

Fábio Luis Rockenbach

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
ENTRE A FICÇÃO E A REPORTAGEM

Passo Fundo
2014

Fábio Luis Rockenbach

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
ENTRE A FICÇÃO E A REPORTAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2014

À minha esposa e ao meu filho, porque é graças a eles e por eles que cada montanha no caminho se transforma em uma pequena pedra deixada para trás.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, pela paciência com os sujeitos ocultos, os pronomes menosprezados e os vícios do texto de jornalista que insistiam em surgir, sorrateiros, a cada parágrafo.

Aos amigos e colegas de trabalho, que suportaram as mudanças de humor retrucando com bom humor, deixando o caminho mais suave para ser percorrido.

À Gabriel García Márquez, mesmo que ele jamais saiba, por ter tornado uma pesquisa tão extensa em um trabalho tão prazeroso.

Quem não sofreu essa servidão que se alimenta dos imprevistos da vida, não pode imaginá-la. Quem não viveu a palpitação sobrenatural da notícia, o orgasmo do furo, a demolição moral do fracasso, não pode sequer conceber o que são. Ninguém que não tenha nascido para isso e esteja disposto a viver só para isso poderia persistir numa profissão tão incompreensível e voraz, cuja obra termina depois de cada notícia, como se fora para sempre, mas que não concede um instante de paz enquanto não torna a começar com mais ardor do que nunca no minuto seguinte.

Gabriel García Márquez, na abertura da
*Assembleia Geral da Sociedade Interamericana
de Prensa*, 1996

RESUMO

O jornalismo e a literatura sempre foram tema de discussões entre teóricos, profissionais e pesquisadores, sem que se possa, ainda, estabelecer um denominador comum acerca da natureza de suas relações. Dentre as características mais aceitas que possam ser apontadas como marcos reguladores da diferença entre as duas áreas está o fato de o jornalismo apoiar-se na produção de conteúdo baseado na crença de uma noção de verdade, e a literatura permitir o uso da ficção. A partir de tais definições básicas, o presente trabalho tem como objetivo compreender de que forma preceitos do jornalismo e possibilidades literárias surgem de forma harmônica ao longo da produção do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, reconhecido tanto pela sua produção ficcional quanto pelo trabalho de décadas em diferentes publicações jornalísticas. O trabalho volta-se ao estudo dos textos jornalísticos dos seus primeiros tempos como repórter e investiga posteriormente o uso de técnicas do texto jornalístico e do processo de captação e produção do jornalismo na narrativa de *Crônica de uma morte anunciada*. O *corpus* foi escolhido por ter sido definido, pelo próprio autor, como uma falsa reportagem e, simultaneamente, um falso romance. Trata-se de um estudo de cunho bibliográfico, que também analisa a importância do jornalismo na formação do escritor em questão e sua aceitação ou recusa a normas estabelecidas do texto jornalístico. Para a necessária compreensão das relações que se estabelecem entre as carreiras como jornalista e a carreira literária do citado autor, o presente estudo utiliza-se de trabalhos de autores que estudam as convergências e afastamentos entre as duas áreas, bem como a própria obra jornalística de Gabriel García Márquez.

Palavras-chave: jornalismo, literatura, veracidade, verossimilhança.

ABSTRACT

Journalism and literature have always been subject to discussions between theorists , professionals and researchers , without being able to establish a common denominator about the nature of their relationship . Among the most accepted characteristics that can be identified as regulatory aspects of the difference between the two areas is the fact journalism is based on a belief in the truth, and literature permit the use of fiction. From these basic definitions, this study aims to understand how principles of journalism and literary possibilities arise harmoniously throughout the production of Colombian writer Gabriel Garcia Marquez, renowned both for its fictional production as the work in different journalistic publications. The work turns to the study of journalism of his early days as a reporter and later investigates the use of techniques of journalistic text and production routines of journalism in the narrative of *Chronicle of a Death Foretold*. The corpus was chosen because it was defined by the author as a false report and, simultaneously, a fake romance . This is a study of bibliographic nature, which also examines the importance of journalism in the formation of the writer addressed and their acceptance or rejection to standards of journalistic text. Necessary for understanding the relationships that are established between careers as a journalist and literary career of the author cited, this study makes use of the works of authors who study the convergences and departures between the two areas, as well as the journalistic work of Gabriel García Márquez .

Keywords: journalism, literature, veracity, verisimilitude.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A FRONTEIRA ENTRE O JORNALÍSTICO E O LITERÁRIO.....	12
1.1 Convergências entre jornalismo e literatura	12
1.2 O novo jornalismo: veracidade e verossimilhança em discussão.....	17
1.3 O texto jornalístico, regido por normas	23
1.3.1 Objetividade	24
1.3.2 Tópico frasal e antítese.....	28
1.3.3 Analepse e prolepse.....	30
1.3.4 Controle da adjetivação.....	32
1.3.5 Descrição detalhada.....	32
2 O JORNALISMO NA FORMAÇÃO DO ESCRITOR GARCÍA MÁRQUEZ	34
2.1 Época caribenha	34
2.2 Época andina	41
2.3 Os anos entre Europa e América	47
2.4 Retorno à América Latina	53
3 O JORNALISMO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	58
3.1 Uma profissão para toda a vida	58
3.2 A importância da abertura contra a rigidez do lead	65
3.3 O olhar objetivo, a construção adjetiva	68
3.4 O detalhismo para atestar veracidade	72
4. REPORTAGEM E FICÇÃO EM CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA	75
4.1 O escritor e o jornalista: um duplo retorno	75
4.2 A reportagem como inspiração	83
4.3 Jornalismo, veracidade e verossimilhança	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

Em 19 de março de 1980, o escritor colombiano Gabriel García Márquez conversava com repórteres, em Cuba, quando surpreendeu a todos ao anunciar que lançaria, em breve, um novo livro. A obra, que ninguém sabia que ele estava escrevendo, chamou-se *Crônica de uma morte anunciada* e estabeleceu o retorno do escritor não apenas à literatura, mas também ao flerte que sempre mantivera com o jornalismo, desde que começara a escrever, em 1948, num pequeno jornal de Cartagena, na Colômbia. De fato, o escritor jamais se desvincilhou completamente da profissão, a tal ponto que, ao receber o prêmio Nobel de Literatura, em 1982, chegou a conferir metade dos méritos de seu prêmio a tudo o que aprendeu no jornalismo.

