

FIGURAÇÕES DA MORTE EM CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Felipe da Silva Mendonça (UEL)¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre as figurações da morte em *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Para tanto, recorreremos a teóricos como Ariès (2012), Dastur (2002), Kübler-Ross (1996), Medeiros (2010) e Morin (1970), os quais discorrem sobre a morte, bem como autores que contribuíram para nossa reflexão acerca da forma romanesca e do romance curto de García Márquez, a saber: Ambrozio (1986), Bakhtin (1988), Lukács (2009), Palencia-Roth (1989), Rodríguez Mansilla (2006) e Watt (1990). A partir da análise realizada, destacamos as seguintes figurações da morte na obra em foco: relação entre morte e temporalidade; a morte enquanto experiência de outro; o horror à decomposição do cadáver; o homicídio como forma de afirmação da individualidade por meio do extermínio de outro; a negação da morte; a morte anunciada; e o compromisso com o corpo.

Palavras-chave: Crônica de uma morte anunciada. Morte. Homicídio. Romance. Gabriel García Márquez.

FIGURATIONS OF DEATH IN CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Abstract: This article aims to reflect on the figurations of death in *Crónica de una muerte anunciada* (1981), by Gabriel García Márquez. For that, we turn to theorists like Ariès (2012), Dastur (2002), Kübler-Ross (1996), Medeiros (2010) and Morin (1970), that talk about death, as well as authors who contributed to our reflection on novel genre and García Márquez's narrative: Ambrozio (1986), Bakhtin (1988), Lukács (2009), Palencia-Roth (1989), Rodríguez Mansilla (2006) and Watt (1990). From the analysis carried out, we highlight the following figurations of death in the work in focus: the relationship between death and temporality; death as the experience of another; the horror of the decomposition of the corpse; the homicide as a way of affirming individuality through the extermination of another; the denial of death; the announced death; and commitment to the body.

Keywords: Crónica de una muerte anunciada. Death. Homicide. Novel. Gabriel García Márquez.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: felipesimendonca@gmail.com

A oração fúnebre pronunciada por Péricles aos guerreiros atenienses mortos em batalhas da Guerra do Peloponeso revela o tratamento dispensado à morte na sociedade grega. No mundo moderno, somos tentados a imaginar que um discurso fúnebre deveria enaltecer o morto, lembrar suas atitudes e comportamentos, bem como consolar a família. De certo modo, é isso que temos na oração fúnebre de Péricles, a diferença está no fato de que essa prega pela coletividade. Assim, no discurso registrado por Tucídides (2001), Péricles faz um elogio aos antepassados, enaltece a cidade de Atenas, pontuando o quanto ela é grandiosa e causa inveja nas outras cidades, bem como estimula os demais cidadãos a adotarem uma atitude semelhante a dos guerreiros: dar a vida em prol da nação. Ao finalizar a exaltação de Atenas, Péricles diz: “Esta, então, é a cidade pela qual estes homens lutaram e morreram nobremente, considerando seu dever não permitir que ela lhes fosse tomada; é natural que todos os sobreviventes, portanto, aceitem de bom grado sofrer por ela” (TUCÍDIDES, 2001, p. 111-112).

Distante dessa coletividade, na modernidade há o predomínio da individualidade. Essa diferença organizacional da sociedade ontem e hoje pode ser percebida por meio da comparação entre a epopeia e o romance. Ambos os gêneros, em suas singularidades, são representativos para a sociedade na qual foram concebidos. A epopeia possui características estáveis, um cânone definido, diferentemente da forma romanesca (BAKHTIN, 1988). Assim, um exercício comum é aproximarmos epos e romance e, a partir de suas diferenças, constatar as características deste. Para Lukács (2009), enquanto na epopeia temos o verso duro, trágico e cortante, por meio do qual conhecemos o herói de caráter incomensurável, bem como percebemos que não podem existir outras relações senão de luta e aniquilação; no romance, há um trato puramente humano e psicológico das personagens, ou seja, essa prosa permite a dessacralização o conteúdo épico.

Desse modo, Lukács (2009) pontua que o homem grego vivia em uma circunferência fechada, em consonância com o mundo, possuía respostas e não questionava sua existência, já o homem moderno rompe a circunferência e deixa de viver em um mundo fechado e, por causa disso, perde as certezas e fica apenas com indagações, isto é, perde a noção de totalidade. Assim, as reflexões do filósofo húngaro mostram que, na epopeia, a feliz totalidade da vida está restrita e condicionada ao verso épico, conforme a harmonia própria que esse estabelece, porém, nos tempos em que essa totalidade não é mais possível, o verso é banido da épica ou transforma-se em verso lírico. O romance, então, para Lukács (2009), surge como a escrita capaz de abranger as lamúrias, as incertezas, os combates, a fragmentação, uma vez que a ductibilidade da prosa, bem como sua coesão livre de ritmo é o que captam a liberdade, as relações e os vínculos da sociedade moderna, desse mundo em que a totalidade é fragmentada ou almejada.

