização dos eventos do campo histórico “numa crônica pelo arranjo dos acontecimentos que serão tratados na ordem temporal de sua ocorrência” (WHITE, 1995, p. 21).

Consequentemente, sob este prisma, a crônica é a narração dos fatos históricos elaborados segundo a ordem do tempo; é uma enumeração relativamente rígida dos eventos dominados pela cronologia. Limita-se a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou propiciar qualquer interpretação.

A transformação da crônica em estória ocorre quando um dado conjunto de eventos é posto num "código de motivos". Há um arranjo dos fatos de forma causal; um processo que integra começo, meio e fim. Dessa forma:

> O arranjo de eventos selecionados da crônica no interior de uma estória suscita questões que o historiador deve prever e responder no curso da construção da sua narrativa. As questões são desta ordem: "Que aconteceu depois?" "Como isso aconteceu"? "Por que as coisas aconteceram desse modo e não daquele?" "Em que deu no final tudo isso?" Essas perguntas determinam as táticas narrativas que cabem ao historiador empregar na construção de sua estória (WHITE, 1995, p. 22).

Estes questionamentos que tomam os eventos da História como referência, no entanto, não se restringem a esta área do conhecimento, ultrapassam suas fronteiras e permitem aproximá-las à Literatura, especialmente no que concerne às particularidades do texto literário.

Ampliando a reflexão, Aristóteles, no clássico *Poética,* destaca a especificidade destes dois tipos de conhecimento: o histórico e o poético. Para o filósofo:

> [...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer [...] diferem, sim (historiador e poeta), em que diz um as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

A poesia e, por analogia, toda narrativa ficcional, ao evidenciar o “que poderia ter ocorrido”, centra importância na “persuasão mimética”, ou seja, a tarefa do artista é convencer-nos de que aquilo sim podia ter acontecido. Nesta direção, corrobora a reflexão de Paul Ricoeur, no texto “Tecer da Intriga” (1994), ao destacar que aquilo que “poderia ter ocorrido” só existe em função do verossímil, que surge em consequência da disposição dos fatos, da intriga. Portanto, o agenciamento dos fatos, a “disposição”, é um conceito significativo, equivale a “um laço aparentado com a causalidade” (RICOEUR, 1994, p. 69). O episódio é importante desde que esteja enlaçado adequadamente na intriga. Esta, por sua vez, permite ao que estava disperso ganhar organização.

Estas considerações sobre a crônica até aqui mencionadas são fundamentais para aproximar-se aos seus meandros e características primordiais. Por outro lado, buscando, pela definição etimológica, encontramos que o termo *crônica* deriva-se do latim *chronica*, relato de fatos, e do termo grego *khrónos*, tempo. Alude, pois, ao relato de eventos em sua sequência temporal.

Entretanto, ao longo dos séculos, o termo foi ampliando-se e mudando de sentido. Para Becker, em recente artigo, na revista *Estação Literária*, a crônica, em sua “acepção mais antiga se relaciona à Idade Média e às crônicas históricas, cujo conteúdo era documental” (2013, p. 12). Por consequência, limitava-se a relatos verídicos organizados conforme a sequência linear do tempo, em que o cronista exercia um papel de documentarista da sua época. A partir do século XIX, quando passou a integrar os jornais, ocorre uma mudança de tom na escrita. Os eventos, as temáticas do cotidiano, bem como os costumes e os aspectos da vida social e política, assumem uma posição prioritária.

Com esta significação moderna, a crônica foi inaugurada pelo francês Julien-–Louis Geoffroy, por volta de 1800, no *Journal des Débats*, onde periodicamente estampava *feuilletons* (folhetins)[13]. De acordo com Becker (2013), o intelectual Antonio Candido, em "A vida ao rés-do-chão", enfatizava precisamente esta característica, ao explicar que "antes de ser crônica propriamente dita foi 'folhetim', ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia - políticas, sociais, artísticas, literárias" (CANDIDO *apud* BECKER, 2013, p. 12). Percebe-se, pois, neste breve trajeto diacrônico, que o gênero assumiu novas características em função da renovação do suporte.

Publicada em jornal ou revista, e, muitas vezes, reunida em livro, a crônica utiliza como mote eventos, fatos e temáticas do cotidiano. Implica uma visão pessoal, subjetiva, diante de notícias recentes e fatos do dia a dia, aliada a um estilo sóbrio e conciso. Considerando que seu propósito não é captar a totalidade dos fatos, mas registrar o circunstancial, conclui-se que ela potencializa um momento, um fragmento. A relevância estética do gênero encontra-se na prioridade dada ao poder de recriação sobre o da mera transcrição da realidade: "em vez de simples registro formal, o comentário de acontecimentos [...] examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real" (SÁ, 1997, p. 9).

A crônica, portanto, se reveste como um espaço múltiplo, cuja relação com o cotidiano e com o tempo é explícita, apresentando dois eixos essenciais quanto à forma de realização: "textos em que a marca subjetiva, a figura do autor, está fortemente delineada; ou, por outro lado, textos em que a imagem biográfica

[13]MOISÉS. *A análise literária.* São Paulo: Cultrix, 1997.

silencia-se e a ficcionalidade criada por meio da narratividade dá o tom" (BECKER, 2013, p. 17).

A variabilidade do gênero crônica possibilita que, muitas vezes, na figura do cronista, se una o "eu" da escrita ao autor empírico, ou seja, o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Em algumas crônicas é possível encontrar uma reciprocidade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, na medida em que aparecem as reflexões do cronista, imagens do seu passado e do seu cotidiano. No entanto, outras priorizam a narratividade, distinguem ambos sujeitos, reiterando neste jogo a tensão e a hibridez do gênero.

As reflexões sobre a distinção entre o produtor textual (sujeito empírico) e o "eu" da escrita apontam, segundo Becker, em "A Crônica e suas molduras, um estudo genológico" (2013), para as contribuições teóricas de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que alerta para a necessidade de

> distinguir adequadamente entre o *autor enquanto sujeito empírico e histórico,* cujo nome figura em regra na capa e no frontispício das suas obras – um cidadão juridicamente identificável, com um determinado estatuto social, profissional, etc. – e o *emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e atuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário.* (SILVA *apud* BECKER, 2013, p. 20-21. Grifo da autora).

Em outras palavras, não é possível desconsiderar a existência física de um autor textual, assim como a existência de uma entidade ficcional presente no texto que pode ser nomeada de voz. Para Reuter (2007), a voz procura responder a pergunta *quem fala*?, contemplando, desse modo, a instância narrativa relacionada ao narrador, estabelecendo-o como um organizador textual: " A

questão das vozes narrativas (quem fala e com quem fala) remete às relações entre o narrador e a história que ele conta" (REUTER, 2007, p. 69).

Enquanto instância da enunciação, a voz organiza o texto. Como bem formula Gerárd Genette, ao centrar-se no gênero narrativo, e mais especificamente no romance, seja pela presença de um narrador heterodiegético, homodiegético ou autodiegético, como personagem ou não, "a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas [...]: fazer que a história seja contada por uma de suas personagens ou por um narrador estranho à história" (GENETTE *apud* REUTER, 2007, p. 69-70). Portanto, na narrativa de ficção "o *narrador* é uma categoria específica de personagem, e não deve ser confundido com o *autor* do texto por mais próximo que pareça estar deste" (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 39. Grifo do autor).

Estas considerações são imprescindíveis quando se toma em conta a narrativa de ficção, porém, centrando a reflexão de maneira mais pontual na crônica, observa-se que uma característica significativa e inerente ao próprio gênero é a reciprocidade entre autor empírico e autor textual, o que, de certa maneira, transgride as regras do pacto ficcional. A crônica, como um gênero fluido, apresenta-se como um espaço textual cujas temáticas permitem uma aproximação maior ao "eu" do autor. Esta peculiar característica atua para que "a voz textual confunda-se com a autoral e biográfica, que não pertence apenas ao espaço textual, mas sim ao mundo real" (BECKER, 2013, p. 22).

A presença da subjetividade ou da pessoalidade na construção da crônica favorece que, em muitas delas, se delineie uma imagem do autor, na medida em que, este, por meio de suas palavras, descreve-se a si mesmo, relata o passado ou assume opiniões. Ou seja, realiza o que Michel Foucault denominou como

função-autor, uma vez que “caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade, sintetizando o substrato político, social e cultural de sua época” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p.56).

Na formulação de Becker, a crônica:

> permite um apagamento dos limites [...] e uma reciprocidade entre autor empírico e textual, unindo a dimensão extratextual - fatos da vida do autor – a uma dimensão textual - a inscrição textual desses fatos e da marca subjetiva do autor empírico no texto” (BECKER, 2013, p. 24).

O que encontramos na crônica é a pulverização de limites. Considerando que, na atualidade, o sujeito que utiliza a caneta ou digita o texto não estabiliza ou aprisiona o sentido, mas, como afirma Agamben “toda escritura é um dispositivo cujo ter lugar está no *gesto no qual autor e leitor se põem em jogo* no texto” (AGAMBEN, 2007, p. 62-63. Grifo nosso), o gesto está na subjetividade, na transcendência que permite espaço à leitura e à produção de sentido.

Por isso, é tão importante para Simon (2011) a significativa mudança dos paradigmas que orientam os estudos sobre a crônica na contemporaneidade. Atribui esta “abertura do cânone literário” ao avanço dos Estudos Culturais que propõe um deslocamento das tradições e uma abertura para a reavaliação e a inclusão. Aspecto fundamental que se revela pelo “seu processo de incorporar às pesquisas novos projetos de estudo como movimento que se dispõe a avaliar e reavaliar elaborações culturais ignoradas ou desprivilegiadas” (SIMON, 2011, p. 65-66).

Dentre as várias considerações sobre a crônica, um de seus aspectos-chave, na ótica de Rildo Cosson (2002), está relacionado ao fato de ser, esta

modalidade discursiva, o lugar específico da aproximação das fronteiras entre o jornalismo e a literatura. Bastante frequente é o trânsito de jornalistas para a literatura ou a transformação do escritor em jornalista. Figuras célebres como Machado de Assis e Euclides da Cunha são exemplos, deste intercâmbio, no âmbito brasileiro. De modo análogo, no contexto colombiano, ocorre com Gabriel García Márquez, que sempre nutriu grande fascínio pelo jornalismo, sendo este, ao lado do desenho, do cinema e da literatura, uma de suas grandes paixões. O trabalho em diferentes órgãos de imprensa como os jornais *El Universal* (Cartagena de Índias), *El Heraldo* (Barranquilla), *El Espectador (*Bogotá) e sua atuação como correspondente evidenciam sua estreita relação com o jornalismo.

A intensa atividade do autor nesta área oportunizou sua atuação como colunista, cronista, editor, e que dedicasse especial atenção ao exercício da reportagem. As reportagens foram uma práxis importante porque permitiram o desenvolvimento de uma hibridez na escrita, em que elementos do jornalismo se mesclavam com os literários, por meio de uma linguagem que "misturava de forma magistral os dados de toda ordem com palavras de cunho mais poético, imprimindo a tais matérias jornalísticas um estilo diferenciado de contar uma história baseada em fatos reais" (RODRIGUES, 2005, p. 29).

É neste contexto de "trânsito", de cruzamento entre jornalismo e literatura, que Cosson (2002) destaca, além da crônica, outro gênero, *o romance-–reportagem*. Modalidade que despontou no Brasil na década de 70 do século passado, alcançando uma projeção para além deste marco temporal, como produto deste intercâmbio:

> [...] definido como gênero marcado semanticamente pela verdade factual; sintaticamente por padrões narrativos culturalmente determinados e usualmente reconstruídos por meio de processos narrativos realistas; e pragmaticamente pela denúncia social. [...] Demanda ainda que se aceite como legítima a ambiguidade e a duplicidade de seu estatuto discursivo, posto que se quer jornalístico e literário simultaneamente (COSSON, 2002, p. 63, 90-91. Grifo do autor).

Profundo estudioso da temática, o autor destaca que este tipo particular de narrativa, quando emerge na década de 1970, é prontamente associado, pela recepção crítica brasileira, ao modelo literário norte-americano do romance de não ficção (*nonfiction novel)* que surge a partir da publicação, em 1966, da obra de Truman Capote, *In cold blood* (*A sangue frio*) e dentro de um movimento mais amplo chamado *New Journalism*. Este "novo jornalismo" caracterizava-se pela recusa da objetividade neutral jornalística em favor da presença do jornalista em seus relatos, pela adoção de novas formas de reportagem, novos temas e uma preocupação literária com a linguagem. Uma busca deliberada por aproximar ou misturar jornalismo e literatura, tanto em artigos e reportagens como nos romances. Alcançam notoriedade, entre outros escritores-jornalistas, os norte-americanos Truman Capote, Norman Mailer e Tom Wolf.

Cosson destaca a posição do crítico norte-americano Mas'ud Zavarzadeh, em relação à existência de uma crise epistemológica, pois, este considera que a realidade se tornou tão absurda que já não se sabe como interpretá-la, ou, em função das rápidas transformações do cotidiano, as interpretações não encontram lugar. Em decorrência desses fatores, é importante que surjam novas manifestações que objetivem uma melhor articulação da:

> [...] experiência do caos, da descontinuidade e da ausência de referências consensuais da cultura supramoderna. [...] É justamente o *nonfiction novel* que se caracteriza por apresentar uma consciência esmagada pelo peso da realidade e que se recusa a aceitar qualquer interpretação, sendo apenas uma transcrição neutra da realidade em si mesma já ficcional (COSSON, 1999, p.172. Grifo do autor).