A surpresa dos repórteres naquele dia, em março de 1980, deveu-se ao fato de que o escritor aparentemente prometera não lançar nenhum novo livro enquanto o ditador chileno Augusto Pinochet mantivesse seu poder no Chile. García Márquez foi breve em seu anúncio, mas também suficientemente misterioso: “É uma espécie de falso romance e falsa reportagem.”

García Márquez conceituou seu novo livro, portanto, das formas mais antagônicas que se poderia imaginar: de que maneira o escritor mesclaria o romance, caracterizado pela ficcionalidade, e a reportagem, marcada pelo seu apego à veracidade? E de que forma ambas poderiam ser caracterizadas como “falsas”, simultaneamente? A hipótese dessa mescla de características aparentemente incompatíveis também fomenta a discussão em torno dos limites das relações, sempre conturbadas, entre jornalismo e literatura.

O jornalismo – qualquer que seja sua forma de veiculação – manteve ao longo de sua história relações com a literatura, ainda que tais relações tenham passado por diferentes fases. A indecisão no que se refere à convergência entre ambas as áreas, porém, tem dominado as discussões que regem o exercício do jornalismo de fôlego pelo fato de ambos – jornalismo e literatura – apoiarem-se nas mesmas bases para sua existência: o texto e a narrativa. Até mesmo o jornalista que apoie seu trabalho em plataformas sonoras (o rádio) e visuais (a televisão) depende, em sua formação, da prática do texto, mesmo que no campo da profissionalização tais plataformas configurem na prática corpos cuja autonomia possa ser estabelecida com valores e produtos autônomos. Essa mesma base, que aproximou as duas áreas em muitos momentos, distanciou-as a

partir do tempo em que o jornalismo passou a ser regulado por características e preceitos definidos pelas necessidades do ato informativo.

Gabriel García Márquez sempre defendeu que as duas áreas mantêm mais proximidades do que separações. O colombiano teve, ao longo de quarenta anos, uma destacada atividade no jornalismo e na literatura, tornou-se uma referência em escolas de jornalismo no ensino de técnicas de texto e, em diversos momentos de sua trajetória, creditou boa parte de seu estilo e crescimento como escritor aos ensinamentos aprendidos na redação de um jornal - inclusive à uma peculiar capacidade de conferir verossimilhança aos relatos mais mágicos; de inserir interesse humano a histórias aparentemente banais.

Ainda que o escritor seja objeto de muitos trabalhos de pesquisa, a maior parte deles concentra-se nas relações de Márquez com o realismo mágico e com a realidade social da América Latina. Dos trabalhos localizados, o ensaio em língua portuguesa mais próximo da abordagem proposta por este trabalho foi a dissertação de Joana de Fátima Rodrigues, defendida na USP em 2005, intitulada *Literatura e jornalismo em Gabriel Garcia Marquez: uma leitura de crônicas*, na qual a autora estuda a influência da atividade jornalística na produção de García Márquez como cronista em seus anos de correspondente e, posteriormente, no retorno a Bogotá nos anos 1980. Já em língua espanhola, diversos autores dedicaram-se a estudar, de forma ampla, a obra do escritor, e salienta-se o trabalho de Carmen Rabell, *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*, produzido junto ao Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade do Chile, em 1994, cuja riqueza analítica foi de extrema importância para enriquecer o trabalho da presente pesquisa.

Este trabalho, de cunho estritamente bibliográfico, tem como objetivo compreender de que forma preceitos que são reconhecidos no estado da arte particular do jornalismo como características próprias da área surgem de forma harmônica com características do texto ficcional ao longo da carreira do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, reconhecido tanto pela sua produção literária quanto pelo trabalho de décadas em diferentes publicações jornalísticas. Assim, o trabalho investiga de que forma a prática jornalística influenciou na formação do escritor e na consolidação de um estilo narrativo nos anos em que García Márquez exerceu o jornalismo, em sua juventude, antes de consolidar-se como escritor reconhecido mundialmente, e verifica de que forma Gabriel García Márquez faz uso de procedimentos da produção jornalística e de características do texto jornalístico para conferir verossimilhança à narrativa do livro

Crônica de uma morte anunciada (1984). A escolha da obra justifica-se a partir da definição do próprio autor, ao descrevê-la como um exemplar de gênero indefinido, que transita entre a ficção e a reportagem, suscitando a curiosidade em torno das razões que o levaram a conceituar sua obra a partir de estilos que são, naturalmente, antagônicos – a liberdade ficcional versus a necessária veracidade da reportagem jornalística.

O aporte teórico para este estudo recorre, principalmente, aos trabalhos de Gerald Martin, reconhecido pelo próprio García Márquez como seu biógrafo oficial; e de Jacques Gilard, que compilou a obra jornalística do escritor colombiano, dividindo-a em fases cronológicas e lançando seu olhar particular a cada uma dessas compilações. Outros autores contribuíram às diferentes etapas nas quais este trabalho foi dividido, entre eles Nílson Laje e Mario Erbolato, conceituados teóricos do campo jornalístico; também Marcelo Bulhões, Felipe Pena e Cristiane Costa, que produziram ricos estudos sobre as relações entre jornalismo e literatura, além de autores hispânicos que se dedicaram a estudar a obra de García Márquez, sem no entanto focar sua atenção, especificamente, para as relações entre o escritor e o jornalismo.

O primeiro capítulo do trabalho recupera as relações de convergência e afastamento que marcaram o jornalismo e a literatura sem, no entanto, aprofundar-se na tentativa de oferecer uma posição definitiva sobre o assunto, uma vez que mesmo os autores escolhidos para essa discussão apontam para a indefinição em torno das relações entre as duas áreas. No mesmo capítulo, apresentam-se características específicas que podem ser encontradas do texto jornalístico e que são, comumente, utilizadas para diferenciá-lo do texto literário ou, mesmo, do texto coloquial.