Diante disso, a forma romanesca é definida por Lukács (2009, p. 55, ênfase nossa) como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. E, se a conduta em relação aos mortos é um comportamento social que sofreu alterações ao longo dos séculos, bem como, se a atitude da sociedade diante da morte é o que estabelece sua relação com a vida, como Medeiros (2010) pontua, não é sem razão que a morte na epopeia é heroica, enquanto no romance vemos não só o medo de morrer, mas também a morte como interdito.

Não é de maneira incauta, portanto, que Bakhtin (1988) enxerga o romance como gênero em constante transformação, aquele que nasce e caminha junto do homem moderno. Com base nisso, a forma romanesca não só mostra como o sentido da vida se tornou problemático, mas também revela a relação que mantemos com a morte. Em Crônica de uma morte anunciada

(1981), de Gabriel García Márquez, conseguimos ver a materialidade estética dos sentidos que atribuímos à morte e ao morrer. Dessa forma, este artigo tem como objetivo refletir sobre as figurações da morte no referido romance, o qual possibilitará discussões sobre a afirmação individualidade, a negação da morte, o homicídio, a morte anunciada, o compromisso com cadáver.

A filósofa francesa Françoise Dastur (2002) observa que a morte é um objeto de espanto, por isso consegue ser melhor enfrentada quando seu domínio sobre os seres vivos é relativizado. Nessa perspectiva, Dastur (2002) aponta para a tendência humana de tentar vencer a morte por algumas vertentes, a saber: a metafísica que almeja um conhecimento suprassensível; a religião que promete a vida após a morte; a ciência que busca uma verdade independente da vida finita do homem; e todo o conjunto da cultura humana que tem como objetivo preservar técnicas que durem ao longo das gerações, constituindo-se, portanto, como o tesouro duradouro da humanidade.

Essas tentativas de superar a morte se relacionam com a finitude do tempo. Dastur (2002), com base em Heidegger, esclarece que nossa compreensão sobre o ser está diretamente correlata ao tempo. A principal base da temporalidade, portanto, é o destino à morte (DASTUR, 2002). Desse modo, para pensarmos em uma relação com a morte que não seja de afastamento, Dastur (2002) pontua que é preciso encontrar na finitude do tempo, na própria morte, o recurso da vida, ou seja, entregar-se ao espanto, aceitar estar sob o domínio da morte. Com isso, a autora não defende um niilismo heroico ou uma lamentação nostálgica, mas mostra a necessidade de olharmos para a morte como um dado natural e inegável da experiência humana, compreendendo que o luto e as lágrimas fazem parte da nossa vivência tanto quanto o riso e a alegria.

A grande certeza da humanidade é sua morte. Uma das características essenciais do ser humano é, conforme Dastur (2002), saber que vai morrer, de modo que a humanidade chega ao conhecimento de si por meio do enfrentamento à morte. Nesse momento, precisamos destacar uma observação importante de Dastur (2002): o fato de não existir experiência de morte enquanto tal. A morte não está presente durante nossa vida e, quando marca sua chegada, nós é que ficamos ausentes. Dessa forma, o que conhecemos sobre a morte é a experiência de outro, nesse processo sofremos o luto e reconhecemos nossa própria mortalidade. Inclusive, Dastur (2002) não deixa de mostrar que desde a epopeia de Gilgamesh, um dos textos mais antigos da humanidade, o que temos é a morte do outro.

O primeiro dado existente sobre uma relação de enfrentamento da morte são as sepulturas que o homem de Neandertal dava aos falecidos. Essa atitude, para Morin (1970), expressa a gênese do pensamento humano contra a morte, uma vez que marca o distanciamento dos instintos que antes guiavam seu comportamento. Nesse sentido, a sepultura representa a preocupação com a morte e os mortos. Com o desenvolvimento e conservação do ato de não abandonar os defuntos, criou-se a ideia de perpetuação da vida por meio de espectros corpóreos, fantasmas, renascimento, enfim, surge uma crença na imortalidade. Nas palavras de Morin (1970, p. 25): “A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual”.

Entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, existe o que Morin (1970) denomina como uma zona de mal-estar e horror. O funeral constitui-se como a parte dessa zona que consagra e determina as alterações no estado do defunto, de acordo com Morin (1970), o funeral institucionaliza diversas emoções, as quais refletem perturbações profundas que a morte provoca nos vivos. Para o autor, as pompas da morte são mais aterrorizantes que a morte em si,

ou seja, as pompas ultrapassam a morte.