As considerações sobre o gênero *romance-reportagem* possibilitam o resgate de estratégias textuais e de leitura e análise de outros textos que se situam em um limiar discursivo: uma delas é a perspectiva da duplicidade, que une os dois discursos ao mesmo tempo; a outra a sua ambiguidade, que impede a exclusão de um ou outro discurso. Consequentemente, como

> [...] resultado do encontro de dois discursos distintos, o literário e o jornalístico, [...] (é) produto de fronteiras e de paralelos. [...] Gênero ambíguo, viaja pelas fronteiras da realidade com a criação, da verdade com a ficção, afirmando a existência de um ato contínuo narrativo que é recortado segundo constrições históricas e sociais (COSSON, 2001, p. 80, 83).

Lage (1997), ao destacar as especificidades do texto jornalístico, chama a atenção para a matéria jornalística do *fait-divers*, ou fatos diversos, cujos eventos não se situam em um campo de conhecimento preestabelecido como a política, a economia ou as artes e, portanto, não depende de uma situação desta ordem para ser compreendido ou avaliado. A peculiaridade do *fait-divers* é que a notícia cobra interesse por si mesma. O que o torna interessante são as contradições; é o estudo de suas relações interiores que permite compreender a “situação de *cúmulo* que estabelece a contradição radical entre o que se espera e o que acontece” (LAGE, 1997, p. 47. Grifo do autor).

É o que ocorre, por exemplo, diante da notícia de um caso de atropelamento e morte de uma pessoa logo após a mesma ter recebido alta do

hospital em que estivera internada para um transplante cardíaco. A superação dos riscos da enfermidade com a alta do paciente é interrompida tragicamente pela morte por atropelamento. O destaque, neste caso, está na contradição, na antítese que se estabelece entre a gravidade da doença e a casualidade do atropelamento. Embora a morte possa ocorrer a qualquer instante da existência, parece absurdo à racionalidade humana que possa ter ocorrido no momento do restabelecimento e da volta à plenitude da vida.

Podendo estar presente ou não no *lead*, ou seja, na abertura da notícia do *fait-divers*, a utilização da estratégia da antítese atua com objetivo de surpreender e conquistar a atenção do leitor, induzindo-o ao prosseguimento da leitura.

Outro elemento importante no jornalismo é a escolha cuidadosa da fonte da qual as notícias são tomadas, considerando que em poucas ocasiões é possível para quem as escreve (ou escreverá) estar face a face com o fato. A construção do relato ocorre, pois, fundamentalmente, a partir de depoimentos de quem participou dos acontecimentos ou de quem os presenciou. Aliado a este aspecto, também é um procedimento comum, especialmente em reportagens, a confirmação de um mesmo fato por meio de várias fontes distintas.

Aproximando-se do texto de Gabriel García Márquez, observa-se que, na narrativa *Crónica de una muerte anunciada* transparece, de forma bastante evidente, a ordem cronológica. Ainda que os eventos não apareçam em ordem linear, o narrador pontua os horários, sequenciando os fatos. Tem-se, por exemplo, que: às três da madrugada, Ângela Vicário foi devolvida pelo marido e seus irmãos, chamados com urgência; às três e meia, Clotilde Armenta abriu sua leiteria e, por volta das quatro e dez, Pedro e Pablo Vicário beberam por lá; às cinco e meia Santiago Nasar acordou e começou a se arrumar; às seis e cinco,

Santiago, saiu de casa; às seis e quarenta e cinco estava na casa da sua noiva Flora Miguel e às sete e cinco foi cruelmente esfaqueado.

Esta preocupação rigorosa com a sequência dos eventos atende às especificidades do gênero "crônica", mas o texto de García Márquez não se restringe e nem permanece atrelado a este aspecto.

No que concerne à organização dos acontecimentos, podem ocorrer desencontros de ordem narrativa que são apontados por Reuter (2007, p. 93) como anacronias. Estas podem surgir porque o narrador altera a ordem natural de apresentação dos eventos, ou seja, começa a narrativa por fatos que pertencem ao desenvolvimento da narrativa ou na metade do assunto, ou seja, a narrativa *in media res*; pode também iniciar o relato pelo final da história, a narrativa *in ultima res.* Por outro lado, pode também alterar a ordem promovendo saltos no tempo e recuperar o passado, o que é conhecido por *analepses ou flashback*.

Em *Crônica de uma morte anunciada*[14] pode-se constatar que, apesar das evidências objetivas do tempo, não é possível analisar a obra de modo linear. A ideia do tempo é truncada pela presença destas anacronias. O narrador altera a ordem natural de princípio, meio e final, apresentando inicialmente o final da história. Pela primeira frase do texto: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana" (GARCÍA MÁRQUEZ,1981,p. 9)[15], o leitor já é confrontado com o drama do protagonista. O uso frequente de *analepses* ou *flashback* na construção da trama permite ao narrador ir e vir no tempo e apresentar os acontecimentos de maneira a que o leitor se mantenha em tensão.

---

[14]A edição utilizada nesta dissertação é o texto, em espanhol, da editora La Oveja Negra, de 1981. Para a tradução para o português, o texto utilizado é o da editora Record, de 2012.
[15]"No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã" (2012, p. 7).

Este recurso proporciona uma estruturação narrativa bastante singular, imprime versatilidade e estabelece entre o autor e o leitor um vínculo de participação ativa. O leitor é estimulado a manter a atenção porque, se, por um lado, se adiantaram alguns fatos, por outra parte, ele sente curiosidade para saber como os mesmos ocorreram.

Nos diversos relatos para a reconstituição dos fatos, que culminaram com a morte de Santiago Nasar, há interferências também do tempo psicológico. O testemunho, as lembranças e a memória exercem um papel essencial: "Lo único que me recuerdo es que se oía a lo lejos un ruído de mucha gente [...] y que todo el mundo corría en dirección de la plaza" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 35)[16] "Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta" (Op. cit., p. 59)[17].

As emoções, os desejos, as imprecisões estão na memória; são pensadas e, por vezes, idealizadas. Há um grau muito alto de subjetividade, caracterizando a ação fragmentária da memória e a profunda relativização de tudo. Os sonhos e a conjetura permitem o fluxo da memória que traz consigo a reiteração e a circularidade. O trabalho da memória também se constitui em criação, construção e imaginação.

Considerando os aspectos abordados, partindo do próprio título da obra e de referências reiterativas no entrecho narrativo, quando indicam, por exemplo, que "en el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 60)[18]; ou que " años después, cuando

---

[16]"Só me lembro que se ouvia, de longe, barulho de muita gente [...] e que todo mundo corria em direção à praça". (2012, p.32-33).
[17]"Eu conservava uma lembrança muito confusa da festa" (2012, p. 58).
[18]"No curso das indagações para esta crônica recuperei numerosas vivências marginais" (2012, p.58).

volví a buscar los últimos testimonios para esta crónica" (Op. cit., p. 113)[19]; e ainda "tuve que conformarme para esta crónica con algunas frases sueltas de sus conversaciones con mi madre" (Op. cit., p. 117)[20], poderia deduzir-se que esta obra de García Márquez se apresenta como uma crônica, na medida em que valoriza a temporalidade, registra um acontecimento, a morte de Santiago, e pretende reconstituir os fatos, a partir de reelaborações, do testemunho das personagens e da própria inferência do narrador. No entanto, paradoxalmente, o texto ultrapassa esta dimensão ao produzir efeitos literários que impactam o leitor, que aumentam a tensão da narrativa, que amarram os fatos entre si e elaboram um discurso de intrincada forma artística.

Uma série de imprecisões e a falta de exatidão, devidas às discrepâncias entre os informantes, rompem a objetividade da crônica. Em relação às condições climáticas daquela fatídica manhã de fevereiro, o narrador de *Crónica de una muerte anunciada* relata que "muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante (...) Pero la mayoría estaba de acuerdo que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo (...) y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda" (GARCÍA MÁRQUEZ,1981, p. 10-11)[21]. Outros, como Pablo Vicario, tinham certeza de que "[...] no estaba lloviendo". Também compartilha da mesma opinião seu irmão gêmeo Pedro Vicário, ao reforçar a versão de que: "Al contrario [...] había viento de mar "(Op. cit., p. 83).[22]

---

[19] "Anos depois, quando voltei para buscar os últimos testemunhos para esta crônica" (2012, p. 113).
[20] "[...] tive de me conformar, para esta crônica, com algumas frases soltas de suas conversas com minha mãe" (2012, p. 117).
[21] "Muitos coincidiam na lembrança de que era uma manhã radiante [...]. A maioria, porém, estava de acordo que era um tempo fúnebre, de céu sombrio e baixo [...] e que no instante da desgraça estava caindo uma chuvinha miúda" (2012, p. 8-9).
[22] "[...] não estava chovendo". "Pelo contrário [...] havia vento de mar" (2012, p. 82).

Significativo também é a indefinição que se estabelece em torno do fato de Santiago Nasar, ter, ou não, cometido o agravo que o fez merecedor do castigo. Esta dúvida acomete inclusive a autoridade judicial, como se observa na pontual passagem: "[...] lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 130)[23].

Contrariando o esperado, o narrador está bastante presente no relato: "Yo los conocía desde la escuela primaria" (Op. cit., p. 24)[24]; "[…] en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo" (Op. cit., p. 60).[25] Por outro lado, a manutenção da objetividade e da imparcialidade é interrompida por comentários valorativos do narrador: "Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte" (Op. cit., p.132).[26]

Estas reflexões permitem estender algumas considerações acerca da teoria do romance contemporâneo e suas peculiaridades.

---

[23]"[...] o que mais o tinha assustado ao final de sua minuciosa diligência foi não haver encontrado um único indício, nem sequer o menos verossímil, de que Santiago Nasar houvesse sido, de fato, o causador do agravo" (2012, p. 131).
[24] 'Eu, que os conhecia desde a escola primária" (2012, p. 22).
[25] "[...] na inconsciência da farra propus a Mercedes Barcha que se casasse comigo" (2005, p. 59).
[26]"Minha impressão pessoal é de que morreu sem entender sua morte" (2012, p. 133).

2.2 – O literário em questão: aspectos da teoria do romance

Para Scholes e Kellogg (1997), dentro da longa e contínua tradição da narrativa, de dois séculos para cá, a forma predominante tem sido o romance. Este surge como o grande gênero literário da modernidade pelo influxo de um conjunto de fatores de ordem econômica, social e cultural, advindos do surgimento de uma sociedade burguesa que se estabiliza no Ocidente após a Revolução Francesa.

O aparecimento de um público leitor entre os séculos XVII e XVIII que o consagra e a mudança de mentalidade provocada pelas transformações sociais advindas da Revolução, tais como o sentimento de individualismo, a experiência privada e as novas concepções de amor e erotismo, são fatores essenciais para a ascensão do romance. Todo este contexto colabora para que o século XX receba, de modo especial, a estrutura literária romanesca e promova uma proliferação de recursos formais e novas estruturas narrativas para consolidar este gênero aberto e plural.

Em apologia ao romance, Mikhail Bakhtin refere-se à evolução do gênero e o seu germe na cultura clássica como fatores que contribuem para a grandiosidade deste tipo de narrativa:

> O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade; [...] porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Também estudioso do gênero máximo da modernidade, Lukács, em *Teoria do Romance* (2000), no ensaio “A forma interna do romance”, caracteriza o

romance como “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia [...]: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2000, p.71).

O romance tende a uma totalidade, almejada sempre em construção, em oposição à forma fixa da epopeia. No entanto, ao potencializar as possibilidades e imprevisibilidades humanas como nenhum outro gênero, torna-se difícil prescrever uma totalidade estática para o romance, uma vez que a mesma está sempre sendo traída, na modernidade, por fatos, experiências e conhecimentos que ampliam a noção de sociedade, de universo, de história e do próprio conceito de ser humano.

Para Lukács, na Antiguidade Clássica, o sentido era imanente ao sujeito, uma espécie de estado da alma. Já na Modernidade, o sujeito está despojado de substancialidade e subjugado por um sentido externo depositado nas estruturas sociais. Esta falta de correspondência entre o sujeito, esvaziado de imanência e comunicação transcendental, e o mundo social gera um descompasso permanente, que se reflete na obra de arte. Sendo assim,

> [...] o romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade. (LUKÁCS, 2000, p. 89-90)

Do mesmo modo que Bahktin, Julio Cortázar (1999) também relaciona o gênero romanesco aos seus esboços clássicos, ressaltando que “o romance antigo nos ensina que o homem é; o romance de hoje perguntará seu *por quê* e

seu *para quê*" (CORTÁZAR, 1999, p. 210). Para o autor, a presença inequívoca do romance, em nosso tempo, obedece ao fato de ser ele um poderoso instrumento verbal que possibilita a tomada de posse "do homem como pessoa". Este processo ocorre na medida em que "o romance é a mão que segura a esfera humana entre os dedos, movimenta-a e a faz girar; [...] como (o romance) quer chegar ao centro da esfera e não pode fazê-lo com seus próprios recursos, recorre então à via poética de acesso" (CORTÁZAR, 1999, p. 211).

Sobre o hibridismo do gênero, o escritor argentino afirma que o romance é "poliédrico, amorfo (...), magnífico de coragem e sem preconceito, leva seu avanço até nossa condição, até nosso sentido" (CORTÁZAR, 1993, p. 68). De certo modo, estas considerações remetem ao poder de abrangência do gênero, uma vez que abarca muitos aspectos da totalidade do mundo, bem como da individualidade da própria condição humana.

