



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CAROLINE APARECIDA DE SOUZA

**A EUROPA SOCIALISTA SOB O OLHAR LATINO:
JORNALISMO LITERÁRIO EM NOVENTA DIAS NA CORTINA
DE FERRO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Londrina - PR
2024

CAROLINE APARECIDA DE SOUZA

**A EUROPA SOCIALISTA SOB O OLHAR LATINO:
JORNALISMO LITERÁRIO EM NOVENTA DIAS NA CORTINA
DE FERRO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial para à obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca

Londrina - PR
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

de Souza, Caroline Aparecida.

Jornalismo literário em Noventa dias na Cortina de Ferro, de Gabriel García Márquez / Caroline Aparecida de Souza. - Londrina, 2024.
83 f.

Orientador: André Azevedo da Fonseca.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Jornalismo - Tese. 2. Jornalismo literário - Tese. 3. Gabriel García Márquez - Tese. 4. Cortina de Ferro - Tese. I. da Fonseca, André Azevedo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

CAROLINE APARECIDA DE SOUZA

**A EUROPA SOCIALISTA SOB O OLHAR LATINO:
JORNALISMO LITERÁRIO EM NOVENTA DIAS NA CORTINA DE
FERRO, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial para à obtenção do título de Mestra em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca
Universidade Estadual de Londrina-PR
Londrina - PR

Prof^a. Dr^a. Maria Cecília Guirado
Universidade Estadual de Londrina
Londrina - PR

Prof. Dr. Fabio Silveira
Universidade Estadual de Londrina
Londrina - PR

Londrina, 19 de março de 2024.

AGRADECIMENTOS

Não foi fácil chegar até aqui. Desde que decidi frequentar o mestrado em Comunicação, fiz muitas renúncias. Primeiro, para assistir às aulas de disciplinas especiais, abri mão de férias e feriados. Depois, como estudante regular, deixei de descansar nos horários de almoço — os únicos que eu tinha — para seguir lendo e produzindo. Acostumei-me a estar sempre ocupada, encontrando tempo entre o trabalho em horário comercial e em minha casa. Quando você estuda o que gosta, porém, o dever se torna mais leve e sou grata por ter encontrado força (não sei bem de onde), apesar dos cansaços diários. Vem aqui o meu agradecimento a Deus. Deve ter sido desse Ser, que às vezes penso conhecer pouco e às vezes sinto que é o meu amigo mais próximo, que veio toda a motivação desses tempos.

Agradeço aos meus pais, Maria Cristiane e Antonio, por todo o amor que me deram desde a infância, e por terem me incentivado e acolhido em minhas diferenças. Agradeço ao meu irmão, João Vitor, por toda a confiança que deposita em mim e por tantos motivos de orgulho. Agradeço ao esposo, João Vitor Amaro, por ser o melhor amigo que eu poderia ter e por estarmos construindo juntos o meu bem mais precioso: a nossa família. Agradeço à minha avó paterna, Maria Rita Souza, por transformar os meus dias cinzas em momentos de doçura e amor. Também agradeço à minha avó materna, Aparecida Mininel, por ser a rosa mais bonita do meu jardim de memórias. Queria ter a oportunidade de voltar a ser uma menina para me sentar aos seus pés e ouvir histórias, matando um pouco da saudade que sinto todos os dias. Continua sendo por ela que busco ser melhor a cada dia.

Agradeço ao professor André Azevedo da Fonseca por todo o conhecimento transmitido e por trazer ordem ao caos de maneira compreensiva e inspiradora. Foi ele que, há vários anos, me mostrou que fãs de *heavy metal* poderiam ter seu lugar no mundo acadêmico. O meu agradecimento ao professor Fábio Silveira por todas as orientações e referências que foram muito importantes para situar essa pesquisa no tempo e espaço. E por ter perdoado (ou não) os memes que fiz. Agradeço à professora Ciça Guirado por ter me apresentado Gabriel García Márquez no meu primeiro ano de graduação, trazendo mais sentido e alegria à minha jornada na UEL. Também agradeço à amiga Ciça Guirado por todos os momentos de troca e por acreditar em meus progressos.

SOUZA, Caroline Aparecida de. **A Europa socialista sob o olhar latino: jornalismo literário em *Noventa dias na Cortina de Ferro*, de Gabriel García Márquez. 2024. 85f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de Londrina, 2023.**

RESUMO

Gabriel García Márquez é um dos maiores representantes do jornalismo literário da América Latina. Em meados de 1955, em plena Guerra Fria, García Márquez viajou para os países da Europa socialista e compôs *Noventa dias na Cortina de Ferro*. O objetivo deste trabalho é analisar, a partir da perspectiva do jornalismo literário, as características da construção narrativa nesta obra. Por meio da revisão de literatura e pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, foi possível identificar um conjunto de elementos advindos de sua experiência no jornalismo, assim como de suas influências literárias. Ao registrar um retrato do socialismo europeu nos anos do pós-guerra, suas limitações na língua estrangeira e sua habilidade em representar o cotidiano por meio de um relato extraordinário se combinaram para produzir uma obra que exibe um repertório amplo de recursos posteriormente definidos como caracterizadores do jornalismo literário, em uma narrativa que não está isenta de uma dose de ficção.

Palavras-chave: Jornalismo; Jornalismo literário; Gabriel García Márquez; Cortina de Ferro.

SOUZA, Caroline Aparecida de. **Socialist Europe under the Latin vision: literary journalism in García Márquez's *Ninety days behind the Iron Curtain***. 2024. 85p. Dissertation (Master's degree in Communication). Universidade Estadual de Londrina, 2023.

ABSTRACT

Gabriel García Márquez is one of the greatest representatives of literary journalism in Latin America. In mid-1955, in the midst of the Cold War, García Márquez traveled to the socialist countries in Europe and composed *Ninety days in Iron Curtain*. This work aims to analyze, from the literary journalism perspective, the characteristics of the narrative construction in this work. Through a literature review and a bibliographic research with an exploratory character, it was possible to identify a number of elements derived of his experience in journalism, as well as his literary influences. When registering a picture of the European socialism in the post-war years, his limitations in the foreign language and his ability to represent the daily life through extraordinary reports were combined to produce a work that shows a wide resources repertoire defined to characterize literary journalism, in a narrative that is not exempt of fiction.

Key Words: Journalism; Literary journalism; Gabriel García Márquez; Iron Curtain.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 GABO JORNALISTA	166
2.1. NOVE ARTIGOS PEREGRINOS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	177
3 JORNALISMO LITERÁRIO NA PERSPECTIVA DA PESQUISA NO BRASIL ...	277
3.1. CARACTERÍSTICAS DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA	322
3.2. O JORNALISTA LITERÁRIO.....	Erro! Indicador não definido. 6
3.3. JORNALISMO E TRANSDISCIPLINARIDADE	52
4 GABO, ESCRITOR E JORNALISTA	566
4.1. PERSONA NON GRATA.....	59
4.2. ENTRE CACHACOS DO VELHO MUNDO	62
4.3. NOVENTA DIAS NA CORTINA DE FERRO.....	666
CONSIDERAÇÕES FINAIS	799
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Criado pelos avós — um veterano de guerra e uma mulher repleta de superstições — o jornalista e escritor colombiano Gabriel García Márquez foi uma criança imersa em um mundo de adultos. Aos quatro anos já era um exímio contador de histórias, mas sempre justificou que os seus relatos eram apenas episódios da vida cotidiana, elevados a algo extraordinário para ser “levado a sério” pelos adultos. Ainda no curso primário, chamava a atenção pela qualidade de sua redação. A paixão pela escrita aumentou anos mais tarde, em meados de 1946, quando foi enviado pelo pai para a Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá, a fim de estudar Direito. Teve contato com muitos escritores, como Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Graham Greene, G. K. Chesterton e Katherine Mansfield (García Márquez, 2003).

Em 1948, devido ao *Bogotazo*, a universidade foi fechada e ele resolveu continuar os estudos em Cartagena. Foi na cidade caribenha que conheceu Manuel Zapata Olivella, que o apresentou ao *El Universal*, onde foi contratado como colunista. Até então, García Márquez acreditava que não tinha qualquer familiaridade com o jornalismo, mas foi convencido por Olivella de que jornalismo e literatura tinham muito em comum. Naquele tempo, ele ainda não havia assumido um jornalismo com implicações políticas. Em 1949, a promessa de um salário melhor no *El Heraldo* fez com que fosse para Barranquilla. No novo posto, ele continuou escrevendo sobre peripécias da própria vida, evitando textos com inferências sociais. É importante lembrar que a imprensa estava censurada na época. Em 1951, entretanto, o pai Gabriel Eligio fez com que ele retornasse a Cartagena para ajudar a família financeiramente. Foi aceito novamente pelos velhos colegas do *El Universal*. Na ocasião, García Márquez já havia descartado totalmente a possibilidade de terminar o curso de Direito (Martin, 2010).

No final de 1953, foi convencido pelo amigo Alvaro Mutis a trabalhar no *El Espectador*. Assim, o jornal bogotano passou a dispor de um jovem escritor fascinado pelas histórias do povo latino-americano que, pela primeira vez, foi incentivado a produzir reportagens. Sua primeira grande investida como enviado especial do periódico foi em agosto de 1954, ao escrever *Balanço e reconstituição*

da *catástrofe de Antióquia*, sobre um deslizamento que ocasionou muitas mortes. Depois de entrevistar diversas pessoas e averiguar exaustivamente o que havia acontecido, o jornalista descobriu que a catástrofe era social, além de natural. Saindo de uma narrativa jornalística costumeira, decidiu que a história seria contada na perspectiva das vítimas caminhando rumo à própria morte. O texto que o escritor começou a elaborar, muito provavelmente, era algo que teria saído da pena de Hemingway. Quando terminou, entretanto, era um genuíno García Márquez, com a sua habilidade em transformar a vida humana em uma obra de arte (Martin, 2010).

Mais uma reportagem com muito destaque foi redigida em setembro daquele mesmo ano, originada por um boato de que uma manifestação permanente contra a divisão do território de Chocó havia se instalado. Gabo, como o escritor é carinhosamente chamado, foi incumbido de cobrir o evento e ficou espantado ao chegar ao local e perceber que não havia manifestação alguma. Sem disposição de voltar de mãos abanando, ele mesmo convocou uma manifestação por meio de um decreto solene. O resultado foi *O Chocó que a Colômbia desconhece*, uma série de quatro reportagens cobrindo os protestos, mas também trazendo um panorama geográfico, histórico, econômico e cultural da região (Saldívar, 2000).

Outra relevante reportagem de García Márquez foi o relato do naufrago Luís Alejandro Velasco, que havia ficado à deriva por dez dias sem comer e nem beber. O marinheiro já havia adquirido status de herói nacional quando quis vender a sua história novamente, desta vez para o *El Espectador*. Gabo fez uma minuciosa investigação sobre o acontecimento e descobriu que o destróier Caldas também transportava mercadoria contrabandeada na ocasião do acidente. A obra foi publicada em formato de folhetim em 1955, escrita em primeira pessoa e com grandes doses de realismo mágico¹. As autoridades pressionaram Velasco a mudar sua versão, mas ele não o fez e foi expulso da Marinha. A maioria das reportagens de García Márquez, daquela época, era um questionamento ao sistema e uma acusação à ditadura, mesmo quando preliminarmente (Saldívar, 2000).

¹ O realismo mágico surgiu como uma resposta ao realismo europeu, que não contemplaria o universo dos escritores latino-americanos, como conta a jornalista Heloiza Hobsbawn Hercovitz. A autora completa que: “quem conhece a vida na América Latina sabe que o cotidiano surpreende mais do que a ficção” (2004, p. 177). Também conhecido como realismo fantástico ou realismo maravilhoso, essa corrente literária surgiu no começo do século XX e tem como característica a fusão da realidade ao mágico, revelando o irreal como algo cotidiano.

Naquele momento, o mundo continuava em um profundo estado de tensão ocasionado pela polarização política após a Segunda Guerra Mundial. Alguns acontecimentos da última década contribuíram para a construção desse clima. Os Estados Unidos, que já ocupavam papel de destaque nas recentes discussões na Europa sobre a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), haviam conseguido levar muitas das reuniões da nova organização de Londres para Nova York. O ex-presidente Harry Truman, o presidente americano que há não muito tempo havia jogado duas bombas atômicas em solo japonês, matando cerca de 220 mil pessoas, havia declarado uma cruzada mundial contra o comunismo, o que incluiu a criação da CIA em 1947. O estado de Israel havia sido fundado com o apoio das nações do Ocidente e a Otan também havia sido estabelecida. Na mesma época, a União Soviética havia imposto um bloqueio a Berlim, e os Estados Unidos responderam com um ataque aéreo. Foi então que a União Soviética acabou por testar a sua própria bomba atômica.

Essa condição de intensa repressão e perseguição política ao comunismo perdurou em 1954, e Dwight Eisenhower, presidente dos Estados Unidos, chegou a declarar o Partido Comunista ilegal à época. Enquanto isso, o bloco socialista estava elaborando o Pacto de Varsóvia, que seria assinado em maio de 1955. Devido a esse cenário de apreensão, em 1955, a imprensa internacional voltava o seu olhar para Genebra, onde aconteciam as negociações entre os representantes dos “Quatro Grandes”: Nicolai Bulganin, da União Soviética, Anthony Eden, do Reino Unido, Dwight D. Eisenhower, dos Estados Unidos, e Edgar Faure, da França. Cerca de dois mil jornalistas de todo o mundo foram cobrir o evento, já que os países estavam negociando o controle de uma parte de Berlim após a Segunda Guerra Mundial. Além disso, essas nações tinham direito a veto no Conselho de Segurança das Nações Unidas e possuíam (ou estavam prestes a ter) armas nucleares.

Naquele momento, o encontro significava uma possibilidade de negociações entre o Oriente e o Ocidente e, como tal, recebeu vasta cobertura de jornais, revistas e rádios do Ocidente (Martin, 2010). O *El Espectador* foi um dos grandes interessados e mandou García Márquez para Genebra, a fim de cobrir a conferência. De acordo com a mitologia do próprio García Márquez, o jornalista havia sido enviado para a Europa por conta da publicação do relato do naufrago, que causou um grande rancor político no regime ditatorial de Rojas Pinilla (Saldívar, 2000).

A polarização protagonizada pela União Soviética e Estados Unidos resultava em inúmeros conflitos sociais e políticos em todo o mundo. Entretanto, enquanto muitas estratégias foram adotadas a fim de estruturar uma percepção negativa do comunismo no imaginário coletivo da sociedade, alguns setores dela, especialmente na América Latina, consideravam aquele discurso possível, apresentando-se como uma alternativa política viável e democrática ao sistema vigente. O próprio García Márquez já havia estabelecido contato com representantes do Partido Comunista, acabando por compreender que seria mais útil ao fazer um jornalismo engajado que não parecesse comprometê-lo (Martin, 2010).

Com um discurso demonizador, as notícias publicadas nos jornais influenciavam a política interna e externa dos países latino-americanos. As representações do comunismo, advindas da polarização daquela época, não são, de forma alguma, neutras: eram determinadas pelo interesse dos grupos sociais que as construía. Muitas das imagens e estereótipos divulgados durante o período da Guerra Fria na mídia latino-americana perduram até hoje. Investigando especificamente os jornais brasileiros *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, Heloisa Reichel observou que a imprensa registrou movimentos sociais e políticos, além de reproduzir os posicionamentos dos governos e autoridades, publicando artigos e editoriais relacionados à repercussão do conflito ideológico que tomava espaço na América Latina. Nessa altura, o comunismo integrou um imaginário notadamente polarizado. O uso de denominações antagônicas, como ordem e subversão, o seguro e o perigo e, por fim, o bem e o mal, eram utilizadas para trazer à tona sentimentos de desejo e de rejeição (Reichel, 2004).

Apoiando-se nos estudos de Bronislaw Baczko, Pierre Bourdieu e Roger Chartier, Heloisa Reichel entende que o imaginário é parte integrante do real, ou seja, desempenha um papel essencial nas lutas e disputas entre os grupos sociais. As imagens que temos em relação aos sistemas econômicos, para citar apenas o exemplo em questão no trabalho, tem uma profunda ligação com as nossas ações individuais e coletivas. É possível partir do seguinte questionamento, retomado pela autora: “não são as ações efetivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências?” (Baczko, 1985 apud Reichel, 2004, p. 191). Isso quer dizer que nossos atos e, conseqüentemente, a história como um todo são influenciados pelo

imaginário.

Foi em sua viagem pela Europa que Gabo se tornou muito mais consciente da maneira pela qual as notícias eram produzidas e distribuídas nos países ditos “avançados” e as manipulações envolvidas naquele processo. Os últimos dezoito meses de sua empreitada como jornalista na Colômbia, antes de ser mandado à Europa, foram intensos e de uma profunda educação política, fazendo com que o escritor resumisse o congresso a um mero evento de Hollywood, reportando como se fosse um colunista social (Martin, 2010). Ele até tentou adotar sua base jornalística naquele momento, mas possuía impasses com a língua estrangeira, e também devido às dificuldades materiais e culturais daquela atividade em terras europeias, não demorou muito a perceber que seria impossível fazer a investigação direta que o tornara famoso na Colômbia.

Sendo assim, García Márquez se aproveitou da situação em que se encontrava para se aventurar em uma viagem pela Europa Oriental, além da Cortina de Ferro, a fim de conhecer os seus dois lados, mesmo sabendo que suas impressões sobre os países socialistas jamais seriam publicadas na Colômbia. Só a informação de que um jornalista colombiano havia viajado para a Polônia e Tchecoslováquia, se fosse divulgada, poderia ter trazido muitos problemas para ele e também para o *El Espectador*, jornal que o havia enviado. Depois desta viagem de 1955, decide retornar à Europa do Leste, mas agora acompanhado de dois amigos, os irmãos Plínio e Soledad Mendoza. Em 1957, chegou à Alemanha Oriental junto a um grupo de observadores estrangeiros, os primeiros que foram autorizados desde a ocupação soviética em outubro de 1956. A partir das memórias desse itinerário e das primeiras observações resultantes da viagem de 1955, foi possível a construção da obra *Noventa dias na Cortina de Ferro*, que teve sua publicação em 1959, com exceção dos textos sobre a Hungria e a União Soviética (Martin, 2012).

Pode haver quem pense que aquela experiência do jornalista foi pouco substancial, já que o trajeto que percorreu pode ser feito facilmente nos dias de hoje. Naquele contexto histórico, entretanto, tal percurso poderia transportar García Márquez para um outro mundo em uma distância de poucos metros, literalmente. A sua concentração nas pessoas que encontrava pelo caminho, o cuidado em retratar suas percepções, sejam elas favoráveis ou não ao regime que estavam vivendo, e o

faro de repórter foram os ingredientes que resultaram em um texto repleto de sensibilidade, de grande valor jornalístico e literário.

García Márquez sempre esteve entre o jornalismo e a literatura. O autor possuía uma crença particular de que o jornalismo escrito era um gênero literário. Antes mesmo do surgimento do Novo Jornalismo nos anos 1960, nos Estados Unidos, Gabo já publicava diversas reportagens jornalístico-literárias com potencial para capturar os leitores colombianos nas páginas dos jornais. Enquanto era um correspondente da *Prensa Latina*, redigiu *Ninguém escreve ao coronel* e *Má hora: o veneno da madrugada*. García Márquez costumava dizer que seus livros tinham tanta quantidade de investigação, rigor histórico e fidelidade aos fatos, que se tratavam de grandes reportagens ficcionais, mas que o método de investigação e manejo das informações eram de jornalista (Feliciano, 2012).

Todavia, muitos dos seus leitores ainda não conhecem o acervo jornalístico do escritor e as técnicas de reportagem empregadas por ele ao longo dos anos. Sua atuação nesse campo, embora profundamente estudada pela Fundação Gabo (antiga Fundação Gabriel García Márquez para o Novo Jornalismo Ibero-Americano), ainda é timidamente analisada mundialmente, se comparada às pesquisas da obra literária. Já no Brasil, destacamos o Grupo Gabo, que surgiu como um projeto de pesquisa na Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2012. Trabalhos de iniciação científica e conclusão de curso, dissertações de mestrado, adaptação de contos para a linguagem radiofônica e participação em congressos são algumas das produções realizadas desde então. Mais recentemente, em 2023, o grupo culminou na publicação do livro *Gabriel García Márquez: jornalismo & ficção*, com artigos que buscam as conexões entre jornalismo, literatura e o texto acadêmico.

Gabo fez parte de uma geração de escritores latino-americanos que surgiu na década de 1960. Juntamente a Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier e José Donoso, para citar alguns, protagonizou o chamado *boom* latino-americano. Heloísa Herscovitz (2004) lembra que alguns desses autores começaram a carreira profissional como jornalistas e que foram influenciados pela *avant-garde* europeia, a novela francesa, além do modernismo norte-americano. Apesar de não fazerem

parte de uma escola literária específica, todos compartilhavam sua preocupação com a linguagem, forma e elementos universais da experiência humana.

Apresentado por Lima (2010) como um estilo diferenciado de prática da reportagem e ensaio jornalístico, o jornalismo literário não é a forma de jornalismo mais popular e praticada nas redações: “como não é o maior, resta-lhe ser diferente” (Lima, 2010, p. 9). Enquanto o jornalismo, que o mesmo pesquisador chama de “convencional”, tem como objetivo apenas comunicar, por meio de mensagens articuladas conforme técnicas específicas, os acontecimentos da vida real, o jornalismo literário cumpre esse mesmo propósito buscando transmitir ao leitor uma experiência sensorial, simbólica, de vivenciar o mundo retratado. Para tal, os escritores podem construir cenas a fim de instigar a imaginação de quem lê, fazer uso de metáforas e, até mesmo, reproduzir diálogos, trazendo mais autenticidade à obra. Compreende-se que “o jornalismo literário trabalha com esses e outros artifícios literários porque tem o compromisso de desvendar as teias dos acontecimentos” (Lima, 2010, p. 29). O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar aspectos da construção narrativa do jornalismo literário na obra *Noventa dias na Cortina de Ferro*. Para isso, será realizada uma interpretação crítica deste texto de Gabriel García Márquez a partir da pesquisa bibliográfica de cunho teórico.