Conforme Morin (1970), o centro das perturbações em relação à morte é claro: o horror à decomposição do cadáver. Por muito tempo, a putrefação foi vista como contagiosa, daí a ojeriza pelo defunto. Inclusive, Morin (1970) acentua que o tempo de luto corresponde ao tempo que o corpo leva para se decompor. O horror à morte, então, abarca três tipos de sentimentos: a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver e a obsessão da morte. Unindo a dor, o terror e a obsessão há, segundo Morin (1970), a perda da individualidade. A dor da morte só existe quando reconhecemos a individualidade do defunto, de modo que quanto mais próximo das pessoas, quanto mais ímpar ele seja em suas vidas, maior será a dor. O asco da putrefação também pode ser compreendido como o temor da perda da individualidade, afinal quando o cadáver deixa de ser individualizado só resta indiferença e mau cheiro. Portanto, para Morin (1970), o horror à morte é também o sentimento e a consciência de perda da individualidade.

Nessa perspectiva, a perda da individualidade constitui-se como um complexo traumático que orienta as perturbações em relação à morte, gerando, assim, o que Morin (1970) chama de traumatismo da morte. Aqui, chegamos diante do triplo dado antropológico da morte: a consciência do acontecimento da morte (consciência realista), a crença na imortalidade (uma afirmação além da morte) e o traumatismo da morte (consciência traumática). Morin (1970, p. 34, ênfase do autor) explica o triplo dado antropológico da seguinte forma:

É, pois, a afirmação da individualidade que rege de forma simultaneamente global e dialéctica a consciência da morte, o traumatismo da morte, a crença na imortalidade. Dialéctica, porque a consciência da morte evoca o traumatismo da morte, que evoca a imortalidade; porque o traumatismo da morte torna mais real a consciência da morte e mais real o apelo à imortalidade; porque a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da

morte. Global, porque estes três elementos permanecem absolutamente associados no seio da consciência arcaica. A unidade deste triplo dado dialéctico, que podemos nomear genericamente consciência humana da morte (que não é somente a consciência realista da morte), é a impressionante implicação da individualidade.

Desse modo, a preocupação com a morte surge ainda na infância, quando a criança toma consciência de si, quando se percebe indivíduo. Então, Morin (1970) observa que a afirmação do indivíduo estimula maiores temores da morte, os quais são amenizados quando o grupo social exerce seu predomínio. Nesse sentido, o medo da morte não era tão evidente nas sociedades arcaicas quanto é nas sociedades mais recentes. Assim, para Morin (1970), quando a sociedade se afirma em detrimento do indivíduo e, ao mesmo tempo, ele reconhece a afirmação do grupo como mais verdadeira que a sua individualidade, a negação e o medo da morte são vencidos e se dissolvem. Para exemplificar essa questão, Morin (1970) disserta sobre o estado de guerra, reconhecendo-o como a amostra contemporânea da dissolução do terror à morte devido ao predomínio da afirmação da sociedade em relação ao indivíduo. Durante a guerra, não é o soldado quem está em perigo, mas a sociedade. Morin (1970) pontua que o título de herói é aplicado banalmente a todos os soldados, forjando uma mentalidade épica, de maneira que eles morrem como heróis e, com isso, a morte deixa de ser sentida traumáticamente.

Ao comparar epos e romance, Bakhtin (1988) observa que enquanto a epopeia é constituída por um passado absoluto, lenda nacional e um mundo isolado da contemporaneidade, o romance consegue, na qualidade de gênero que acompanha o homem moderno, dessacralizar esse conteúdo, deixando de retratar seres superiores ao homem e fazendo com que ele seja o centro da narrativa. A forma romanesca, então, retrata a contemporaneidade, o passado próximo, o presente e ainda busca antecipar o

futuro, assim como torna o centro de sua narrativa o indivíduo comum. Nesse sentido, Ian Watt (1990, p. 14) observa que “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora”.

Ao analisar os romancistas ingleses do século XVIII e constatar o realismo formal pretendido pelo romance, Watt (1990) explica que uma das técnicas utilizadas pelos autores foi a de criar enredos com personagens específicos em situações específicas. A abordagem particularizante da personagem tinha como principal intuito definir uma pessoa individual, para tanto os escritores passaram a dar nomes próprios às suas criações, à semelhança do que acontece na vida real. O fato das personagens possuírem nome e sobrenome fez com que a identidade particular dos indivíduos passasse a estar presente na ficção do mesmo modo que na vida social (WATT, 1990). Portanto, os romancistas ingleses do século XVIII batizavam suas criações com nomes comuns do período, buscando retratar a individualidade, uma vez que a função primordial do nome era, conforme Watt (1990, p. 21), “mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não um tipo”.