O estudioso brasileiro Massaud Moisés (1997) aponta estruturas básicas em uma narrativa para que esta se constitua em romance. Em síntese, afirma que o mesmo caracteriza-se por uma "*pluralidade de ação"* engendrada por uma "*pluralidade de conflitos"* que se situa em uma *"pluralidade geográfica".* Do seu ponto de vista, o tempo no romance é "o ingrediente mais complexo e o mais relevante, de certo modo, tudo no romance forceja por transformar-se em tempo" (MOISÉS, 1997, p. 452).

Considerando este ângulo de abordagem, o dos elementos constitutivos na estruturação e conformação do texto narrativo, também Reuter (2007) destaca, como operadores fundamentais de leitura, o tempo e a noção de ordem no tempo da narração. Para a análise destes aspectos, o autor destaca alguns eixos significativos como as "categorias temporais convocadas" que correspondem ao

tempo cronológico e objetivo, relacionadas à linearidade e à sucessão temporal dos fatos, ou seja, à ordem em que os acontecimentos ocorrem. Pode ser mensurado pelas horas, pelos dias, meses e anos, ou seja, por todo tipo de sinalização objetiva da passagem do tempo. No “modo de construção do tempo”, interfere o tempo psicológico ou subjetivo, com um enfoque maior nos aspectos da interioridade. Para tanto, podem relacionar-se as vivências, a memória ou a imaginação da personagem; aspectos de um tempo mais existencial que físico.

Em relação às estruturas composicionais utilizadas pelos romancistas contemporâneos, Anatol Rosenfeld, no artigo “Kafka e o romance moderno” (1994), defende a ideia de que a produção artística de Kafka introduziu formas inovadoras de construção do romance. Um destes aspectos diz respeito ao herói, cujo conceito começa a ser questionado, uma vez que o próprio termo, em obras pré-kafkianas, referia-se à personagem central da narrativa, responsável pela maioria das ações da trama e detentor de uma postura moral bem delimitada e rígida, além de ter, geralmente, como antagonista um anti-herói de caráter duvidoso. A desconstrução ocorre porque, em Kafka, o herói já não é mais um cavalheiro de boa reputação e detentor do comando das ações e reações da trama, mas um homem individualizado pelo mundo moderno, que não representa senão ele mesmo em sua humilde condição humana.

Em suma, o mundo já não se mostra mais de maneira nítida como nas obras anteriores e, por consequência:

> Kafka estrutura seus romances para fazer-nos viver e realmente experimentar a opacidade da estranheza do nosso mundo. Ele poderia simplesmente falar sobre isso, repetindo o que muitas vezes foi dito no romance anterior: o mundo é impenetrável, o mundo é escuro, imperscrutável. Entretanto Kafka é o primeiro a fazer-nos viver com tamanha intensidade com ele, com os seus heróis, este mundo enigmático (ROSENFELD, 1994, p. 51).

Portanto, o romance contemporâneo traz em sua representação a presença de um mundo incompreensível, uma estranha rede de acontecimentos aparentemente simples que não podem ser desvendados. Assim como em *O processo,* de Kafka, onde o herói se encontra diante de uma acusação que ele não sabe de onde vem e nem como defender-se dela, também em *Crônica de uma morte anunciada* Santiago Nasar ignora os fatos e os motivos da sua acusação. Ambos protagonistas vivem um drama pessoal sem tomar conhecimento das circunstâncias que o desataram. De alguma forma, os dois homens se convertem em sujeitos passivos de sua própria história.

No que concerne à literariedade e à plurissignificação próprias da atividade literária, uma vez mais Hayden White (1995, p. 46) contribui para a reflexão, ao indicar os "quatro tropos básicos para análise da linguagem poética, ou figurada: a metáfora, metonímia, sinédoque e ironia".

Conceituando brevemente cada um deles, White considera que:

> Na metáfora os fenômenos podem ser caracterizados em função da sua semelhança ou diferença com um outro, [...] na metonímia o nome de uma parte de uma coisa pode substituir o nome do todo, [...] com a sinédoque um fenômeno pode ser caracterizado usando-se a parte para simbolizar alguma *qualidade* que se presume seja inerente à totalidade [...] *e através da ironia é possível caracterizar entidades por meio da negação no nível figurado do que é afirmado positivamente no nível literal* (WHITE, 1995, p. 48. Grifos nossos).

Para distanciar-se do simples relato e assinalar sua intenção literária, García Márquez realiza um esmerado trabalho no sentido de privilegiar a função poética e a ampliação das dimensões do real, utilizando, para tanto, a ironia como recurso estilístico fundamental para a análise e crítica sociocultural.

Segundo Muecke (1995), a mais tradicional definição de ironia, que remete à ideia de “dizer uma coisa e dar a entender outra”, vem sendo substituída e passa a ser vista contemporaneamente “como uma forma de dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma infindável forma de interpretação subversiva” (1995, p. 48). Para o teórico, entre as principais características da ironia, o “princípio do alto contraste” aponta para a disparidade entre o que se pode esperar e o que realmente acontece. Considera que quanto maior a disparidade, maior será o grau de ironia.

Por sua vez, o traço indicado pelo “tópico” aponta para as áreas de interesse que geram ironia e que se revestem de alto valor emocional como são, por exemplo, o amor, a religião, a política, a moralidade. Áreas que apresentam, de forma inerente, elementos contraditórios como a emoção e a razão, a fé e o fato, a carne e o espírito, o eu e o outro. Explorar estas temáticas ironicamente é, pois, adentrar-se a um contexto no qual o leitor já está envolvido e, de certa maneira, predisposto a envolver-se, considerando a própria contingência temática que remete a pontos centrais da vida. Já para Massaud Moisés, “a ironia é resultado do inteligente emprego do contraste com vistas a perturbar o interlocutor” (1974, p. 247).

Segundo a professora Lélia Parreira Duarte (1993), uma das mais produtivas formas de apresentação da ironia no texto literário é a multiplicação de perspectivas e/ou vozes dentro da narrativa: “As diferentes vozes são colocadas como artífices da ‘teia da escrita’, da ‘trama do tapete’ [...], organizando-se como fios que tecem ou emendam palavras [...] a que múltiplas significações poderão ser arbitrariamente atribuídas” (DUARTE, 1993, p. 280).

Na discussão do conceito de ironia na contemporaneidade, a crítica canadense Linda Hutcheon (2000) considera importante o jogo discursivo que perpassa a ironia e ressalta que: “[...] o sentido irônico, não é assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou oposto do dito [...] ele é sempre diferente – o outro do dito e mais que ele” (HUTCHEON, 2000, p. 30). Segundo a estudiosa, há cinco categorias de sinais geralmente aceitos que funcionam estruturalmente: “(1) várias mudanças de registro; (2) exagero/abrandamento; (3) contradição/incongruência; (4) literalização/simplificação; (5) repetição/menção ecoante” (HUTCHEON, 2000, p. 224).

Assim, a base da ironia é o deslocamento contextual que ocorre, quando, em determinada situação, espera-se um tipo de comportamento e acaba ocorrendo outro. A ironia é um aspecto dos elementos-chave na crítica literária e na literatura contemporâneas, sendo utilizada como estratégia de subversão, pois permite a multiplicação dos pontos de vista, uma vez que atribui expressividade e significação à linguagem.

García Márquez, como exímio observador da realidade, utiliza-se de ambiguidades, de duplicidades e incongruências para articular sua ficcionalidade, muitas vezes apoiada no recurso da ironia. Elemento este presente na obra *Crónica de una muerte anunciada* (1981), por exemplo, por meio da utilização de diferentes vozes e, consequentemente, das várias versões que constituem o quebra-cabeça da história. O uso de sinais irônicos serve como estratégia para o envolvimento do leitor e apontar para os contrastes e as incongruências que condicionam e potencializam as ações dentro de um código estabelecido socialmente. No fragmento: “[…] ¿Y se puede saber por qué quieren matarlo tan

temprano?" (p. 74)[27] a personagem não questiona a decisão de matar. Ao evocar o aspecto temporal presente no advérbio *temprano/cedo* estabelece o contraste que funciona como sinal metairônico.

Outro fragmento também se encaminha nesta perspectiva: "Faustino Santos [...] fue el único que percibió una alumbre de verdad en la amenaza de Pablo Vicario, y le preguntó en broma por qué tenía que matar a Santiago Nasar habiendo tantos ricos que merecían morir primero"(GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 71-72) [28] O sinal de aviso se estabelece, neste caso, pela alusão ao contraste social presente na expressão *tantos ricos*. O narrador, ao relatar, de maneira indireta, a opinião de Faustino, reforça a essência significativa do enunciado reproduzido, revelando na oposição *ricos que merecían morir* uma ampliação do leque de significação que favorece a própria complexificação da trama.

Como ressalta Lélia Duarte (1994), o autor, ao inserir no texto pausas para reflexões e digressões, acerca do que narra, deixa lacunas ou vazios no texto que estabelecem uma cumplicidade e um convite à participação do receptor.

Estas considerações em torno a alguns elementos típicos da estrutura romanesca contemporânea auxiliam para pensar o trágico como uma figura de sentido não somente vinculada a um fenômeno artístico como a tragédia, mas como um elemento partícipe da vida e do grande desafio que é viver.

---

[27]"E se pode saber por que querem mata-lo tão cedo? – perguntou" (2012, p. 73).

[28]"Faustino Santos foi o único que percebeu uma luz de verdade na ameaça de Pablo Vicário, e lhe perguntou de brincadeira por que precisavam matar Santiago Nasar com tantos ricos que mereciam morrer primeiro" (2012, p. 70).

2.3 – Elementos da tragédia e do trágico

Maria de Fátima dos Santos (2003), ao resgatar as reflexões do estudioso francês Jean-Pierre Vernant, considera que “o trágico traduz a consciência dilacerada, o sentido das contradições que dividem o homem contra si mesmo” (SANTOS, 2003, p. 143). Por isso, as encenações trágicas, que encontram lugar originalmente nas tragédias gregas, acentuam estes aspectos da experiência humana que, diferentemente da tradição mítica, não eram percebidos. No entanto, a tragédia não se constitui apenas em um gênero, nem um tipo especial de encenação; mas expressa, segundo Santos, “as vacilações e dúvidas do homem, [...] expondo a fronteira na qual os atos humanos revelam seu verdadeiro sentido, articulado a um desígnio divino. Em essência, problematizando o herói mítico” (SANTOS, 2003, p. 143).

A referência à tragédia clássica remete invariavelmente a Aristóteles e a *Poética,* na qual o filósofo apresenta seu conceito clássico:

> É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada [...] imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1979, p.245).

Esta conceituação original traz a indicação de que a tragédia é uma representação cênica que visa a promover determinadas sensações que, juntas, produzem, na denominação do filósofo grego, a catarse do espectador, ou seja, a purificação das sensações é provocada pela atuação conjunta dos sentimentos de terror e piedade. Para tanto, é importante uma especificação fundamental entre o substantivo *tragédia* e o adjetivo *trágico.* Angélica Soares, em *Gêneros Literários*

(2003), refere-se ao primeiro como um gênero literário surgido da modalidade aristotélica de divisão do gênero dramático, já o segundo trata de um conjunto de características advindas do gênero que, através do tempo, passou a representar uma ideia filosófica. Em suma, podemos considerar que “desde Aristóteles, há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

O trágico, para o filósofo alemão do século XIX, Schelling, reside na oposição entre a liberdade e a necessidade de lutar contra o destino implacável. Sua marca está no conflito de duas forças opostas e irreconciliáveis, a saber, a fatalidade e a liberdade:

> [...] Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e, no entanto, terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino. O fundamento desta contradição, aquilo que a tornava suportável, encontra-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior - um *factum* – tinha necessariamente que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua derrota. O fato de o criminoso ser punido apesar de ter tão somente sucumbido ao poder superior do destino era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004, p. 29).

Outra proposição relevante para o estudo da essência da tragédia é delineada pelo filósofo alemão Nietzsche (1983), ao considerar o apolíneo e o dionisíaco como os dois pilares estéticos centrais de apoio da arte. Enquanto este último se liga aos devaneios, à embriaguez, ao noturno, ao profano; o outro está vinculado ao sagrado Olimpo, à racionalidade, ao equilíbrio. Deriva desta visão dualista um aspecto estrutural de toda tragédia que também acompanha o romance dos dias atuais. Este aspecto é a tensão entre polos opostos: “a grande

tragédia grega apresenta como característica o saber místico da unidade da vida e da morte e, nesse sentido, constitui uma ‘chave’ que abre o caminho essencial do mundo” (NIETZSCHE, 1983, p.11).

Entretanto, além da filosofia do trágico, há elementos próprios da tragédia que encontram relevância na estruturação de romances contemporâneos. Um destes é o que Aristóteles chama de *peripécia:*

> [...] é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos, e esta inversão deve produzir-se verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (ARISTÓTELES, 1979, p. 250).

Os encontros e desencontros, as articulações que culminam num fim trágico são resultado de uma série de inversões da realidade representadas na tragédia e sinalizam a marca da duplicidade de uma condição humana inferior aos deuses, ao acaso, ao destino. Como ocorre na tragédia *Édipo-rei,* de Sófocles, quando, ao fugir de Corinto, Édipo pensa estar se esquivando do seu destino funesto, na verdade, coincidentemente, vai ser levado à Tebas, onde seu fim trágico o espera.