O segundo capítulo investiga a trajetória de Gabriel Garcia Márquez antes de alcançar o sucesso literário e as influências exercidas pelo seu trabalho jornalístico nos seus primeiros trabalhos ficcionais; sua ascensão como escritor e a consolidação de seu nome nos países em que desempenhou suas atividades jornalísticas. Para tanto, o trabalho se apoia em três coletâneas de sua atividade em diferentes jornais latinos, que reúnem sua produção entre 1948 – 1960 (*Textos caribenhos, Textos andinos; Da Europa e América*) e que servirão de referência para acompanhar a trajetória do autor durante o período de publicação dessas obras. Tal abordagem busca oferecer subsídios para compreender de que forma essas duas áreas relacionam-se e influenciam-se mutuamente na trajetória profissional de Gabriel García Márquez, particularmente em seus primeiros anos como jornalista, que se consolidam como um período de maturação e desenvolvimento de sua escrita.

No terceiro capítulo, busca-se identificar características típicas do texto informativo, apontadas no capítulo dois, que surgem na produção jornalística do escritor, a fim de compreender de que forma García Márquez adapta-se ou refuta as normas de padronização instituídas no jornalismo moderno. Tal compreensão é importante para complementar o estudo acerca da influência do jornalismo na sua formação como escritor e, no fornecer as bases necessárias à discussão sobre a obra literária escolhida para complementar este trabalho, que consome o quarto e último capítulo,

Com a base teórica e conceitual adquirida nos capítulos precedentes, procura-se no capítulo cinco identificar as formas como o jornalismo surge no livro *Crônica de uma morte anunciada* (1981) e as estratégias utilizadas pelo escritor para conferir verossimilhança à narrativa, a fim de compreender como o escritor construiu uma obra definida por ele como um “falso romance e uma falsa reportagem”.

1. A FRONTEIRA ENTRE O JORNALÍSTICO E O LITERÁRIO

1.1 Convergências entre literatura e jornalismo

A relação entre jornalismo e literatura é tão antiga quanto conturbada; portanto, sempre afeita a novos olhares e interpretações. Se até hoje quaisquer definições acerca do significado dessas duas áreas ainda suscitam discussões acaloradas, não seria diferente quanto às relações entre elas e, particularmente, no modo como o jornalismo pode ser visto como uma forma de literatura. O fazer jornalístico atual, que pode ser dividido entre amplas áreas e plataformas, como o *online*, a televisão, o rádio e o impresso, nasceu de uma relação direta com a literatura. Natural, portanto, que se busque analisar a convergência entre jornalismo e literatura, principalmente porque essa relação sofreu, ao longo do século XX, desgastes, separações e reaproximações que, quando ocorreram, nunca foram consensuais. Porém, o presente trabalho não busca aprofundar-se na questão a ponto de esclarecê-la, mas sim oferecer subsídios que possam fomentar, nos capítulos seguintes, uma discussão acerca dos temas que permeiam a pesquisa.

Para Pena (2005), ambos, literatura e jornalismo, pertencem à mesma árvore genealógica. O jornal surgiu antes da tipografia – está ligado, diretamente, ao conceito de informação. As *Acta Diurna* romanas, de 69 a.C., podem ser consideradas as mais antigas antecessoras do jornal. Costa (2005) cita os bardos viajantes da idade média, cujo anonimato pouco contribui para atribuir-lhes créditos históricos nessa evolução. Traquina (2005, p.64) volta até o começo do século XVII, quando “ainda não há jornais diários, novidade que surge nas últimas décadas daquele século”, e menciona a existência das chamadas folhas volantes, dedicadas a um único tema e sem uma regularidade de publicação. Voltando ainda mais no tempo, o mesmo autor comenta sobre a existência de “folhas volantes” um século antes, em Veneza, e mesmo no México, em 1452. Já Pena (2005) concede especial importância às gazetas surgidas na Itália, cujo nome provém da moeda utilizada em Veneza no século XVI, as *gazzettes*. Esse mesmo tipo de publicação dos acontecimentos locais, na França, surgiu com o nome de *nouvelles à la main* e, em cidades alemãs, de *Geschriejene Zeitungen*. Essas publicações sucederam as cartas, podendo-se atribuir ao jornalismo a influência, também, do costume epistolar. A relação estabelecida ao longo do tempo entre jornalismo e literatura fez com que escritores se

apropriassem do novo meio de comunicação que surgia. Aponta Pena:

[...] estamos falando justamente dos séculos XVIII e XIX, quando escritores de prestígio tomaram conta dos jornais e descobriram a força do novo espaço público, não apenas comandando as redações, mas, principalmente, determinando a linguagem e o conteúdo dos jornais. E um de seus principais instrumentos foi o folhetim, um estilo discursivo que é a marca fundamental da confluência entre jornalismo e literatura (2005, p. 28).

Se Pena e Bulhões dedicam boa parte de seus estudos para identificarem os modelos de convergência entre as duas áreas, outros autores que trabalham diretamente com a crítica literária também mostram os pontos positivos perceptíveis da atividade jornalística na obra de escritores, como é o caso de Schüler (1989), que cita o primeiro parágrafo de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, do jornalista e escritor Lima Barreto, como um exemplo de texto bem acabado, ainda que utilizando características do texto jornalístico:

Está aí o primeiro parágrafo. Quem exigiria transparência maior? Frases curtas, palavras coloquiais, nenhuma metáfora a borrar os contornos claros da personagem. Cumprida está uma das finalidades do tecido verbal: colocar mundo diante dos olhos. Em romances que empolgam, podemos até esquecer a página impressa. Enquanto o fascínio dura, convivemos com personagens que se movem em tempo e lugar precisos. Entretanto, mesmo transparente, o tecido verbal está lá e cheio de artifícios, pois em arte tudo é artifício (SCHÜLER, 1989, p. 11).