No romance, então, podemos falar de crime e loucura, enquanto na epopeia essas ideias são inexistentes, uma vez que o mundo épico, conforme Lukács (2009), ou é infantil, onde as transgressões devem ser vingadas, ou é teodiceia, isto é, crime e castigo são análogos diante da justiça. Assim, ao contrário da personagem romanesca, o herói épico nunca é um indivíduo, uma vez que o que é essencial na epopeia não é destino individual e pessoal, mas sim o da comunidade, afinal, ainda há a totalidade da vida nas sociedades épicas.

Nesse sentido, Morin (1970) observa que a consciência humana da morte além de tornar claro ao ser humano aquilo que é inconsciente nas outras espécies animais, gera uma fissura na relação indivíduo-espécie, isto é, a individualidade se torna mais importante que a espécie, de modo que não há desejo de preservação de seus

pares. Assim, o homicídio, para Morin (1970), é um dado humano tão universal quanto o horror da morte, uma vez que o ser humano é a única espécie animal que mata seu semelhante sem ter uma necessidade primária e fundamental. Conforme Morin (1970, p. 64):

O facto de a violência do ódio se poder traduzir por tortura até à morte e homicídio revela-nos claramente que o tabu de proteção da espécie já não age. O homicídio é a satisfação de um desejo de matar que nada pôde sustentar. Mas isto é apenas a face negativa. A face positiva são a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das “pulsões” da individualidade em detrimento dos interesses da espécie.

Para Morin (1970), as referidas pulsões podem ser entendidas como uma agressividade biológica incontrollada, de maneira que o homicídio não se caracteriza apenas como uma satisfação do desejo de matar, nem como o contentamento de matar, mas vai além: é a satisfação de matar um ser humano e, com isso, afirmar-se por meio do extermínio de outro. Com base nessas considerações, Morin (1970) compreende que o desejo de matar outras individualidades, as quais estão em conflito com a individualidade primeira do sujeito, constitui o processo primordial da afirmação da individualidade. Além disso, o autor não deixa de acentuar que, em casos extremos, uma afirmação completa e absoluta de uma individualidade pode acarretar a destruição total de outras.

A relação entre morte, romance e afirmação da individualidade é percebida em Crônica de uma morte anunciada. O título do romance curto de García Márquez é significativo, pois oferece pistas do que irá acontecer. No dicionário elaborado pelo Departamento de Filologia da Universidad de Alcalá Henares, o Senás, o verbete para “crónica” traz duas definições: a) “Texto histórico que recoge los hechos en orden”; b) “Escrito en el que se informa sobre hechos actuales”. Além disso, não podemos ig-

norar que a palavra “crônica” tem ligação com o vocábulo grego “chrónos” cujo significado é tempo. Nesse sentido, a temporalidade marca sua presença ainda no título, uma vez que a crônica registra os acontecimentos de um período específico. O título também deixa claro que é a crônica de uma morte, ou seja, é a morte de um sujeito específico, o que ressalta o fato de que a forma romanesca representa um destino individual e pessoal. Por fim, a ideia de morte anunciada ratifica que esse indivíduo deixará de existir no futuro, reforçando, portanto, a marca da temporalidade.

O destino de Santiago Nasar é apresentado ao leitor na primeira frase do romance: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 7). Aqui, já somos apresentados a dois elementos que se repetem ao longo de todo o livro: primeiro, o nome completo da personagem que irá morrer, não há momento no romance em que o narrador não se refira a Santiago Nasar por meio de nome e sobrenome, ou seja, reforça-se a todo tempo a individualidade da personagem; segundo, a preocupação com a marcação temporal por meio das horas, como se o avançar dos ponteiros do relógio aproximasse a morte de Santiago Nasar.

Assim, além do destino à morte servir como a base da temporalidade na narrativa, outro elemento do romance que vai de encontro às observações de Dastur (2002) é a morte enquanto experiência de outro. Na obra de García Márquez, entramos em contato com um narrador que se posiciona como cronista. Esse personagem volta ao povoado 27 anos depois da morte de Santiago Nasar para “recompôr, com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 11), ou seja, o narrador fala da experiência de morte de outra personagem. Ademais, Rodríguez Mansilla (2006) acentua que o pacto narrativo que vem da ideia lermos uma crônica é o que nos faz olhar para o narrador enquanto um

cronista, de modo que sua intenção não é escrever uma ficção, mas um relato dos atos que realmente ocorreram, reconstituindo-os fielmente.

A decisão do cronista em recompôr o momento da morte de Santiago Nasar é motivada pelo fato de que, mais de duas décadas após o homicídio, a justificativa do crime ainda não é clara. Quando Bayardo San Román se casa com Ângela Vicário e, na noite de núpcias, descobre que a esposa já não era virgem, devolve-a aos pais. A decisão dos irmãos gêmeos, Pedro e Pablo Vicário, é imediata: matar o homem que desvirginou a irmã para, assim, recuperar sua honra perdida. Após ser agredida pela mãe e confrontada pelos irmãos, Ângela Vicário revela quem teria mantido relações sexuais com ela:

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 certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre. / – Santiago Nasar – disse (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 64).