Como destacam os críticos literários Danziger e Johnson (1974), o próprio Aristóteles considerou a trama ou enredo a característica mais importante da tragédia, pois o que acontece “é mais significativo, em última instância, do que a pessoa a quem acontece” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p.132). Para tanto, dois aspectos do enredo são sumamente eficazes: “a inversão” que acarreta um processo inverso àquele pretendido ou esperado pela personagem; e o

“reconhecimento”, ou seja, a descoberta, por parte das personagens, dos conhecimentos essenciais que lhes faltavam. A combinação destes dois elementos reveste-se de um poderoso impacto uma vez que, é possível, após o reconhecimento ocorrer uma cena de sofrimento que pode redundar na morte.

O tipo de personagens e o modo de desenvolver o curso da ação trazem implícitos temas centrais vinculados às ideias ou concepções de vida, apontando para um “sentimento trágico” ou “visão trágica da vida”. A atenção às problemáticas da vida humana, aos profundos conflitos com os quais o homem se confronta, a conscientização de que, apesar de tudo isso, a vida ordinária deve prosseguir e a possibilidade de uma “reconciliação” integram as várias facetas da visão trágica.

Outro elemento fundamental da tragédia clássica, o coro, atua como interlocutor do herói trágico e como voz que adianta a ação. Por um lado, representa uma forte expressão lírica, por outro lado, também está encarregado de funções que, de certa maneira, podem ser relacionadas às desempenhadas pelo narrador do romance moderno: “cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular” (PRADO, 2009, p. 87).

O coro atua, portanto, como a voz da ordem social e traz em si o caráter da ambiguidade, pois, de certa maneira, nele fundem-se autor e personagem. Como bem destaca Décio de Almeida Prado, na tragédia de Sóflocles, quando Antígone morre,

> [...] é do coro a palavra final. “Nunca aos deuses ninguém deve ofender. Aos orgulhosos os duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras, na velhice ensinam ser sábio” (ALMEIDA PRADO, 2009, p. 87).

O referido autor considera ainda, que: “A conclusão, evidentemente, é de Sófocles, refletindo a essência do seu pensamento, mas poderia igualmente ser atribuída a sabedoria popular, aos cidadãos de Tebas, testemunhas do drama, tomados em conjunto” (ALMEIDA PRADO, 2009 p.87).

CAPÍTULO 3:

SUTILEZAS DE UMA LEITURA: APROXIMAÇÕES À *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e compreende se tornará, não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano.
Tzvetan Todorov
A Literatura em perigo (2009, p. 24)

Para Lea Masina (2003 p.103), a literatura “resulta da percepção diferenciada e própria de um fato ou circunstância, que podem ser reais ou imaginários, triviais ou extraordinários”, que se tornam especiais e passíveis de transformar-se em matéria narrativa pela atuação do autor e, posteriormente, pela recepção do leitor que, ao decifrar as palavras, delas se apossa. Portanto,

> nomeado ou não no discurso narrativo, o autor nele se inscreve, [...] expressa inquietudes e perplexidades comuns a todos os homens, mas as particulariza numa linguagem única que relê o mundo, ou melhor, nomeia-o, escrutinando a vida com paciência (MASINA, 2003, p. 104).

Estas considerações são significativas e pertinentes quando pensamos em relevantes aspectos próprios à narrativa de *Crónica de una muerte anunciada*. É importante ressaltar que a mesma toma como enredo um fato ocorrido em Sucre, cidade colombiana na qual, por muito tempo, viveu a família do escritor García Márquez. Tanto a família, como o próprio escritor, conheceram os personagens envolvidos no acontecido. Devido à grande comoção que os fatos provocaram e, por insistência de sua mãe, que não queria ver a história divulgada enquanto a mãe da vítima estivesse viva. García Márquez esperou quase três décadas para macerar essa matéria narrativa buscando libertá-la dos excessos da materialidade, conforme o próprio autor destaca em seu livro autobiográfico *Vivir para Contarla*: “[...] treinta años después del drama, (mi madre) me llamó a Barcelona para darme la mala noticia de que [...] la madre de Cayetano, había muerto; [...] no encontró razones para impedir el reportaje” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 419)[29].

[29]“[...] trinta anos depois do drama, (minha mãe) telefonou para Barcelona para dar-me a má notícia [...] de que a mãe de Cayetano havia morrido;[...] não encontrou motivos para impedir a reportagem” (Tradução livre).

A publicação de *Crónica de una muerte anunciada,* em 1981, é um exemplo da maturidade literária do escritor, que excluiu os artifícios que pudessem perturbar a relação quase precisa da palavra com a coisa a ser nomeada. A singeleza da sua forma caracteriza o respeito a esse turbilhão de sentimentos que vão se desvelando à medida que o texto vai sendo construído. O distanciamento atuou sobre a experiência real, transformando-a em uma espécie de simulacro da vida. Assim, anos depois dos acontecimentos, o autor retorna a eles para dar-lhes sentido, não à luz dos fatos e da razão, algo que já seria inviável considerando a distância temporal, mas orientado por uma concepção humanística e pela motivação literária. Desde o princípio, seu olhar foi o de um repórter, instigado pelo desejo de escrever uma boa reportagem:

> Mi reacción inmediata fue de un reportero. […] Empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descubrió mis intenciones sigilosas. […] Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva. [...] Me pareció que el tema era eterno" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 418).[30]

O enfoque jornalístico tornou-se, pois, um elemento central e subsídio ao eixo principal da narração que sustenta o corpo do romance. Utilizando o método de um repórter investigativo, que descreve contrapondo as ações e os pontos de vista de numerosos participantes e testemunhas, Rodrigues (2005) destaca as próprias palavras do escritor colombiano em relação a este seu trabalho: "Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura,

[30]Minha reação imediata foi de repórter [...] comecei a coletar dados de testemunhas, até que a minha mãe descobriu minhas sigilosas intenções. [...] O que me interessava já não era o crime em si, mas o tema literário da responsabilidade coletiva [...] Achei que era um tema eterno (Tradução livre).

por eso se llama *Crónica de* una *muerte anunciada*"(GARCÍA MÁRQUEZ *apud* RODRIGUES, 2005, p.13)[31].

3.1 – Elementos constitutivos de *Crónica de una muerte anunciada*

Publicada pela primeira vez em 1981, a diegese trata em resumo dos acontecimentos que levaram à morte de Santiago Nasar, depois que Bayardo San Román descobre, na noite de núpcias, que sua esposa Angela Vicario não é mais virgem e a devolve à casa dos pais. Ela, pressionada por seus irmãos gêmeos, Pedro e Pablo Vicario, acusa Santiago como responsável por sua desonra. Assim que tomam conhecimento do nome, os irmãos tratam de vingar a irmã e planejam o crime. Preparam as armas, algumas facas, e saem em busca da vítima. A notícia se divulga rapidamente.

Muitas pessoas acabam sabendo que algo grave iria acontecer, particularmente, alguns amigos de Santiago e pessoas do seu círculo familiar, tais como a cozinheira e sua filha, o pai da noiva e a noiva da vítima. Inclusive a autoridade policial é informada e, no entanto, não considera a gravidade dos fatos e se limita a tirar a arma dos irmãos. Eles, por outro lado, buscam novas armas e continuam com o plano. Efetivamente o cumprem, e isto ocorre diante da porta da própria casa de Santiago, que não consegue entrar porque sua mãe a havia trancado. Assim que executam seu objetivo, os "criminosos" correm para a igreja e o ferido trata de entrar na casa pela porta lateral. Consegue chegar até a cozinha, onde cai e, em seguida, morre.

[31]"Pela primeira vez consegui uma perfeita confluência entre o jornalismo e a literatura, por isso se chama *Crônica de uma morte anunciada*" (Tradução livre).

Depois do ato fatídico, os irmãos são presos e, após três anos, conseguem a liberdade. Pablo Vicário se casa e continua com o ofício de ourives. Seu irmão, Pedro, se reintegra às Forças Armadas, alcançando as insígnias de primeiro sargento e, ao entrar em um território de guerrilhas, desaparece sem deixar rasto.

Bayardo San Román, o noivo, é levado pela família. Ângela Vicário e sua mãe também vão viver em outro povoado. Ela, no entanto, durante dezessete anos lhe escreve cartas, sem jamais obter alguma resposta. No entanto, um dia ele se apresenta na sua casa e a longa espera chega ao final. A morte de Santiago Nasar, tão alardeada e anunciada, não consegue ser evitada e ocorre tendo por testemunhas e cúmplices uma praça cheia de pessoas. A paradoxal pergunta pelo responsável da desonra, ocorrida antes do casamento, mantém uma relação bastante estreita com a questão moral da perda da virgindade, como atesta o seguinte diálogo:

> - Anda, niña - le dijo temblando de rabia - : dinos, quién fue.
> Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.
> -Santiago Nasar - dijo (GARCÍA MÁRQUEZ**,** 1981, p. 65).[32]

A ambiguidade que transparece na confissão reitera a dúvida sobre a identidade do homem que efetivamente desvirginou Ângela Vicário. No entanto, o

[32]"- Ande, menina – disse-lhe tremendo de raiva – diga quem foi. Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certeiro, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre. – Santiago Nasar – disse". (2012, p. 63-64). A propósito desta tradução, Milton Hatoum, em seu texto "Um clássico do Caribe", publicado na revista *Entre Livros* (2008), chama atenção que há, nessa confissão ambígua, uma sutileza não contemplada pela tradução: "*mariposa sin albedrio"* foi traduzido como "borboleta indefesa". "No entanto, *sin albedrio* significa "sem vontade, sem determinação da razão". Ou como diz o dicionário: apenas com um desejo vivo e passageiro, fruto de um capricho" (HATOUM, 2008, p. 54).

tom assertivo da resposta reitera a dúvida do narrador e, consequentemente, instala no leitor o germe enigmático da suspeita.

Estruturalmente, a narrativa de *Crónica de* una *muerte anunciada* está dividida em cinco partes que não recebem nenhum tipo de identificação, nem estão separadas em capítulos. No entanto, chama a atenção o espaço em branco que aparece no início de cada divisão, obedecendo à mesma forma em todos os segmentos. Esta particular disposição, ao invés de atuar desfavoravelmente sobre a estrutura narrativa, ao contrário, amplia as possibilidades e permite uma construção de leitura alternada e de grande produtividade.

É possível, também, relacionar esta forma de configuração do texto literário à estrutura do texto jornalístico, considerando que este, dentro da organização do espaço gráfico, utiliza como modalidade a disposição em colunas, com espaços bem visíveis entre elas. Para o leitor, estes espaços sinalizam uma ruptura entre blocos de informação e indicam modificação na sequência da abordagem do texto. A utilização deste elemento não é privilégio exclusivo dos textos de imprensa, pois a ele recorrem também as biografias e os romances. No caso de *Crónica de una muerte anunciada*, este espaço indica o término de uma sequência narrativa e a introdução de um novo ângulo na retomada dos acontecimentos que provocaram a morte Santiago Nasar.

Embora haja uma mobilização temporal, pois a reconstrução dos fatos ocorre em um período de tempo que se estende para além dos vinte anos depois do crime, a ação e, portanto, a história construída, está centrada em um dia. Do retorno de Ângela à casa dos pais, na noite de núpcias, até a autópsia de Santiago, passam-se aproximadamente vinte e quatro horas. Por outro lado, são mencionados os três dias em que transcorre a diegese, cada um acompanhado

de um qualificativo que indica significativas impressões valorativas: “aquel domingo indeseable” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 60); “ aquel lunes ingrato” (Op. cit., p. 9); “aquel lunes absurdo” (Op. cit., p. 95); “un martes turbio” (Op. cit., p.101)[33].

O narrador, ao deslocar-se pelo tempo, avançando e retrocedendo, busca resgatar os detalhes do que ocorreu. Por isso, não é uma narrativa estruturalmente linear, já que as anacronias do discurso narrativo, como a modalidade de *flashback,* permitem ao narrador ir e vir no tempo, entremeando passado e presente, apresentar os acontecimentos gradativamente, inclusive, em uma ordem inversa. A técnica confere um efeito de circularidade, uma vez que a narração vai retornando constantemente ao que foi anunciado inicialmente: a morte de Santiago. Sendo a mesma narrada várias vezes; de uma versão mais distanciada e geral até alcançar um detalhamento mais profundo. O encadeamento das ações é organizado com precisão para que se mantenha a unidade e atenção dramática em torno dessa morte, tornando-a inevitável também do ponto de vista da narrativa. Esta se apresenta como uma espécie de quebra-cabeças, em que as peças vão se encaixando com perfeição. O narrador, ao organizar as ações de maneira circular, impulsiona a que todos os círculos convirjam para o crime fatal.

Para tanto, na primeira parte, são apresentados os eventos que antecedem a morte de Santiago Nasar e as personagens principais da trama, sem, no entanto, aprofundar os pormenores que os envolvem. O ambiente e as relações familiares e sociais de Santiago Nasar recebem relativa importância. Aparece

[33] “Aquele domingo indesejável” (2012, p. 59); “aquela segunda-feira ingrata” (2012, p. 7); “aquela segunda-feira absurda” (2012, p. 95); “uma terça-feira sombria” (2012, p. 101).

também o núcleo familiar do narrador que atua como personagem. Na sequência, as distintas partes reconstroem cena por cena do que se passou.

Por isso, na segunda parte, a chegada de Bayardo San Román ao povoado, seu encontro com Ângela Vicário e o casamento são apresentados. Também ocorre a devolução da noiva motivado pelo fato dela não ser virgem e a revelação do nome de Santiago Nasar como causador do agravo.

Já a terceira parte centraliza as ações dos gêmeos, Pedro e Pablo Vicário, para a execução de seu plano de vingança da honra da irmã. Por outro lado, a quarta parte apresenta a autópsia de Santiago, a prisão e o destino dos irmãos Vicário. Também narra o que sucede com Ângela Vicário, 23 anos depois do crime, e seu reencontro com Bayardo San Román.