Mas é o escritor Daniel Defoe¹ que costuma ser identificado como o primeiro jornalista literário moderno. Não é coincidência que o mesmo Defoe tenha reconhecida importância na história do romance moderno. Segundo Pena (2006), Defoe, em 1725, “assinou uma série de reportagens policiais em que misturou literatura e jornalismo utilizando técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais.” O autor de *Robinson Crusoe* é acompanhado por outros romancistas célebres a partir de então. Pena (2006) reconhece a estreita relação entre o texto de Honoré de Balzac² com o jornalismo, pela profunda descrição utilizada pelo escritor e, de forma geral, pelas narrativas inspiradas em fatos sociais e acontecimentos corriqueiros do dia a dia, que tornam Balzac

¹ Escritor britânico, nascido em 1660 e falecido em 1731. Escreveu, entre outros livros, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*.

² Escritor francês, nascido em 1799 e falecido em 1850. Um dos expoentes do realismo na literatura internacional, escreveu *Eugenia Grandet*, *O Pai Goriot* e *As Ilusões Perdidas*, entre outras obras.

um verdadeiro historiador da vida privada. O francês Victor Hugo³ (cuja atividade foi além da literatura e enraizou-se na vida social francesa por sua atuação como ensaísta, estadista e ativista dos direitos humanos) e o norte-americano Charles Dickens⁴ também são lembrados pelo autor.

Cristiane Costa (2005) faz um amplo levantamento para exemplificar como a questão, já no início do século XX, provocava acaloradas discussões também no Brasil. Em 1904, o jornalista e escritor João do Rio publicou em um jornal carioca, a *Gazeta de Notícias*, uma enquete com intelectuais da época, contando com cinco questões, uma das quais questionando se o jornalismo, especialmente no Brasil, seria um fator bom ou mau para a literatura. Se em 1904 a pesquisa resultou indefinida (enquanto onze intelectuais afirmaram que o jornalismo prejudicava a prática literária, dez eram favoráveis ao jornalismo na relação com a literatura), a mesma pergunta, feita pela autora em 2004, resultou numa maioria de respostas favoráveis nesse cenário: poucos hoje consideram o jornalismo prejudicial à literatura, apesar de que ainda mantenha-se uma conceituação rasa diferenciando as duas áreas a partir de seu valor estético. A mesma Cristiane Costa afirma que:

Uma vez demarcadas as fronteiras, a literatura será identificada com a alta cultura e o jornalismo com a cultura de massa. Essa separação será tão naturalizada que se esquecerá que as duas atividades começaram juntas no Brasil, em 1808, quando finalmente foi permitida a publicação de impressos, com a vinda da Coroa Portuguesa. E também que a primeira se beneficiou enormemente da segunda para sua difusão, em forma de folhetim, durante todo o século XIX e o início do século XX (COSTA, 2005, p.14).

Mantendo o foco dessa discussão no Brasil, Pena (2006) lembra o profundo comentário social presente nas obras de Machado de Assis, mas amplia seu olhar para José de Alencar, que iniciou a carreira jornalística em 1850, ao colaborar com o *Jornal do Commercio* e no *Correio Mercantil*, assinando a coluna *Ao Correr da Pena*, com uma série de crônicas que retratavam o cotidiano da cidade. Alencar conduziu sua carreira literária paralelamente à carreira jornalística: tornou-se editor chefe do *Diário do Rio de Janeiro* em 1855 e publicou seu primeiro romance, *Cinco minutos*, como folhetim diário,

³ Victor-Marie Hugo, francês, nascido em 1802 e falecido em 1885, autor de *Os Miseráveis* e *O Corcunda de Notre Dame*, entre outras obras.

⁴ Charles John Huffam Dickens, nascido em Portsmouth (EUA) em 1812 e falecido em 1870, autor de *David Copperfield*, *Oliver Twist*, *Um Conto de Duas Cidades* e *Grandes Esperanças*, entre outras obras.

mesmo formato de outras obras anteriores universalmente reconhecidas, como é o caso do já citado *Robinson Crusoe*.

Essa proximidade entre funções sociais e linguagem, mais notadamente com o jornalismo, buscando apropriar-se dos recursos textuais do romance, é lembrada por Lima (2004) como uma relação benéfica para ambas as áreas, em que a própria literatura, em determinados momentos, pode fazer uso das técnicas jornalísticas para oferecer ao texto características diferentes, como fez Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*, obra marcada por um despojamento e um “descansar” da linguagem, (LIMA, 2004, p.179)

Independente de qual área beneficie-se das características de outra, Costa (2005), defende que a chave para a distinção entre elas está na missão do jornalismo de narrar o acontecimento, e os diferentes graus de separação entre jornalismo e literatura baseiam-se em dois mitos: o da objetividade da imprensa e o da autonomia da ficção como categoria estética.

Quem se dedicou a tentar encontrar características específicas que discernissem o texto literário do jornalístico foram Fiorin e Savioli, que mencionam três características para que se estabeleça essa distinção. Duas das três características, segundo os próprios autores, resultam insuficientes para demarcar esses territórios de forma clara. A primeira delas seria o conteúdo, e ambos descartam essa opção. A segunda característica seria o caráter ficcional e o não-ficcional. Porém, determinados textos – os de caráter religioso, por exemplo – não permitem um discernimento entre o real e o fictício. Já na terceira característica, os autores encontram um elemento que pode servir de base para essa diferenciação: a função do texto. Enquanto o texto jornalístico tem a função de informar, o texto literário, segundo os autores, tem função estética, onde “o plano de expressão não serve apenas para regular conteúdos, mas recria-os em sua organização de um modo que importa não apenas o que é dito nele, mas o modo como se diz. Ao resumi-lo, perde-se o essencial dele” (FIORIN & SAVIOLI apud COIMBRA, 1993, p.17-18).

Medina (1978, p.115) afirma que narrar qualquer história não significa mais viver essa mesma história. Para a autora, a narrativa é um universo simbólico com características e funções que merecem um estudo à parte. E tanto faz que se trate de uma narrativa inteiramente ficcional ou de uma narrativa jornalística. Nessa linha de pensamento, dentre todos os textos jornalísticos do gênero informativo, é a reportagem que mais pode aproximar o jornalismo impresso periódico da literatura (outros textos, como a nota informativa, a notícia ou a entrevista submetem-se, habitualmente, a um padrão que permite pouca identificação estilística ou trato estético). A reportagem,

segundo Medina (1978, p.134), amplia uma simples notícia de poucas linhas, aprofundando o fato no espaço e no tempo, e esse aprofundamento do conteúdo faz-se numa abordagem estilística – o tipo de abordagem que pode aproximar as duas áreas.