De modo a compreender a produção acadêmica sobre a atuação jornalística de Gabriel García Márquez e situar a presente pesquisa nesta produção de conhecimento, o primeiro capítulo é dedicado a uma revisão bibliográfica de artigos acadêmicos sobre o tema ao longo dos últimos vinte anos. O segundo capítulo discute os movimentos culturais que culminaram no advento do jornalismo literário, assim como as principais características de sua narrativa. Para tal, serão focalizados os estudos de Monica Martinez (2009; 2017), Edvaldo Pereira Lima (2010, 2013, 2014), Felipe Pena (2004, 2006, 2007) e outros teóricos do jornalismo literário. O terceiro capítulo situa a produção do jornalista no contexto político mundial da época e efetua uma análise sistemática das técnicas de reportagem e jornalismo literário empregadas por Gabriel García Márquez na composição do texto *Noventa dias na Cortina de Ferro*. Os trechos não são apresentados em ordem cronológica, mas aparecem de modo a exemplificar as características identificadas e colaborar com a assimilação dos conceitos.

A motivação da viagem do jornalista colombiano além da Cortina de Ferro foi poder comparar os dois lados, oriental e ocidental, ultrapassando o que a conferência dos Quatro Grandes apresentava sobre o assunto. Mesmo com os seus ideais à esquerda e a crença em um socialismo humanitário e democrático, construídos ao longo de sua vivência no jornalismo, Gabo quis investigar a fundo o que se passava com os próprios olhos. Assim, “não queria conhecer uma União Soviética com o cabelo arrumado para receber visitas. Os países são como as mulheres: você precisa conhecê-las quando acabaram de acordar.” (Martin, 2010, p. 285).

Não se sabe se García Márquez se sentiu impressionado em sua primeira viagem à Europa, já que não expressou em seu texto uma postura de reverência ao Velho Mundo. O que se pode dizer, certamente, é que o jornalista escreveu sobre aquela nova realidade “com um parâmetro estritamente colombiano” (Gilard, 2006a, p. 21) e, ainda assim, com o profundo rigor investigativo de um jornalista que se propõe a viver e contar o mundo da maneira mais encantadora possível.

2 GABO JORNALISTA

Além de mundialmente conhecido por sua sólida carreira na literatura, Gabriel García Márquez também foi um exímio jornalista, e atuou nos principais periódicos colombianos de sua época. Adotando a plataforma Google Acadêmico para o levantamento bibliográfico, que resultou na revisão de literatura desta pesquisa, no **parâmetro temático**, buscamos artigos que investigaram questões específicas da sua prática jornalística. No **parâmetro cronológico**, optamos por analisar artigos publicados entre 2000 e 2022, considerando, assim, a produção mais recente sobre o tema. E, por fim, no **parâmetro linguístico**, adotamos os trabalhos publicados em português, a fim de identificar um panorama das pesquisas sobre o autor além de sua língua materna. Apesar do seu significativo trabalho nas redações, há uma carência de pesquisas sobre a obra jornalística de García Márquez em português. Considerando a incidência dos termos “Gabriel García Márquez jornalismo” no título dos trabalhos, encontramos doze trabalhos dos quais apenas quatro são artigos. Ao refinar a busca, trocando o termo “jornalismo” pelo gênero “reportagem”, os resultados são ainda mais restritos: somente seis trabalhos, dos quais dois são artigos.

Nessa etapa preliminar da pesquisa, decidimos buscar pelo termo “García Márquez”, ainda considerando a incidência nos títulos. Dessa forma, encontramos 163 resultados: 76 artigos, 11 teses, 16 resumos para evento, 30 dissertações, 3 ensaios, 4 capítulos de livros, 11 monografias, 2 resenhas, 2 *papers*, 1 matéria de revista e 1 relato de experiência. Antes de visualizar individualmente cada um dos artigos, foi necessário traçar um esquema provisório da divisão do tema central da busca em subtemas e, assim, delimitar a abordagem do trabalho. Para tal, selecionamos as palavras-chave “jornalismo” e “reportagem” para servirem de guia em todos os documentos.

Como critério de seleção, escolhemos apenas artigos publicados em periódicos revisados por pares que tratassem especificamente da produção jornalística do escritor colombiano. E, assim, finalizamos a pesquisa com 9 artigos de revistas da área da Comunicação, Letras e Linguística. Destas áreas, são mais frequentes os trabalhos sobre literatura e jornalismo especializado, no caso do

jornalismo literário. Os textos investigam aspectos da trajetória de Gabriel García Márquez no jornalismo, caminho muitas vezes omitido em outros trabalhos que tratam unicamente de sua carreira literária e que ignoram o que o próprio autor costumava dizer sobre o romance e a reportagem serem “filhos da mesma mãe”.

2.1. NOVE ARTIGOS PEREGRINOS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

No artigo ensaístico *O prenúncio do escritor: uma análise do texto jornalístico de Gabriel García Márquez*, Bibiana Frederichs e Fábio Rockenbach (2018) ressaltam a defesa da proximidade do jornalismo e literatura pelo escritor colombiano. Muitas vezes, Gabo sustentava que não existiam diferenças entre as duas áreas, já que “as fontes são as mesmas, o material é o mesmo, os recursos e a linguagem são os mesmos” (García Márquez apud Stone, 1981). Os pesquisadores realizaram uma pesquisa bibliográfica na coletânea jornalística do escritor para entender como ele se adaptou ou, até mesmo, rejeitou as normas de padronização instituídas pelo jornalismo moderno. Amparando-se nos estudos de teóricos como Mário Erbolato, Cremilda Medina e Gaye Tuchman, concluíram que as reportagens de Gabo abrem mão de uma padronização textual excessiva, e foi desta forma que o escritor se tornou um representante do que chamaram de Novo Jornalismo americano.

Além de citarem o *El Universal* como uma chance que o escritor teve de expressar suas ideias em uma coluna de quinhentas palavras, Frederichs e Rockenbach o apontam como o causador de suas primeiras frustrações na carreira jornalística. Seus textos, de um estilo simples e pouco disciplinado, sofriam interferências e revisões constantes do editor do jornal, Eduardo Zabala. Entretanto, apesar de irritado no princípio, García Márquez admitiu mais tarde que foi em Cartagena, naquele jornal, que aprendeu como se expressar mais objetivamente. Já no *El Herald* ele pode observar Barranquilla por um olhar mais politizado, escrevendo ali a coluna que vários estudiosos acreditam ter contribuído mais para a sua formação como escritor: *La Jirafa*. E, por fim, no *El Espectador*, ele ganhou reconhecimento profissional e aprimorou suas técnicas narrativas com as primeiras

grandes reportagens.

Por sua vez, Maria Andréia de Paula Silva (2007), em *Contar para viver: as memórias de Gabriel García Márquez*, reforça o papel desses primeiros textos nos três periódicos, que resultaram no desenvolvimento de uma escrita híbrida capaz de misturar dados com palavras mais poéticas. Ela também cita o Grupo de Cartagena e o Grupo de Barranquilla, com os quais García Márquez trocava ideias pelos cafés, como influenciadores da sua escrita. Já Silva (2007) analisa o livro de memórias de García Márquez, *Viver para contar*, a partir dos seus elementos estruturantes, buscando os princípios de ficcionalização e esforços de racionalização da obra. Observou que o jornalismo ajudou a definir os parâmetros que o ajudaram ao longo de toda a sua carreira, ou seja, o poder de narrador e a ordem absoluta. Em relação ao primeiro ponto, lembra que García Márquez falava muito sobre o poder de narrador de Franz Kafka, uma de suas influências, e que para o escritor tcheco não era preciso demonstrar os fatos para comprovar que eram verdade: bastava escrevê-los, sem ser necessária qualquer outra prova. Já a ordem absoluta era buscada pelo colombiano por meio do seu desejo de organizar o mundo com a escrita.

Da notícia à reportagem, da crônica à resenha crítica, García Márquez exercitou seu texto com diferentes objetivos. Bibiana Friderichs e Fábio Rockenback (2018) observam que, mesmo sem ter uma formação específica, a variedade de funções que ele desempenhou nos jornais permitiu que compreendesse cada gênero. E mais: mesmo as normas do texto jornalístico não o impediram de buscar uma aproximação com a literatura. Os pesquisadores lembram da dificuldade do autor em trabalhar com alguns dogmas básicos da profissão. Para ele, o mais importante que um jornalista pode retirar da fonte são as suas conversas e impressões, escritas com estilo próprio e sem se prender a frases exatas, o que os autores lembram contrastar com o princípio de preservação da fidelidade da declaração, onde se publica exatamente o que foi dito pelo entrevistado. Essa linha tênue entre o jornalismo e a literatura possibilitou ao escritor prezar pela veracidade e, ao mesmo tempo, exercitar a imaginação.

Silva (2007) atribuiu à prática jornalística algumas de suas “paranoias” de estilo, como a relutância em utilizar advérbios de modo terminados em “mente”, o

controle das informações que inseria no texto, a simplificação de palavras para encaixar o texto na coluna disponível e o rigor com que planejava o tamanho de um livro. A pesquisadora lembra que García Márquez, ao não se sentir satisfeito com o que escrevia, dedicava-se a muitas leituras e se entregava a um trabalho minucioso que não o deixava publicar seus textos de imediato. Para ela, o que melhor exemplifica o rigor que o jornalismo lhe impôs é o trecho “sou escravo de um rigor perfeccionista que me força a fazer um cálculo prévio da longitude de um livro, com um número exato de páginas para cada capítulo e para o livro inteiro” (García Márquez, 2003, p. 385).

Friderichs e Rockenbach (2018) também observaram o aperfeiçoamento da técnica jornalística de Gabo enquanto escrevia para colunas com diferentes temas, dando títulos e trabalhando suas frases iniciais de modo a informar o leitor de maneira direta. Apesar do *lead* ser uma característica pouco comum nos textos do escritor, ele sabia fazer bom uso do efeito que se gera nos leitores. O jornalista também costumava realizar “idas e vindas” no tempo narrativo, recurso conhecido como prolepse, usado quando seus textos eram iniciados de forma episódica para só então voltarem no tempo e conduzirem a narrativa até o momento da introdução. Para ele, o “como” era muito mais importante do que “o quê”. Em *Criação e recriação nos textos de Gabriel García Márquez: uma abordagem literária*, Ana Paula Aparecida da Silva Duarte (2017) complementa que a adoção do travessão por García Márquez também era um artifício para prender a atenção no que já havia sido dito nos primeiros trechos da reportagem. Outra característica apontada no artigo foi um uso menor da gramática normativa pelo escritor, expondo os problemas que noticiava sem se esquecer da sensibilidade com as questões sociais.

Apesar de reconhecerem uma suposta e improvável imparcialidade no jornalismo, Friderichs e Rockenbach (2018) reconhecem a dedicação de Gabo na busca pela objetividade. No caso do colombiano, muito conhecido por suas adjetivações e descrições minuciosas, isso se dava na redução de adjetivos vazios em seus textos e supressão de trechos opinativos ao lado de informações. Apesar desses esforços, a utilização de tais adjetivos era justamente o que atribuía certa marca opinativa a sua obra. A antítese foi outra figura de linguagem que os pesquisadores destacaram como presentes no texto de García Márquez, assim como o uso de números, datas e horários, influência de sua atividade jornalística e

necessidade informativa.

Por seu turno, Duarte (2017) analisa três reportagens publicadas no *El Espectador*, tendo organizado, em tabulação, as características de texto literário que encontrou. Os estudos mostraram que havia grande sincronia entre a realidade vivida pelo colombiano e a exposta no papel, e que até mesmo a sua criação literária era baseada na recriação de dados concretos. A pesquisadora lembra que a caracterização de um texto como literário envolve a narrativa (com ação e narração) e também uma sequência de conflitos ou tensões. Nas reportagens sobre o Chocó, ela observa como García Márquez dá movimento à narrativa. Por vezes, descreve minuciosamente cada fato e faz uso de metáforas, indicando uma leitura dinâmica dos acontecimentos. Ele também incorpora o depoimento dos sobreviventes, reconstitui de maneira criativa os últimos passos das vítimas e atribui importância aos personagens conforme os descreve, diferentemente do padrão proposto nos manuais de jornalismo. Até mesmo a descrição que Gabo faz do território é poética, dizendo que ali chove 360 dias ao ano, o que poderia facilmente ser relacionado à Macondo de *Cem Anos de Solidão*.

Friderichs e Rockenbach (2018) argumentam que essa descrição de ambientes e personagens é um recurso compartilhado tanto pelo jornalismo quanto pela literatura, já que ambos se apoiam nesses meios para criarem universos na mente do leitor, ficcionais ou não. Elementos definidores de tempo (dia, hora, semana), espaço (endereço, rua, cidade), objetos (cores, formatos, posições), entre outros, são usados para tornar o relato o mais fiel possível à realidade. Gabo utilizava-se da descrição detalhada, já citada anteriormente, para tornar mais aceitável as suas narrativas, muitas vezes fantásticas, buscando uma visão humana dos fatos. Se em seus primeiros textos havia um certo rigor descritivo e até mesmo um excesso de adjetivos, a descrição cheia de adjetivações foi substituída posteriormente por outra quase cinematográfica. Esse conjunto de características do seu texto jornalístico, que também estava presente em sua literatura, permitiu aos autores concluir que havia uma convergência entre ambos.

O jornalista literário é o profissional que une a habilidade de um escritor em narrar bem com o dever ético de um repórter em trazer a informação aos seus pares. Para Duarte (2017), a estética é utilizada para aprimorar o texto e despertar um

efeito emocional no receptor, mas a atenção aos detalhes não deve se limitar apenas a uma boa redação. García Márquez se baseava em levantamentos estatísticos e pormenores geográficos para justificar os fatos desencadeadores da notícia. Cabiam às reportagens, especialmente nas publicações no *El Espectador*, cumprir a missão de questionar e humanizar os acontecimentos.

Além dos aspectos geográficos, os fatores sociais e culturais também são determinantes na construção da realidade a ser retratada pelo jornalista. Em *Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez*, Florence Marie Dravet (2013) defende a existência de um jornalismo literário singular na América Latina, considerando que o realismo também é mágico no continente. Ela argumenta que o escritor colombiano obteve sucesso ao alcançar, ao mesmo tempo, um grau elevado de literariedade e realismo por um motivo: era capaz de elevar os fatos ao mito. Assim, o tempo, os lugares, as pessoas e os acontecimentos adquiriam um valor mitológico, expresso por meio da literariedade. Através desse procedimento, o fato deixa de ser um acontecimento singular (realidade acontecida) e, com a literariedade, passa a se tornar universal (o que é real por trás da realidade). A pesquisadora diz que a literatura é a responsável por retirar essa limitação factual do jornalismo, antes informação pura e simples. Afirma, logo, não crer “na ilusão de que as pessoas só querem se informar. Não. Isso é muito pouco. O que elas querem é muito maior: elas querem saber” (Dravet, 2013, p. 77).

Em *El Narcoperiodismo de García Márquez: uma análise dos aspectos da narcoliteratura no livro-reportagem Notícia de um sequestro*, Mateus de Lima (2018) discute as já citadas limitações factuais na ocasião da cobertura da mídia tradicional sobre o narcotráfico. Enquanto muitos jornalistas acabavam tecendo narrativas superficiais, sem reflexão sobre os conflitos sociais que permeiam esse processo, alguns repórteres foram bem-sucedidos ao aproximar o tema do jornalismo literário, principalmente com a produção de livros-reportagem. O pesquisador emprega em seu artigo a perspectiva de análise de Edvaldo Pereira Lima, que considera o livro-reportagem um gênero ligado tanto ao jornalismo quanto à literatura, proximidade que trouxe profundidade e humanidade às narrativas. Observa, entretanto, que alguns críticos não reconhecem a conexão com o jornalismo, por acreditarem que há um romanceio dos fatos.

É na escrita que o jornalista se aventura em um múltiplo repertório de possibilidades, buscando meios de expressão que traduzam a realidade observada da melhor maneira possível. Essa tradução não é e não pode ser um processo livre de subjetividade, entretanto. Para Duarte (2017), Gabo adicionou interpretação e imaginação às narrativas ao inserir construções de cenas, reproduzir diálogos, trazer o ponto de vista de terceira pessoa e relatar hábitos humanos. Depois da narrativa pronta, o leitor também não é capaz de evitar a sua interpretação do relato. Eliane Galvão Ferreira (2009), em *O papel do leitor na obra híbrida Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez*, fez uma análise dessa influência do leitor na percepção de uma obra. Além disso, concebeu a linguagem da obra como produção linguística híbrida, formada pelos discursos literário, jornalístico e até mesmo forense. Em seu artigo, observou que, para os escritores pós-modernos, escrever não é se opor aos absolutos, já que eles não se sustentam. Escrever é desvendar a única verdade que existe: a de que não existe uma verdade única. Foi considerando essa multiplicidade de pontos de vista que García Márquez reconstituiu a história do assassinato de Santiago Nasar, oportunizando aos leitores a ampliação dos seus conceitos sobre imaginário, realismo e história.

Para Bibiana Friderichs e Fábio Rockenbach (2018), é por meio da literatura que o leitor pode ultrapassar os limites do fato noticioso para refletir sobre o que é real. Embora seja necessário se ater aos fatos, o jornalismo de García Márquez convidava o leitor a refletir sobre os tênues limites entre a realidade e a ficção. Para explicar, os pesquisadores mostram como a razão mítica, o *mythos*, se contrapõe ao *logos*, a razão propositiva. A razão mítica não quer comprovações por meio da lógica, oferecendo possibilidades para o pensamento. É uma razão aberta, que depende da sensibilidade e percepção subjetiva. No artigo, eles também lembram do gosto especial de García Márquez por fenômenos sobrenaturais em suas crônicas jornalísticas, tratados de forma natural nas culturas latino-americanas.

Duarte (2017) lembra que, em geral, a realidade parece se confrontar com a ficção ou criação literária, mas que em Gabo a ficção é um ponto de vista da realidade, já que o mundo em que vive é a referência para seu trabalho. Realidade e ficção estão sempre relacionadas, mesmo que de maneira superficial, e o seu grande encontro acontece por meio da linguagem jornalístico-literária. Cristine Mattos e Ana Lúcia Trevisan também colaboram ao pesquisar a relação entre a

construção ficcional e registros históricos na obra do colombiano. Em *Discursos e decursos narrativos em Relato de um naufrago, de Gabriel García Márquez* (2018), elas observam uma confluência de verdades e mentiras nos diferentes relatos que registram o naufrágio, identificando os gêneros discursivos literário, jornalístico e histórico no texto. Para elas, uma obra pode nascer no comprometimento com a realidade, transformando-se de acordo com o contexto. Baseando-se nos estudos de White (1995), observaram que os fatos são submetidos a uma ordenação que muda de acordo com a época em que são escritos. A identificação de uma verdade presente em uma narrativa histórica acaba por ser construída a priori, já que há uma afirmação de possível verdade. A ficção, por sua vez, é construída a posteriori pela afirmação da imaginação e verossimilhança. Existe, dessa maneira, uma convenção de veracidade, comprometida com elementos concretos, e uma convenção da ficcionalidade estabelecida entre o escritor e leitor, mas que carece de fatores internos de coesão.

Ainda utilizando o *Relato* como exemplo, Mattos e Trevisan (2018) afirmam que o texto apresenta aspectos históricos e transita pela convenção de ficcionalidade. Dessa maneira, o leitor pode ponderar sobre os fatos históricos, enquanto Gabo o ajuda a fazê-lo dentro de uma possibilidade interpretativa. É possível ler a história de um acidente naval e, ao mesmo tempo, a história de um naufrago, pois ambas as narrativas dialogam. Deixamos um discurso vinculado à convenção de veracidade para outro que assume o enfoque subjetivo e objetivo, como consideram ser os textos testemunhais e biográficos. Trabalhando com a teoria semiótica de Umberto Eco, Mattos e Trevisan (2018) demonstram que há um processo natural de percepção, em que as pessoas enquadram os novos fatores em parâmetros conhecidos, selecionando na memória fatores substanciais. Dessa forma, concluem que o *Relato* coloca o leitor diante de uma abertura e suspeição da leitura que tende a possuir reformulações de parâmetros e convicções a ele associados. Acontece um gradual enquadramento rumo à literatura, mas sem se despreocupar com a verdade, apesar dessa mescla com uma evidente parcialidade autoral.

A questão da subjetividade é novamente abordada em *Técnicas de reportagem e realismo mágico em Relato de um naufrago, de Gabriel García Márquez* (Guirado; Souza, 2017), desta vez por meio da análise da apreensão dos

fatos e do processo de criação do jornalista pelas lentes da semiótica de Charles Sanders Peirce. As técnicas do jornalista colombiano revelavam muito de sua sensibilidade, já que ele abriu mão dos gravadores — invenção recente àquela época — e preferiu não se descuidar das expressões do entrevistado, que poderiam comunicar além do que estava sendo dito. Além disso, ao longo da composição da obra, Gabo fez uso dos três tipos de inferências levantados por Peirce: os raciocínios dedutivo, indutivo e abduutivo. Quando o jornalista soube do acidente e da impossibilidade de entrevistar o naufrago a um primeiro momento, pensou que ele pudesse estar escondendo alguma coisa. É nesse momento que o raciocínio abduutivo acontece, quase como um lampejo.

Em vinte sessões de seis horas diárias, García Márquez tomou notas e fez inúmeras perguntas ao marinheiro. Ao descobrir que o naufrágio não havia sido causado por uma tormenta, como foi divulgado anteriormente, mas porque o barco carregava carga ilegal, passou a investigar nos serviços meteorológicos as condições climáticas daquele dia. Neste momento, Gabo fez uso do raciocínio indutivo, que não agrega novas ideias, mas averigua as informações levantadas. De posse de todas as informações, o jornalista finalmente entendeu o que a revelação de Alejandro Velasco implicava em danos morais e políticos. É, então, que vem a dedução, último raciocínio indicado por Peirce. Esse é o momento “em que os diversos juízos perceptivos se unem em um todo e transforma essa proposição copulativa de forma a colocar certas partes em ligação mais íntima, organizando-as” (Guirado; Souza, 2017, p. 24).