Na quinta parte, além dos apontamentos da investigação e da atuação judicial, a narrativa enfatiza a reflexão sobre os efeitos do acontecido, bem como, os últimos momentos de vida de Santiago e os pormenores de seu assassinato e morte.

Como evidencia este comentário, na estratégia narrativa de García Márquez os operadores de leitura, segundo Franco Junior (*apud* BONNICI, 2003, p. 43), como, por exemplo, o nó, o clímax e o desfecho, não são apresentados de forma contígua, um depois do outro. O autor prioriza uma ordem literária oposta: apresenta em primeiro plano o desenlace; o leitor sabe antecipadamente da morte de Santiago Nasar. Depois vai desenvolvendo os elementos que ajudam o leitor a reconhecer o como e o porquê, aspectos que constituem o nó. Para, finalmente, apresentar o momento culminante, de maior tensão, que é o clímax. A alteração nos procedimentos literários é fundamental para estabelecer o grau de complexidade. Diante do impacto de um conteúdo tão profundo, a morte e a forma

como ocorreu, é imprescindível uma estrutura formal que, de modo original, acompanhe esta densidade.

A modificação da ordem de aparição dos acontecimentos ocorre, de acordo com Reuter (2007, p. 94-95), por meio de anacronias narrativas. Elas exercem um papel central em *Crónica de una muerte anunciada*. Efetivam-se tanto por antecipação, quando os acontecimentos são evocados antes do momento em que eles se situam na trama, como, por exemplo, pela entrada *in media res* no princípio da narrativa com a frase enunciativa sobre a morte de Santiago Nasar. Assim como por retrospecção, para esclarecer o passado de uma personagem ou contar, após a entrada *in media res* aquilo que a precedeu. É o que acontece, em certa medida, na segunda parte da obra, em relação à personagem de Bayardo San Román quando são revelados dados sobre sua vida e as circunstâncias que levaram ao casamento: " Bayardo San Román, el hombre que devolvió la esposa, había venido por primera vez en agosto del año anterior: seis meses antes de la boda" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 36)[34].

Como se evidencia, há uma relação bastante intrínseca entre esses aspectos da ordem narrativa, uma vez que permitem uma dosagem na apresentação dos acontecimentos, e, estes ao serem antecipados, tornam-se factíveis de preenchimento. Este constante dissimular e revelar favorece a contestação da objetividade e explicita a curiosidade no leitor.

A utilização da técnica de *flashback* perpassa com frequência o enredo, visto que o narrador entremeia o passado e o presente. Ao narrar os acontecimentos em si, promove a intervenção das personagens de maneira direta, pelo diálogo e a utilização do tempo verbal no presente, revelando o tempo da enunciação,

[34]"Bayardo San Román, o homem que devolveu a esposa, viera pela primeira vez em agosto do ano anterior: seis meses antes do casamento" (2012, p. 35).

como ilustra o seguinte fragmento entre Santiago Nasar e Margot: *"*- Me *cambio* de ropa y te *alcanzo* - dijo" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 29. Grifo nosso)[35]. No entanto, com a intervenção do narrador ocorre um corte na evocação temporal e se enfatiza a ação durativa deste passado: "Eran las 6h25m"[36]. Para, em seguida, retornar à atualidade da ação por meio da resposta da personagem: "- Dentro de un cuarto de hora *estoy* en tu casa" (Op. cit., p. 29. Grifo nosso)[37]. A construção narrativa permite inferir que não se trata apenas de uma referência extensiva a fatos do passado, há uma transferência de foco que possibilita uma melhor apreensão das ações pretéritas que estão sendo descritas. Estas cobram relevância maior no contexto da reconstituição dos eventos.

A construção de cena por cena, em cada uma das diversas partes, forma um conjunto que é narrado em sua totalidade. Assim, por exemplo, na primeira parte é apresentado o conflito dramático: a morte de Santiago e, com certa relevância seu contexto de vida, sua condição social e aspectos da sua índole. Os responsáveis pela morte também são apresentados, ainda que de modo bastante sintético: "Los hombres que lo iban a matar se habían dormido en los asientos" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 24)[38]. Neste primeiro plano, a visita do bispo, que não se concretiza, uma vez que ele passa de longe pelo povoado, se interpõe como um complicador da ação dos matadores: "– Por el amor de Dios – murmuró Clotilda Armenta. - Déjenlo para después, aunque sea por respeto al señor obispo" (Op. cit., p. 25)[39].

---

[35]"-*Troco* de roupa e logo a *alcanço* – disse" (2012, p. 27).
[36]"Eram 6h25m" (2012, p. 27).
[37]"- Em quinze minutos *estou* em sua casa" (2012, p. 27).
[38]"Os homens que o matariam tinham dormido nos assentos" (2012, p. 22).
[39]"- Por amor de Deus – murmurou Clotilde Armenta. – Deixem para depois, nem que seja por respeito ao senhor bispo" (2012, p.23).

“Pero después de que el obispo pasó sin dejar su huella en la tierra, la otra noticia reprimida alcanzó su tamaño de escándalo” (Op. cit., p. 32)[40]. Todos os tópicos mencionados, à guisa de demonstração, são resolvidos em termos narrativos, pois condensam um princípio, um meio e um final para o enfoque ali proposto.

3.2 - Confluências literárias e jornalísticas

Tomando como base a prática jornalística da reportagem, o escritor colombiano lançou mão dos artifícios e das estratégias textuais de um repórter investigativo, que descreve contrapondo as ações e os pontos de vista de numerosos depoimentos e testemunhas, para orientar a atuação do narrador em *Crónica de una muerte anunciada,* como indicam as seguintes citações: “Según me dijeron años después” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 68)[41]; “[...] en la misma posición en que la encontré prostrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer (...) el espejo roto de la memoria” (op. cit., p. 13)[42].

Dentro de uma perspectiva polifónica, a voz do narrador-repórter ou narrador-entrevistador vai colhendo informações e impressões dos envolvidos no conflito e, com isso, abre espaço para a manifestação da voz da própria coletividade. Este dispositivo abre possibilidade para que a narrativa integre outras narrativas, o que, segundo Reuter, caracteriza as “narrativas encaixadas”

---

[40] “Mas depois que o bispo passou sem deixar sua pegada na terra, a outra notícia reprimida alcançou o seu tamanho de escândalo” (2012, p. 30).
[41]“Segundo me disseram anos depois” (2012, p. 67).
[42]“[...] e na mesma posição em que a encontrei prostrada pelas últimas luzes da velhice, quando voltei a este povoado abandonado, tentando recompor (...) o espelho quebrado da memória” (2012, p.11).

(2007, p. 85). O emprego do sinal de pontuação indicado pelas aspas, detecta a mudança de interlocutor e a presença da voz de outro enunciador, que se estabelece por meio do seu enunciado, e indica, assim, a presença de uma "heterogeneidade enunciativa" que sinaliza a ruptura entre o dizer de um enunciador e os outros dizeres presentes no texto. A utilização de "um verbo de dizer", como, por exemplo, contar, perguntar ou o próprio dizer, permite esta distinção entre a voz do enunciador e a voz que ele cita, remetendo para a situação de pergunta e resposta bastante comum da entrevista e da reportagem. Este último mecanismo jornalístico consiste, precisamente, a partir de um fato transmitido por uma fonte, ouvir a versão sobre o mesmo fato de outras fontes. Ou seja, a reportagem possibilita o cruzamento de informações.

Em *Crónica de una muerte anunciada,* tomando como base a primeira parte, observa-se que aparece aproximadamente vinte vezes a expressão do indireto "disse-me", envolvendo o narrador e alguns dos personagens como evidenciam os seguintes fragmentos: A mãe de Santiago Nasar, Plácida Linero: "Nunca la dejaba cargada (el arma)", me dijo su madre (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 12)[43]; a cozinheira Victória Guzmán: "No lo previne (a Santiago) porque pensé que eran habladas de borracho", me dijo (Op. cit., p. 21)[44]; Divina Flor, a filha da cozinheira: " No ha vuelto a nacer otro hombre como ese", me dijo (Op. cit., p.17)[45]; o padre Carmen Amador: "Cuando lo vi sano y salvo pensé que todo había sido un infundio", me dijo (Op. cit., p. 30)[46].

Em contrapartida, a introdução de uma voz narrativa que marca a presença do narrador como personagem, na história que conta, caracteriza o que Genette

[43]"Nunca a deixava carregada (a arma)", disse-me sua mãe (2012, p.10).
[44]"Não o preveni (a Santiago) porque pensei que era conversa de bêbado" disse-me (2012, p. 19).
[45]"Não nasceu outro homem como aquele" disse-me (2012, p. 15).
[46]"Quando o vi são e salvo pensei que tudo havia sido uma mentira, disse-me" (2012, p. 28).

(*apud* REUTER, 2007, p. 70) classificou como narrador homodiegético. Esta categoria narrativa ocupa um papel relevante na reconstituição dos eventos, especialmente na segunda, terceira e quarta partes de *Crónica de una muerte anunciada,* como indicam as seguintes citações:

> Yo estuve con él todo el tempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique […]
> […] pero tan pronto como entré percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos […] en la oscuridad y después no volví a saber de mí mismo hasta que empezaron a sonar las campanas.
> […] tuvimos que enterrarlo de prisa al amanecer […]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 57, 91, 101)[47].

Na quinta parte, considerando a dramaticidade da eminente morte de Santiago, a mediação e intervenção do narrador-personagem é menos aparente. Ocupam um lugar de destaque as cenas e as atuações das personagens, dando a impressão de que, aquilo que está sendo revelado se desenvolve diante dos olhos do leitor em tempo real, sem distanciamento, construindo "a ilusão de uma presença imediata" (REUTER, 2007, p. 60).

Ao introduzir elementos autobiográficos, este narrador homodiegético se caracteriza também como autodiegético, ou seja, narra sua própria história, aproximando o "eu" que narra do objeto narrado e acrescentando reminiscências sobre uma cena testemunhada por outros personagens narradores, como ilustram os fragmentos a seguir:

---

[47]"Eu estive com ele todo tempo, na igreja e na festa, com Cristo Bedoya e meu irmão Luis Enrique [...]"
"[...] mas logo que entrei senti o cheiro de mulher morna e vi os olhos [...] na escuridão, e depois não voltei a saber de mim mesmo até que começaram a soar os sinos".
"[...] tivemos de enterrá-lo depressa ao amanhecer" (2012, p. 56, 90-91,101).

> Yo los conocía desde la escuela primaria [...]
> He tenido que repetir esto muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, […]
> Me trató igual que siempre, como un primo remoto (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 24, 57, 116)[48].

Assim, personagem e narrador ficam inseridos num mesmo emissor, fazendo com que o sujeito da enunciação aparentemente coincida com o do enunciado, como se a perspectiva narrativa fosse transmitida sob uma mesma ótica e intenção: o sujeito enunciador domina o campo dos acontecimentos, como domina também o plano do discurso, como orientador da leitura. Esta dupla posição traz um paradoxo e cria propícias condições para o esfacelamento da verdade narrativa.

As lembranças do narrador se intercalam com as lembranças dos outros. Assim, alguém conta uma versão ao narrador; ou alguém conta para outra personagem, que, por sua vez, conta para o narrador, outra versão do ocorrido. Pode deduzir-se que ele, para narrar, conta com a ajuda de inúmeras vozes que se juntam e ressoam como uma espécie de memória coletiva, em que a voz de cada personagem tenta "ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.126)[49].

Joana Rodriguez (2005) resgata as palavras do próprio García Márquez quando este se refere ao duplo papel assumido nesta obra:

---

[48]"Eu, que os conhecia desde a escola primária [...]" "Precisei repetir isso muitas vezes, pois nós os quatro tínhamos crescido juntos na escola e depois no mesmo bando de férias, [...]"
"Tratou-me igual a sempre, como um primo distante" (2012, p. 22, p, 56. p. 116).
[49]"[...] ordenar as numerosas casualidades encadeadas que tornaram possível o absurdo" (2012, p. 127)

> La solución fue introducir un narrador – que por primera vez soy yo mismo – que tuviera condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años, descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad" (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* RODRIGUES, 2005, p. 70-71)[50].

Para a pesquisadora, é importante o consenso que há, da perspectiva teórica, em torno ao conceito de verdade de um texto literário. Este não encontra sua base na correspondência exata com o real, mas no conceito de "modelização", proposto por Aguiar e Silva, em *Manual de teoria e metodologia literárias* (1990). Segundo esta proposta, o texto literário, ao modelar a realidade, cria uma aparência de verdade, não exigindo uma comprovação extratextual daquilo que é representado. "Portanto, a verdade em um texto como o romance *Crónica de una muerte anunciada* é uma verdade construída nos limites autônomos do texto" (RODRIGUEZ, 2005, p. 71).

O entrecruzamento de elementos literários e jornalísticos, pela estratégica alusão à crônica, possibilita o surgimento de um espaço para uma narrativa em primeira pessoa e, portanto, centrada na figura do cronista. Ao lançar mão do "eu" em um texto híbrido como o de *Crônica de uma morte anunciada*, García Márquez acaba utilizando uma estratégia que atua em causa própria, pois, ao assumir a primeira pessoa, prioriza sua voz em meio a tantas outras.