Ponte (2005, p.46) enxerga, por parte do jornalismo, uma apropriação de certas técnicas comuns a uma corrente literária, o realismo, que fazia uso de um narrador “obrigado a dar à ficção as aparências de realidade”. Como parte deste código, a observação não-emotiva, a observação sobre personagens e cenários, e a “assunção de um lugar mediador e discreto por parte do enunciador.” Desenvolvendo-se paralelamente à essa corrente literária, o jornalismo do século XIX encontra “no realismo algumas de suas metáforas fundadoras, como ‘espelho da vida’ [...] ou a sua matéria-prima, os acontecimentos, como mimeses dos seres e das coisas” (PONTE, 2005, p.45). A autora também destaca a importância do papel do narrador, que pode, então, controlar os eventos reportados, os personagens, o tempo e os cenários, “mantendo as distâncias entre o real e a ficção”, havendo no processo a opção de escolher quem será chamado para o *lead*⁵. (p.46).

Essa fronteira mal definida nas boas reportagens jornalísticas foi vista décadas após o período apontado por Ponte, inicialmente, em muitos textos do norte-americano John Hershey. Trabalhando para a revista *New Yorker*, Hershey visitou a cidade de Hiroshima, no Japão, pouco depois da explosão da bomba nuclear que devastou a cidade, em agosto de 1945. Alheio aos perigos causados pela radiação, Hershey buscou os detalhes esquecidos da tragédia, que ocupava as manchetes do mundo em um foco que abordava, via de regra, a tecnologia e o poder da bomba atômica. Para Hershey, era preciso contar outra história, que passava despercebida e só era vista por quem, efetivamente, estivesse no local. O jornalista encontrou sobreviventes, conversou com eles e refez seus passos desde antes da explosão até o momento em que conversavam com ele. Hershey transformou sua reportagem em uma narrativa romanceada, “escrevendo um livro jornalístico cujo objetivo era descrever a tragédia atômica pelo ponto de vista de seis personagens reais, sobreviventes da bomba” (PENA, 2006, p.53). Publicada em edição única da *New Yorker*, *Hiroshima* faz a revista bater recordes de venda na época, ajudou a alertar o mundo para as consequências do uso da tecnologia nuclear, e tornou-se uma referência no jornalismo literário.

⁵ O lead busca responder às perguntas básicas do jornalismo no primeiro parágrafo da matéria, de forma que as principais informações sejam recebidas pelo leitor desde o início. O restante do texto buscará aprofundar essas informações, retomando-as e acrescentando mais informações a elas (LUSTOSA, 1996, p.78). No Brasil muitos autores e profissionais fazem identificam pelo termo *lide*.

1.2 O novo jornalismo: veracidade e verossimilhança em discussão

O choque causado pela reportagem de Hershey contrapõe-se a uma padronização estilística que nascera nos Estados Unidos alguns anos antes e começava, justamente nos anos 40, a espalhar-se pelo mundo. A partir de uma série de regulações formais que surgiram nos jornais norte-americanos, no período entre a primeira e a segunda guerra, o estilo do jornalismo produzido no norte da América passou a se disseminar por outros países. O aumento da influência estadunidense no mundo após a primeira guerra gerou um nivelamento nas normas de produção jornalísticas que cercearam a liberdade textual e praticamente limitaram as opções formais do texto jornalístico. Se nos Estados Unidos essas transformações começaram mesmo antes, ainda no século XIX, no Brasil o antigo padrão jornalístico, baseado no modelo francês orientado ao texto opinativo, foi aos poucos sendo substituído pelo modelo americano baseado em uma noção de objetividade e procedimentos metodológicos por volta da década de 1950. Lage explica de forma sucinta essas transformações:

As restrições mais gerais do jornalismo noticioso referem-se à linguagem jornalística, sobretudo quando impõe o uso de vocabulário e gramática tão coloquiais quanto possível nos limites do que se considera socialmente correto e adequado ao público a que se destina a informação. Normas de redação adicionais impedem o uso estilístico (intencionalmente significativo) de notações como as vírgulas. Do mesmo modo, regulam e geralmente suprimem pontos de exclamação, reticências, etc.(LAGE, 1999, p.24).

Nesse processo, conceitos subjetivos estão excluídos. O que alguém possa ter pensado, imaginado, concebido ou sonhado deixa de ser informação – porque não pode ser comprovado – e passa a ser substituído unicamente pelo que alguém diz, propõe, relata ou confessa (LAGE, 1999, p. 26). Só pode constar do texto jornalístico aquilo que é notícia e pode ser comprovado. De resto, configura-se como fraude, ou erro.

É difícil, no entanto, afirmar que essas transformações se deram, unicamente, pela necessidade que a atividade tinha, como profissão, de separar-se da visão da literatura, como arte, e de adequar-se ao ritmo de um processo continuamente controlado pelo tempo. Tais transformações podem, também, ter sido influenciadas por processos industriais e tecnológicos. Independentemente das razões, houve uma transformação

radical no moderno jornalismo, e a maior dessas transformações foi a criação do *lead*, que surge em um momento de profunda crise de confiança do povo americano com as notícias divulgadas pela imprensa (principalmente durante a guerra). Tal procedimento tinha, então, a intenção de assegurar ao público – e também ao profissional responsável pela apuração – a credibilidade necessária ao jornalismo. Bulhões aponta as condições em que aconteceram essas mudanças:

A dinâmica dessa engrenagem conduzirá o texto jornalístico a uma forma de transmissão informativa cada vez mais baseada na concisão e na clareza, cuja consequência se dará nos termos da padronização textual. Assim, vão se consagrando na imprensa dos Estados Unidos certos procedimentos essenciais para a escrita noticiosa, tais como a ordem direta da frase e a contenção no uso de adjetivos, levando, por fim, ainda no final do século XIX, à consagração das fórmulas da pirâmide invertida e ao uso do lide (do inglês *lead*) - o início do texto, que responde às seis perguntas básicas de qualquer fato: quem, o que, quando, onde, como e por quê (BULHÕES, 2010, p. 30).