O destino de Santiago Nasar é definido nesse instante. Ambrozio (1986) acentua a simbologia da cena supracitada, na qual o nome da personagem é cravado na parede como uma borboleta indefesa. A autora explica que a borboleta é um símbolo para alma, nesse sentido, compreendemos que ao emitir o nome completo do homem que tirou sua virgindade, Ângela Vicário estabelece o fado de sua alma, a qual é tão indefesa quanto a borboleta, bem como o futuro de seu corpo que, como veremos, será cravado em uma porta. Contudo, o que não fica claro ao cronista e às demais personagens é se o homem que realmente cometeu o ato foi Santiago Nasar ou se, na verdade, Ângela Vicário disse seu nome para proteger o verdadeiro amante. Essa questão intriga as pessoas do povoado porque nunca ouviram falar de uma relação entre Ângela e Santiago. Inclusive, o próprio juiz do

caso deixa em seus registros a angústia que há em não encontrar dados concretos do relacionamento dos dois.

Então, o narrador, ao compor sua crônica e buscar reconstituir fielmente os últimos momentos de Santiago Nasar, conversa com os diversos personagens que interagiram com ele em suas últimas horas. A tentativa dessa investigação detetivesca é explicitar o ponto de vista de outros, contudo o cronista era um amigo de infância de Santiago Nasar, de maneira que não consegue realizar sua narrativa sem dar opiniões e expressar seus sentimentos. O fato de não ser um defunto qualquer, mas sim alguém próximo, é o que faz o narrador individualizar ainda mais a personagem. Por ser extremamente próxima, Plácida Linero, a mãe de Santiago, é quem explicita melhor a grande dor de reconhecer a individualidade do corpo. Dessa forma, ainda no início do texto, o narrador pontua que ela conservara “a eterna dor de cabeça que o filho deixou na última vez que passou pelo quarto” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 11).

Dentre os depoimentos coletados pelo cronista, justificativas como “Eu tinha razões muito fortes para acreditar que não corria mais nenhum perigo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 28), de Dom Lázaro Aponte, ou “Quando o vi são e salvo pensei que tudo havia sido uma mentira” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 28), do padre Carmen Amador, são comuns. Os personagens não acreditam no anúncio feito por Pedro e Pablo Vicário, inferem que os dois estavam bêbados e que tudo seria apenas uma mentira. Ademais, é importante destacarmos que Santiago Nasar é a última pessoa do povoado a tomar ciência da morte anunciada. Essas duas atitudes: a negação da morte e a recusa de contar à vítima o seu futuro se assemelham ao que Elisabeth Kübler-Ross observa em seu estudo sobre pacientes em fase terminal, isto é, doentes que já tiveram a sua morte anunciada.

Kübler-Ross (1996) indica que quando os médicos não contam diretamente aos pacientes sobre um tumor maligno, por exemplo, mas esse

diagnóstico é dado aos parentes e enfermeiros, os doentes não demoram a perceber que há algo acontecendo, uma vez que a atitude das pessoas ao redor muda: os rostos ficam chorosos, as aproximações são feitas de modo distinto, evitam-se alguns comentários, os sussurros são constantes, enfim, esses são alguns comportamentos que fazem o paciente perceber que não está bem. Ademais, Kübler-Ross (1996) destaca a negação como a primeira atitude do paciente, e, por consequência, da família, diante do anúncio da morte. Recusa-se a acreditar que aquilo está acontecendo comigo ou com o membro da minha família.

Dessa forma, a maneira como as pessoas tratam Santiago Nasar está próxima do nosso comportamento cotidiano com pacientes em fase terminal. Contudo, ainda que não admitam a morte de Santiago Nasar, as personagens têm uma atitude significativa em relação a sua figura: “as pessoas sabiam que Santiago Nasar ia morrer e não se atreviam a tocá-lo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 134-135). Diante do que acontecerá, as demais personagens reconhecem sua própria mortalidade, não querem tocá-lo, pois têm medo de também serem condenadas à morte. Ademais, não podemos deixar de destacar que a visão das personagens sobre Santiago Nasar muda após o anúncio dos irmãos Vicário: “Clotilde Armenta, a dona do negócio, foi a primeira que o viu no resplendor da alva, e teve a impressão de que estava vestido de alumínio. ‘Já parecia um fantasma’, disse-me” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 21-22). A corporeidade da personagem é vista pelos demais com outros olhos, ele já carrega a marca da morte, seu corpo já parece apenas uma lembrança que ficará marcada na mente dos vivos. Destacamos também outra cena simbólica em relação à negação da morte:

Alguém que nunca foi identificado enfiara, por debaixo da porta, um papel dentro de um envelope, para avisar Santiago Nasar que o estavam esperando para matá-lo, revelando também o lugar

e os motivos, e outros detalhes precisos da trama. 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 (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 20-21).