Também trabalhando com a subjetividade, no artigo *O real do narrador fantástico - uma análise de Viver para contar, de Gabriel García Márquez*, Maria Inês Freitas de Amorim (2015) analisa o livro autobiográfico do escritor, destacando o quanto suas experiências e personagens influenciaram em sua criação literária, a partir de reflexões teóricas sobre o pacto autobiográfico de Phelippe Lejeune (2008). Para ela, autobiografias podem ser consideradas um registro de uma narrativa que contém uma verdade. Não é porque a identidade individual passa por uma narrativa que isso significa que ela se tornou ficção, e reforça que “se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade” (Lejeune, 2008, p. 104). A pesquisadora observa, portanto, que a história de vida de uma pessoa é construída por meio de fragmentos da própria memória,

isto é, a partir de lembranças justapostas a aspectos de subjetividade de quem o conta.

Maria Andréia Silva (2007) acrescenta o princípio de ficcionalização das autobiografias, que devem ser interpretadas como pistas de verdades de quem as escreve, e indica que García Márquez tinha consciência disso. Justifica que o autor organizou suas memórias da maneira mais racional e rigorosa possível para dar um efeito de realidade ao que escrevia. Ferreira (2009) também observou esse movimento em *Crônica de uma morte anunciada*, onde identificou o anseio de García Márquez em descrever e recolher tanto as suas percepções quanto as das testemunhas oculares do assassinato da maneira mais objetiva e racional possível, mesmo com as nítidas contradições existentes nos depoimentos. Até mesmo a distribuição dos acontecimentos entre os cinco capítulos da obra é cuidadosamente equilibrada.

Além da subjetividade implícita nas narrativas do autor, Amorim (2017) destaca a importância de se considerar a construção coletiva de memórias. Devido à inserção em uma cultura, é estabelecido um conjunto de símbolos próprios que influenciam na interpretação do mundo. Dravet (2015) explica que, tratando-se de sua relação com o idioma, García Márquez dizia que a sua língua doméstica era a que seus avós haviam trazido da Espanha por meio da Venezuela um século antes, misturada à localismos caribenhos, africanismos de escravos e também a língua guajira. Para a pesquisadora, certamente a sua relação com essa cultura miscigenada ultrapassou a questão do idioma e se encontrou na narrativa. Amorim (2017) lembra que Gabo dizia escrever com base no que vivia, confirmando que o autor tinha consciência das múltiplas vozes que compunham o imaginário do continente.

Não foram apenas os textos de García Márquez que beberam dessa fonte inesgotável de referências, entretanto. Os demais escritores do *boom latino-americano*, com suas obras do real maravilhoso, também foram responsáveis por apresentar uma nova América Latina ao mundo, deixando de lado assuntos já muito abordados como a pobreza e o autoritarismo. Por isso, tal como observou Dravet (2015), esses autores se voltavam para os mitos de origem, resgatando a essência esquecida do continente: crítica social, representação da realidade e recursos

narrativos inovadores.

Para traduzir aos leitores toda a complexidade da realidade social, cultural e política de um continente, para citar apenas alguns de seus aspectos, é realmente necessário ultrapassar os limites do jornalismo pautado apenas pela objetividade. O jornalismo literário se apresenta como uma forma de cumprir com esse propósito, o que requer do escritor criatividade, sensibilidade, atenção aos detalhes e um trabalho da linguagem, a fim de conquistar os leitores para transmitir a mensagem. Nas próximas páginas vamos discutir sobre os caminhos que levaram à origem desta narrativa, assim como determinadas características na classificação do gênero.

3 O JORNALISMO LITERÁRIO NA PERSPECTIVA DA PESQUISA NO BRASIL

Além de ser um campo vasto para que jornalistas experimentem novas formas narrativas, o jornalismo literário também é um tema que gera interesse na área acadêmica. São muitos os pesquisadores brasileiros que analisam o gênero, publicando livros e artigos, integrando projetos de pesquisa e participando da produção de conhecimento das mais variadas formas, oferecendo uma perspectiva original no campo. Neste trabalho, optamos por interpretar o jornalismo literário pelo olhar da produção acadêmica brasileira sobre o tema, contribuindo para a sistematização do conhecimento produzido pelas Ciências da Comunicação no Brasil. Na discussão conceitual, contudo, além da produção científica nacional, recorreremos também ao estadunidense Tom Wolfe, que além de pesquisador influente, é também escritor de ficção e livros-reportagem.

A origem do jornalismo moderno, no começo do século XVII, pode estar relacionada com a oralidade. É o que conta Felipe Pena (2007) ao lembrar que muitos donos de cafés de Londres costumavam incentivar os viajantes que passavam pelos estabelecimentos a contar o que haviam encontrado pelo caminho. O costume era tamanho que, com o tempo, alguns desses locais passaram a ser especializados em determinados assuntos. Por volta de 1609, tipógrafos começaram a recolher as informações dos cafés e imprimí-las, o que viriam a ser os primeiros jornais.

Ciro Marcondes Filho aponta cinco épocas distintas da atividade: a pré-história, o primeiro, o segundo, terceiro e quarto jornalismo. A pré-história do jornalismo, de 1631 a 1789, foi caracterizada por uma economia elementar, produção artesanal e similaridade com os livros. O primeiro jornalismo, de 1789 a 1830, trouxe conteúdos literários e políticos, mais voltados para a crítica. O segundo, de 1830 a 1900, foi caracterizado pelo advento da imprensa de massa e começo da profissionalização dos jornalistas, uso da publicidade e criação de reportagens e manchetes. O terceiro, de 1900 a 1960, foi marcado por grandes tiragens e influência das relações públicas, com grupos fortes monopolizando o mercado. Já o quarto jornalismo, de 1960 em diante, é influenciado pela tecnologia, mudança de função dos jornalistas, transmissão rápida, valorização visual e crise da imprensa

escrita.

Pena (2007) observa a maior influência da literatura no primeiro e segundo jornalismo, citando os escritores franceses Victor Hugo, Balzac e Stendhal como possíveis precursores do jornalismo literário. Reconhece, entretanto, que a discussão sobre sua origem vai muito além do pioneirismo na publicação de literatura em jornais. A crítica americana, por sua vez, prefere citar o estadunidense Stephen Crane, o inglês Daniel Defoe e o escocês James Boswell como os vanguardistas do gênero (Passos; Orlandini, 2008). Martinez (2009) lembra que, até a consolidação do jornalismo durante a Revolução Industrial do século XIX, os jornalistas precisavam publicar livros, jornais e magazines. Apesar de se sentirem mais livres ao trabalhar em livros, com maior liberdade criativa, eram os jornais e magazines que lhes tornavam conhecidos, pagando as contas e garantindo o sustento de suas famílias.

Mesmo sem precisar o momento histórico do seu nascimento, não há como negar que o jornalismo literário bebeu da fonte da oralidade, na atenção ao modo como as pessoas expressam os seus sentimentos, pensamentos e ações. Embora as marcas da oralidade no jornalismo tenham ficado menos evidentes com a invenção dos tipos impressos, Pena (2007) acredita que a oralidade sempre foi e continuará a ser a protagonista do gênero jornalístico-literário. Gabriel García Márquez (2011), em sua participação na Assembleia da Sociedade Interamericana de Imprensa, também ressaltou a importância da oralidade nos primeiros anos de jornalismo na América Latina. Sem qualquer escola de jornalismo, contou que o ofício era aprendido nas salas de redação, nos cafés, nas farras de sexta-feira e quaisquer outras ocasiões em que ele e seus amigos pudessem conversar. O escritor reflete: “quem não aprendia naquelas aulas ambulantes e apaixonadas de vinte e quatro horas diárias, ou quem se aborrecia de tanto falar da mesma coisa, era porque queria ser ou achava que era jornalista, mas na verdade não era” (García Márquez, 2011, p. 89).

Se não há um consenso sobre o seu surgimento e pioneiros, tampouco há um acordo relacionado ao seu lugar dentro do jornalismo. Passos e Orlandini (2008) acham questionável classificar o jornalismo literário como um subgênero do jornalismo chamado tradicional, “cujas fundações baseiam-se na distinção entre

informação e opinião (de que derivariam os “gêneros” informativo e opinativo) e num cientificismo positivista” (Orlandini; Passos, 2008, p. 78). Citando Mario Erbolato, os pesquisadores posicionam o jornalismo literário, por ele intitulado “jornalismo diversional”, dentro da corrente predominante, mas como um gênero de escrita leve, agradável e original, indo de encontro a temas não abordados no *hard news*, o que poderia também se adequar à crônica. Passos e Orlandini (2008) acreditam que o principal exemplo citado por Erbolato — a obra *A sangue frio*, de Truman Capote — acaba por contrariar a caracterização proposta, já que traz um tratamento denso do assassinato da família Clutter.

Também há divergência nos termos utilizados para caracterizar o gênero. Em *Jornalismo literário para iniciantes*, Lima (2010) afirma que a denominação “jornalismo literário” surgiu nos Estados Unidos na década de 1930, embora isso não confirme que os estadunidenses foram os pioneiros nessa arte. Ainda nas décadas de 1960 e 1970, o termo não havia chegado em terras brasileiras, mesmo que revistas como a *Realidade* trouxessem reportagens com requintes de literatura. Na época, apenas alguns profissionais do país sabiam que havia algo chamado “Novo Jornalismo” nos Estados Unidos, e que era parecido com o que produziam no Brasil. Apesar do nome mais conhecido ser “jornalismo literário”, “é também chamado de literatura da realidade, literatura criativa de não ficção e de jornalismo narrativo” (Lima, 2010, p. 35).

Martinez (2017) explica que “jornalismo narrativo” é um termo mais voltado ao grupo da Fundação Nieman, da Universidade Harvard, e que “literatura da realidade” está próximo de Gay Talese, que defende o uso de recursos literários ao retratar a realidade. Já a “literatura criativa de não-ficção” remete à Fundação Gabriel García Márquez para *El Nuevo Periodismo Iberoamericano*, atual Fundação Gabo. Ela observa que, no Brasil, é comum enquadrar a modalidade como parte integrante do gênero diversional (tal como definido por Mário Erbolato) e que remete à ideia de realidade, voltada mais ao estudo do formato do que do próprio conteúdo ou processo produtivo. Martinez (2017) também explica que o termo *longform journalism* surgiu recentemente e está relacionado à forma e ambientes digitais, contrapondo-se à questão da estética e experiência. De qualquer forma, argumenta que a observação do fenômeno do jornalismo literário é mais importante do que qualquer terminologia, apesar de não ser raro pesquisadores caírem na tentação de

propor seu próprio termo. Citando a cena II do ato II de Romeu e Julieta, de Shakespeare (1564-1616), questiona “O que há em um nome? O que chamamos de rosa, por qualquer outro nome, exalaria um perfume igualmente tão doce” (Martinez, 2017, p. 26).

A pesquisadora também aponta uma tendência de usar terminologias como “Novo Jornalismo” como se não estivessem ligadas ao movimento, embora o considere apenas uma fase do jornalismo literário que é, provavelmente, a mais conhecida. O Novo Jornalismo surgiu nos Estados Unidos nos anos de 1960 com Norman Mailer, Truman Capote e Gay Talese. Victor Necchi (2007) também é cuidadoso ao falar sobre a confusão entre o gênero jornalismo literário e o Novo Jornalismo, como se fossem sinônimos. Tal como Martinez (2009), ele também defende que o Novo Jornalismo se trata de um momento específico do jornalismo literário, acrescentando o trabalho de Tom Wolfe à lista de representantes. O pesquisador sustenta que, na prática, nada de novo foi criado naquele movimento, avaliação endossada por pesquisadores como Marcolino (2006), que chega a chamá-los de talentos medíocres que apenas buscavam autopromoção.

Passos e Orlandini (2008) lembram que Lilian Ross e Norman Mailer também são contra a classificação do jornalismo literário sob o rótulo de Novo Jornalismo e também o consideram uma fase, não o estopim de uma tradição jornalístico literária. Para eles, Tom Wolfe simplesmente foi a primeira pessoa a teorizar sobre o jornalismo literário, enquadrando o gênero como uma ruptura aos modelos jornalísticos vigentes, apesar do próprio escritor estadunidense admitir precursores como Joseph Mitchel e John Hersey. Passos e Orlandini (2008) apontam que o nome “Novo Jornalismo” indicaria uma ruptura com o passado e traria uma ideia de novidade, o que está de acordo com a visão da crítica norte-americana dos anos 1960 e 1970. No Brasil, entretanto, os movimentos observados na revista *Realidade* e no *Jornal da Tarde* possuíam uma ideia de resgate das boas narrativas do passado, o que vai de encontro à ideia de novidade e pioneirismo dos americanos.

Outro desencontro entre pesquisadores está na definição do que seria o jornalismo literário. Martinez (2017) lembra que o jornalismo literário é apontado por algumas fontes como uma forma em processo de sistematização. Em outras, como

já citado, é considerado uma modalidade que integra o gênero diversional, que não está relacionado ao entretenimento, mas à diversidade, e que está mais próximo do estudo do formato do que propriamente do conteúdo ou processos produtivos. Considerando uma finalidade argumentativa, contudo, o autor afirma que “podemos propor que é justamente esta porosidade conceitual o segredo do sucesso da práxis e do pensamento sobre Jornalismo Literário” (Martinez, 2017, p. 25).

Para Necchi (2007), nem mesmo a discussão se o jornalismo literário era de fato jornalismo continua tão importante. Atualmente, o pesquisador está de acordo com a visão de que o ponto central é se debruçar sobre as melhores práticas do jornalismo literário, assim como a superação dos erros, excessos e maneirismos dele. Citando José Hamilton Ribeiro (2006), que também relativiza a influência de Capote e outros expoentes dos Estados Unidos, enfatiza que houve manifestações semelhantes nos mais diversos cantos do mundo: Espanha, Inglaterra e parte da América Latina.

O pesquisador ressalta a diferença entre o jornalismo e a literatura, já que o primeiro deve se apegar aos fatos. Para Necchi (2007), a ideia de jornalismo literário não deve se limitar a ser uma narrativa que flerta com técnicas literárias. O ponto de partida deve ser a realidade ou a percepção que o jornalista tem dela. No jornalismo gonzo, onde o jornalista está profundamente ligado às ações e fatos que descreve, nem sempre há a necessidade de ser fidedigno aos acontecimentos. O mesmo não acontece no jornalismo literário, já que se trata de um gênero não-fictício e que deve se ater ao que de fato aconteceu.

Necchi (2007) lembra que o jornalismo literário está em uma eterna busca por textos que rompam com visões óbvias e hegemônicas da realidade. Nessa experiência, há um profundo humanismo, de modo que o mito da objetividade jornalística, com sua impessoalidade, imparcialidade e obrigatoriedade do *lead* importado das redações norte-americanas, cai por terra. Além do que é visto, o não-visto (pensamentos, sentimentos, emoções) ganha espaço na narrativa. Os sentidos do repórter precisam estar em alerta o tempo inteiro, desde o momento da apreensão do real até a elaboração cuidadosa do texto. Ao abordar acontecimentos e sujeitos de uma maneira menos previsível e sem preconceitos, busca-se também uma narrativa que surpreenda “pela singularidade da pauta, pelo texto que

dimensiona e valoriza a essência da matéria-prima do jornalismo — pessoas e suas experiências no mundo” (Necchi, 2007, p.12).

São muitas as discussões sobre a origem, terminologias e as definições do jornalismo literário nos últimos anos. Além da quase irresistível tentação em criar um termo para definir o jornalismo literário, muitos pesquisadores também não resistiram à ideia de propor a sua própria lista com as principais características das narrativas jornalístico-literárias. Em um primeiro momento, o estabelecimento dessas particularidades pode parecer um tanto quanto limitador. Entretanto, dadas às infinitas possibilidades de temas e estilos composicionais, reunir alguns atributos em comum pode servir aos jornalistas como um comparativo para descobrir e definir outras estruturas.

3.1. CARACTERÍSTICAS DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Um jornalista quer fazer uma reportagem comparativa de dois lugares completamente diferentes e, para isso, busca a indicação de um despachante. Após algumas perguntas e fichas preenchidas, o profissional retorna com dois passes de entrada única para cada um dos locais. O primeiro lugar é o inferno, onde os moradores desfrutam de festas infindáveis, paisagens paradisíacas e livres de qualquer sofrimento ou dor. Um lugar quase perfeito, não fosse um detalhe: os moradores do inferno têm os cotovelos invertidos, não podendo levar a comida até a boca, e acabam morrendo de fome depois de algum tempo. O segundo lugar que o jornalista visita é o céu, onde seus habitantes também usufruem de grande alegria. Ao observar que todos também possuíam cotovelos invertidos, concluiu que, igualmente, morriam de fome com o passar do tempo. Estava errado. No céu ninguém morria de fome, porque lá os moradores levavam comida à boca do próximo na hora das refeições.

É com a fábula dos cotovelos, de procedência desconhecida, que Felipe Pena (2006) abre o livro *Jornalismo Literário*. O pesquisador usa a história como uma forma de demonstrar o seu saudosismo em relação à ética e demais valores, que ele acredita estarem sendo esquecidos com o passar dos anos. Para Pena, o

jornalismo também está passando por essa crise e perdendo o seu propósito, o que ele atribui à exploração do grotesco e espetacularização. Ainda que a sua posição possa soar idealista, Pena (2006) sustenta que os bons profissionais precisam escapar dessa tendência e apresenta o jornalismo literário como um caminho possível.

Percebemos que boa parte dos estudiosos do gênero tendem a fazer um contraponto entre o jornalismo literário e o que chamam de “jornalismo convencional” ou até mesmo “jornalismo diário”. Essas comparações, entretanto, muitas vezes aparecem não para fazer uma reflexão crítica sobre a prática, mas apenas como recurso retórico de supervalorização do jornalismo literário, apresentado como única forma humanizada de produção jornalística, de maneira recorrente. É certo que essa perspectiva pode ser problematizada, já que se trata de uma visão romantizada do gênero, que acaba por menosprezar as formas não-literárias e desconsiderar que existam narrativas igualmente interessantes que não adotam as características literárias.

Reconhecendo que as características do jornalismo não correspondem ao produto jornal, em si, mas às finalidades da sociedade e história, assim como necessidades de sua comunidade, Groth (2011) identifica quatro itens nestas produções: a periodicidade, a universalidade, atualidade e publicidade. A periodicidade é o primeiro atributo apontado pelo pesquisador, no qual “o ritmo do jornal se estabelece a partir do sujeito moderno, que se tornou pontual sob a pressão da concorrência capitalista” (Xavier; Pontes, 2019, p. 42). A universalidade, por sua vez, vem da necessidade do homem em estar situado no tempo e espaço, assim como inserido no mundo social e na cultura. Para Groth, “as paixões e egoísmos, as mentiras e as incitações do jornal são reflexo da mentalidade das coletividades e dos poderes que o dominam” (Groth, 2011 apud Xavier; Pontes, 2019, p. 221).

A atualidade pode significar duas coisas: o que de fato aconteceu, o ocorrido, e também o que é atuante no presente. Para Groth, a razão de ser da atualidade está na necessidade humana constante de acessar as informações da maneira mais rápida possível. E a publicidade, a última característica levantada pelo estudioso, refere-se à circulação do jornal, tornando seu conteúdo público. Embora a

origem desta publicidade estivesse ligada ao liberalismo, contra o absolutismo, o autor reconhecia o surgimento da empresa jornalística e defendia a necessidade dos anúncios para a sua manutenção. Para preservar o vínculo do jornal com o seu público, entretanto, o autor acreditava que os editores e redatores deveriam não se deixar guiar pelos interesses dos anunciantes (Xavier; Pontes, 2019).

É interessante observar que duas das características dos jornais identificadas por Groth (2011) estão relacionadas ao tempo: a periodicidade e a atualidade. Considerando que estes não são aspectos dos jornais, mas da sociedade e cultura nas quais estão inseridos, é compreensível que atualmente o jornalismo obedeça a um ritmo de produção industrial. E se, na ocasião da publicação da obra de Otto Groth, entre as décadas de 60 e 70, já poderia haver dificuldades no estabelecimento de uma suposta imparcialidade jornalística, o desafio se tornou ainda maior com a popularização dos portais de notícia e redes sociais. Ora adotando técnicas trazidas do campo das letras, ora de outras áreas do conhecimento, as produções de jornalismo literário podem se apresentar como uma possível alternativa para quebrar o ritmo frenético de boa parte das produções do jornalismo diário.

Além do rompimento com as regras do jornalismo moderno e exercício da literariedade em livros-reportagem, por exemplo, Pena (2006) reuniu sete itens que considera fundamentais em textos de jornalismo literário. Ele chama essas características de “estrela de sete pontas”. A primeira ponta da estrela é potencializar os recursos do jornalismo. Aqui, o jornalista não deve ignorar o que aprendeu no jornalismo diário, mas deve desenvolver cada técnica narrativa a ponto de criar estratégias de atuação. A apuração rigorosa, observação atenta, abordagem ética e capacidade de se expressar claramente, para citar alguns dos princípios da redação, continuam com a mesma importância.

A segunda ponta da estrela fala sobre ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano. Dessa maneira, o jornalista poderá quebrar dois fundamentos do chamado jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade. Nesse momento, ele não precisa se limitar pelo *deadline*, isto é, o horário de fechamento da edição a ser publicada. Também não está preso à novidade, preocupando-se apenas com o desejo do leitor em consumir acontecimentos em um

curto período. Ele deve ultrapassar esses limites para proporcionar uma visão mais ampla quanto possível da realidade, que é a terceira ponta da estrela. Aqui, Pena (2006) explica que essa visão ampla da realidade não pode ser, de forma alguma, confundida com um pleno conhecimento do mundo, já que qualquer abordagem jamais poderá passar de uma interpretação do escritor. O jornalismo literário tem a missão de contextualizar a informação de forma mais abrangente do que poderia fazer em uma redação com prazos curtos para publicação.