É reconhecida a contribuição, aqui, de Tuchman (1993, p.74-84), que analisa a noção de objetividade jornalística para ligá-la, intimamente, às necessidades dos profissionais da área, que invocam a objetividade como uma espécie de proteção. O autor cita um repertório limitado com o qual define e defende sua objetividade e a utiliza para minimizar os riscos impostos pelos prazos de entrega do material, pelos processos difamatórios e pelas reprimendas dos superiores. O *lead* é parte integrante desse processo que aos poucos torna-se um padrão. O surgimento desse modelo jornalístico fez desaparecer marcas de uma linguagem conceituada por Bulhões como “verborrágica e beletrista”, já incorporadas às redações dos jornais brasileiros: “A tradição secular brasileira de uma imprensa mais doutrinária do que informativa deixou sinais de uma textualidade muitas vezes oralizada, carregada de efeitos tribunícios, beletrista e rebuscada” (BULHÕES, 2010, p.137). A ascensão do modelo americano acabaria por ampliar a separação, exigida pela prática jornalística das principais características literárias apropriadas pelo jornalismo: a linguagem de excelência, a descrição pormenorizada, o cuidado estético e a preocupação maior com a forma como se enunciava, e não com o quê se anunciava. Nessa ordem de acontecimentos, Bulhões (2010) constata que a atividade jornalística passou a adotar esse conjunto de regras como forma de facilitar a escrita e permitir sua produção em tempo hábil, numa linguagem padronizada.

Nomes de escritores que atuaram no jornalismo, ou de jornalistas que recorreram à literatura para informar geram estudos válidos a uma recuperação das possíveis ligações entre as duas áreas, ainda que, já no século XIX e no início do século XX, possamos encontrar as primeiras manifestações contrárias a uma aproximação: Bahia (1990) lembra que Machado de Assis e Euclides da Cunha consideraram-se livres quando longe dos jornais, aptos a fazer exclusivamente literatura, sem entraves formais e compromissos próprios à profissão.

Mesmo o sucesso de “Hiroshima” foi insuficiente para tornar a estratégia de Hershey uma referência ou definir um marco para o que viria a se chamar de jornalismo literário. É provável que Hershey, por mais influente que seja seu trabalho, não esteja entre os precursores mais lembrados do novo jornalismo literário, que surge nos anos sessenta, pelo fato de ter, basicamente, contado sua história a partir de depoimentos.

Isso é diferente do que fariam, anos depois, jornalistas como Truman Capote ou Norman Mailer. Eles foram os precursores de um movimento chamado Novo Jornalismo, que acabaria marcando sua época e influenciando o jornalismo produzido no mundo inteiro, não sem, no entanto, causar polêmica. Depois de ler um texto do jornalista Gay Talese, sobre o boxeador Joe Louis, no começo dos anos 60⁶, o jornalista Tom Wolfe fez uma descoberta, conforme relata: “Era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser [...] lido como um romance” (WOLFE, 2005, p. 19). Segundo Wolfe, até então, ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética. A partir daí, o jornalista começou a produzir seus próprios textos de jornalismo literário, utilizando como recursos a construção cena a cena, o diálogo realista, o ponto de vista da terceira pessoa e o registro minucioso dos detalhes.

A maior crítica feita ao Novo Jornalismo diz respeito ao conflito entre a fidelidade aos fatos e à forma como eles são narrados. Wolfe, Mailer, Capote e seus seguidores transformaram reportagens em exercícios literários que presumiam aceitar que o jornalista imaginasse ações, diálogos e até mesmo o que se passava na mente de suas personagens, na busca por reproduzir um fato real. Tanto a ligação do movimento com o jornalismo era polêmica que Truman Capote, autor de *A Sangue Frio*, “não gostava de chamar seu trabalho de jornalismo. Preferia o termo ‘romance de não-ficção’. Entretanto, segundo Wolfe, o sucesso de *A Sangue Frio* deu muita força para o movimento que ele estava criando” (PENA, 2006, p. 53).

⁶ O artigo lido por Wolfe chama-se *Joe Louis: the king as a middle-aged man*, e foi publicado na revista *Esquire* em junho de 1962.

Emerge, aqui, como cerne de toda a polêmica, a já discutida noção de verdade e ficção que separa as duas áreas e a importância do conceito de verossimilhança, acima até mesmo do conceito de veracidade. Costa explica que o status de um fato ser ficção ou verídico depende de uma espécie de contrato implícito:

No caso do jornalismo, o de narrar um fato verdadeiro. No da literatura, o de privilegiar a imaginação e a concepção estética. Mas a exclusão de conteúdos não ficcionais do conceito de literatura pode interferir profundamente na forma de recepção de um texto. Às vezes basta mudar seu suporte material. Com isso, uma reportagem pode ganhar status literário quando impressa em livro. Ou um texto ficcional pode simular uma reportagem a ponto de enganar jurados experientes de prêmios como o Pulitzer” (COSTA, 2005, p.293).

Lígia Militz da Costa aponta a verossimilhança como critério fundamental na construção da mimese, sendo, segundo a *Poética* de Aristóteles, um conceito que não se reduz à mera imitação ou reprodução da realidade, mas a “uma representação que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando determinados efeitos” (COSTA, p.53). É oportuno recuperar, aqui, que o conceito de verossimilhança está intimamente ligado ao que é “possível”, e não necessariamente ao que é verdadeiro, como objeto temático. Reside, nesse aspecto, a grande crítica ao chamado jornalismo literário, ou seja, a suspeita de que, em prol de um maior valor estético e narrativo, a verossimilhança seja criada a fim de enriquecer a narrativa e fazer o leitor crer na veracidade dos fatos, mesmo que esses não correspondam exatamente à realidade.