Também aciona o fator testemunhal, imprimindo sua visão e seus questionamentos sem comprometer-se ou expor-se abertamente, já que atua revestido da função de narrador: "Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y

---

[50]"A solução foi introduzir um narrador – que pela primeira vez sou eu mesmo – que tivesse condições de transitar com autonomia em todas as direções no tempo estrutural do romance. Quer dizer, depois de trinta anos, descobri algo que muitas vezes nós escritores esquecemos, que a melhor fórmula literária é sempre a verdade" (Tradução livre).

en la fiesta", (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 57)[51]; "La imagen más intensa que siempre conservé de aquel domingo indeseable fue la del viejo Poncio Vicario sentado solo en un taburete en el centro del patio". (Op. cit., p. 60)[52]; "No habían dejado de aullar (los perros) desde que yo entré en la casa, cuando Santiago Nasar agonizaba todavía en la cocina", (Op. cit., p. 96-97)[53]. O fato de o próprio narrador disfrutar de um imóvel situado no povoado também remarca sua condição de personagem testemunha: "Nuestra casa estaba lejos de la plaza grande" (Op. cit., p. 31)[54].

Este tom testemunhal promove um intercâmbio entre elementos da ficção e da realidade resultando em uma narrativa não sujeita à comprovação. "Nas narrativas ficcionais em primeira pessoa, quando narrador e autor empírico se hibridizam pela presença de referências biográficas, reitera-se o trânsito entre vida e obra" (VIEGAS, 2006, p. 16). Segundo a pesquisadora, esta perspectiva não configura a identidade entre personagem textual e pessoa real como o expresso por Philippe Lejeune no "pacto autobiográfico", mas uma construção tanto do narrador como do autor. Como, apropriadamente, ressalta Roland Barthes, o autor retorna ao texto "como uma das personagens, desenhada no tapete" (*apud* Viegas, 2006, p.17), numa posição que não se decide entre a ficção e a existência real. Vida e obra se constituem como faces complementares, como instâncias de atuação indissociáveis.

A complexidade e a forma como ocorreu o acontecido lhe conferem um caráter de tragicidade. Para tanto, um aspecto estrutural decorrente da tragédia

---

[51]"Eu estive com ele todo tempo, na igreja e na festa" (2012, p. 56)
[52]"A imagem mais intensa que sempre conservei daquele indesejável domingo foi a do velho Pôncio Vicario, sozinho, sentado num tamborete no meio do quintal" (2012, p. 59).
[53]"Não tinham parado de latir (os cachorros) desde o momento em que entrei na casa, quando ainda Santiago Nasar agonizava na cozinha" (2012, p. 96).
[54]"Nossa casa ficava longe da praça central" (2012, p. 29).

encontra relevância na construção da trama. Uma série de complicadas relações entre as personagens cria condições para uma desmedida trágica. Em *Crónica de una muerte anunciada*, essas relações acontecem no nível das coincidências e desencontros que propiciam o desfecho trágico. Uma série de acontecimentos causais e desencontros fortuitos atuaram favoravelmente para a morte de Santiago Nasar. Tais acontecimentos são as chamadas "peripécias", que, do mesmo modo que engendram a tragédia grega, na narrativa de García Márquez vão proporcionar toda a construção da singularidade na trama. Entre as mais expressivas se encontram a porta fatal: o abrir e fechar da porta principal da casa de Santiago foi um fator preponderante que culminou com seu assassinato:

> A través de la puerta vio a los Hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde el otro ángulo hacia la puerta. [...] Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo. Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos cuando se cerró la puerta" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.151-152)[55].

Outro exemplo de peripécia na trama é a mensagem preventiva que não chegou ao seu destinatário: alguém a deixou embaixo da porta de Santiago, avisando-o do perigo, mas ninguém a viu antes do ocorrido: "El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de casa, pero él no lo vio, ni lo vio Divina

[55]"Através da porta viu os irmãos Vicário correndo pela praça com as facas desembainhadas. Do lugar em que ela se encontrava, podia vê-los mas não conseguia ver o filho que corria de outro ângulo em direção à porta.[...] Então correu até a porta e a fechou com uma batida. Passava a tranca quando ouviu os gritos de Santiago Nasar e os murros de terror na porta, mas pensou que ele estivesse em cima, insultando os irmãos Vicário do balcão do seu quarto. Subiu para ajuda-lo. Santiago Nasar precisava apenas de uns segundos para entrar quando a porta se fechou" (2012, p.152).

Flor ni lo vio nadie hasta mucho tempo después de que el crimen fue consumado" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 23)[56].

A mais singular e paradoxal peripécia é a que ocorre na rua: ninguém o avisa do perigo, pois, em uma sucessão de encontros e desencontros, todos pensam que ele já foi avisado por outrem: "Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera" (Op. cit., p. 30)[57].

O casamento, a devolução da noiva e a acusação de Santiago Nasar são acontecimentos que, da forma como foram construídos na trama, favorecem a peripécia trágica: ao ser levada para casa dos pais, na mesma noite em que casou, Ângela é obrigada a falar o nome de seu deflorador. O peso da injúria recai sobre Santiago:

> La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Angela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 118)[58].

Acompanhando o aspecto da temporalidade, a unidade espacial também é imprescindível no texto narrativo. O ambiente físico é um componente importante e essencial que aponta para muitas inferências culturais. A escrita já fundou cidades que permanecem no imaginário social como ícones tão fortes, inclusive, até mais do que os concretos. É o caso, por exemplo, de Macondo, cidade construída pela ficção literária de García Márquez; um lugar mítico que revela a

---

[56]"A mensagem estava no chão quando Santiago Nasar saiu de casa, mas ele não a viu, nem a viu Divina Flor, nem a viu ninguém até muito depois da consumação do crime" (2012, p. 21).
[57]"Ninguém perguntou sequer se Santiago Nasar estava prevenido, porque todos acharam impossível que não o estivesse" (2012, p. 28).
[58]"A versão corrente, talvez por ser a mais perversa, era que Ângela Vicário estava protegendo alguém a quem, de verdade, amava, e tinha escolhido o nome de Santiago Nasar porque nunca pensou que os irmãos se atreveriam a enfrentá-lo" (2012, p. 118).

origem de uma estirpe. São impressões ou imagens que rememoram espaços reais, ainda que deslocados ou não mencionados com o objetivo de criar uma "realidade outra". Uma ficção que não se apoia na necessidade de confrontar com o referente externo fora do discurso.

Llano (2009) reconhece que a indeterminação e a falta de limites geográficos precisos são traços que caracterizam esta escrita literária, no entanto, "las referencias tienen fuerza por el manejo de la sugerencia y se compone un ámbito de rápida proliferación icónica" (2009, p. 113).[59]

Em *Crónica de una muerte anunciada* estes elementos também estão presentes, pois não há uma precisão geográfica; tudo ocorre em algum pequeno povoado que, por algumas inferências, remetem à costa colombiana. No plano da enunciação há algumas referências mais objetivas ao Departamento de La Guajira e a sua capital Riohacha, especialmente quando no plano do enunciado se relatam as consequências legais que os irmãos Vicario sofreram: "Y el día del traslado a Riohacha estaban tan repuestos y convencidos de su razón que no quisieron ser sacados de noche." (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.108-109);[60] "En el panóptico de Riohacha donde estuvieron tres años." (Op. cit., p. 67).[61]

Também quando se menciona o destino da personagem Ângela Vicário, anos depois do ocorrido: "De Angela Vicario, en cambio, tuve siempre noticias de ráfagas [...]. Mi hermana la monja anduvo algún tiempo por la alta Guajira […] y solía detenerse a conversar con ella […]" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 115)[62]

---

[59]As referências tem força pelo uso da sugestão compondo um ambiente de rápida proliferação icônica. (Tradução livre)

[60]"E no dia da transferência para Riohacha estavam tão bem refeitos e convencidos de sua razão, que não quiseram ser tirados à noite." (2012, p. 108-109).

[61]"No xadrez de Riohacha, onde estiveram três anos." (2012, p. 66).

[62]"De Ângela Vicário, em compensação, sempre tive notícias passageiras [...]. Minha irmã, a freira, andou algum tempo pela alta Guajira [...] e costumava parar para conversar com ela" (2012, p. 115).

Ou ainda, quando o narrador atrás de reconstituir os fatos expressa que “[...] me llegué por casualidade hasta aquel moridero de índios.” (Op. cit., p. 116).[63]

As várias referências à presença do “buque” indicam tratar-se de uma região do litoral colombiano. Assim se expressa mais uma vez o narrador ao se referir que “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 9)[64] Igualmente quando se reporta à chegada da personagem de Bayardo San Román: “Llegó en el buque semanal [...]” (Op. cit., p. 36).[65]

A chegada do barco trazendo o bispo reforça a ideia de isolamento geográfico do povoado que traz conjugado, por outro lado, problemas sociopolíticos e o padecimento de um atraso econômico inerentes a uma visão de desenvolvimento muito difundida na América Latina de centralização dos recursos nas grandes metrópoles, desconsiderando os povoados, o campo e as minorias étnicas, especialmente a população negra e indígena. Resultado mais que evidente para a conformação de uma realidade de abandono, pobreza e segregação.

Os vários espaços que aparecem, funcionam como partes de um mosaico, que fundamentalmente representam a totalidade, uma vez que congregam em si o todo e as particularidades. Portanto, o microespaço relacionado à dinâmica familiar, ou seja, a casa, reveste-se de fundamental importância, na medida em que permite uma maior aproximação às particularidades da realidade provinciana e, consequentemente, aos valores sociais e culturais do grupo; às condições históricas e econômicas e as possíveis transformações decorrentes. Aspectos

---

[63]“[...] cheguei por acaso àquele morredouro de índios.” (2012, p. 116).
[64]“No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo.” (2012, p.7).
[65]“Chegou no navio semanal [...]” (2012, p. 35).

estes, que encontram eco no que Pesavento (2006) sinaliza como “estudos sobre o imaginário” cuja base de entendimento encontra-se na “ideia de representação”. “O imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo que se coloca no lugar da realidade, sem com ela confundir-se, mas tendo nela o seu referente” (PESAVENTO, 2006, p. 12).

Este é, sem dúvida, um dos pressupostos que encontra significação no conjunto da obra de García Márquez, pois o autor busca enlaçar o leitor a um mundo espetacular, um mundo imaginário, que tem como objetivo a configuração da totalidade das experiências humanas. Ao idealizar um mundo ficcional dotado de vida própria, o escritor propicia, ao mesmo tempo, uma interpretação do mundo real. Há no *corpus* vários exemplos ilustrativos desta dinâmica.

A casa de Santiago Nasar é descrita pelo narrador como:

> Un antiguo depósito de dos pisos [...]. Había sido construido en los tiempos en que el río era tan servicial […]. Cuando vino Ibrahim Nasar con los últimos árabes, al término de las guerras civiles […] lo compró a cualquier precio […]. En la planta alta [...] hizo dos dormitorios amplios y cinco camarotes […]. Y construyó un balcón de madera [....]. En la fachada conservó la puerta principal […] conservó también la puerta posterior […] esa fue siempre la puerta de más uso (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 18-20).[66]

Em contrapartida, a casa da família Vicário e, portanto, a de Ângela Vicário é:

[66]“Um antigo depósito de dois andares [...]. Fora construído nos tempos em que o rio era tão serviçal [...]. Quando Ibrahim Nasar chegou com os últimos árabes no fim das guerras civis [...] comprou-o muito barato [...]. No andar de cima, [...] fez dois quartos amplos e cinco camarotes [...] e construiu uma sacada de madeira [...]. Na fachada conservou a porta principal [...] conservou também a porta dos fundos [...] essa foi sempre a porta mais usada” (2012, p. 16-17).

> [...] una casa modesta, con paredes de ladrillos y un techo de palma [...]. Tenía en el frente una terraza ocupada casi por completo con macetas de flores y un patio grande [...]. En el fondo del patio, los gemelos tenían un criadero de cerdos, con su piedra de sacrificios y su mesa de destazar […] (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 55).[67]

As duas casas mencionadas não só evidenciam diferenças quanto ao seu aspecto material, mas também apontam para a valorização social das personagens: Santiago Nasar goza de influência e prestígio social enquanto Ângela Vicário busca alcançar esta condição por meio de um bom casamento.

Outro cenário mencionado e bastante significativo é a casa de María Alejandrina Cervantes. Aparece como "La casa de misericórdias". É descrita como "[...] una casa de puertas abiertas con varios cuartos de alquiler y un enorme patio de baile […]" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 86).[68] É, na realidade, um bordel, um lugar onde Santiago Nasar e seus amigos sempre tiveram boa acolhida, já que María Alejandrina foi a paixão juvenil da personagem. É uma casa que representa toda a idiossincrasia da moral conservadora, tradicional e machista que admite a existência de dois tipos de mulheres: uma para casar e outra para o prazer. É a antítese da moral conservadora que busca manter o ideal da virgindade a custa da prostituição. Ao mesmo tempo que a sociedade discrimina a prostituição, e, consequentemente, a prostituta, utiliza-a para manter arraigados valores e preceitos.

O estabelecimento comercial - uma pequena mercearia – de Clotilde Armenta também é um contexto especial, pois é um dos lugares onde os irmãos Vicario deram a conhecer publicamente suas intenções em relação a Santiago.

---

[67]"[...] uma casa modesta, paredes de tijolos e um teto de palma [...]. Na frente, um terraço ocupado quase completamente por vasos de flores, e um grande quintal [...]. No fundo do quintal, os gêmeos tinham um chiqueiro, a pedra de sacrifícios e a mesa de corte [...]" (2012, p. 53-54).

[68]"[...] uma casa de portas abertas com vários quartos de aluguel e um enorme pátio de danças [...]" (2012, p. 86).