A quarta ponta da estrela é o exercício da cidadania. Pena conta que este item parece ser um conceito tão gasto e mal-usado que as pessoas até deixam de lhe atribuir importância. Apesar disso, os jornalistas devem se comprometer com a sociedade em toda a sua prática: “quando escolher um tema, deve pensar em como sua abordagem pode contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade. Não, isso não é um clichê. Chama-se espírito público” (Lima, 2006, p. 14). Já a quinta ponta se refere ao rompimento com o *lead*, estratégia inventada pelos norte-americanos com o objetivo de conferir objetividade e cientificidade à imprensa. Nesta técnica, no primeiro parágrafo de uma reportagem deve-se responder a seis perguntas: Quem? O que? Como? Onde? Quando? Por quê?

Por mais que Pena (2006) admita que o uso do *lead* tornou a imprensa menos prolixa, de forma alguma diminuiu a subjetividade. Citando a socióloga Gaye Tuchman, revela que a objetividade é apenas uma autoproteção dos jornalistas, pasteurizando os textos e abandonando a criatividade, elegância e estilo. A sexta ponta da estrela é sobre evitar os definidores primários, isto é, deixar de optar por fontes que ocupam cargos públicos ou funções específicas e que sempre têm espaço na imprensa. É o caso das fontes oficiais como governadores, advogados, psicólogos, entre outros, frequentemente procurados para reduzir o tempo na construção da reportagem. O pesquisador sugere que novas fontes sejam ouvidas, como o cidadão comum, a fonte anônima, pontos de vista que geralmente estão ausentes no produto final.

A última ponta da estrela é a busca pela perenidade. Se uma obra é construída seguindo os preceitos do jornalismo literário, ela não pode ser considerada superficial. Ela não é esquecida com o passar dos dias, mas

permanece e influencia os seus leitores e o imaginário coletivo por gerações e diferentes contextos históricos. Para esse item, o pesquisador sugere uma construção sistêmica do enredo, levando em consideração que a realidade é multifacetada graças às infinitas relações, complexidade e indeterminação de sua composição. Pena (2006) revela que a busca pela perenidade reflete um motivo oculto em se escrever: o medo da morte. O escritor sabe que a vida é curta e, por isso, escreve, acreditando que a sua obra será lida no futuro. Em *Teoria da biografia sem fim* (2004), o pesquisador também cita o medo da perda de memória, que pode ser apontada como uma das razões para a supervalorização da atualidade.

Em *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005), Tom Wolfe diz ter acompanhado de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 1960, em que os jornalistas aprenderam sozinhos algumas técnicas do realismo já empregadas nas narrativas de Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol, muito tempo antes. Seguindo a intuição, por meio de tentativa e erro, esses jornalistas descobriram quatro recursos que davam aos romances realistas alguns poderes, como o imediatismo, sua realidade concreta, envolvimento emocional e qualidade absorvente ou fascinante.

O principal recurso apontado por Wolfe foi a construção cena a cena, quando os jornalistas buscam reproduzir cada uma das ações das pessoas envolvidas na narrativa, recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. E para conseguir, de fato, testemunhar o que acontecia às pessoas em determinado momento, eles faziam o registro do diálogo completo, que é o segundo recurso. Para Wolfe (2005), aqueles jornalistas aprenderam que o diálogo realista tem o poder de envolver o leitor, mais do que qualquer outro recurso, assim como estabelecer e definir o personagem de maneira mais rápida e eficiente. Para tal, trabalhavam o diálogo de uma maneira plena e reveladora, enquanto os romancistas buscavam trabalhá-lo de formas diferenciadas, até abstratas, quando não o eliminavam. Tom Wolfe cita a habilidade de Charles Dickens em fixar o personagem na mente de seus leitores como se estivesse descrito cada detalhe de sua aparência, quando, na verdade, ele apenas fazia algumas descrições físicas e direcionava a maior parte de sua atenção aos diálogos que construía.

O terceiro recurso citado por Wolfe era o ponto de vista da terceira pessoa,

onde se apresentava uma determinada cena por meio de um personagem da vida real. Desta forma, o leitor poderia se colocar no lugar daquele indivíduo, experimentando suas emoções. Esse recurso foi muito utilizado pelos jornalistas, assim como por autobiógrafos, memorialistas e romancistas. Wolfe confessa acreditar, entretanto, que isso seria limitador ao jornalista, já que ele só poderia levar o leitor a um ponto de vista que pode se mostrar irrelevante para a história. Para acessar o pensamento de outras pessoas, Wolfe sugere aos jornalistas fazer entrevistas de modo a captar seus sentimentos e emoções. Aqui, Wolfe (2005) destaca o seu próprio trabalho em *O teste do ácido do refresco elétrico*, o de John Sack em *M e Honra teu pai*, de Gay Talese. Uma outra saída, desta vez apontada por Martinez (2017), está na tese *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem*, de Jaqueline Martins (2016). O trabalho se aprofunda na divisão entre o autor (mediador social ligado a um ofício) e o narrador (uma criação do autor, que existe apenas para narrar a obra a partir de uma perspectiva) em jornalismo, concluindo que os jornalistas usam essa estrutura de forma intuitiva.

O quarto e último recurso levantado é o registro de detalhes simbólicos do *status* de vida dos indivíduos, que o pesquisador julga se tratar do recurso menos compreendido.

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia a dia que possam existir dentro de uma cena (Wolfe, 2005, p. 55).

Neste momento, haverá espaço para descrever todo o padrão de comportamento e posses dos sujeitos retratados pela narrativa e isso não é, segundo Wolfe, apenas “mero bordado em prosa”. Na verdade, esse recurso tem por triunfo o poder de aproximar a narrativa do realismo. Neste momento, Tom Wolfe fala do talento de Honoré de Balzac em trazer os leitores para o universo de seus personagens, fazendo uma verdadeira autópsia social, tal qual fez em *A prima Bette*. Antes mesmo de apresentar o *monsieur* e madame Marneffe na obra, ele escolhe descrever o veludo que cobria a mobília, as estatuetas de gesso que imitavam

bronzes florentinos, o candelabro mal entalhado e todos os detalhes daquele ambiente. Certamente, o leitor não está imune da reflexão sobre o seu próprio status de vida, suas ambições, seguranças e demais sentimentos enquanto lê tais parágrafos.

Para Mônica Martinez (2009), a academia brasileira está em um momento de transição em relação ao jornalismo literário. Está saindo da compreensão do gênero como um “você-sabe-que-é-jornalismo-literário-quando-você-vê”, como o próprio Kramer diz, para discutir suas regras norteadoras. Logo, apresenta oito características elencadas pelo pesquisador para orientar o gênero, embora ele mesmo enfatize que são normas “quebráveis”, já que a essência do jornalismo literário não está nas fórmulas e, sim, na criatividade e atitude ética do profissional em mergulhar na realidade contemporânea para compreendê-la e apresentá-la “com seus acertos, suas idiossincrasias, seus paradoxos e suas possibilidades, por meio da apuração criteriosa e redação com estilo” (Martinez, 2009, p. 10).

A imersão do autor na realidade é o primeiro ponto levantado por Kramer, que tem por objetivo chegar a um alto nível de exatidão da informação, que virá apenas com muita pesquisa e familiaridade com o tema. Para ilustrar o item, Martinez (2009) recorda a cobertura de um funeral feito pela repórter especial Eliane Brum, para a revista *Época*. Brum registrou o calor intenso e o fato de um sabiá ter parado de cantar no exato momento em que o caixão foi colocado na cova. Ela não precisava ter citado aquele ocorrido para complementar a matéria, mas retratou o que aconteceu, porque estava presente no local, sensível aos acontecimentos e fazendo uso de sua bagagem cultural ao identificar a espécie do pássaro. Nem sempre o jornalismo diário acontece *in loco* e, tratando-se especialmente da mídia corporativa, boa parte da produção é feita à distância, via telefone e redes sociais. Nesse contexto, o jornalismo literário se apresenta como uma alternativa a um padrão industrial de notícias.

A segunda característica elencada por Kramer é a atuação ética, tanto em relação ao leitor quanto à fonte, já que muitas vezes o profissional passará bastante tempo ao seu lado e poderá gerar um vínculo com ela. Ele precisa deixar claro que não está lá como um amigo ou inimigo, mas como uma testemunha, expondo seu método de trabalho, a duração prevista da apuração, enfoque, tamanho da matéria e

outros detalhes eventuais. Ele também pode dizer à fonte se tem a pretensão de mostrar o texto antes de sua publicação e o que imagina que pode acontecer à vida da fonte depois da mesma, sendo transparente o suficiente para que a fonte tenha a possibilidade de recusar a participação. Kramer também fala sobre o pacto entre o leitor e jornalista, pois apesar de tudo ser escrito de acordo com a visão de mundo do profissional, o leitor espera que ele seja honesto para retratar a realidade sem invenções ou alterações. Portanto, “em Jornalismo Literário, quem conta um conto não aumenta um ponto. Citações e pensamentos, por exemplo, devem ser verificados da forma mais simples que existe: perguntando à fonte” (Martinez, 2009, p. 81).

O terceiro item citado por Kramer é lançar luzes sobre fatos que passam aparentemente despercebidos pelas pessoas, fugindo do jornalismo tradicional contemporâneo, que tem muito da sua atenção voltada às manchetes sensacionalistas e celebridades. Nesse sentido, Martinez fala sobre a atuação do jornalista alemão Günter Wallraff, que se disfarçou de turco para compreender os desafios do subemprego dos imigrantes na Alemanha, em sua obra *Cabeça de turco*. E o quarto ponto que Mark Kramer especifica é a voz autoral, a personalidade do jornalista. Trata-se de um ser humano integral, que pode ser irônico, franco, confuso, julgador, entre outros atributos. “Aliás, é essa voz íntima que, manifestada de forma mais implícita que ostensiva, gera um campo de conexão com o leitor” (Martinez, 2009, p. 81). Neste ponto, Martinez destaca positivamente o trabalho de Norman Mailer, quando ele próprio aparece como personagem de suas narrativas. Entretanto, a pesquisadora critica os repórteres que fazem uso exagerado desse recurso, surgindo como primeira pessoa em todos os seus textos, tendência que acredita estar diminuindo com o passar dos anos.

O estilo é a quinta característica que Kramer apresenta, embora Martinez (2009) lembre que, ao se sentirem libertos das amarras do jornalismo tradicional, muitos jornalistas se perdem em exageros, abusos de linguagem artificial e rebuscada. Ela sugere que os profissionais se inspirem em exemplos já conhecidos, como os textos vigorosos e secos de Ernest Hemingway, e até mesmo de García Márquez. Apesar de ser considerado “verborrágico” pela pesquisadora, ela admite que os textos do colombiano não aceitam nenhuma palavra fora do lugar, em um exímio trabalho de “carpintaria textual”. Já o sexto ponto esclarecido é a posição

móvel do autor, agora livre da tradicional narração em terceira pessoa para poder experimentar diversos pontos de vista. É aqui que o jornalista pode se aventurar na digressão, quando conta algo indiretamente relacionado para complementar a narrativa e volta ao ponto de partida, mas sempre mantendo cuidado para não fazer inserções em um local errado e perder a atenção do leitor.

O sétimo item é a arte de conferir uma estrutura adequada à história. Para Kramer, narrativa primária, histórias e digressões devem se misturar para recompor os fatos, assim como para ampliá-los. A história deve aparecer por meio de cenas em sequência, tal qual o principal recurso apontado por Wolfe em *Radical chique e o Novo Jornalismo*. E, para finalizar, a oitava característica apontada pelo jornalista é a criação de sentidos, usando símbolos e metáforas para se aproximar ainda mais do leitor, para o qual o seu trabalho deve ser completamente dedicado. É necessário que a história tenha um fio condutor, que servirá para ressoar na experiência do leitor “que tem de sentir a catarse de chegar a algum lugar depois de ter aceitado acompanhar o protagonista da história por várias cenas, ordenadas de forma a revelar gradativamente a situação” (Martinez, 2009, p. 82).

No texto *Jornalismo com H*, publicado originalmente como posfácio do livro *Hiroshima* (2002), de John Hersey, o jornalista Matinas Suzuki Jr. revela que alguns especialistas exigem certos requisitos para que uma obra possa ser classificada como jornalismo literário. Ela precisaria ser publicada originalmente em um jornal ou uma revista. Suzuki Jr. lembra que, com a escassez de espaços em jornais e revistas a partir dos anos 1980, alguns autores passaram a publicar suas reportagens diretamente em livros. No Brasil, por exemplo, o jornalista diz que a publicação em livros foi, muitas vezes, a única alternativa para que o jornalismo literário continuasse existindo. Outro requisito é que o texto esteja ancorado em fatos, provindo de um trabalho exaustivo de investigação, pesquisa em arquivos e levantamento de dados. Para exemplificar, conta que certa vez o jornalista George Plimpton se dispôs a treinar em times profissionais de beisebol e futebol americano, além de se aventurar a lutar com um ex-campeão peso pesado, apenas para se sentir apto a escrever sobre esportes.

Também citando Mark Kramer, Matinas Suzuki Jr. (2002) observa que os jornalistas literários fazem anotações elaboradas retendo as palavras das citações, a

sequência dos eventos, detalhes que evidenciam a personalidade, atmosfera, além do conteúdo sensorial e emocional. Esses profissionais têm mais tempo para olhar novamente para o mesmo conteúdo, repensando suas primeiras reações. Suzuki Jr. continua defendendo a necessidade de preservar a ética jornalística e a correção factual. Para ele, assim que o jornalista literário termina a sua apuração, ele terá muito mais liberdade para se expressar do que poderia ter com o jornalismo diário.

Em *Jornalismo literário para iniciantes*, Edvaldo Pereira Lima mostra que o jornalismo convencional se preocupa em apresentar um sumário, isto é, uma espécie de resumo dos elementos básicos do que se tem para contar, quase sempre de maneira impessoal. Enquanto isso, o jornalismo literário se preocupa em apresentar a cena. Aprofundando o que Mark Kramer e Tom Wolfe disseram sobre esse tópico, Lima fala sobre a experiência “sensorial”, ainda que simbólica, que o leitor tem ao entrar no mundo retratado pela matéria. Indica que, “enquanto o sumário apela mais para o raciocínio lógico, a cena procura também despertar a visão, a audição, o olfato, o tato, o paladar do leitor” (Lima, 2000, p. 16). Para o pesquisador, esse é o modo mais importante no jornalismo literário, porque a visão é o sentido que mais se destaca na sociedade de consumo moderna.

Para Lima (2010), no jornalismo literário, é preciso reunir diversos recursos de texto em torno de uma linha condutora, para que as cenas sejam integradas às demais ferramentas que o jornalista dispõe: “a linha condutora, no texto do jornalismo literário, chama-se contar histórias” (Lima, p. 18). O autor apresenta essa característica como natural dos seres humanos, mas que ganha muito mais elegância e articulação estética com o jornalismo literário. É necessário ser eficiente no que diz respeito à comunicação, mas também atraente, desta vez no sentido estético. O jornalista pode usar técnicas de contar histórias aprendidas com o próprio jornalismo, mas também da literatura de ficção. A diferença é que, enquanto a literatura pode adentrar no mundo da imaginação, o jornalista literário deve apenas trabalhar com elementos da realidade.

Um item já citado por Tom Wolfe, e que também ganha destaque em Lima (2010), é a técnica de usar símbolos dos *status* de vida. Ao invés de descrever como o personagem é, o escritor coloca o leitor dentro dos ambientes dos personagens e faz com que ele próprio deduz a que tipo de pessoa ou situação social e econômica

vive. Para ele, fazer com que se compreenda o que está oculto não é apenas um desejo filosófico, teórico ou abstrato, “é algo traduzido para o mundo prático, de modo que possamos, nós leitores, entendermos o que o autor quer dizer” (Lima, 2010, p. 26). O pesquisador observa que é preciso abrir os olhos para a realidade de uma maneira mais ampla, unindo o mundo objetivo ao simbólico. O símbolo é o que vai representar o objeto, pessoa, momento retratado, e que buscará mostrar suas características principais de uma maneira concentrada. E uma das formas de fazer isso é com o uso de metáforas, técnica também apontada nos estudos de Kramer. A metáfora vai expressar algo que ela não é, fazendo uso de analogias para essa aproximação.

Passos e Orlandini (2008) consideram os elementos propostos por Tom Wolfe, Norman Sims, Mark Kramer e Felipe Pena na caracterização do jornalismo literário. Além disso, propõem uma separação entre os elementos anteriores ao texto, elementos imanentes ao texto e também os interacionais-receptivos. Falando especificamente dos elementos anteriores ao texto, os autores explicam que fazem parte da preparação da narrativa, antes ou durante a atuação do repórter. Embora estejam relacionados à imersão e expansão, a tomada de decisão do jornalista no que diz respeito às fontes e caráter das entrevistas irá influenciar na viabilidade dos demais. Nesse cenário, o jornalista está ligado à imersão e pesquisará exaustivamente sobre o tema ou personagens sobre os quais vai escrever. Neste ponto, acontece o que Pena (2006) atribui ser uma ultrapassagem dos limites do acontecimento cotidiano, reunindo material suficiente para expandir os limites temporais e evitar definidores primários. O exercício da cidadania também está muito presente nessa etapa, já que o jornalista deve considerar a sua obra como uma contribuição para a sociedade.

Os elementos imanentes ao texto se manifestam justamente na construção textual, quando se reforça a ideia de potencializar os recursos do jornalismo e romper com as correntes do *lead*. Recursos literários como uso de voz autoral, figuras de linguagem, cenas em sequência, diálogos, pontos de vista e descrição de personagens e cenários, já abordados por pesquisadores anteriores, podem surgir. O processo de subjetivação também fica em evidência, assim como procedimentos de simbolismo e demais momentos literários como monólogo interior, neologismo, referências externas, rimas, paródias, rompimentos de níveis, relativização de perfis,

intertextualidade, polifonia e onomatopeias (Passos; Orlandini, 2008). Citando a pesquisa de Rildo Cosson sobre os romances-reportagem brasileiros, acrescentam a recordação, motivação psicológica, validação do discurso, circulação da informação, reprodução de outros discursos e localização espacial como recursos a serem utilizados. A digressão permite que o relato seja expandido para um acontecimento e que existam caracterizações relacionadas ao tema ou personagens principais. Recursos de precisão e uso de informações verídicas são os guias da obra do jornalista, garantindo-lhe credibilidade.

Os pesquisadores chamam de elementos interacionais-receptivos aqueles que têm caráter hermenêutico, existindo por meio da recepção do texto e sua interação com o leitor. Nessa etapa, localiza-se a busca por uma visão ampla da realidade, além de assegurar a perenidade da obra. Efeitos da narrativa, como humanização e imersão do leitor na realidade representada, experimentando o universo que foi percebido pelo autor, estão presentes agora (Passos; Orlandini, 2008).

Lima (2010) demonstra que esses e outros recursos são utilizados pelos jornalistas literários para construir textos que agradem pela estética, além de cumprir o seu objetivo principal de fazer com que os seus leitores compreendam mais sobre o mundo e seres que nele vivem. O pesquisador admite que há um verdadeiro arsenal que pode ser utilizado pelos escritores, que não devem perder de vista o compromisso universal do jornalismo com a exatidão e a precisão da informação: “o jornalismo literário inclui qualidade lírica e poética, sim, quando oportuna, mas sem perder o foco na realidade” (Lima, 2010, p. 29). E não há uma regra ao usar essas técnicas. O autor lembra que cada jornalista poderá combiná-las de acordo com o seu estilo, sua tendência mais marcante ou domínio que tem sobre esse ou aquele recurso. Como o indivíduo jornalista é valorizado nesse tipo de construção, a sua voz e estilo próprios são singularizados e a sua maneira particular de contar a história é o diferencial.

Observamos, portanto, que em um esforço próprio de conceituação, os pesquisadores identificaram um conjunto de características que definem o jornalismo literário. O ato de proporcionar uma visão mais ampla da realidade, a busca pela perenidade, potencialização dos recursos do jornalismo, ultrapassagem dos limites

do acontecimento cotidiano, rompimento com o *lead*, exercício da cidadania e não se limitar às fontes oficiais são características identificadas por Pena (2006). O registro de detalhes simbólicos do *status* de vida dos indivíduos é lembrado por Wolfe (2005) e Lima (2010), assim como a importância da construção cena a cena aparece em Wolfe (2005), Lima (2010), Suzuki Jr. (2002) e Kramer, segundo Martinez (2009). A reprodução de diálogos é observada por Wolfe (2005), enquanto as experimentações em relação aos pontos de vista são apresentadas em Wolfe (2005) e Kramer segundo Martinez (2009).

Outras características do jornalismo literário são a imersão do autor na realidade retratada, uso de voz autoral, atuação ética e direcionamento de atenção para fatos que passam aparentemente despercebidos, que estão nas definições de Kramer, segundo Martinez (2009). Já o uso de símbolos e metáforas é recordado por Lima (2010) e Kramer segundo Martinez (2009). Ser publicado originalmente em jornal ou revistas, anotações elaboradas retendo as palavras das citações e detalhes que evidenciam a personalidade, e atmosfera retratada são características do jornalismo literário segundo Suzuki Jr. (2002). Já a subjetivação é um tópico levantado por Suzuki Jr. (2002) e Passos e Orlandini (2008). Além de considerar os elementos propostos por Tom Wolfe, Norman Sims, Mark Kramer e Felipe Pena, Passos e Orlandini (2008) também consideram uso de figuras de linguagem, descrição de personagens e cenários, monólogo interior, neologismo, humanização, referências externas, rimas, paródias, rompimentos de níveis, relativização de perfis, intertextualidade, polifonia e onomatopeias. Os pesquisadores também destacam a recordação, motivação psicológica, validação do discurso, circulação da informação, reprodução de outros discursos, localização espacial, digressão, recursos de precisão e uso exclusivo de informações verídicas.