Esse envelope ignorado por Santiago Nasar e por todas as pessoas de sua casa é a melhor representação da negação da morte dentro do romance de García Márquez. Nega-se não apenas a morte que foi anunciada, mas nega-se a morte em si. A cena revela como conseguimos falar sobre a morte de outros, mas ignoramos quando se trata da morte do eu ou da morte meu, não queremos admitir essa possibilidade.

Em relação aos assassinos, Pedro e Pablo Vicário, também percebemos a afirmação da individualidade. A matriarca da família Vicário, Puríssima del Carmen, tem orgulho da criação dada aos filhos, a qual teve como alicerce tradições rigorosas, isto é, “Os irmãos foram criados para ser homens. Elas tinham sido educadas para casar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 42). Dessa forma, quando Ângela Vicário é devolvida por Bayardo San Román, a reputação da família Vicário fica em risco. Nesse sentido, Pedro e Pablo, que foram criados para “serem homens”, ou seja, ensinados a agirem como provedores e protetores da família, precisam recuperar a honra da irmã e de todos os Vicário.

A defesa da honra é tão importante dentro da sociedade representada por García Márquez que muitos personagens justificam que não alertaram Santiago Nasar porque não seria correto interferir em assuntos como esse. Ademais, o argumento do advogado dos irmãos é o mesmo: “O advogado sustentou a tese de homicídio em legítima defesa da honra, admitida pelo tribunal da consciência, e os gêmeos declararam ao fim do julgamento que voltariam a fazer mil vezes o que fizeram pelos mesmos motivos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 65).

O homicídio cometido pelos irmãos revela que não há necessidade de preservação da

espécie. Essa libertação anárquica das pulsações da individualidade, como Morin (1970) observa, leva os gêmeos Vicário a cometerem um assassinato não para satisfazerem um desejo de matar, mas para afirmarem suas individualidades enquanto homens e a individualidade de sua família por meio do extermínio de outro. A honra só é recuperada mediante a aniquilação de Santiago Nasar.

Pedro e Pablo Vicário não tem receio em anunciar a decisão que tomaram, contam com tranquilidade para quase todas as pessoas que encontram pelo caminho que matarão Santiago Nasar, inclusive, o cronista pontua que “Nunca houve morte mais anunciada” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 68). Ainda assim, são poucas as personagens que tentam alertá-lo. Ademais, diversos são os acasos que levam Santiago Nasar ao destino final, de modo que “Ninguém podia entender tantas coincidências funestas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 18). A explicação encontrada por Palencia-Roth (1989) reside em uma comparação entre o romance curto de García Márquez com a tragédia Édipo Rei. Para o autor, Santiago Nasar, assim como o rei de Tebas, não consegue escapar de seu destino. Contudo, ao contrário de Édipo que tenta de diversas formas se livrar daquilo que foi dito pelo oráculo, a personagem de García Márquez não toma qualquer atitude para fugir de seu destino, configurando-se, portanto, para Palencia-Roth (1989), como um Anti-Édipo.

A aproximação entre um romance de García Márquez com uma tragédia de Sófocles não é recente, desde seu primeiro livro, *La hojarasca* (1955), temos um trecho de Antígona como epígrafe. Em *Crônica de uma morte anunciada* podemos fazer outra aproximação com Antígona, dessa vez para pensarmos o compromisso com o corpo. Na referida tragédia de Sófocles, dois irmãos de Antígona são mortos em batalha, um tem o direito de ser enterrado, outro recebe a seguinte sentença de Creonte: “já determinei à cidade, / não receba sepulcro nem lágrimas, / que o corpo permaneça insepulto, / pasto para

aves / e para cães, horrendo espetáculo para os olhos” (SÓFOCLES, 2019, p. 19).

Ainda no início do texto de García Márquez, temos um augúrio do que acontecerá com Santiago Nasar: “Não pôde, entretanto, disfarçar um brilho de espanto ao recordar o horror de Santiago Nasar quando ela arrancou de uma vez as entranhas de um coelho e atirou aos cães as vísceras palpitantes. / – Não seja bárbara – disse-lhe ele. – Imagine se fosse um ser humano” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 15-16). Assim como em Antígona, nessa cena temos os cães que devoram um cadáver e o horror de Santiago Nasar ao pensar que seria bárbaro permitir o mesmo ao corpo de um ser humano. Quando a personagem morre em frente à sua casa, lemos “Os cães alvoroçados pelo cheiro da morte aumentavam a aflição.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 96). Depois, de maneira mais explícita, temos Plácida Linero tomando uma atitude semelhante à de Antígona, isto é, ela impede que os cães violem o corpo de seu filho:

– Ajude-me – gritou – eles querem comer as tripas dele. / Nós os fechamos a cadeado nas estrebarias. Plácida Linero mandou, mais tarde, que fossem levados a algum lugar afastado até depois do enterro. Perto do meio-dia, porém, ninguém soube como, fugiram de onde estavam e, enlouquecidos, irromperam na casa. Plácida Linero, uma única vez, descontrolou-se. / – Matem esses cães de merda! – gritou – Matem! (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 97).