Em um meio termo entre a admiração e a crítica, buscando, portanto, através de regras próprias aparentar verossimilhança, o Novo Jornalismo ainda deixa suas marcas cinquenta anos depois de ter surgido, nos Estados Unidos, apesar de ser, atualmente, pouco representativo quando comparado ao impacto que teve nos anos 60 e 70. O uso da expressão “movimento” é considerado errôneo por Bulhões (2010), uma vez que não houve uma organização de ideias estabelecidas conjuntamente por um grupo, ou um manifesto publicamente anunciado. O Novo Jornalismo, no entanto, acabou por ser considerado um movimento em razão do grande número de relevantes trabalhos e profissionais que passaram a publicar seus textos seguindo padrões que conflitavam com o ditame reinante no jornalismo americano de seguir normas rígidas quanto à linguagem e à estrutura narrativa. Além dos já citados, nomes como Jimmy Breslin e Gay Talese aproximaram o jornalismo do romance de ficção, provocando um choque à sua época.

Se a máxima regra do jornalismo é trabalhar fatos com objetividade, o ato de “completar lacunas” com enredos ficcionais ou imaginados pelo jornalista foi considerado um ato de ataque à própria profissão, mas veio ao encontro do período transgressor em que o estilo surgiu. Um de seus mais reconhecidos seguidores, Truman Capote, explicou, segundo Pena, as motivações para esse ato de rompimento com a estética “*lideana*” que imperava no jornalismo da época:

Em entrevista à *Playboy*, Truman Capote diria depois que pretendia trazer para o jornalismo “a técnica da ficção que se move tanto horizontalmente quanto verticalmente, em forma simultânea: horizontalmente quanto ao aspecto da narração e verticalmente penetrando nos personagens”. Lembrava ainda que se podia fazer muito mais no jornalismo, que “constitui o único campo realmente sério e criativo de experimentação literária” (PENA, 2005, p. 43).

A experimentação a que Capote se referia ia de encontro às regras formais a que o jornalismo americano encontrava-se sujeito, o que ajuda a explicar a resistência que o movimento encontrou dentro do próprio meio jornalístico. Se essa experimentação literária começava a ser vista sob um viés mais sério por seus defensores, não foi com essa conotação que os termos empregados para nomear o movimento surgiram – e eles nem sequer apareceram na época em que Wolfe escreveu seu manifesto. Segundo Pena (2005, p.54), a expressão “novo jornalismo” apareceu pela primeira vez em 1887, mas foi usada “de forma jocosa para desqualificar o britânico WT Stead, editor da *Pall Mall Gazette* [...], repórter engajado nas lutas sociais, que recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos”. Stead era considerado inconsequente por seus adversários e começou a ser chamado de novo jornalista, mas com um significado que, à época, mais se aproximava de compará-lo a um “cabeça oca”.

O “movimento” não teve um manifesto oficial, porém Tom Wolfe escreveu o seu próprio manifesto em 1963 que, segundo Sodré e Ferrari (1986), apontou quatro recursos básicos do estilo: a reconstrução da história cena a cena, o registro de diálogos completos, a apresentação da cena pelos pontos de vista de diferentes personagens e o registro de hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. Esses são pontos de apoio para boa parte das reportagens do estilo que proliferou nos anos 60 e 70, inclusive no Brasil, onde publicações, como a revista *Realidade*, e jornalistas, como José Hamilton Ribeiro, tornaram-se referência do chamado “Jornalismo Literário”, nome que caminha lado a lado com a nomenclatura do Novo Jornalismo no Brasil. Há mais

exemplos do estilo no Brasil:

[...] longas reportagens escritas com estilo e rigor profissional podem até se tornar clássicos da literatura. O que seria um relato jornalístico sobre a guerra de Canudos tornou-se um cânone da literatura brasileira. Da mesma forma, incluem os livros *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos e *A Noite das Grandes Fogueiras*, de Domingos Meirelles, entre vários outros (Pena, 2005, p.80).

Ao citar, posteriormente, exemplos mais recentes, como *O Abusado*, *Olga e Rota* 66, Pena também deixa claro que grandes reportagens podem continuar, nos tempos atuais, saindo das páginas dos jornais para transformarem-se em livros de sucesso.

Ampliando o olhar para além do Brasil, na América Latina, outros autores podem ser apontados como precursores do estilo, e antes mesmo que ele se estabeleça nos Estados Unidos. Dentre os escritores latinos, Silva reconhece o importante papel do colombiano Gabriel García Márquez e afirma que:

Muito antes de Tom Wolfe anunciar o Novo Jornalismo como uma terceira opção criadora no entrecruzamento das narrativas informativa e ficcional, o desafio de “articular a realidade pública” (FERREIRA, 2003) em suas formas de representação conflituosas já havia sido enfrentado pelo escritor colombiano em algumas experiências vitais para o destino de seus escritos. Publicadas por *El Espectador* em agosto e setembro 1954 e março de 1955, respectivamente, três matérias mereceram do já então premiado contista uma atenção destacada: o deslizamento de Antioquia (*Balance Y Reconstrucción De La Catástrofe De Antioquia*), a marcha de protesto em Quibdó (*El Chocó Que Colombia Desconoce*) e a história do naufrago sobrevivente Luis Alejandro Velasco (*La Verdad Sobre Mi Aventura*). Semelhantes em sua tessitura narrativa, as duas primeiras matérias exploram incidentes locais sob a perspectiva expositiva da reportagem de investigação social, acurada em seus métodos documentais, mas aberta à ambigüidade em seus objetivos críticos (2006, p. 148).

Em artigo publicado em 2004, Herscovitz menciona um grupo de escritores hispânicos que conduziram a literatura produzida na América Latina a um outro patamar em termos mundiais – e que ajudaram a criar o chamado “realismo mágico”, particularidade que se tornou uma espécie de estereótipo da época para os leitores europeus, quando o tema era a literatura hispânica.

É difícil traçar um perfil daquela geração de escritores. Eles não faziam parte de uma escola literária específica, mas compartilhavam uma preocupação com a linguagem e a forma [...] Alguns deles começaram sua carreira profissional como jornalistas, entre eles García Marquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar [...]. Grande parte desse grupo tinha formação

intelectual influenciada pela *avant-garde* européia, a novela francesa e o modernismo norte-americano (HERSCOVITZ, 2004, p 176).