De modo a sintetizar as características reunidas pelos pesquisadores, apresentamos o quadro abaixo.

Quadro 1- Características do jornalismo literário, segundo autores

Autores	Felipe Pena	Tom Wolfe	Edvaldo Pereira Lima	Matinas Suzuki Jr	Mark Kramer segundo Monica Martinez	Passos e Orlandini
Visão mais ampla da realidade	x					X
Busca pela perenidade	X					X
Potencialização dos recursos do jornalismo	x					X
Ultrapassagem dos limites do acontecimento cotidiano	X					X
Rompimento com o <i>lead</i>	X					X
Exercício da cidadania	X					X
Não se limitar às fontes oficiais	x					X
Registro de detalhes simbólicos do status de vida		X	X			X
Construção cena a cena		X	X	x	x	X
Reprodução de diálogos		X				X
Experimentações em relação aos pontos de vista		X			X	X
Imersão do autor na realidade retratada					X	
Uso de voz autoral					X	
Atuação ética					X	
Atenção aos fatos que passam despercebidos					X	X
Uso de símbolos e metáforas			x		X	X
Ser publicado originalmente em jornais e revistas						
Anotações retendo palavras das citações e detalhes da personalidade e atmosfera				x		
Subjetivação				x		X
Figuras de linguagem e descrição de personagens e cenários						x

Fonte: Elaborado pela autora, 2024

3.2. O JORNALISTA LITERÁRIO

Felipe Pena (2004) lembra que muitos jornalistas atribuem o status de “verdade” aos seus relatos, porque fizeram pesquisa em arquivos. Porém, a própria intenção de quem produziu esses arquivos também precisa ser considerada, podendo ter variações e reinterpretações. O pesquisador faz alusão ao poema de Fernando Pessoa ao dizer que o jornalista é um fingidor, já que esconde sentir a dor do seu próprio fingimento. Ao contrário do poeta, ele acredita no compromisso com a realidade, apesar de saber muito bem que apenas pode oferecer um efeito do real. Conceitos como o *lead*, a pirâmide invertida e o jornalismo de precisão viram normas pelos manuais de redação, ação que o pesquisador acredita pasteurizar textos e formatar procedimentos. Por conta dos prazos apertados que o jornalismo diário exige, Felipe Pena sustenta que esse profissional não tem tempo de refletir sobre a impossibilidade de apreensão do real ou, talvez, tenha se dado conta de que é muito mais fácil oferecer uma suposta realidade “do que preocupar-se com a complexa rede de conexões e indeterminações que se manifestam nesse admirável mundo contemporâneo” (Pena, 2004, p.15).

Para Lima (2010), da mesma forma que o jornalismo literário cumpre um papel sociológico por retratar situações e grupos sociais, ele também faz uma leitura dos indivíduos que pode até ser chamada de psicológica. Neste sentido, o mundo interno formado por sonhos, fantasias, desejos e tudo o que o envolve, também influenciam o nosso comportamento. O jornalismo literário considera esses fatores e define o jornalista como um indivíduo que se comove com o que vê e retrata, ao contrário do jornalismo convencional, em que os profissionais são levados a escrever matérias de um jeito impessoal. Eles precisam ser objetivos e se ater aos fatos mais básicos, sem se aventurar na compreensão dos significados escondidos por trás da aparência.

Passos e Orlandini (2008) reiteram que não podemos nos esquecer que cada repórter tem vida própria além da sua atividade profissional, e como não há como sair da realidade social em que se está imbricado, o jornalista manifesta sua identidade em cada obra que compõe. Lima (2010) argumenta que os seres humanos não conseguem captar completamente a realidade, por mais que se

esforcem, pois conseguem compreender as situações até um certo limite. Desta maneira, o jornalista literário compartilha com o leitor aquilo que vê, mas sem a pretensão de estar transmitindo a mais pura verdade. Ele “apenas compartilha o que vê, o que sente, o que consegue entender, o que experimenta” (Lima, 2010, p. 31).

Dada a grandeza dessa atividade, não é possível fazê-la trancado em casa, limitando-se a pesquisar e entrevistar à distância. O jornalista literário é o escritor da vida real e, para tal, deve mergulhar na realidade que vai retratar. Lima (2010) lembra que, de todos os elementos constituintes de uma boa narrativa — o que acontece, onde, como, com quem, quando e todos os outros —, o grande destaque no jornalismo literário é o ser humano, que irá dar vida real à história. Por isso, existe um grande enfoque às pessoas em nossas matérias. “Somos contadores de histórias de pessoas reais, de carne e osso. Queremos compreendê-las, descobrir os laços de significados que iluminam suas histórias” (Lima, 2010, p. 32).

Para Lima (2010), nem mesmo as biografias, gênero editorial muito explorado pelos jornalistas, devem desconsiderar a grande complexidade do real. O pesquisador destaca que a busca por narrativas de fôlego que buscam reconstruir histórias e identidades não pode utilizar o mesmo referencial epistemológico do jornalismo convencional, já que a realidade se apresenta de maneiras múltiplas, desconexas e complexas. Citando Pierre Bordieu, Pena explica que o biógrafo tenta satisfazer o leitor, que espera dele uma suposta verdade. Porém, o máximo que se pode oferecer é uma reconstrução daquela história de vida, um efeito de real. É o biógrafo que será responsável pela criação artificial de sentido, já que lhe interessa aceitar que há uma coerência na história narrada. Assim é que, “ao organizar a vida como uma estória linear, o biógrafo fornece uma razão de ser ao seu objeto e tranquiliza o seu leitor, que se identifica no passeio pela estrada percorrida” (Pena, 2004, p. 20).

Felipe Pena argumenta que a reinterpretação do passado necessita passar pela rediscussão dos conceitos de tempo e memória. Citando Jacques Derrida, o pesquisador lembra que o jornalista abdica da noção de linearidade temporal e a substitui pela simultaneidade, porque no mesmo momento em que nos lembramos de alguma coisa, o que era passado se torna narrativa e se articula no presente. Até mesmo o futuro, que seria apenas uma especulação, também se torna presente ao

ser articulado no discurso. O pesquisador reitera que a história de qualquer coisa nunca é a totalidade, mas apenas o que podemos saber. Logo, “o passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e transformamos no discurso” (Pena, 2004, p.23). Dessa maneira, a escrita irá produzir uma marca, podendo ser repetida em qualquer contexto, sobrevivendo ao sujeito e não precisando mais de sua presença. Ela será a própria presença, garantindo a sua repetição.

A escrita será a responsável por levar o significado para as gerações futuras, o que rompe com a ideia de linearidade temporal, já que aquele momento também não poderá ser atingido, porque não está mais no passado e, sim, em sua reinterpretação no presente. Aqui, Pena reforça a ideia de simultaneidade e presentificação do tempo.

O momento é reciclável. O ser se apaga, mas, em seguida, inscreve-se de novo. A origem é sempre reinventada, até porque cada momento é único e não pode ser resgatado em seu exato teor. E se a memória não resgata a exatidão, o momento já será outro no instante do resgate, que passa a ser a parte mais importante desse processo. Nenhum sentido pode ser considerado como previamente constituído. Nada está pronto, tudo está sendo feito. O que nos interessa é o percurso, não a origem ou a meta (Pena, 2004, p. 24).

O mesmo autor recorda que o tempo é regulado socialmente, já que não dormimos quando estamos cansados, mas no final da noite, e não comemos quando estamos com fome, mas no horário das refeições. Como o tempo não é visível, tangível ou mensurável, conclui que o sujeito está eternamente preso na repetição do presente e a sua produção cultural não pode ser diferente de um conjunto de fragmentos, pois não consegue conceber uma experiência temporal coerente. Então, “o que seria a realidade histórica se apresenta apenas como imagens nebulosas que não se referem a um passado, mas às nossas ideias e imagens espetacularizadas deste passado” (Pena, 2004, p. 27). O pesquisador identifica que é neste momento que o sujeito, na impossibilidade de acessar o passado, acaba por experimentar um sentimento de perda, resultando em uma grande nostalgia.

Para Lima (2010), ao se identificar com os personagens das histórias, o leitor tem a oportunidade de conhecer a si próprio. Por mais distante que a realidade

de outra pessoa possa parecer, ler sobre as experiências de outros é conhecer melhor a si próprio.

Isso, por sua vez, está associado obrigatoriamente à capacidade de um texto expressar uma experiência de um mundo com vigor e lucidez, contribuindo para que o leitor amplie – simbólica e intelectualmente, pelo menos – sua compreensão e sua própria experiência sobre o mundo, sobre os semelhantes ou sobre si mesmo, ou sobre tudo isso combinado (Lima, 2010, p. 34).

É o sentimento de identificação que faz, por exemplo, com que os *reality shows* tenham tanta audiência. Mesmo que os participantes não sejam exatamente como na vida real e interpretem a si mesmos, o que é bem diferente, é estabelecida uma aura de realidade. O mocinho, a mal-educada, “e outras tantas caracterizações carregam o enredo da trama, sustentando conflitos e gerando identificações por parte do público” (Pena, 2004, p. 32). Não basta apenas olhar pelo buraco da fechadura, “mas de estar do outro lado da porta. Não se trata apenas de ver o filme, mas de ser o próprio filme. A vida é o veículo” (Pena, 2004, p. 31). O papel do jornalista literário é mostrar que o mundo cotidiano pode ser tudo, menos ordinário. É ele que deverá lançar luz àquilo que parece simples e que não merece muita atenção, além de sempre criar um elo com o leitor ao contar sobre esse evento.

Para Lima (2010), se um jornalista passa adiante apenas os fatos “secos” aos leitores, está traindo a verdade, já que está trazendo apenas um retrato empobrecido da realidade. O objetivo final é que o leitor viva simbolicamente aquela experiência, terminando o dia com muito mais conhecimento do que quando o iniciou. Como o jornalista literário mergulha na realidade se concentrando em figuras humanas, a obra sempre parecerá viva, atual. Aqui, o jornalista lembra de Arnon Grunberg, na Holanda, que embarcou para o Afeganistão junto à tropa das Forças Armadas do seu país. Ao invés de descrever a viagem de maneira formal, Grunberg opta por contar de maneira prosaica sobre a aventura e os seres humanos que conheceu no caminho.

Pesquisadores defendem que é importante que o jornalismo literário foque em um ou mais personagens centrais ao redigir suas histórias, para gerar uma identificação com o leitor e informá-lo sobre o assunto retratado. Pode ser,

entretanto, que não encontre alguém que ilustre completamente aquela realidade, mas diversas pessoas que a representem parcialmente. Lima (2010) pontua que alguns autores unem situações de diferentes personagens e criam um outro, que não existe, mas que foi construído a partir de muita pesquisa, observação e interpretação. Todavia, boa parte da comunidade jornalística aponta contradições dessa prática, considerando que o compromisso com a não-ficção é um dos princípios fundamentais do jornalismo.

Em relação à formação profissional nessa modalidade, Martinez (2017) reconhece que os expoentes com maior destaque do jornalismo literário têm uma cosmovisão de mundo humanizante e abrangente, que busca ser compreensiva para conseguir relatar o mundo complexo em que vivemos. Juntamente do domínio de recursos literários e técnicas jornalísticas antes pontuadas, a pesquisadora também defende que o jornalista tenha sensibilidade no que diz respeito à alteridade, ou seja, compreensão do outro. Para ela, as histórias de vida são o cerne do jornalismo literário e é por isso que elas servem para ampliar a compreensão que o indivíduo tem de si mesmo e sobre o outro, em um exercício de alteridade que acaba englobando sua relação com a sociedade na qual ambos estão inseridos. Completa expressando que “a gente já sabe o que nós sabemos do mundo do outro, mas falta saber o que o outro pensa e sente, e criar relatos imersivos e envolventes a partir disso” (Martinez, 2017, p. 27).

Pena (2004) aborda, de forma metafórica, a teoria dos fractais para referenciar pesquisas sobre identidade e discursos biográficos. Ele não acredita que seja possível falar sobre um ser humano de maneira coerente e totalizante, mas deve-se fracionar essa identidade em outras tantas múltiplas e similares. O pesquisador acredita que questões como classe, gênero, sexualidade e etnia são responsáveis por tornar o indivíduo complexo e instável. Citando Stuart Hall, explica que o humano pode assumir identidades diferentes em momentos diversos. Assim, a ideia de uma unidade, ou de uma identidade plena, é fantasiosa: “em casa, diante do seu filho, o jornalista talvez seja apenas pai. Assim como o professor pode ser apenas o piadista da roda de amigos no bar da esquina” (Pena, 2004, p. 64).

Além de direcionar a atenção para algo que parece simples, mostrando a vida com todas as suas complexidades, colocando o ser humano no centro, o

jornalista pode resgatar o olhar crítico do leitor e, até mesmo, trazer à tona assuntos que não costumam ser abordados. Por conseguinte:

Surpreende o leitor com situações prosaicas, mostra a vida como ela é, em sua totalidade complexa, cheia de coisas grandes e pequenas, especiais ou comuns. Tudo visto sob um novo olhar, aquele que as pessoas perderam ou que muita gente não quer exercer (Lima, 2010, p. 42).

Passos e Orlandini (2008), amparados pelos estudos de Roland Barthes, acreditam que a diferença fundamental entre o jornalismo literário e o modelo convencional é que, no segundo, prevalecem os dados e ações primários de um acontecimento. No jornalismo literário, eles também são contemplados, mas há uma adição de informações e ações catalíticas menores para compor um registro expandido da realidade. Enquanto o modelo predominante é centrípeto, porque se vai em direção ao núcleo da informação e seus resultados imediatos, o jornalismo literário é centrífugo e parte desse mesmo núcleo para encontrar correspondências “anteriores e contemporâneas, tangenciais e paralelas, inclusive possíveis desdobramentos futuros. O foco aí se dá nos processos, na vida humana em movimento” (Passos; Orlandini, 2008, p. 83).

Entrevistas intermináveis, busca por fontes alternativas, cruzamento de informações, uma movimentação constante do profissional... Mesmo consciente de que não consegue apreender toda a realidade e traduzi-la nas páginas dos jornais, o jornalista deve se comprometer com uma constante busca pela verdade. Por não poder alcançá-la, Felipe Pena (2004) aconselha esse profissional a se limitar ao ato de torná-la o mais interessante possível, e dividir esse trabalho com o leitor.

É importante ressaltar novamente a tendência entre os pesquisadores de jornalismo literário em supervalorizar seu campo de atuação por meio da desqualificação retórica do jornalismo não-literário, chamado por eles de jornalismo convencional ou tradicional. A crítica à prática do jornalismo puramente objetiva, que não busca ultrapassar os limites do *lead*, por exemplo, é muito bem-vinda. Entretanto, uma narrativa jornalística não precisa, necessariamente, ter características literárias para cumprir o seu objetivo de informar e encantar os leitores nessa aventura da compreensão dos significados.

3.3. JORNALISMO LITERÁRIO E TRANSDISCIPLINARIDADE

Em *Jornalismo literário avançado no século XXI*, artigo publicado em duas partes, Edvaldo Pereira Lima (2013) apresenta sua proposta conceitual denominada Jornalismo Literário Avançado, baseada em uma renovação do jornalismo literário. Essa proposta leva em consideração a tradição do jornalismo literário e o conhecimento acadêmico produzido sobre o gênero nos últimos anos, assim como a compreensão do dinamismo dessa modalidade, adaptando-se às mudanças da sociedade.

Lima (2013) faz uma crítica aos elementos periodicidade, universalidade e difusão coletiva do jornalismo, que, para ele, proporcionam uma racionalização extrema e contemplam um entendimento superficial da realidade. Como contraponto, o pesquisador apresenta um modelo de abordagem teórica para o jornalismo que se baseia na Teoria Geral de Sistemas, formulada por Ludwig von Bertalanffy. Contrário ao reducionismo, mecanicismo e materialismo do modelo convencional, o modelo sistêmico propõe uma perspectiva integrada: a soma das partes não é igual ao todo, já que, no conjunto, surgem características que não apareceriam nas partes isoladas. Também se acredita que os acontecimentos visíveis são resultado de um processo que começou há tempos antes de aparecer socialmente, e forças e fatores sutis podem contribuir para o seu surgimento.

A abordagem sistêmica mostrou-me então que a prisão ao fato — a ocorrência social manifestada — como pedra angular da ação jornalística só serve quando o objetivo é meramente registrar um acontecimento. Quando, porém, o propósito é estabelecer relações de causa e efeito, o olhar da mídia convencional só alcança a linha d'água onde se vê uma grande pedra de gelo flutuando, deixando de perceber a presença muito mais ameaçadora, à frente e submersa diante do Titanic, da enorme montanha marítima da qual faz parte, o iceberg (Lima, 2013, p. 71).

O pesquisador considera que o progresso de vários campos do conhecimento revolucionou nossa forma de compreender a realidade, e o jornalismo se inclui nessa tendência. Nesta abordagem, um sistema estabelece relacionamento com outros (sociais, políticos, econômicos e diversos outros), e sua interação faz com que sejam interdependentes, retroalimentando-se. Desta forma, o jornalismo

pode se aprimorar com avanços de diversas áreas do conhecimento. Baseando-se nos estudos de Kramer, Matinas Suzuki Jr. é ainda mais direto em relação à contribuição de outras áreas na prática do jornalismo, inclusive, defendendo que a composição de uma matéria de jornalismo literário pode durar semanas e até meses para ser escrita, porque deve incluir o tempo que o profissional dedica à leitura e se informando sobre economia, psicologia, história e ciências.

Lima (2013) faz referência à Escola de Chicago, quando sociólogos e jornalistas exercitaram narrativas do real que valorizavam seres humanos e contextos grupais, o que resultou no desenvolvimento do método da observação participante. O autor (2010) explica que esta é uma técnica de apuração da realidade que influenciou uma das correntes do jornalismo literário da década de 1930, época da Grande Depressão. Isso pode ter se dado pelo contexto histórico, já que, no período, os Estados Unidos implementaram programas de pesquisa para entender a situação da pobreza de sua população, contratando escritores e jornalistas. Esses escritores trabalharam em conjunto com sociólogos e, certamente, foram influenciados pela técnica de aprofundamento na realidade, para então conhecê-la. O pesquisador conta que houve quem foi para a Guerra do Vietnã como soldado, quem acompanhou protestos cívicos contra a guerra e também quem resolveu investigar e reconstituir o assassinato de uma família de fazendeiros, fazendo referência à obra de Truman Capote.

A etnografia, campo de estudo da antropologia que objetiva a pesquisa e a descrição de seres humanos e os contextos nos quais eles se inserem, foi amplamente difundida em diversas áreas do conhecimento, especialmente na História Cultural. Também existem estudos que demonstram uma aproximação possível entre o jornalismo, a literatura e a etnografia. O antropólogo Clifford Geertz, entretanto, destaca a importância da crítica epistemológica antes mesmo do ofício da etnografia: ao registrar sua interpretação da cultura de outros povos, o pesquisador precisa ter em mente que a descrição etnográfica e as expressões da sociedade observada se tratam de coisas diferentes. Aqui, “os textos antropológicos são, eles mesmos, interpretações de segunda ou terceira mão — pois, por definição, somente um nativo faz a interpretação em primeira mão de sua própria cultura” (Fonseca, 2023, p. 345). Assim como Pena (2006) lembra que não é possível alcançar um pleno conhecimento do mundo, já que as abordagens dos jornalistas

nunca deixarão de ser suas interpretações, Geertz também conclui que as descrições etnográficas são construções.

De maneira semelhante, Martinez (2017) destaca essa aproximação com a sociologia quando o jornalista se insere no ambiente natural de ocorrência do fenômeno e interage com o que está investigando. Para ela, essa modalidade gerou grande impacto nos anos 1980 e começo de 1990 e, embora tenha apresentado um declínio no ambiente acadêmico por conta da crise dos paradigmas marxistas, está voltando a ter a atenção dos profissionais. Citando Robert Park, a pesquisadora justifica que a função da notícia é orientar o homem e a sociedade em um mundo real. Portanto, o jornalismo não existiria apenas para informar, mas para preparar os indivíduos a se posicionarem, gerando pertencimento identitário e atuação social, o que remete à abordagem ética e exercício da cidadania citados anteriormente. É importante lembrar, entretanto, que esses objetivos não poderiam ser atingidos se não houvesse uma preocupação com a qualidade estética dos textos, de modo a seduzir os leitores e os fazer assimilar o conteúdo abordado.

Além da incorporação da observação participante, Lima (2013) enfatiza que o jornalismo literário também se aproveitou da aproximação da literatura com a sociologia, fenômeno que estimulou um movimento conhecido como Realismo Social, desdobrado na escola literária do Naturalismo. Foi essa vertente literária, junto à escola filosófica do Positivismo, que construiu o paradigma utilizado por autores como Euclides da Cunha. Lima (2013) considera o olhar da mídia um tanto quanto simplista, raso, frágil, com buscas tímidas pelas origens dos problemas sociais; então, aposta na absorção do conceito de complexidade pelo jornalismo literário. Norteador-se pelos estudos de Edgar Morin, o pesquisador acredita que só é possível compreender algo ao ter em mente a visão do todo, o que necessita de modelos de observação e entendimento distintos dos convencionais.

Lima (2013) também buscou inspiração nos estudos de física quântica, que consideram as múltiplas dimensões do real e apresentam a base para a transdisciplinaridade. Apesar de levados em consideração, parâmetros científicos não são concebidos como verdades absolutas, já que também possuem suas leituras e interpretações. Dessa forma, defende que para entender o real, é necessário colocar a ciência, arte, tradições e religiões em pé de igualdade, mas

com olhar crítico.