Plácida Linero consegue impedir que o corpo do filho sirva de pasto para os cães, mas não é capaz de fugir da institucionalização do cuidado com o corpo, isto é, da necessidade de diagnóstico médico. Philippe Ariès (2012) observa que antes da modernidade não existia a necessidade de diagnósticos, as pessoas simplesmente ignoravam a particularidade de cada doença. Para Ariès (2012, p. 260), nesse novo fenômeno “o doente grave é subtraído de sua angústia existencial, é condicionado pela doença e pela Medicina, e habituar-se-á a não mais

pensar claramente como um indivíduo ameaçado, e sim como os médicos”. Daí surge o que o autor chama de medicalização do sentimento da morte, isto é, a vida é invadida por técnicas. Dessa forma, os doentes não só deixam de morrer em casa ao lado da família para morrerem sozinhos em hospitais, mas também os médicos passam a decidir quais vidas podem ser prolongadas e quais não.

O compromisso dos vivos com o corpo e a institucionalização do cuidado podem ser observados por meio da preocupação expressa pelo prefeito do povoado: “O prefeito pensou que o corpo podia se manter refrigerado até a volta do doutor Dionísio Iguarán, mas não encontrou uma geladeira de tamanho humano, e a única apropriada estava enguiçada no mercado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 96). O compromisso assumido pelo prefeito não está relacionado a algum rito fúnebre para que a alma de Santiago Nasar vá com tranquilidade para outro plano, por exemplo, pelo contrário, sua preocupação está em conservar o cadáver para que o médico faça uma autópsia, isto é, para dar o seu ponto de vista técnico sobre o que levou a personagem a morte. Como o médico está ausente, num primeiro momento, o prefeito permite que o corpo fique exposto para que a mãe, os amigos e as demais pessoas do povoado o possam velar.

Até então não havia temor algum pelo estado do corpo. A cara estava intacta, com a mesma expressão que tinha quando cantava [...] No entanto, à tarde começaram a fluir das feridas umas águas cor de xarope que atraíram as moscas; e uma mancha roxa apareceu no buço e se estendeu devagarinho. [...] A cara que sempre foi indulgente ganhou uma expressão inamistosa, e a mãe cobriu-a com um lenço (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 97-98).

Enquanto o corpo e o rosto de Santiago Nasar preservam a ilusão de vida, as personagens aceitam-no, contudo, a partir do instante que o processo de decomposição se inicia, esse corpo já não é bem visto. O horror à putrefação

começa a agir e sua própria mãe sente necessidade de ocultar o que está acontecendo com o cadáver. Diante disso, o coronel Aponte manda o padre Amador realizar a autópsia. O pároco havia cursado medicina por um curto período antes de entrar para o seminário, porém, diante da ausência de Dionísio Iguarán, é o cidadão com maior conhecimento técnico disponível. Junto de um estudante do primeiro ano de medicina, eles cumprem a ordem do prefeito. A autópsia é descrita pelo cronista como um massacre, uma vez que o pároco não tinha conhecimento e instrumentos adequados. Ainda assim, o diagnóstico apresentado por padre Amador é minucioso:

Sete das numerosas feridas eram mortais. O fígado estava quase seccionado por duas perfurações profundas na face anterior. Tinha quatro incisões no estômago, e uma delas tão profunda que o atravessou por completo e destruiu o pâncreas. Tinha outras seis perfurações menores no cólon transversal, e múltiplas feridas no intestino delgado. [...] O informe concluía que a causa da morte foi uma hemorragia maciça ocasionada por qualquer das sete feridas maiores (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 98-99-100).