Também é ali onde bebem e entram em discrepância sobre o crime que iam cometer: “Los Hermanos Vicario habían contado sus propósitos a mais de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 78).[69] Não ocultam suas intenções, paradoxalmente escolhem o estabelecimento como quartel general; em compasso de espera, aguardam o momento oportuno para cumprir o seu plano. Movem-se em um espaço público, em um constante ir e vir de pessoas fazendo com que se estabeleçam limites muito sutis entre o público e o privado.

Há uma mescla entre estas duas instâncias, já que o drama pessoal está permeado por valores e questões sociais como a preservação da honra. A ameaça destes valores faz com que o problema saia da esfera particular e afete a comunidade como um todo. Uma série de desencontros e contratempos não permitem que a notícia fatal chegue ao conhecimento do verdadeiro destinatário. Há como uma espécie de “pacto velado” entre os habitantes do povoado, justificado como algo impossível de ser evitado e relacionado ao acaso.

Merece atenção especial a casa objeto de admiração de Ângela Vicário. Era a quinta do viúvo de Xius. Por sua excelente localização, proporcionava uma vista espetacular do mar do Caribe. Além disso, havia sido decorada com muito esmero pela esposa de Xius. A casa não estava à venda, mas a insistência de Bayardo e seu poder de persuasão centrado no aspecto financeiro, “forçosamente” obrigou o negócio. Ironicamente, a casa, tão cara e motivo de ostentação, não teve valor, pois com o término do casamento e seu posterior abandono por Bayardo San Román, foi objeto de saques e sofreu um intenso processo de deterioração.

[69]“Os irmãos Vicário tinham contado seus propósitos a mais de doze pessoas que foram comprar leite, e estas os divulgaram por toda parte antes das seis.” (2012, p. 77).

Michelle Perrot, em *As mulheres ou os silêncios da história* (2005), traz uma contribuição importante para ampliar esta reflexão. Ao analisar a temática do espaço feminino na narrativa histórica, especialmente no que concerne ao século XIX, assim como em boa parte do século XX e neste século, a autora reconhece que as mulheres estiveram destinadas ao silêncio e ao exercício de um papel social pouco relevante na esfera pública, na medida em que neste espaço era privilegiado o olhar e a posição do homem: "o mundo público, sobretudo, econômico e político, é destinado aos homens e é o mundo que conta" (PERROT, 2005, p. 34).

Por isso, há pouco registro documental sobre as mulheres, já que uma série de práticas socioculturais eram, até recentemente, "coisa de homem". Perrot ressalta como exemplo desta prática social exclusivamente masculina que a "honra viril ultrajada é vingada com o assassinato" (2005, p.34). Pensamento análogo encontra-se na tessitura de *Crónica de* una *muerte anunciada*:

> – Lo dejamos para después – dijo Pablo Vicario- ahora vamos de prisa.
> – Me lo imagino, hijos – dijo ella: el honor no espera. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 83-84).[70]

Igualmente registrado no seguinte excerto

> – Lo matamos a conciencia – dijo Pedro Vicario – pero somos inocentes.
> – Tal vez ante Dios – dijo el padre Amador.
> – Ante Dios y ante los hombres – dijo Pablo Vicario. – Fue un asunto de honor (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 67).[71]

[70]"– Fica para depois – disse Pablo Vicário – estamos com pressa agora. – Eu imagino, meus filhos – disse ela – a honra não espera." (2012, p. 83).
[71]"- Nós o matamos conscientes – disse Pedro Vicário – mas somos inocentes. – Talvez diante de Deus – disse o padre Amador. – Diante de Deus e dos homens – disse Pablo Vicário. – Foi uma questão de honra" (2012, p. 66).

Contrapondo a esta esfera pública, âmbito da ingerência masculina por excelência, Perrot (2005) ressalta que o espaço da mulher era o mundo privado e familiar. Por isso são elas “as porta vozes da vida privada”. As responsáveis pela conservação e transmissão das histórias e dos valores familiares e sociais. Em suma, guardiãs de uma memória do privado, pois, “cabe às mulheres o culto aos mortos e o cuidado com as tumbas, o que as incumbe de velar pela manutenção das sepulturas” (PERROT, 2005, p. 39).

A produção literária de Gabriel García Márquez, representativa do século XX, também registra valores semelhantes e demarca um espaço sexuado similar ao anteriormente assinalado, conforme testemunha *Crónica de una muerte anunciada*, quando o narrador infere um comentário sobre a família de Ângela Vicário, e sobre a tarefa educativa da mãe, Purísima del Carmen:

> Ellas habían sido educadas para casar-se. Sabían bordar en bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía y redactar esquelas de compromiso. A diferencia de las muchachas de la época, que habían descuidado el culto de la muerte, las cuatro eran maestras en la ciencia de velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 43-44).[72]

A praça central também é um lugar estratégico e peça fundamental na trama de García Márquez. É o local que pertence à esfera da coletividade e congrega atenções e interesses em relação aos fatos públicos. Em uma pequena cidade ou povoado, a praça é o lugar onde os moradores se reúnem para comentar os mais diversos assuntos e celebrar os momentos festivos mais

[72]“Elas tinham sido educadas para casar. Sabiam bordar em bastidor, costurar à máquina, tecer renda de bilro, lavar e passar, fazer flores artificiais e doces de fantasia, e redigir participações de cerimônia. À diferença das moças da época, que se haviam descuidado do culto da morte, as quatro eram mestras na antiga ciência de velar os enfermos, confortar os moribundos e amortalhar os mortos” (2012, p. 42-43).

importantes. Frequentemente, as principais apresentações artísticas e os acontecimentos sociais mais relevantes ocorrem neste local. Ela é uma espécie de palco onde os mais variados “atores” e temas se encontram.

Em *Crónica de una muerte anunciada*, a praça é um lugar chave porque reúne, como em um espetáculo, todos os envolvidos nos acontecimentos. Estes procedem, de modo análogo, ao coro da tragédia grega, fazendo ressoar a voz da ordem social vigente:

> Santiago Nasar se fue. La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa. […] De todos los lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.149).[73]

Como entidade coletiva, também tem sua parte de responsabilidade na consecução da morte de Santiago, pois não só aprovam a atitude dos gêmeos Vicário, como também a validam e, principalmente, a exigem:

> Una de las pocas casas que estaban abiertas en esa calle extraviada era la de Prudencia Cotes, la novia de Pablo Vicario. [...] saludaron la madre de Prudencia Cotes en la cocina. Aún no estaba el café. – Lo dejamos para después – dijo Pablo Vicario -, ahora vamos de prisa. – Me lo imagino , hijos – dijo ella: el honor no espera. […] Prudencia Cotes salió a la cocina […]. ‘Yo sabía en que andaban – me dijo – y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre’ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 84).[74]

---

[73]“Santiago Nasar saiu. As pessoas tinham se colocado na praça como nos dias de desfile. Todos o viram sair e todos compreenderam que já sabia que o matariam e estava tão perturbado que não encontrava o caminho de casa. [...] De todos os lados começaram a gritar para ele, e Santiago Nasar deu várias voltas para frente e para trás, estonteado com tantas vozes ao mesmo tempo” (2012, p. 150).

[74]“Uma das poucas casas que estavam abertas nessa rua perdida era a casa de Prudência Cotes, a noiva de Pablo Vicário. [...] cumprimentaram a mãe de Prudência Cotes na cozinha. O café ainda não estava servido. – Fica para depois – disse Pablo Vicário – estamos com pressa agora. –

O herói trágico está representado em Santiago Nasar. Ele é descrito como um jovem de vinte e um anos, filho único de um casamento por conveniência, desfruta de uma boa situação financeira, administra os negócios do pai, tem intenção de casar-se com a jovem Flora Miguel, filha de imigrantes árabes, assim como ele próprio. No entanto, tem um fim desafortunado, pois é assassinado em nome da honra, em virtude de uma ofensa que não se sabe se realmente tenha sido cometida por ele. De maneira que, o narrador assim se pronuncia: "Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar, que le había cobrado 20 años de dicha no sólo con la muerte, sino además con el descuartizamiento del cuerpo, y con su dispersión y exterminio (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 102).[75]

A "fatalidade" que marca a desdita de Santiago está bastante arraigada nos padrões sociais do tradicional povoado: Se, "supostamente", ele tirou a virgindade de uma moça de família, os irmãos da vítima puderam agir em legítima defesa na cobrança desta honra. Santiago, ao estar integrado na ordem e na moral provinciana "conocía la índole mojigata de su mundo, y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 131)[76]. Por outro lado , os irmãos Vicário não estão diante de leis que implicam um conflito, já que estão incorporadas e justificadas social e legalmente: "El abogado sustentó la tesis del homicídio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal y los gemelos declararon al final del juicio

---

Eu imagino, meus filhos – disse ela – a honra não espera. [...] Prudência Cotes entrou na cozinha [...] 'Eu sabia o que iam fazer, disse-me e não só estava de acordo, mas nunca teria me casado com ele se não agisse como homem" (2012, p. 82-83).

[75]"Pensava na crueldade do destino de Santiago Nasar, que lhe cobrara 20 anos de felicidade não apenas com a morte, mas com o esquartejamento do corpo, sua dispersão e extermínio" (2012, p. 102).

[76]"Conhecia a índole hipócrita de seu mundo, e devia saber que a natureza humilde dos gêmeos não era capaz de resistir ao escárnio" (2012, p. 132).

que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 66).[77]

Ao contrário da tragédia clássica, em que o herói deve escolher entre leis antagônicas, e com essa escolha assinala seu fim trágico, em *Crónica de una muerte anunciada* não é mais sobre o herói que recai esta atitude, apesar de que ele sofra suas consequências. São os gêmeos Vicário os protagonistas desta decisão. Mesmo que para muitas testemunhas, eles esperavam que alguma coisa, uma pessoa ou um acontecimento os impedisse de levar a cabo seu propósito: "[...] tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como para encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedírselo" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 77).[78]

O preconceito em relação aos padrões sociais estabelecidos no provinciano povoado de Santiago resume-se em um aforismo mencionado pelo juiz: "Dadme un prejuicio y moveré el mundo" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 131).[79] Há, de certa maneira, por parte do autor, um questionamento da fatalidade e do que muitas vezes nos é imputado como destino.

Para tanto, tropo da ironia, que consiste na inversão de sentido, parece ser o que melhor representa a intenção de García Márquez em *Crónica*. O contexto geral da narrativa e as muitas casualidades proibidas trazem consigo algo de irônico e paradoxal. No entanto, alguns exemplos do *corpus* são mais contundentes neste aspecto. Na noite do casamento, quando Ângela é devolvida à família, "[...] Bayardo San Román no entró, sino que empujó con suavidad a su

---

[77]"O advogado sustentou a tese do homicídio em legítima defesa da honra, admitida pelo tribunal da consciência, e os gêmeos declararam ao final do julgamento que voltariam a fazer mil vezes o que fizeram pelos mesmos motivos" (2012, p. 65).
[78]"[...] tinha a certeza de que os irmãos Vicário não estavam tão ansiosos para cumprir a sentença como para encontrar alguém que lhe fizesse o favor de impedi-los" (2012, p. 76).
[79]"Dai-me um preconceito e moverei o mundo" (2012, p. 132).

esposa hacia el interior de la casa, sin decir una palabra. Después besó Pura Vicario en la mejilla[...] – Gracias por todo, madre – le dijo. – Usted es una santa" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 63-64).[80]

A situação mencionada traz uma carga de ironia, pois diante da gravidade do momento, a devolução da noiva à família, o noivo beija a mãe, age com suavidade e agradece. Os fatos sinalizam em uma direção e a atitude da personagem provoca uma interrupção no dramatismo que a situação exige. A ironia se estabelece exatamente por esta reação que traz consigo a incongruência e o contraste.

O seguinte exemplo também atesta nesta direção: "Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban, y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres, no les ponían nombres de gente sino de flores" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.71).[81] Desde a antiguidade, a relação entre homens e animais é comum, e, inclusive a ideia de atribuir-lhes nomes. No entanto, a ironia, neste caso, se estabelece, em primeiro lugar, porque os animais são porcos, criados para serem abatidos e depois porque a identificação se dá pela utilização do nome de flores. O contraste entre a aspereza dos animais e a delicadeza das flores estabelece a ironia.

Uma aglutinação de ambiguidade e ironia manifesta-se também na escolha do nome das personagens. A prostituta María Alejandrina Cervantes é um exemplo. Seu nome alude ao sagrado por meio do nome Maria, a mãe de Jesus; com Alejandrina há uma menção à antiguidade clássica, a métrica poética e ao

---

[80]"[...] Bayardo San Román não entrou, com suavidade empurrou a esposa para o interior da casa, sem dizer uma palavra. Depois beijou Pura Vicário na face. [...] – Obrigado por tudo mãe – disse-lhe. – A senhora é uma santa" (2012, p. 62).

[81] "Lembrei-lhes que os irmãos Vicário sacrificavam os mesmos porcos que criavam, tão familiares que os distinguiam por seus nomes; não punham nome de gente neles, mas de flores" (2012, p. 70).

poderio do imperador romano Alexandre Magno. Enfim, uma relação com a tradição e a história. Com Cervantes, se estabelece uma intertextualidade com a literatura clássica espanhola, através do seu autor mais representativo Miguel de Cervantes. Estão presentes, portanto, a religião, a civilização e a cultura. A imponência do nome contrasta com a vida e a atividade "marginalizada" que ela exerce. O nome a personaliza substancialmente e a realidade social a descaracteriza profundamente.