O ideário do Jornalismo Literário Avançado prima, assim, por um desejo de abandono de qualquer leitura preconceituosa do real. Em lugar de se ater exclusivamente a um viés racionalista de compreensão, procura aquilatar as situações e acontecimentos em pauta sob um modo de entendimento que começa a partir dos seus personagens. Aliás, para essa modalidade narrativa de não ficção não existem fontes, mas sim personagens. As pessoas são personagens da vida real (Lima, 2013, p. 74).

Outro conceito que Edvaldo Pereira Lima (2014) trouxe do campo historiográfico foi o de história imediata. É a história do presente, cujos significados ainda não são possíveis de serem concebidos em totalidade, apesar de ser possível fazer a detecção de sinais. Como o jornalista literário está habituado a buscar a compreensão de maneira profunda, ele passa a refletir de maneira distinta, lançando aos fatos diários questionamentos que o permitem perceber padrões processuais de movimentos dinâmicos que lhe dão “um sentido de maior alcance temporal dos acontecimentos e das situações cotidianas” (Lima, 2014, p. 15). O pesquisador também destaca a concessão de importância às histórias de figuras anônimas, o que contraria o enfoque da historiografia clássica nas elites.

A última contribuição apontada por Lima (2014) é o diálogo metodológico com a História Oral. Ele se dedicou a identificar os procedimentos metodológicos da corrente que poderiam ser úteis ao jornalismo literário avançado, assim como refletir sobre quais dos métodos jornalísticos poderiam ser aproveitados pelos historiadores. O pesquisador evidencia a importância do uso da oralidade como recurso narrativo pelos jornalistas desta modalidade, mas de uma maneira mais criativa e eficiente do que a praticada pela História Oral até então.

4 GABO, ESCRITOR E JORNALISTA

Antes de ser contratado como colunista no *El Universal* em 1948, García Márquez somava apenas experiências em jornais escolares e alguns textos publicados, como *A Terceira Resignação* no *El Espectador*, depois de Eduardo Zalamea Borda ter produzido uma nota sem esperanças sobre a ausência de uma nova geração de escritores colombianos. Gabo sentiu-se desafiado a defender os seus pares e inspirou-se em *A metamorfose*, de Franz Kafka, para compor o conto publicado semanas mais tarde no jornal.

O exame de admissão no *El Universal* foi frustrante, pois o chefe de redação, Clemente Zabala, reescreveu todo o seu texto com o seu lápis vermelho. Mas o jovem foi capaz de compreender as diferenças entre o seu estilo e o do mestre, aprimorando sua escrita naquela mesma noite, ou seja, “esse lápis seria famoso por corrigir os primeiros originais jornalísticos de um dos escritores mais importantes deste século e por implementar no jornalismo costenho uma concepção moderna” (Usta, 2015, p. 25, tradução nossa²). Parte das correções de Zabala também se davam devido à censura, pois o país estava no período de *La Violencia*. García Márquez chega a ponderar: “até hoje me pergunto como teria sido a minha vida sem o lápis do mestre Zabala e o torniquete da censura, que só de estar ali já era um desafio criativo” (García Márquez, 2003, p. 316).

Além escrever a coluna *Punto y aparte*, García Márquez também tinha a atribuição de verificar os telegramas que chegavam pela máquina de teletipo, averiguando novos temas e sugerindo matérias. Desta maneira, ele tinha contato com um modelo de escrita jornalística e, ao mesmo tempo, exercitava um gênero opinativo, “ao que Zabala não entende nem pratica como um modelo fechado, limitado e estático, mas como um espaço aberto, apto para toda a classe de abordagens temáticas e aventuras estilísticas (Usta, 2015, p. 251, tradução nossa³).

² “Ese lápiz se haría famoso por corregir los primeros originales periodísticos de uno de los escritores más importantes de este siglo y por tratar de implantar, en forma definitiva, en el periodismo costeno una concepción moderna; pero nadie en Cartagena, excepto su grupo de amigos, parecía concederle la importancia merecida”.

³ “Zabala muestra al joven escritor un modelo de escritura periodística, por un lado, y por otro, el trabajo específico de un género, en este caso el comentario, la columna de opinión, al que Zabala no

Zabala ensinou ao escritor sobre uma necessária “mídiação de elementos como a magia, o sonho, a irrealidade, a surpresa, o humor, a diversidade técnica, para que não sejam escritos documentos planos e sim obras de arte complexas” (Usta, 2015, p. 45, tradução nossa⁴).

Dasso Saldívar, entretanto, considera a produção jornalística deste período pouco substancial, já que poucas vezes falava sobre a violência que assolava o país e que padecia, na sua opinião, “de um estilo empedrado de metáforas rebuscadas e chocantes (...) e de uma sintaxe sinuosa”, que “encalha no inverossímil, pois o articulista não consegue ainda a embocadura convincente entre literatura e jornalismo” (Saldívar, 2000, p. 188). No entanto, o biógrafo considera um progresso notável em suas últimas matérias no periódico, o que atribui à influência do estilo de Ramón Gómez de la Serna. Boa parte do que García Márquez aprendeu veio dos romances que lia, de onde encontrava “pistas precisas e muito úteis da formação primária de um escritor” (García Márquez, 2003, p. 264). Saldívar (2000) também acredita na influência do grupo de Cartagena, do qual fazia parte Zabala, Héctor Rojas Herazo e Gustavo Ibarra Merlano. Ibarra Merlano foi quem lhe apresentou os grandes escritores norte-americanos do século XIX, enquanto Rojas Herazo era visto pelo próprio García Márquez como um acontecimento literário vivo, graças à sua imaginação e estilo fluído e sonoro, tão importantes nesta fase de formação literária e jornalística.

Já no *El Herald*, em Barranquilla, onde García Márquez estreou em 1950, colaborou com matérias não assinadas, alguns editoriais e a sua coluna *La Jirafa*, onde comentava sobre quase tudo, exercitando o estilo e a imaginação. Também era titular, o que lhe permitiu fazer grandes progressos em relação aos títulos de suas crônicas escritas em Cartagena. Outra investida importante de Gabo em 1950 foi a sua experiência como chefe de redação do semanário *Crónica*, ainda em Barranquilla: “sem dúvida, a pequena revista significou mais um passo positivo na formação jornalística de García Márquez, da mesma forma que seu trabalho com os contos policiais ajudou em sua aprendizagem literária” (Gilard, 2006a, p. 31). Em

entiende ni practica como un modelo cerrado, limitado y estático, sino como un espacio abierto, apto para toda clase de abordajes temáticos y aventuras estilísticas.”

⁴ “Zabala, otro hombre de acción, enseñará la necesidad de la mediatización de elementos como la magia, el sueño, la irrealidad, la sorpresa, el humor, la diversidad técnica, para que no se escribieran documentos planos sino obras complejas de arte.”

1951, o *Comprimido*, outra de suas experimentações, desta vez como diretor em Cartagena, foi considerado por Clemente Zabala como um novo tipo de jornalismo, “em que a notícia terá a brevidade e a eloquência de uma pílula carregada da mais interessante atualidade” (Usta, 2015, p. 62).

O grupo de Barranquilla, mais lembrado pelos pesquisadores e até mesmo pelo próprio García Márquez, também colaborou com o repertório do jovem jornalista, apresentando-lhe Faulkner, Virginia Woolf, John dos Passos, Hemingway, entre outros. Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Álvaro Cepeda e Alejandro Obregón foram alguns dos membros deste grupo boêmio dedicado às discussões literárias, também apelidados por Gabo como “os mamadores de galo de *La Cueva*”. Fuenmayor levou ao grupo muito do seu conhecimento literário sobre os gregos e latinos, além da vontade de alcançar um jornalismo novo e vigoroso. Outro hábito do grupo de Barranquilla era o de “desmontar” contos e romances de grandes escritores universais, a fim de ir “identificando e separando as peças para tornar a armá-las com o prazer de ver os truques revelados” (Saldívar, 2000, p. 207).

Em 1952, García Márquez reduziu a produção de suas *jirafas*, o que Gilard (2006b) atribui à sua inconsciente atração pelo gênero reportagem. O pesquisador observa que a obra jornalística e literária de Gabo se desenvolveu, nos primeiros anos, de maneira quase simultânea. Nesse caso, “o jornalismo de García Márquez, embora tivesse alcançado inigualáveis êxitos, foi principalmente uma escola de estilo e constituiu a aprendizagem de uma retórica original” (Gilard, 2006b, p. 41). Já no *El Espectador*, onde começou a produzir textos com implicações políticas mais evidentes, observou-se uma demonstração “do poder da arte dos contadores de histórias e da força e importância capital da imaginação, ainda que na representação do material objetivo” (Martin, 2012, p. 38). O jornalismo de opinião, por sua vez, continuou a ser onde trabalhava boa parte dos seus temas literários, como a morte, o amor, a nostalgia, “o poder e a solidão do poder, o tempo primitivo e a circularidade e a imobilidade do tempo, o mundo como aldeia global e as longas viagens, e no meio disso tudo, a transcendência definitiva das miudezas do cotidiano” (Saldívar, 2000, p. 269). Durante os anos de *El Espectador*, Gabo também fez avaliações de filmes e passou a se concentrar em suas questões técnicas, como roteiro, diálogos, direção, fotografia, som, música, edição e atuação. Sua preocupação com o conceito de história bem-contada permaneceria pelo restante da

carreira (Martin, 2000).

A imprensa colombiana esteve censurada nos governos de Ospina Pérez, Laureano Gómez, Urdaneta Arbeláez e Rojas Pinilla. É curioso observar que, apesar da carreira jornalística de García Márquez ter começado após o *Bogotázo*, os anos de *La Violencia* acabaram por limitar a produção daqueles anos, assim como influenciaram o seu posicionamento político. Sua viagem para a Europa, em 1955, a fim de realizar a cobertura da conferência dos “Quatro Grandes”, foi uma demonstração de que a situação mundial estava igualmente tensa. O cenário perduraria pelos próximos quarenta anos devido ao contexto de Guerra Fria (Martin, 2012). Assim como havia experimentado em sua amada Colômbia, o jornalista entenderia que a missão de cobrir um evento internacional também teria importantes limitações, especialmente, por não ter acesso aos bastidores da política mundial.

Nas próximas páginas, acompanharemos sua breve atuação como correspondente do evento em Genebra e sua postura indiferente diante da realidade europeia, determinante para a confirmação de sua identidade latino-americana. O aprimoramento da arte escrita, que o posicionou como um dos mais importantes jornalistas colombianos daquela época e, mais tarde, um dos maiores escritores mundiais, foi crucial para a composição de *Noventa días na Cortina de Ferro*.

4.1. PERSONA NON GRATA

Além do casamento entre jornalismo e literatura, as primeiras reportagens de García Márquez no *El Espectador* também eram de questionamento ao sistema. *Da Coréia à realidade*, de 1954, em que denunciava o drama dos pobres camponeses e aldeões colombianos sobreviventes da guerra, e seu texto sobre o problema crônico de Bocas de Ceniza, em 1955, são alguns dos exemplos da ação política que Gabo exercia em seu país por meio do jornalismo. A publicação de *Relato de um naufrago*, também em 1955, anunciada pelo jornal bogotano como “a maior edição já publicada por qualquer jornal da Colômbia”, arranhou ainda mais a relação do periódico com o governo de Rojas Pinilla. García Márquez se tornou alguém “marcado”, considerado inimigo do regime.

Apesar da discrição em sua oposição, Saldívar (2000) revela que Gabo assumia um ideário socialista e anti-imperialista, que começou influenciado pela personalidade do avô, continuou nas aulas de Zipaquirá e amadureceu em Cartagena e Barranquilla. Em *Cheiro de Goiaba*, o escritor discute sobre o Colégio de Zipaquirá, onde estudou em 1943:

Estava cheio de professores que tinham sido formados na Escola Normal por um marxista, durante o governo do presidente Alfonso López, o velho, que era de esquerda. Naquele colégio, o professor de álgebra nos ensinava no recreio o materialismo histórico, o de química nos emprestava livros de Lenin e o de história nos falava de luta de classes. Quando saí daquele calabouço glacial, não sabia onde ficava o norte nem onde ficava o sul, mas já tinha duas convicções profundas: que os bons romances devem ser uma transposição poética da realidade e que o destino imediato da humanidade é o socialismo (García Márquez, 1993, p. 106).

Apenas poucos amigos souberam que García Márquez pagava cotas de solidariedade ao Partido Comunista Colombiano, ainda trabalhando no *El Herald*o, o que continuou a fazer em Bogotá, com alguns amigos do *El Espectador*. Ele chegou a entrar em uma de suas células algum tempo antes, mas sua militância se limitava a discussões políticas e ideológicas com líderes. Gilberto Vieira, secretário-geral do partido, convidou o jornalista para a sua casa e lhe disse que não faria sentido ser membro de uma célula se não era um militante, mas que poderia contar com ele para fornecer todo e qualquer tipo de informação para seu trabalho jornalístico. Na realidade, “a atitude de Vieira era um modo de ganhar o apoio e a simpatia daquele novo valor que se revelava. Os comunistas eram muito conscientes da importância cada vez maior do repórter estrela do *El Espectador*” (Saldívar, 2000, p. 268).

Sendo assim, García Márquez continuou a fazer textos que não desafiavam diretamente o sistema, mas subvertiam os relatos oficiais e acabavam sendo mais eficazes do que seus colegas de esquerda mais pronunciados. Para Gerald Martin (2010), ele era apenas guiado por uma investigação rigorosa, reflexão e comunicação do que acontecia no país. O que, “em resumo, foi uma sistemática e brilhante demonstração do poder da arte de contar histórias e da importância fundamental da imaginação, mesmo na representação de material factual” (Martin, 2010, p. 227). Saldívar (2000) também tem uma visão crítica aos contemporâneos do jornalista e endossa a concepção de que Gabo conseguiu fazer um trabalho

muito mais político e revolucionário, simplesmente por não se debruçar sobre grandes discussões ideológicas, mas se dedicar “a investigar, a pensar e narrar a realidade colombiana em cada linha, em cada página (...). Essencialmente era a mesma coisa que faria em seus contos e romances, mas de forma transposta” (Saldívar, 2000, p. 279).

Após a publicação do relato do naufrago Alejandro Velasco, Gabo recorda, em *Viver para contar* (2003), que o haviam aconselhado a ficar um tempo fora do país, para que as ameaças de morte — reais ou fictícias — cessassem de vez. Então, aceitou a proposta de Luis Gabriel Cano de ir para a Europa como enviado especial para a conferência dos Quatro Grandes em Genebra. Martin (2010) não está certo se esse foi o real motivo da viagem. Apesar de já ter viajado para a costa do país para se esconder após a publicação de algumas de suas matérias e ver seus amigos do *El Espectador* também serem ameaçados, o pesquisador acredita que García Márquez possa ter dramatizado a situação.

A intenção da viagem pode muito bem ter sido um breve autoexílio sob o disfarce de uma missão jornalística. Ou uma excursão à Europa sob o disfarce de um autoexílio politicamente motivado. Ou sua intenção pode ter sido tão somente a que o jornal disse que era: uma breve missão internacional que começaria com a reunião das quatro potências na Suíça (Martin, 2010, p. 229).

Dasso Saldívar, sem desconsiderar as represálias por conta da história do marinheiro, acredita que as razões de Gabo eram pessoais e vocacionais, já que idealizava aquela viagem há algum tempo, pois queria estudar cinema em Roma, ampliar seus horizontes culturais “e ter uma perspectiva suficiente da Colômbia e da América Latina” (Saldívar, 2000, p. 285). Eduardo Zalamea Borda, o mesmo que havia descoberto um jovem García Márquez anos antes em sua coluna no *El Espectador*, também acreditava que a viagem seria determinante para a maturidade do escritor:

O primeiro contato com a Europa é decisivo e em certos casos produz os mais felizes resultados. Creio que aconteceu com nosso admirado e querido companheiro, que se impôs em tão pouco tempo no campo jornalístico e no literário, que não são opostos, e sim vizinhos, de certo modo complementares, como ele próprio, entre outros, encarregou-se de

demonstrar (...). Não vamos nos habituar facilmente à ausência de Gabo, mas teremos com frequência suas impressões da Europa, apreciaremos seu ponto de vista sobre as mais diversas situações e podemos estar seguros de que tudo o que enviar será interessante (Gilard, 2006a, p. 20).

Em uma visão contrastante, Jacques Gilard, no prólogo de *Da Europa e da América*, destaca o desejo de Gabo de evoluir sua literatura por meio da produção jornalística, mas entende que a ida à Europa serviu como uma confirmação daquilo que já sabia culturalmente.

Antes de partir já era um latino-americano na acepção exata da palavra. Os intelectuais das gerações anteriores aproveitaram a estada na Europa para enriquecer ou consolidar suas preocupações e experiências americanas, o que demonstrava a necessidade da viagem. Já com García Márquez, devido a seus próprios esforços e reflexões, ocorria um caso de cunho diferente: o de quem dá um salto com as convicções já formadas. (Gilard, 2006a, p. 19).

Essa visão pode ter sido confirmada pelo próprio García Márquez alguns anos antes, quando escreveu sobre a viagem do poeta Carlos Castro Saavedra à Europa. Em uma de suas *jirafas*, quando ainda era colunista do *El Herald*, revelou que não acreditava que Saavedra poderia adquirir elementos novos em sua ida à Europa, mas estava certo do amadurecimento dos próprios valores latino-americanos. Defendendo que, “quando regressou à Colômbia, poucos meses depois, trouxe-se nos a nós colombianos, da bisavó Europa, notícias da Colômbia” (Gilard, 2006a, p. 20). Gabo tinha 28 anos quando foi para a Europa. Já era um jornalista respeitado e um escritor bem-sucedido, que havia acabado de publicar seu primeiro livro, *A revoada (O enterro do diabo)*. Veremos a seguir as impressões que Gabo teve do Velho Mundo, assim como ele encontrou nas cidades em que esteve e nos homens que conheceu tudo que a sua amada Colômbia possuía de universal, tal qual pontuou na coluna sobre o colega escritor.

4.2. ENTRE CACHACOS DO VELHO MUNDO

Em Barranquilla, antes de voltar para Bogotá e aceitar a proposta para

trabalhar no *El Espectador*, Gabriel García Márquez conta que entrou em uma loja cara pela primeira vez desde que começou o seu êxodo literário. O escritor, que sempre foi conhecido por seus trajes coloridos que ajudavam a disfarçar a pobreza sob a identidade de costinho extravagante, comprou um terno “lã azul meia-noite”, duas camisas brancas de colarinho duro, uma gravata e um par de sapatos, peças que considerava adequadas para o clima da capital. Contou apenas a três amigos sobre a sua partida, que aprovaram a decisão, com a ressalva de que o escritor não voltasse transformado em *cachaco*. Comemoraram até o amanhecer daquele dia.

Em *Under the Condor's Wing: fifty years in the South American Andes*, Mac e Ginny Tschanz (2011) dividem a Colômbia em dois principais grupos regionais: os costinhos da costa do Caribe e os *cachacos* das terras altas ao centro. Os autores explicam que ambos os grupos utilizam os termos de modo a ofender o outro, já que os costinhos são considerados mais mistos racialmente, extrovertidos e supersticiosos, e os *cachacos* “são mais formais, aristocráticos e racialmente puros, que se orgulham de suas cidades avançadas como Bogotá e sua habilidade para falar um excelente espanhol” (Tschanz, 2011, p. 143). Ao chegar na Europa, em 1955, para cobrir a conferência dos Quatro Grandes, percebeu que não conseguiria desempenhar o trabalho de investigação que o havia deixado famoso na Colômbia e se deu conta de como os *cachacos* do Velho Mundo manipulavam as notícias.

García Márquez não falava nenhuma língua estrangeira e não sabia exatamente como conseguir informações na Suíça, o que dificultava ainda mais o seu trabalho. Procurou o prédio das Nações Unidas, onde conseguiu a ajuda de um sacerdote alemão que falava espanhol, e depois se encontrou com colegas da imprensa latino-americana que também haviam vindo parar cobrir o evento, o que certamente o deixou mais aliviado. Entretanto, devido aos últimos dezoito meses de sua educação política em Bogotá, reduziu a conferência ao status de evento de Hollywood, tal qual faria um colunista social, “como se, sem poder cobrir seriamente a notícia, se recusasse, ele mesmo, a levá-la a sério” (Martin, 2010, p. 240). Na opinião do biógrafo Dasso Saldívar (2000), as três notas e seis reportagens que escreveu sobre Genebra traziam histórias e dados superficiais, além de pouca elaboração, pouco semelhantes aos trabalhos brilhantes que havia publicado na Colômbia. Era como se fosse um jornalista limitado na capital política do mundo, enquanto era um jornalista clássico e universal atuando na província.

Na Europa, ficava descartada a possibilidade de obter realmente uma notícia em primeira mão. Um franco-atirador da informação, como tinha de ser um jornalista colombiano num mundo mal conhecido, nada podia fazer para vencer a concorrência contra as grandes agências internacionais. Apenas nos primeiros dias de Genebra, García Márquez mandou uns poucos cabogramas. O resto do tempo teve de se contentar em enviar suas crônicas por correio aéreo; isto é, eram impressas quando se esgotara o interesse pela notícia. Ali não podia dar furos para o *El Espectador*. García Márquez tinha de buscar o outro lado da notícia. Estava capacitado a isso graças à sua longa prática de humor e até pela maneira peculiar com que manejava na Colômbia o gênero reportagem. Aquilo que até então fora sua originalidade se convertia em necessidade (Gilard, 2006a, p. 29).