Diante de tantos detalhes, a autópsia é finalizada de maneira incerta: a morte pode ter sido provocada por qualquer uma das sete feridas mortais. De certa forma, García Márquez representa a imprecisão que pode existir em um diagnóstico médico, em um processo, ainda que menos explorado e desenvolvido, semelhante ao que Tolstói fez em *A morte de Ivan Ilitch* (1889). Após o massacre realizado pelo padre Amador, o narrador pontua: “Devolveram-nos um corpo diferente” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 100), ou seja, Plácida Linero consegue proteger seu filho dos cães ferozes, mas não é capaz de impedir a violação do corpo por meio do diagnóstico médico. Inclusive, a autópsia, ao tornar esse cadáver diferente, retira a sua individualidade, as personagens já não conseguem ver o Santiago Nasar de antes, a ilusão de vida desaparece e o que resta é o mau cheiro: “tivemos de enter-

rá-lo depressa ao amanhecer, porque estava em tão mau estado que era insuportável mantê-lo dentro da casa.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 101). O odor exalado pelo corpo de Santiago Nasar lembra a todas as personagens a sua mortalidade, desperta nelas o horror à decomposição e o medo de perderem sua individualidade.

Tudo continuou cheirando a Santiago Nasar naquele dia. Os irmãos Vicário sentiram isso no calabouço onde o prefeito os encerrou enquanto pensava no que fazer com eles. “Por mais que me esfregasse com o sabonete e esfregão não conseguia tirar aquele cheiro de mim”, disse-me Pedro Vicário (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 103).

Por fim, não podemos deixar de destacar a cena em que os gêmeos Vicário matam Santiago Nasar. Ariès (2012) observa que, nos espetáculos, estamos acostumados e aceitamos melhor as mortes violentas, uma vez que a morte brutal é vista como algo distante, diferente daquilo que estaria reservado para nossa vida cotidiana, isto é, uma morte comum e tranquila. O romance curte de García Márquez apresenta uma morte cruel e chocante. Na cena final do livro, temos o corpo frágil – como uma borboleta – de Santiago Nasar sendo cravado em uma porta após receber inúmeras facadas. Dessa forma, o autor cria uma morte brutal, a qual os leitores estão acostumados a ver nas artes e, por isso, aceitam-na melhor.

Então os dois continuaram esfaqueando-o contra a porta, com golpes alternados e fáceis, flutuando no remanso deslumbrante que encontraram do outro lado do medo. [...] apesar de tudo achavam que Santiago Nasar não cairia nunca. [...] Na verdade, Santiago Nasar não caía porque eles mesmos o estavam sustentando a facadas contra a porta. Desesperado, Pablo Vicário lhe deu um corte horizontal no ventre e os intestinos completos afloraram como uma explosão (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p. 154-155).

Portanto, com o objetivo de refletir sobre as figurações da morte em *Crônica de uma morte*

anunciada, de Gabriel García Márquez, observamos a importância que há na afirmação da individualidade para a maneira como lidamos com a morte, de modo que a forma romanesca se comporta como um gênero literário significativo para representar as diversas atitudes que podem existir diante da morte e do morrer. No romance curto de García Márquez, conseguimos destacar a relação entre morte e temporalidade; a morte enquanto experiência de outro; a afirmação da individualidade; o horror à decomposição do cadáver; a dor de individualizar um corpo; o homicídio como forma de afirmação da individualidade por meio do extermínio de outro; a negação da morte; a morte anunciada; o compromisso com o corpo, enfim, diversas foram as figurações da morte.

Desse modo, concluímos que a leitura sobre a temática da morte é essencial para a melhor compreensão do romance em foco. Ademais, destacamos o fato de que a forma romanesca, ao revelar o sentido da vida que se tornou problemático, mostra-nos a relação mantida com a morte e o morrer, de maneira que precisamos retomar as considerações de Dastur (2002) e pensar em uma nova relação com a morte, na qual compreendemos que a perda, o luto e a tristeza fazem parte de nossas vidas tanto quando os sentimentos positivos, uma vez que a morte é um dado natural e inegável da experiência humana.

Referências

- AMBROZIO, Leonilda. Morte/não morte: o mito de Cristo em Crônica de uma morte anunciada. *Revista Letras*, Curitiba, v. 35, n. 1, p. 17-36, 1986.
- ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 4 eds. São Paulo: UNESP, 1988.
- DASTUR, Françoise. A morte: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Crônica de uma morte anunciada. 56 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus parentes. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUKÁCS, Georg. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. A presença dos mortos na história e na literatura. *Signótica*, v. 21, n. 1, p. 103-122, jan. 2010.
- MORIN, Edgar. O homem e a morte. Lisboa: Biblioteca universitária, 1970.
- PALENCIA-ROTH, Michael. Crónica de una muerte anunciada: el Anti-Edipo de García Márquez. *Revista de Estudios Colombianos*, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 9-14, jan. 1989.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. Sobre la escritura en “Crónica de una muerte anunciada”, de García Márquez. *Rilce*, Pamplona, v. 2, n. 22, p. 299-306, mai. 2006.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- TUCÍDIDES. História da Guerra do Peloponense. 4 ed. Brasília; São Paulo: Editora da Universidade de Brasília; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Submissão: julho de 2022.

Aceite: fevereiro de 2023.