O estreito vínculo com o sagrado, com o religioso aparece no nome de alguns outros personagens, entre eles, no de Santiago. Seu nome alude a um dos apóstolos de Jesus, Tiago. Traz consigo algo de santidade e, ao mesmo tempo, de mártir, já que muitos apóstolos sofreram perseguição por causa do evangelho. O personagem protagonista no decorrer da história assume este papel, pois, além de ser acusado sem provas, não ter oportunidade de defesa, sucumbe tragicamente à vista de todos.

Crónica de una muerte anunciada constitui-se num texto que rompe, intencional ou ironicamente, o modelo proposto no título. Atuam de modo significativo para este processo de neutralização, a utilização dos tropos assinalados e o esmerado trabalho do autor para privilegiar a função poética e distanciar-se do relato, através de procedimentos literários que possibilitaram a transformação da "crônica" em discurso narrativo. Ao tornar a linguagem mais criativa e expressiva, propicia e confere magnitude à significação.

Evocando os fatos de uma história do passado, o autor colombiano busca inferir sobre o tempo presente, divisando que o real nunca manifesta um sentido único e uma só possibilidade de interpretação. O texto literário, ao captar o real sintetiza-o de maneira inovadora por meio das infinitas possibilidades de

disposição dos signos. Como bem ressaltou Aristóteles, o poeta é criador de intrigas, não criador de versos.

Por isso, o ato de escrever, como reconhece García Márquez, “é sempre, com maior ou menor fortuna, invocar os espíritos esquivos da poesia” (2011, p. 30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

La novela deja de ser ‘latinoamericana’, se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad; ahora se sirve de la realidad.
Mario Vargas Llosa *(apud* FRANCO, 2001, 282).

A literatura latino-americana, em decorrência de seu longo processo constitutivo, está cada vez mais presente na cena literária do mundo globalizado, através de autores e obras cujos procedimentos artísticos se revelam genuínos e inventivos. Logo, verificamos que nossas literaturas latino-americanas encontram-se em um constante processo de constituição, reconhecimento e validação frente às demais literaturas.

Neste amplo cenário, inúmeros artistas se movem e constroem suas produções artístico-literárias. Não poderia ser diferente, quando se trata de assinalar para o “mosaico” literário de Gabriel García Márquez. Particularmente, na obra *Crónica de una muerte anunciada*, o esmerado trabalho do autor para entrelaçar forma e conteúdo, além da seleção de procedimentos literários coerentes com sua intenção, possibilitou a construção de um texto que foi além de um relato jornalístico e encontrou seu lugar de destaque nos bosques da ficção.

O autor, ao diluir as fronteiras entre o real e o ficcional, consegue imprimir à temática uma variedade e uma magnitude que, por sua vez, refletem a própria complexidade e a profundidade do ser humano e de sua existência, o que nos remete à epígrafe que abre essas considerações finais, uma vez que, ao falar do de sua aldeia, García Márquez insere-se nas malhas do universal, como diria Tolstói.

Frequentemente associado ao realismo mágico, o conjunto da obra de García Márquez supera possíveis enquadramentos, uma vez que, como exímio contador de histórias, utiliza-se dos mais variados mecanismos para levar adiante seu propósito literário. Assim, podemos considerar que, no caso da obra em destaque, o possível fantástico e mágico está nas próprias contradições do real. A

tragédia, como fenômeno da natureza humana, está presente em qualquer manifestação em que a essência desse humano também esteja presente. Por isso, ela não se encerra apenas em um gênero, o trágico, mas, continua presente em outros, como o romance. Este, ao instituir-se na modernidade, surge como um modelo estético capaz de representar os dramas humanos por permitir a ampliação da linguagem e incorporar todo tipo de hibridismo. O ser humano é complexo e sinônimo de conflito, portanto, seu entorno social é marcado por esta complexidade.

A trama de *Crónica de una muerte anunciada* estimula a reflexão sobre determinados valores como o casamento por interesse, a temática da honra, o papel de homens e mulheres na sociedade, especialmente no que diz respeito ao machismo, a legitimação do poder por meio da violência e a morte. Também sinaliza para conceitos bastante arraigados nas sociedades latino-americanas de que os problemas que as afligem são motivados basicamente por interferências e ações externas, quando, em realidade, muitos deles são gerados pelas próprias contradições internas e inerentes a cada grupo social, mantidos com a cumplicidade de todos e justificados por aspectos como a tradição e a fatalidade.

Ao apontar para a indiferença, tanto por parte das autoridades civis como religiosas, e a despreocupação inconsequente da maioria da população do povoado com relação ao que ia ocorrer com Santiago Nasar, o narrador chama a atenção para a responsabilidade coletiva: “una muerte cuyos culpables podríamos ser todos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p. 107). Igualmente questiona que, diante de uma realidade por vezes adversa, manter a lucidez é algo difícil e, frequentemente, insuportável.

A literatura como forma de expressão cultural, longe de almejar uma pretensa estabilidade, tem rompido tradicionais referências espaciais e temporais. Dessa forma, García Márquez filia-se a essa linhagem de autores que problematizam a realidade e nos apresentam uma literatura singular, que permite a identificação com as temáticas do cotidiano reconhecíveis no campo das relações humanas.

A mãe do autor não queria ver publicado o relato desta história verídica ocorrida na cidade colombiana de Sucre, na década de 1950, envolvendo um jovem amigo da família García Márquez e, especialmente, do próprio escritor, pois em sua opinião "una cosa que salió tan mal en la vida no puede salir bien en un libro" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 419)[82]. Entretanto, contrariando os prognósticos da própria mãe, a obra do escritor é exemplo do perfeito binômio que agrega uma história singular aliada a uma forma diferenciada de narrá-la, e de que este binômio pôde encontrar o seu melhor lugar na galeria da arte.

[82] "Uma coisa que saiu tão mal na vida não pode sair bem em um livro" (Tradução livre).

REFERÊNCIAS

Do Corpus:

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada.* Tradução de Remy Gorga Filho, 43ª edição, Rio de Janeiro: Record, 2012.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada.* Bogotá: La oveja negra, 1981.

Gerais:

AÍNSA, Fernando. *La Nueva Novela Histórica Latinoamericana.* México, Plural, v.240, 1991, p. 82-85.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA Jr., Benjamin. (org.) *Margens da cultura:* mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al. A personagem da ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 83-101.

ARISTÓTELES (II). *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – A teoria do romance.* Tradução de Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1998.

BARZOTTO, Leoné Astride. *Interfaces Culturais:* The Ventriloquist's tale & Macunaíma. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

_____. Libertação Narrativa em Roa Bastos. In:*Gláuks*, v. 11, nº. 2, 2011, p. 135-150.

BECKER, Caroline Valada. *A Crônica e Suas Molduras,* Um Estudo Genológico. Londrina: Revista Estação Literária, volume 11, p.10-26, jul. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL11-Art1.pdf - acesso em: 9 ago. 2013.

CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. (org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL ; Editora da Unisinos, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica/2*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

_____. Situação do romance. In: _____. *Valise de cronópio.* Trad. Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 61-83.

COSSON, Rildo. *Literatura Factual:* Ensaios sobre o Romance-Reportagem. Pelotas: UFPel, 2002.

_____. *Romance-Reportagem:* o gênero. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Limiares do Comparativismo. In: SCHWANTES, Cíntia. (org.) *A Mandala e o Caleidoscópio*: ensaios de literatura brasileira Contemporânea. Pelotas: UFPel, 1999, p. 167-176.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

_____. Sem centro nem periferia: É possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? In: *Literatura e memória cultural*. Anais do 2º congresso ABRALIC. Belo Horizonte. 1995, v. 11, p. 621-633.

DANZIGER, Marlies K; JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

D'ANGELO, Biagio. Repensar a América: do Sul, ao plural, austral. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (org.) *Sob o signo do presente:* intervenções comparatistas. Porto Alegre: UFGRS, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia na literatura portuguesa contemporânea. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE LÍNGUAS E LITERATURAS MODERNAS. 19, *Anais...* Brasília, Editora da UnB, 1993, p. 277-281.

_____. A *Confissão de Lúcio* e a ironia romântica. In: DUARTE, Lélia P. (Coord.). Semana de estudos Sá-Carneiro. Belo Horizonte. *Anais...* Fale/UFMG, 1994, p. 99-106.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 393-414.

ESTIVIL, Patrícia Virginia Cuevas. *Do ascetismo de Dom Quixote a Borges*: Releituras da Nova Novela Histórica Latino-Americana. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. UNIOESTE: Cascavel/PR., 2008.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana.* Barcelona*:* Ed. Ariel, 2001.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osama (org.) *Teoria literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Eu não vim fazer um discurso.* Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Vivir para contarla*. Barcelona: Debolsillo, 2012.

GOUVEIA, Arturo. A ironia estrutural do romance. In: REBELLO, Lúcia Sá; SCHNEIDER, Liane (org.) *Construções literárias e discursivas da modernidade.* Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

HATOUM, Milton. Um clássico do Caribe. In: *Entre Livros.* Ano 2, n. 22, São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 52-55.

HERCOVITZ, Heloiza Golbspan. O Jornalismo de Gabriel García Márquez*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*. v. 1, n.2 – 2º semestre de 2004. p. 175-194.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JOZEF, Bela K. *História da literatura hispano-americana.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *O espaço reconquistado.* São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. *O Lugar da América.* In: JOBIM, José Luís (org.). *Sentido dos lugares.* Rio de Janeiro: Abralic, 2005. p. 114-129.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística.* 5ª edição. São Paulo: Ática, 1997.

LLANO, Aymará. *No hay tal lugar:* literatura latinoamericana del Siglo XX. 1ª ed. Mar del Plata, EUDEM, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance:* um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MASINA, Léa. Sérgio Faraco: a emergência da memória. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo (org.) *Questões de Literatura.* Passo Fundo: Editora UFP, 2003.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários.* São Paulo. Cultrix, 1974.

MENTON, Seymon. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: El Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / Projetos globais:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária.* São Paulo: Cultrix, 1997.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. Tradição e Renovação. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina en su literatura.* México. Siglo XXI/UNESCO, 1972, p. 131-159.

MUECKE**,** D. C. *Ironia e o irônico.* Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: Imagologia, imaginário, polissistema. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosane Ketzer (org). *Musas na encruzilhada* (ensaios de literatura comparada). Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: HUCITEC; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

PALERMO, Zulma. *Geopolíticas literárias y América Latina:* Hacia una teorización contrahegemónica. In: BITTENCOURT, Gilda N.; MASINA, Léa dos Santos; SCHMIDT, Rita (org.) *Geografias literárias e culturais:* espaços/temporalidades. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 79-91.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e Mexe nacionalismo:* paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 33-92.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & Literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho & MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). *História e Literatura:* identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006, p. 11-27.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *II Congresso Abralic*. *Anais…* v.1, 1981, p. 60-66.

PRADO, Maria Lígia. *A formação das nações latino-americanas.* 22 ed. São Paulo: Atual, 2009.

QUIROGA, Jorge. Alejo *Carpentier:* em busca do real maravilhoso. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMA, Ángel. Meio Século de Narrativa Latino-Americana (1922-1972). (Organizadores: Flávio Aguiar & Sandra T. Vasconcelos). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel Lacorte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 111-208.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina.* (Organizador: Pablo Rocca). Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 465-488.

REUTER, Yves. *A análise narrativa: o texto, a ficção e a narração.* Tradução Mario Pontes, 2ª edição, Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RICOEUR, Paul. O tecer da intriga. In: _____. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Trad. Constança Marcondes César, Campinas, SP: Papirus, 1994, p.55-84.

RODRIGUES, Joana de Fátima. *Literatura e Jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*. 172 f. Dissertação (mestrado) - FFLCH/USP: São Paulo, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras.* São Paulo: EDUSP, 1994.

RUFFINELLI, Jorge. *Después de la ruptura: la ficción.* In: PIZARRO, Ana (Coord.). *América Latina:* Palabra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, 3 v. p. 367-391.

SÁ, Jorge. *A crônica.* São Paulo: Ática, 1997.

SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla* –La biografía. España: Alfaguara, 1997.

SANTIAGO**,** Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina.* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma Literatura nos trópicos:* ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

SANTOS, Maria de Fatima. *O* trágico como mola que tensiona o pensar*. Revista Humanidades* – set./2003. Brasília: Editora UNB. p. 143-150.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Entretextos:* Crítica comparada em literaturas de fronteiras. Campo Grande: Life Editora, 2012.

_____. *A narrativa fantástica nos contos de Julio Cortázar.* 213 f. Departamento de Teoria Literária. (Mestrado em Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 1984.

SCHOLES, Robert Kellogg. *A natureza da narrativa*. Trad. Gent Meyer. São Paulo: MC, 1977.

SHAW, Donald. *Nueva Narrativa Hispanoamericana.* Madrid: Cátedra,1999.

SIMON**,** Luis Carlos. *Duas ou três páginas despretenciosas:* a crônica, Rubem Braga e outros cronistas. Londrina: EDUEL, 2011

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação:* os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOSNOWSKI, Saúl. La "nueva" novela hispano-americana: ruptura y "nueva" tradición. In: PIZARRO, Ana (Coord.). *América Latina:* palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, v.3, p. 393- 412.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cultural em ritmo latino. In: MARGATO, Izabel ; GOMES, Renato Cordeiro. (org.). *Literatura / política / cultura (1994-2004).* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 239-251.

SZONDI, Peter. *Ensaios sobre o trágico.* Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TROUCHE, André. Boom e Pós-boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 83-102.

VIEGAS, Ana Cláudia. A "invenção de si" na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano. (org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: De Letras, 2006.

WHITE, Hayden. *Meta-História:* A imaginação Histórica do Século XIX. Trad. José Laurêncio de Melo, 2ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.