Terminado o evento, viajou para a Itália com a desculpa de que seus chefes no *El Espectador* o haviam instruído a ir a Roma “para o caso de o papa morrer de soluços”. Na verdade, planejava há tempos estudar cinema e sonhava em conhecer a Cinecittà, cidade cinematográfica onde um dos seus roteiristas favoritos costumava trabalhar. Também desejava conhecer a Europa oriental, para comparar os dois lados da Cortina de Ferro, capitalismo e socialismo, cujos sistemas ele conhecia na teoria e sob a retórica dos Quatro Grandes. Como viajaria para lugares sobre os quais não poderia mandar reportagens, devido à situação política da Colômbia, percebeu que precisaria escrever algo substancial para ganhar tempo. Foi o caso da reportagem sobre a morte de Wilma Montesi, uma jovem de 21 anos que havia sido assassinada e que teve sua morte encoberta por questões envolvendo corrupção policial e manipulação política (Martin, 2010). Além dessa reportagem, que nomeou como “o escândalo do século”, também havia enviado textos com suas impressões dos lugares por onde passava. Já em Veneza, como correspondente de uma mostra de arte cinematográfica, fez os contatos dos quais necessitaria em sua viagem para a Tchecoslováquia e Polônia, alguns dias depois.

Engana-se quem acredita que García Márquez esqueceu da adorada Colômbia em seus textos sobre a Europa. Até mesmo o que não era dito nos textos do jornalista, carregava uma grande carga ideológica. Jacques Gilard acredita que escrever sobre a conferência em Genebra, esperança de um possível diálogo entre grandes potências mundiais, poderia trazer uma ideia de contraste à realidade colombiana que vivenciava na época. O jornalista, muitas vezes, destacava a tranquilidade com que os europeus estavam lidando com aquele encontro, fazendo contraponto à tensão presente no próprio país, apesar de não falar diretamente

sobre a situação.

Também destacará, de passagem e como que sem querer, o ambiente de liberdade de expressão, ao evocar uma breve cena de contato entre o público helvético e os delegados soviéticos da conferência: “Aproveitem, camaradas!”, gritou alguém no meio da multidão, a quem não aconteceu nada porque estamos em Genebra (Gilard, 2006a, p. 28).

Jacques Gilard conta que García Márquez até revela o seu interesse pelas culturas do presente e passado, mas não assume qualquer posição de reverência, o que pode ter sido “uma parte de ingênua provocação, a do provinciano que quer se mostrar indiferente ou zombeteiro ante a metrópole” (Gilard, 2006a, p. 21). Em 1982, essa postura diante da Europa não havia mudado. Em discurso proferido em Estocolmo, na Suécia, quando recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, ainda se percebia a visão crítica do jornalista em relação ao Velho Continente.

Talvez a Europa venerável fosse mais compreensiva se tratasse de nos ver em seu próprio passado. Se recordasse que Londres precisou de trezentos anos para construir sua primeira muralha e de outros trezentos para ter um bispo, que Roma se debateu nas trevas da incerteza durante vinte séculos até que um rei etrusco a implantasse na História, e que em pleno século XVI os pacíficos suíços de hoje, que nos deleitam com seus queijos mansos e seus relógios impávidos, ensanguentaram a Europa com seus mercenários. Ainda no apogeu do Renascimento, doze mil lansquenetes a soldo dos exércitos imperiais saquearam e devastaram Roma, e passaram na faca oito mil de seus habitantes (García Márquez, 2011, p. 26).

Além disso, o jornalista conheceu o continente através de um olhar colombiano, analisando cada detalhe de acordo com a sua perspectiva. Comparou a topografia de Genebra à de Bogotá, viu semelhanças entre um grande político que compareceu à conferência dos Quatro Grandes com um compositor de Cartagena e reconheceu em Castalgandolfo características de Tolima. Gilard acredita que os valores americanos foram uma espécie de meio de afirmação e defesa para o escritor e resume que “é provável que as coisas tenham se passado de outra maneira: o importante é que assim as conte García Márquez” (Gilard, 2006a, p. 24).

4.3. NOVENTA DIAS NA CORTINA DE FERRO

Em sua passagem pela Hungria, como membro da primeira delegação de observadores ocidentais depois da morte do jornalista Jean-Pierre Pedrazzini, já estava cansado de ser acompanhado pelas visitas aos museus, monumentos, recepções oficiais e “sentir que a cidade, as pessoas que faziam fila para comprar pão, para subir nos bondes, pareciam objetos inalcançáveis por trás dos vidros dos ônibus” (García Márquez, 2006, p. 458). Sua primeira investida foi um fracasso, talvez porque estivesse adotando a postura de um turista ou jornalista que busca conhecer uma localidade sem vivenciar seus hábitos por completo, limitando-se a perguntar sobre. Era tarde, após o almoço, quando Gabo tomou um bonde sem saber o destino. As pessoas olhavam com muita desconfiança, enquanto ele tentava falar com uma anciã em inglês e francês, mas era completamente ignorado por ela. Na primeira parada, a mulher desceu abrindo caminho a cotoveladas, deixando o jornalista com a impressão de que não era ali que desceria a princípio. A partir de então, o colombiano entenderia que as pessoas eram a chave para entender uma dada realidade, desde que se estivesse disposto a vivenciá-la com elas.

A imersão do jornalista na realidade é o primeiro ponto apontado por Kramer, segundo Martinez (2009), ao caracterizar obras de jornalismo literário. Como o profissional precisa de um alto nível de exatidão de informação, além de pesquisar e se familiarizar sobre o tema e pessoas sobre os quais falará, não basta conhecê-los à distância. Dasso Saldívar lembra que, quando chegou à Europa, García Márquez ainda era próximo do Partido Comunista colombiano e “a curiosidade de conhecer o socialismo real *in situ* era um de seus velhos sonhos” (2000, p. 294). Logo no seu primeiro texto, *Visitei a Hungria*, Gabo pontuou sobre a demora de três horas para analisarem seus documentos pessoais e o grande número de acompanhantes que teria a sua pequena delegação. Naquela noite, depois de recolherem seus passaportes, cansado da viagem e deprimido, tentou ver a vida noturna da janela do seu quarto.

Os edifícios cinzentos e sujos da avenida Rakósi pareciam desabitados. A iluminação pública escassa, a chuva miudinha sobre a rua solitária, o bonde que passava rangendo entre centelhas azuis, tudo contribuía para criar uma

atmosfera triste. Ao deitar, dei-me conta de que as paredes interiores de meu quarto mostravam ainda marcas de projéteis. Não pude dormir abalado pela ideia de que aquele quarto forrado com tapetes amarelados, com móveis antigos e um forte cheiro de desinfetante, fora uma barricada em outubro. Dessa maneira terminou minha primeira noite em Budapeste (García Márquez, 2006, p. 457).

Entrar na Alemanha Oriental também foi um desafio para o escritor e seus amigos Franco e Jacqueline, nomes que García Márquez inventou para o jornalista Plinio Apuleyo Mendoza e sua irmã Soledad. Após esperar por horas e responder às mesmas indagações inúmeras vezes a um funcionário grosseiro, Gabo tinha a impressão de que o homem pensava que eram espiões capitalistas. Com os vistos concedidos e em território oriental, um dos seus primeiros contatos com a população aconteceu em um restaurante estatal.

Há instantes da sensibilidade que não podem ser reconstituídos e explicados. Aquelas pessoas estavam fazendo o desjejum com as coisas que constituem um almoço normal no resto da Europa, a um preço mais baixo. Mas era gente estragada, amargurada, que consumia sem entusiasmo uma esplêndida ração matinal de carne e ovos fritos (García Márquez, 2006, p. 640).

Segundo o relato de García Márquez, terminado o café, Franco passou a mão nas próprias pernas em busca de um cigarro, mas não encontrou. Foi em uma outra mesa e, ao pedir, Gabo relata que “mal me dei conta de que os homens das mesas vizinhas se precipitaram sobre nós com caixas de fósforos, cigarros soltos e maços fechados, numa alvoroçada manifestação de generosidade coletiva” (García Márquez, 2006, p. 640). Ao longo de toda a obra, García Márquez lança mão da voz autoral (Kramer apud Martinez, 2009). A personalidade do jornalista é levada em consideração no texto jornalístico-literário e pouco importa se os seus traços são contrastantes entre si, pois trata-se de um sujeito integral e é isso que lhe ajudará a estabelecer um relacionamento com o leitor. García Márquez faz uso da primeira pessoa em todo o texto de *Noventa dias* e parece muito consciente do relacionamento que estabelecia com os leitores colombianos. Em dado momento de sua vida profissional, quando escreveu para o semanário *Elite*, de Caracas, para um público que ele desconhecia e para o qual não era conhecido, recorreu a uma narração onde o *eu* não figurava.

Um exemplo da potencialização dos recursos do jornalismo (Pena, 2006) acontece quando García Márquez descreve os quinze dias de um festival soviético, realizado depois de um período com grandes restrições aos turistas. Em um primeiro momento, pode-se pensar que o jornalista pretendia informar toda a programação que os soviéticos prepararam para os participantes. A extensão do relato, entretanto, foi uma maneira de potencializar os recursos do jornalismo para demonstrar a preocupação dos delegados em entreter os visitantes com uma visão superficial do país.

Em Moscou houve um festival de cinema com quatro sessões diárias. E um festival mundial de teatro ao mesmo tempo que uma olimpíada e 325 exposições de pintura, fotografia, arte folclórica e roupas típicas de todo o mundo. Um concurso de música e dança, com seis sessões diárias, desenrola-se ao mesmo tempo que os seminários de arquitetura, artes plásticas, cinema, literatura, medicina, filosofia e eletrônica. Houve conferências sobre uma infinidade de temas tratados por especialistas de todo o planeta. Cada instituição soviética importante organizou uma recepção com convidados das delegações. Cada uma das 382 delegações convidou, para uma recepção, as outras delegações. Sozinha, a delegação francesa – sem contar os representantes culturais, esportivos e científicos, tinha quase três mil componentes. Nas horas menos sobrecarregadas se devia escolher entre o circo chinês, uma visita com Pablo Neruda, um passeio no Kremlin, uma mostra de cozinha japonesa, um convite para visitar uma granja coletiva, as marionetes tchecas, o balé indiano, uma partida de futebol entre húngaros e italianos ou uma entrevista particular com uma delegada sueca. Tudo isso estava organizado numa margem estreita de 15 dias e numa cidade confusa, na qual se necessita de uma hora para se chegar em qualquer parte. Creio sinceramente que alguns delegados não tiveram tempo de ver um russo (García Márquez, 2006, p. 658-659).

Pena (2006) também fala sobre ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, rompendo com a periodicidade e a atualidade do jornalismo contemporâneo. García Márquez confere atenção aos detalhes que, muitas vezes, tornam-se o centro da narrativa, por não estar limitado pelo *deadline* e pela necessidade das pessoas de consumirem a informação o mais rápido possível. Muito pelo contrário, já que precisou deixar em segredo durante anos o seu primeiro contato com o socialismo: “o anticomunismo na Colômbia era tão brutal e visceral como na Espanha ou nos Estados Unidos” (Saldívar, 2000, p. 295). Em sua passagem pela Tchecoslováquia, Gabo afirma que, em Praga, as pessoas se comportavam como em qualquer país capitalista. Ele estava consciente de que isso poderia parecer uma bobagem para o leitor, mas que se tratava de algo

interessante, e que chegou nesta conclusão por meio do que chamou de “prova do relógio”.

É simples: Franco e eu adiantamos nossos relógios em uma hora, subimos num bonde e viajamos em pé, agarrados à barra, de maneira que nossos relógios ficassem perfeitamente visíveis. Um homem – de cinquenta anos, gordo nervoso – olhou-nos com um ar de aborrecimento. Logo viu meu relógio: 12h30. Sobressaltou-se. Com um gesto mecânico levantou o punho da camisa e viu a hora do seu relógio: 11h30. Encostou o relógio no ouvido, comprovou que estava funcionando, mas seus olhos ansiosos, desolados, buscaram ao redor o relógio mais perto e encontrou o de Franco. Também ali eram 12h30. Então abriu caminho com os cotovelos, desceu antes que o bonde se detivesse e se perdeu aos saltos no meio da multidão (García Márquez, 2006, p. 668).

Já em Moscou, relata que os seus relógios serviram para constatar outra questão. Graças ao número de pessoas que se aproximavam para examinar o objeto em seu pulso, percebeu que sua produção era insuficiente na União Soviética. A aparência dourada, forma e qualidade pareciam chamar mais a atenção do que o ato de olhar as horas. Ainda sobre as pessoas, relata que “não têm o hábito de ler o jornal sobre o ombro do vizinho: a atualidade jornalística não é seguida de perto, não constitui sobressalto de todos os dias como no Ocidente” (García Márquez, 2006, p. 670).

García Márquez sempre foi um excelente observador. Desde criança, seus olhos se mantinham atentos aos costumes dos adultos com quem vivia. Certa vez, um amigo do avô, que tinha estado na Guerra dos Mil Dias com ele, chegou de Ciénaga. Gabito, como era carinhosamente chamado, prestando atenção na conversa, logo se pôs ao lado do senhor. Porém, a perna da cadeira que haviam dado ao veterano prendeu o sapato do menino, que nada disse. Ao invés disso, aguentou até a visita acabar, porque estava certo de que se reclamasse, perceberiam a sua presença e o mandariam sair. Mais tarde como jornalista, García Márquez aguçaria os seus sentidos para não deixar escapar qualquer nuance de um acontecimento. O direcionamento de atenção aos fatos que, costumeiramente, passam despercebidos pelas narrativas também é uma característica do jornalismo literário levantada por Kramer, segundo Martinez (2009). Na Hungria, devido à desconfiança e medo das pessoas em falar com os estrangeiros, resolveu mudar de estratégia.

Mas quando as pessoas se calam — por medo ou preconceito — deve-se entrar nos banheiros para saber o que se pensa. Ali encontrei o que buscava: entre os desenhos pornográficos, já clássicos em todos os mictórios do mundo, havia inscrições com o nome de Kadar, num protesto anônimo, mas extraordinariamente significativo. Estas inscrições constituem um testemunho válido sobre a situação húngara. “Kadar, assassino do povo”, “Kadar, cachorro policial dos russos” (García Márquez, 2006, p. 461).

A estratégia narrativa do *lead*, muito difundida pelos jornalistas estadunidenses, não aparece em *Noventa dias*. Ao invés de responder às seis questões básicas, os primeiros parágrafos dos textos de Gabo parecem se voltar a outras questões. Em *Com os olhos abertos na Polônia em ebulição*, o jornalista preocupa-se em relatar uma lembrança que conservava sobre a multidão de Varsóvia andando em fila indiana e arrastando latas vazias e toda sorte de vasilhas metálicas. Em *O homem soviético começa a se cansar dos contrastes*, o primeiro parágrafo se concentra em um detalhe que não passa despercebido por Gabo: administradores de restaurantes, funcionários públicos, caixeiros de lojas e bilheteiros de cinemas que pareciam passar o tempo contando bolinhas coloridas. No mesmo parágrafo, revela que o gerente de um hotel lhe esclareceu a situação. Na verdade, aquelas bolinhas coloridas, parecidas com os ábacos que ensinam as crianças a contar, eram as calculadoras que os soviéticos tinham à disposição. Logo, “essa constatação era surpreendente já que em folhetos oficiais distribuídos no festival se dizia que a União Soviética tem 17 modelos diferentes de calculadoras eletrônicas. Tem, mas não produz em escala industrial” (García Márquez, 2006, p. 720).

Além do rompimento com o *lead*, Pena (2006) também indica a não-limitação às fontes oficiais como característica do gênero jornalístico-literário. García Márquez até recorre a fontes e informações oficiais em alguns trechos de *Noventa dias*, mas quase sempre em contraste com a visão que ele ou a população trazia sobre o mesmo assunto. Em certo trecho, relata uma entrevista coletiva em que esteve com responsáveis do Ministério do Trabalho soviético e questiona as condições de trabalho das mulheres. Em outro, pontua que as informações oficiais indicavam que, em quatro dias de ocupação russa em Budapeste, houve cinco mil mortos e vinte mil feridos, “mas a envergadura dos estragos permite pensar que o número de vítimas

foi muito maior” (García Márquez, 2006, p. 459).

Ao longo de *Noventa dias na Cortina de Ferro*, é comum observar García Márquez se relacionando com a população comum, que não representava nenhum órgão público, cujos relatos lhe indicavam muito mais sobre a realidade que pretendia retratar. Em Praga, entrou em um cabaré para tomar uma cerveja e, ao sentir que ali não havia indícios de diferenças entre os sistemas, prestou-se a buscar por detalhes que indicassem que o lugar não era capitalista. Depois de falar sobre os preços, que por si só já foram um choque de realidade, o amigo aconselhou Gabo a olhar para os pés da cantora que se apresentava.

Estava ali o que eu devia ver: as meias de náilon surradas nos dedos. Protestei; não se podia descer a tamanho detalhe para descobrir as falhas de um sistema. Em Paris há uma multidão de homens e mulheres que dormem nas ruas, cobertos por jornais, mesmo no inverno, e no entanto não se fez a revolução. Mas Franco insistiu em que era uma avaliação importante:

— Deve-se saber valorizar os detalhes. Para uma mulher vaidosa, uma meia surrada é uma catástrofe nacional (García Márquez, 2006, p. 663).

Mais tarde, aceitaram o convite de frequentadores do local para ver o amanhecer no castelo da cidade. Levando duas garrafas de vodca polonesa, estavam começando a subir por becos de pedras quando a parceira de Franco se sentou no meio-fio para tirar as meias e guardá-las na bolsa. Da boca desta moça veio a frase que ajudou García Márquez a cair em si: “a gente tem que poupá-las — disse-nos — As meias de náilon custam um dinheirão” (García Márquez, 2006, p. 664).

O registro de detalhes simbólicos dos status de vida dos indivíduos é um recurso utilizado ao longo de toda a obra, item levantado por Wolfe (2005) e Lima (2010). Essas características são exploradas em trechos como: “as mulheres outoniças, lívidas pelo pó de maquiagem, usavam chapéus fora de moda” (García Márquez, 2006, p. 646), “a população de Berlim, que podia passar de um lado para outro caminhando pela rua, respeita as regras do jogo e passa pelo metrô, onde todo mundo sabe que se passa, mas se ignora oficialmente” (García Márquez, 2006, p. 645) ou em “mas a multidão densa e esfarrapada, que dedica mais tempo a olhar as vitrinas do que a comprar nas lojas, conserva o hábito de circular pela calçada”

(García Márquez, 2006, p. 675). Nestes trechos, os leitores acabam por conhecer os hábitos daquelas pessoas, tanto pelo que é dito expressamente por García Márquez quanto por aquilo que ele insinua utilizando simbologias.

Suzuki Jr. (2002) comenta sobre a importância das anotações elaboradas, retendo palavras das citações e detalhes que evidenciam personalidades e a atmosfera retratada. Passos e Orlandini (2008) citam a descrição de personagens e cenários. Admirado com o que chamou de “enorme agência de propaganda capitalista”, García Márquez faz uma descrição minuciosa do lado ocidental da cidade de Berlim.

Não se explica como se pode sustentar um hotel tão bom como os melhores dos Estados Unidos, com quartos modernos, televisão, banheiro e telefone por quatro marcos diários, isto é, um dólar. No congestionado trânsito não há um automóvel que não seja último modelo. Os letreiros das lojas, a propaganda, o cardápio dos restaurantes estão escritos em inglês (...) Em cada pormenor se percebe o deliberado propósito de oferecer uma aparência de prosperidade fabulosa, de perturbar a Alemanha Oriental, que contempla o espetáculo de boca aberta, pelo olho da fechadura (García Márquez, 2006, p. 642).

Um mesmo texto pode apresentar mais de uma característica citada pelos estudiosos do jornalismo literário. O registro de detalhes simbólicos dos status de vida dos indivíduos, por exemplo, costuma aparecer nas construções cena a cena (Wolfe, 2005; Lima, 2010; Passos e Orlandini, 2008; Suzuki Jr., 2002; Martinez, 2009). As cenas ajudam a conferir uma estrutura adequada à história, guiando o leitor pelos acontecimentos. García Márquez conduz o público pelas ocorrências em um estabelecimento estatal, que ele diz ser pior do que um bordel, do ponto de vista social, apesar de dizer que a prostituição era proibida e castigada nos países socialistas.

No extremo do labirinto, iluminado por candelabros entre cortinas pretas, o amor continuava num bar reservado. Alguns homens desacompanhados bebiam conhaque. Outros dormiam com a cabeça apoiada no balcão do bar. Ocupei um tamborete e pedi conhaque. Franco chegou no instante em que um dos homens solitários bateu com o copo no balcão. Fez-se em pedaços. O homem nem sequer olhou para a mão ensanguentada. Indiferente ao furioso palavreado da balconista, tirou um lenço e o segurou com a mão ferida. Com a outra jogou sobre o balcão um maço de notas, sem contá-las, sem pronunciar uma palavra (García Márquez, 2006, p. 649).

E para endossar o seu testemunho sobre as situações que encontrou naquele esforço jornalístico e político, assim como envolver os seus leitores, García Márquez fez muitas reproduções de diálogos. Como apontado por Wolfe (2005), o diálogo traz maior dinamismo à narrativa. É esse recurso que o jornalista colombiano utiliza ao registrar sua tentativa de explicar a um grupo de soviéticos sobre os anúncios que cobriam os custos de jornais no Ocidente.

— Estas duas empresas fabricam camisas – expliquei. – Ambas dizem ao público que suas camisas são as melhores.

— E como as pessoas reagem?

Tentei explicar como a publicidade influi no público. Eles escutaram com muita atenção.

— E quando a pessoa sabe qual é a melhor camisa por que permitem que a outra continue a dizer que a sua é a melhor?

Expliquei que o anunciante tinha direito de fazer sua publicidade.

— Além disso – eu disse – há pessoas que continuam a comprar outras camisas.

— Ainda que saibam que não são as melhores?

— Provavelmente – admiti.

Eles contemplaram os anúncios por um bom momento. Dei-me conta de que estavam discutindo seus primeiros conhecimentos de publicidade. Logo – nunca pude saber por que – se sentaram e caíram na gargalhada (García Márquez, 2006, p. 709).

Os diálogos são igualmente úteis na elaboração dos personagens de maneira rápida e eficiente. Em *Os expropriados se reúnem para contar suas dificuldades...*, Gabo conhece Herr Wolf, um alemão de 45 anos “sem nada de particular, a não ser a espontaneidade do sorriso” (García Márquez, 2006, p. 650). É na casa dele que Gabo se surpreende ao ouvir que duas estudantes, educadas pelo Estado com salário e que não conheciam outro modo de vida, sentiam-se envergonhadas por suas roupas e desejavam ter notícias de Paris, onde acreditavam existir uma grande liberdade.

Surpreso com essa subversão unânime lembrei que a última eleição deu 92% a favor do governo. Herr Wolf, morrendo de rir e golpeando o próprio peito, afirmou:

— Eu votei no governo.

Cada um podia votar em quem quisesse. Mas havia um comitê eleitoral em cada quarteirão com a lista completa dos vizinhos. Herr Wolf desceu para votar às dez da manhã.

— De qualquer maneira – explicou – um policial teria vindo às três da tarde para lembrar meu dever cívico.

O voto é secreto, mas *Herr Wolf* preferiu votar no governo para evitar complicações. Gritei para Sérgio:

— Diga a *Herr Wolf* que eu digo que ele é um covarde.

Herr Wolf riu:

— Isso dizem todos os estrangeiros. Queria vê-los aqui no dia da eleição (García Márquez, 2006, p. 652-653).

É neste momento em que García Márquez conta que ninguém pode entender *Herr Wolf* melhor do que um colombiano, já que a ordem pública na Alemanha Oriental era a mesma da Colômbia em tempos de perseguição política. O jornalista desloca o seu ponto de vista para compreender a pessoa sobre a qual se escreve. Experimentações relacionadas ao ponto de vista (Wolfe, 2005; Martinez, 2009) geram maior identificação entre o jornalista e o entrevistado, além de estabelecer uma maior conexão com o leitor. Apesar de manter o uso da primeira pessoa em todo o relato, em vários momentos experimenta as emoções daqueles que encontra pelo caminho, acessando seus pensamentos. Chega a afirmar: “eu tinha a impressão de que ele pensava num alemão blindado contra o qual ricocheteavam as palavras inglesas, francesas, italianas, espanholas, e até os gestos mais expressivos” (García Márquez, 2006, p. 637), ou ainda “Franco tinha outra opinião. Ele pensava — e agora me dou conta de que estava com razão — que a superficialidade dos julgamentos se deve em parte aos próprios delegados” (García Márquez, 2006, p. 658).

Outra característica apontada nos textos de Lima (2010) e Martinez (2009) é o uso de metáforas e simbolismo. Mesmo desmistificando uma metáfora em *A cortina de ferro é de madeira pintada de vermelho e branco*, justificando que “vinte e quatro horas diárias de literatura jornalística acabam por derrotar o bom senso a um ponto tal que a gente toma as metáforas ao pé da letra” (García Márquez, 2006, p. 633), Gabo sabe que este recurso é válido para unir o mundo objetivo ao simbólico. É a sua saída ao tentar explicar os absurdos da reconstrução de Varsóvia, onde “se empenharam em reconstruir pedra a pedra uma cidade da qual não restara pedra

sobre pedra” ou “esse empreendimento titânico foi feito à custa de pão e sapatos” (García Márquez, 2006, p. 677). Ainda quando Gabo se separa do grupo de visitantes dos campos de concentração em “uma cólera surda”, pois tinha vontade de chorar.

Dentre as características de jornalismo literário levantadas por Passos e Orlandini (2008), que se apresentam em *Noventa días*, podemos destacar o uso de figuras de linguagem como metonímia, em “a mulher do chapéu me traduziu uma pergunta do homem que lia Jack London” (García Márquez, 2006, p. 673); a comparação, em “o comércio é tão pobre como na Alemanha Oriental, exceto as livrarias, que são os estabelecimentos mais modernos, mais luxuosos, limpos e concorridos (García Márquez, 2006, p. 675), e a sinestesia em “uma multidão ansiosa, apressada, circula sobre as plataformas de madeira, entre a vibração das brocas, do cheiro do asfalto escaldante (García Márquez, 2006, p. 641).

São muitos os recursos que Gabriel García Márquez utilizou para proporcionar uma visão mais ampla da realidade, item levantado por Pena (2006). Visitou os centros e os becos das cidades. Andou de trem e de ônibus. Foi à festivais onde tudo estava orquestrado para os turistas, mas também frequentou os bares, restaurantes e casas. García Márquez ouviu o relato de todo o tipo de gente, desde uma cenógrafa soviética que admitia que os novos governantes eram bons e humanos, mas passariam a vida toda corrigindo os erros do passado, até um camponês da Tchecoslováquia que lhe contou que o Estado lhe facilitava a compra de implementos agrícolas e produtos. Por mais que tenha existido um grande esforço de investigação do jornalista, sabe-se que *Noventa días* vem de uma interpretação da realidade feita por Gabo. O jornalismo literário é uma forma de oferecer um retrato abrangente de um acontecimento, por mais que não seja possível anular a subjetividade, conforme proposto por Passos e Orlandini (2008), e Suzuki Jr. (2002).

Um leitor desavisado pode, facilmente, confundir vida e obra de Gabriel García Márquez. É quase inevitável ler *Cem anos de solidão* e relacionar Macondo, povoado em que o escritor estruturou toda a trama, a Aracataca, a cidade onde foi criado em mundo adulto e mágico pelos avós maternos. García Márquez revelou que o ponto de partida para escrever o seu livro mais conhecido veio de uma

imagem visual da infância. Ao contar para o avô que nunca tinha visto gelo, foi levado até o acampamento da companhia bananeira. Lá, foi obrigado a colocar a mão em uma caixa com pargos congelados. A experiência seria importada para a primeira frase do livro: “muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (García Márquez, 1994, p. 5).

Para além da obra literária, em *Noventa dias na Cortina de Ferro*, García Márquez também faz uso de suas próprias vivências para descrever o que encontrava no caminho, tendência que o próprio autor admite.

Meu hábito de encontrar semelhanças entre as coisas europeias e meus povoados da Colômbia me fez pensar que aquela estação calorenta, deserta, com um homem adormecido diante de um carrinho de refrescos com frascos coloridos, era igual às poeirentas estações da zona bananeira de Santa Marta. A impressão era reforçada pelos discos: boleros de Los Panchos, mambos e seguidilhas mexicanas (García Márquez, 2006, p. 660)

Antes de sua entrada na Alemanha Oriental, enquanto esperava exaustivamente pelo passaporte, ele se “lembrava das aldeias da Colômbia, dos juizados rurais onde não se faz nada durante o dia, mas de noite servem para os encontros de amor combinados no cinema” (García Márquez, 2006, p. 637). Em sua passagem pela União Soviética, García Márquez direciona sua atenção aos jardins bem-cuidados e coloridos, casas recém-pintadas e às pessoas que tomavam ar fresco. Relata: “havia um ar rural e um provincianismo que me impediam de sentir a diferença de dez horas que me separava das aldeias colombianas” (García Márquez, 2006, p. 694).

A passagem de García Márquez por Leipzig também oferece vários exemplos da influência que as suas vivências pessoais tiveram na maneira com que o jornalista enxergou e escreveu a cidade. Em um primeiro momento, ele encontrou semelhanças com a Colômbia, já que “as paredes de tijolos sem janelas, as lâmpadas tristes da iluminação pública, me recordavam as madrugadas bogotanas nos bairros do sul” (García Márquez, 2006, p. 645). Um indício do papel do jornalista na interpretação dos acontecimentos aparece nos próximos parágrafos, onde revela que “viajámos para ver. Mas depois de 24 horas em Leipzig já não se tratava

simplesmente de ver, mas de entender (García Márquez, 2006, p. 646).

Apesar de consciente sobre suas impressões, em vários momentos de *Noventa días* Gabo demonstra confrontá-las com a visão de quem, de fato, vivia na cidade, o que denota sua atuação ética. Como quando encontrou um grupo de estudantes sul-americanos e confessou que “graças a eles, nossas observações — que poderiam ser subjetivas — confirmaram-se em bases concretas” (García Márquez, 2006, p. 647). A atuação ética é um dos itens relevantes levantados por Kramer, citado por Martinez (2009). É importante ressaltar, entretanto, que *Noventa días* não está completamente livre de uma controversa dose de ficção. Além de trazer Franco e Jacqueline para a narrativa (Plinio e Soledad Mendoza), Jacques Gillard acredita que Plinio Apuleyo Mendoza não esteve com o escritor nos trechos sobre a Tchecoslováquia. Defende que “o fato de que Franco seja personagem da reportagem sobre a Tchecoslováquia pertence à ficção e se deve em parte à necessidade de enganar um pouco para melhor apagar as pistas” (García Márquez, 2006, p. 14).

Devido à dificuldade do tema, Gabriel García Márquez buscou escrever sobre o que viveu naqueles dias, e acreditava que esse produto jornalístico teria impacto no processo histórico, ou seja, “as informações de tipo geral, as análises, as reflexões sobre o sistema, tudo devia partir da experiência pessoal. Essas crônicas deviam ser um testemunho” (Gillard, 2006a, p. 52). É por isso que o jornalista se esforçou em escrever sobre cada detalhe que encontrou, pessoas que conheceu, relações que estabeleceu com as suas próprias vivências. Até mesmo a organização das reportagens em uma ordem cronológica (que, na verdade, não existiu) demonstra o cuidado do escritor em tornar a série mais didática e prazerosa de se assimilar. O exercício da cidadania, isto é, o comprometimento do jornalista em relação à sociedade, é uma das características ressaltadas por Felipe Pena (2006).

A série foi publicada na revista bogotana *Cromos* em 1959, com exceção do texto sobre Budapeste. Uma pequena parte, apenas sobre a Hungria e a União Soviética, já havia sido publicada em *Momento*, de Caracas, em 1957. Anos mais tarde, o trabalho apareceu na íntegra em formato de livro. Em espanhol, foi publicado pela primeira vez pela editora Macondo como *De viaje por los países socialistas* (1978). Em português, foi publicado como *Em Viagem pela Europa de*

Leste, pela editora portuguesa Dom Quixote (2017). Gilard acredita que Gabo certamente se sentia frustrado por ainda ver inédito um trabalho de tamanho esforço de redação. Além disso, o tema foi ganhando ainda mais importância naquele ano, pois várias ditaduras estavam caindo e as primeiras reformas da Revolução Cubana estavam em evidência (Gilard, 2006a). A busca pela perenidade também é outro conceito trabalhado pelo pesquisador, e certamente *Noventa dias na Cortina de Ferro* oferece uma reflexão histórica sobre o socialismo europeu, que considerou as especificidades de cada país e de nuances da natureza humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na abertura de *Viver para contar* (2003), García Márquez diz que a vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la. Exímio contador de histórias desde menino, quem o conheceu aos quatro anos lembra que era pálido e ensimesmado, só falando para contar disparates. Gabo justifica, porém, que os seus relatos eram episódios simples da vida cotidiana que ele tornava mais atrativos, com detalhes fantásticos, para conseguir atenção. Foi assim que desenvolveu suas “técnicas rudimentares de um narrador em botão, para tornar a realidade mais divertida e compreensível” (García Márquez, 2003, p. 82).

Um exemplo disso é a fascinação de García Márquez pela casa dos avós, onde viveu na infância. Quando menino, ele não tinha nenhum apreço especial pelo imóvel. Aliás, era quase o contrário, já que a sua avó costumava contar sobre os fantasmas dos parentes mortos que viviam em seus cômodos, talvez como uma tática para controlar o comportamento do garoto. Após o lançamento de *Cem anos de solidão*, seu maior sucesso, Gabo disse que a obra partiu da sua obsessão por voltar à casa dos avós, e que suas maiores influências literárias foram os avós maternos e *As mil e uma noites*. O escritor “não sairia jamais da casa de Aracataca, vivendo e compreendendo tudo em sua memória e em seus sonhos com uma intensidade maior” (García Márquez, 2000, p. 78). Seu biógrafo, Dasso Saldívar, concluiu que a casa dos avós também esteve em *O enterro do diabo*, com pouquíssimas modificações.

Por mais que o jornalista procure apresentar a informação da maneira mais abrangente possível, sabe-se que o texto jornalístico jamais passará de uma interpretação do escritor. Assim, apesar de ter por objetivo trazer um retrato do socialismo europeu, *Noventa dias na Cortina de Ferro* também bebe da fonte das memórias e experiências do escritor colombiano, como aconteceu em sua obra de ficção. A novidade, entretanto, é que García Márquez não estabelece essas relações apenas de maneira inconsciente, por meio do seu repertório interpretativo da realidade, mas faz referências diretas do seu cotidiano na Colômbia para descrever o que encontra. Essa característica contraria a convenção do jornalismo que remete à imparcialidade, neutralidade e objetividade. O uso de referências do país de

origem pode ser considerado um recurso do jornalista para se demonstrar indiferente ou zombeteiro diante da realidade europeia, assim como para estabelecer conexões com o leitor colombiano.

Ao reunir as principais características do jornalismo literário, observamos que García Márquez fez uso de um grande repertório de técnicas para se contar uma história, ora oriundos de suas experiências como jornalista, ora de seus conhecimentos literários, quase sempre se amparando na realidade. Identificamos que alguns recursos como a reprodução de diálogos, construção cena a cena, utilização de metáforas e simbolismo, além do uso de voz autoral, podem estar mais relacionados às suas referências literárias e experiências como escritor. Já a imersão na realidade retratada, a ultrapassagem dos limites dos acontecimentos cotidianos, quebra do *lead* e não-limitação às fontes oficiais podem ser associadas à sua prática jornalística.

Apesar dessas qualidades na composição de *Noventa dias na Cortina de Ferro*, é possível evidenciar alguns detalhes sobre as dificuldades do jornalista no exercício da função no exterior. São frequentes os trechos em que García Márquez diz não entender ou entender parcialmente o que lhe era dito, recorrendo aos colegas para se comunicar com as pessoas. A constatação da dificuldade linguística e a tendência do escritor em elevar episódios cotidianos a algo extraordinário, levam-nos a supor que García Márquez possa ter empregado uma dose não desprezível de ficção para construir seu relato jornalístico. Ademais, é importante reforçar que parte de *Noventa dias* foi escrita dois anos depois de seus acontecimentos, em 1957, com o governo de Rojas Pinilla já derrubado, e Gabo precisou recorrer às suas lembranças pessoais (e subjetivas) para passar suas impressões para o papel.

Conhecido pela valorização da memória, que o encorajava a abrir mão do uso de gravadores, García Márquez sempre teve o medo de perdê-la. Com bom humor, brincava que os escritores costumavam deixar para escrever suas memórias no final da vida, quando já estavam velhos demais para serem confiáveis. De todas as características do jornalismo literário apontadas neste trabalho, é provável que a perenidade da obra seja a mais solidária em relação aos temores de García Márquez. Gilard (2006) observou que o texto do jornalista colombiano aspirava modificar o curso das coisas e interferir no processo histórico, o que poderia soar até inocente diante das limitações editoriais daqueles tempos. Tantos anos depois, com

o advento das mídias sociais e da ansiedade por informações cada vez mais rápidas, ainda parece ingênuo crer no poder transformador do jornalismo. Mesmo assim, é preciso acreditar nele. Em um mundo constantemente polarizado, onde as pessoas tendem a assumir posicionamentos opostos nas mais diversas instâncias, uma obra como *Noventa dias na Cortina de Ferro* se torna um exercício atemporal de observação, investigação e excelência narrativa para as novas gerações de jornalistas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. I. F. O real do narrador fantástico – uma análise de Viver para contar, de Gabriel García Márquez. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas - BA, v. 3, n. 1, p. 227-242, 2015. DOI: 10.30620/gz.v3n1.p227. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3286>. Acesso em: 31 jan. 2022.

DE LIMA, M. F. El narcoperiodismo de García Márquez: uma análise dos aspectos da narcoliteratura no livro-reportagem Notícia de um sequestro. **Revista Alterjor**, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 55-71, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/136991>. Acesso em: 1 fev. 2022.

DUARTE, A. P. A. S. Criação e recriação nos textos de Gabriel García Márquez: uma abordagem literária. **Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS**, [s.l.], v. 1, n. 15, p. 368-389, 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1467>. Acesso em: 2 fev. 2022.

DRAVET, F. M. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez. **Logos**, [s.l.], v. 20, n. 1, 2013. DOI: 10.12957/logos.2013.7710. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/7710>. Acesso em: 1 fev. 2022.

FELICIANO, Héctor. **Gabo periodista**: antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez. Cartagena de Indias: Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012. 507 p.

FERREIRA, E. G. O papel do leitor na obra híbrida Crônica de uma morte anunciada, de Gabriel García Márquez. **Nau Literária**, [s. l.], v.5, n. 1, 2009. DOI: 10.22456/1981-4526.8949. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/8949>. Acesso em: 1 fev. 2022.

FONSECA, A. A. da. Aspectos da teoria interpretativa da cultura de Clifford Geertz na História Cultural. **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [s.l.], v. 78, p. 341 – 364, 2023. DOI: 10.23925/2176-2767.2023v78p341-364. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/60828>. Acesso em: 13 dez. 2023.

FREDERICHES, B. de P.; ROCKENBACH, F. L. O prenúncio do escritor: uma análise do texto jornalístico de Gabriel García Márquez. **Via Atlântica**, [s. l.], v. 19, n. 2, p. 175-192, 2018. DOI: 10.11606/va.v0i34.145795. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/145795>. Acesso em: 1 fev. 2022.

_____. **Cheiro de Goiaba**: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Record, 1993. 140 p.

_____. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994, 400p.

_____. **Viver para contar**. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003. 474 p.

_____. **Da Europa e da América**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006. 838 p.

_____. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. 127 p.

GILARD, Jacques. “Prólogo”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Da Europa e da América**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006a. p. 11-78.

_____. “Prólogo”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Textos caribenhos**. Tradução: Joel Silveira. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006b. p. 15-65.

GUIRADO, M. C.; SOUZA, C. A. Técnicas de reportagem e realismo mágico em Relato de um naufrago, de Gabriel García Márquez. **Luciérnaga Comunicación**, Medellín, v. 9, nº 18, 2017. DOI: 10.33571/revistaluciernaga.v9n18a2. Disponível em: <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/1252>. Acesso em: 21 dez. 2023.

GUIRADO, Maria. C. **Gabriel García Márquez: jornalismo e ficção**. Londrina: Eduel, 2023. 206p.

HERSCOVITZ, H. G. O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 175-195, jan. 2004. DOI: <https://doi.org/10.5007/%x>. Disponível em: <https://antigo.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2080>. Acesso em: 13 mai. 2013.

LIMA, Edvaldo P. **Jornalismo literário para iniciantes**. São Paulo: Sistema Clube de Autores, 2010. 148 p.

_____. Jornalismo literário avançado no século XXI. p1. **Inovcom**, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 68-78, 2013. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/inovcom/article/view/1729>. Acesso em: 24 ago. 2022.

_____. Jornalismo literário avançado no século XXI. p2. **Inovcom**, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 12- 23, 2013. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/inovcom/article/view/1842>. Acesso em: 24 ago. 2022.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker, 2001. 174 p.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez: uma vida**. Tradução: Cordélia

Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010. 814 p.

MARTIN, Gerald. "Gabriel García Márquez, periodista: una visión panorâmica". In: FELICIANO, Héctor. **Gabo periodista**: antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez. Cartagena de Indias: Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012. p. 29-50.

MARTINEZ, M. Jornalismo literário: a realidade de forma autoral e humanizada. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 71-83, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2009v6n1p71>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p71>. Acesso em: 24 ago. 2022.

_____. Jornalismo literário: um gênero em expansão. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 199-215, 2009. DOI: 10.1590/rbcc.v32i2.267. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/267>. Acesso em: 24 ago. 2022.

_____. Jornalismo literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 21-36, 2017. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/2798>. Acesso em: 24 ago. 2022.

MATTOS, C. F.; TREVISAN, A. L. Discursos e decursos narrativos em Relato de um naufrago, de Gabriel García Márquez. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, [s. l.], v. 20, n. 3, p. 40-50, 2018. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/11827>. Acesso em: 02 fev. 2022.

NECCHI, V. A (im)pertinência da denominação "jornalismo literário". **Estudos em Jornalismo e Mídia**, [s. l.], v. 6, nº 1, 99-109, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2009v6n1p99>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p99>. Acesso em: 7 mar. 2022.

PASSOS, M. Y.; ORLANDINI, R. A. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário. **Revista Contracampo**, [s. l.], v.1, n. 18, p. 75-96, 2008. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i18.335>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17463>. Acesso em: 02 fev. 2022.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. 98 p.

_____. **Jornalismo literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2006. 142 p.

_____. O jornalismo literário como gênero e conceito. **Revista Contracampo**, [s. l.] v. 2, n. 17, p. 43-58, 2007. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.349>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17241>. Acesso em: 8 abr. 2022.

REICHEL, H. J. O "perigo vermelho" na América Latina e a grande imprensa durante os primeiros anos da Guerra-Fria (1947-1955). **Diálogos**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 189-208, 2004.

SALDÍVAR, Dasso. **Viagem à semente**: uma biografia. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2000. 499 p.

SILVA, M. A. P. Contar para viver: as memórias de Gabriel García Márquez. **Revista Gatilho**, [s. l.], v. 5, n. 5, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/gatilho/article/view/26910>. Acesso em: 1 fev. 2022.

STONE, P. H. Gabriel García Márquez: The art of fiction. **The Paris Review**, n. 82, 1981. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/3196/the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez>. Acesso em: 1 fev. 2022.

SUZUKI JR, Matinas. "Jornalismo com H". In: HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 161-172.

TSCHANZ, Mac; Virginia. **Under the Condor's Wing**: fifty years in the South American Andes. Lulu.com, Westminster, 2011.

USTA, Jorge G. **Cómo aprendió a escribir García Márquez**. Bogotá: Collage Editores, 2015.

XAVIER, C.; PONTES, F. S. As características dos jornais como poder cultural: releituras da teoria do jornalismo proposta por Otto Groth. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 42, n. 2, 2019. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3131>. Acesso em: 15 dez. 2023.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 248 p.