Para Herscovitz, o jornalismo latino-americano seria um reflexo do sistema político, econômico e cultural de cada nação influenciando o modo de pensar e de escrever de toda uma geração de escritores engajados com a realidade latina da época. “Na sequência histórica, os latino-americanos herdaram do ideário francês a crença no papel da imprensa como instrumento de reforma social, num estado forte e na vontade coletiva” (HERSCOVITZ, 2004). García Márquez partilhou desse pensamento em muitos de seus textos jornalísticos e em suas obras de ficção. Sua obra mais reconhecida, *Cem anos de solidão*, apresenta temas marcantes da sociedade colombiana e dos tempos em que García Márquez o escreveu, mas a esse discurso o escritor acrescentou o realismo mágico, que ajudou a obra a se tornar uma das mais vendidas de todos os tempos. O sucesso editorial do livro, lançado em 1967, mudou também a carreira de García Márquez. Até alcançar esse reconhecimento literário, a visão política do autor e o próprio Novo Jornalismo aparecem, e muito, em sua obra jornalística, como aponta Herscovitz:

Como muitos outros jornalistas latino-americanos que entraram para a profissão entre 1940 e 1970, García Márquez adotava o conceito de intérprete dos eventos e defensor de causas sociais. Essa visão, herdada em parte do jornalismo europeu, opõe-se à noção de objetividade do modelo norte-americano, inicialmente adotada como estratégia comercial e, mais tarde, incorporada às normas profissionais e à ideologia de responsabilidade profissional (HERSCOVITZ, 2005, p 184).

Se a atividade jornalística de García Márquez viu-se impregnada de características próprias do realismo mágico, do Novo Jornalismo e de suas posições políticas, sua obra jornalística também influenciou sua obra literária. Suas posições políticas e ideológicas foram uma influência marcante em sua produção literária através dos temas que, vistos diariamente em seu trabalho jornalístico, ressurgiriam posteriormente em seus livros. Porém, García Márquez nunca formou-se em uma escola de jornalismo, e sua adequação ou recusa às regras do texto jornalístico fundamentaram-se em um aprendizado prático. É sobre essas regras que é necessário, portanto, um olhar mais profundo, para uma melhor compreensão das relações entre as duas áreas que orientam a discussão,

1.3 O texto jornalístico, regido por normas

Independentemente de convergências que aproximem a literatura do jornalismo, é usualmente aceito que, se há um elemento que os separa é a necessidade básica do jornalismo de lidar com necessária crença na verdade – não importa de que forma – ainda que a busca por tornar o relato o mais verossímil possível possa ser compartilhado com a literatura. Qualquer objeto textual que tenha em seu conteúdo um mínimo de criação que não seja corroborada por fatos corre o risco de ser descaracterizado como texto jornalístico. E se a busca pela transmissão da verdade, ao longo da história, transmutou o jornalismo em diferentes estilos, também contribuiu para que ele fosse produzido através de um processo apoiado por técnicas e normas reguladoras. Essas normas acabaram padronizando o desenvolvimento da escrita jornalística. Ainda que o jornalismo possa ser construído sobre as diferentes especificidades dos sub-gêneros em que se divide⁷ – cada qual com suas particularidades – determinados dogmas do texto jornalístico acabaram por se impor, principalmente a partir da disseminação do modelo norte-americano de jornalismo, como visto no capítulo anterior. O trabalho de Lage (1999) estuda as diferentes formas estruturais e linguísticas sobre as quais se alicerça o jornalismo, e demonstra que é a linguagem que concentra as maiores restrições do ponto de vista formal, já que “impõe o uso de vocabulário e gramática tão coloquiais quanto possível nos limites do que se considera socialmente correto e adequado ao público a que se destina a informação” (LAJE, 1999, p. 24).

Tanto Lage quanto outros autores, como Erbolato (1997) e Bahia (1990), teorizaram acerca da estrutura e da linguagem jornalística e permitiram a identificação de uma série de características que passaram a nortear o texto no jornalismo desde que influências do estilo norte-americano chegaram ao Brasil, na metade do século XX. Entre essas características estão a objetividade, o tópico frasal e a antítese, o uso de uma certa forma de analepse e de prolepse, a redução da adjetivação e o uso da descrição detalhada. É em torno desses elementos que o texto jornalístico constrói suas vias de acesso à informação. Embora tais elementos não estejam presentes juntos, ou em sua totalidade, em todos os gêneros jornalísticos, é neles que o presente trabalho se apoia para investigar que particularidades do texto jornalístico influenciaram na formação do escritor García Márquez, e de que forma esses mesmos recursos seriam usados posteriormente para que o

⁷ Nota, notícia, reportagem, entrevista, coluna e crítica são os mais usuais, como partes de gêneros informativos, opinativos e interpretativos.

escritor atestasse verossimilhança à sua narrativa ficcional.

1.3.1 Objetividade

Provavelmente a mais lembrada marca do texto jornalístico moderno seja a objetividade informativa, necessária para que o texto enquadre-se nas rotinas de urgência do leitor moderno, que busca receber a informação da forma mais direta, rápida e eficiente possível, segundo um instituído modelo informativo que dominou o jornalismo a partir da metade do século XX.

Kunczik (2002) lembra de fatores que contribuíram para o advento dessa norma de objetividade: a evolução da imprensa como “voz do povo”, o predomínio, no começo do século XX, das ideias de Francis Bacon⁸ (que atribuía grande importância aos fatos) e o desenvolvimento da fotografia. Particularmente, a presença de registros fotográficos acabaram por diminuir a liberdade poética até então existente pela crença de que fotos representavam a “realidade”. Com a fotografia, não haveria mais espaço para a criação poética em torno dos acontecimentos, apenas a verdade revelada pelas imagens. Kunczik (2002) ainda acrescenta um quarto elemento: o surgimento das agências de notícias, que uniformizaram a informação nos trinta anos finais do século XIX. Elas acabariam padronizando a disseminação das notícias pelo simples fato de que todo e qualquer texto acabaria apoiando-se no mesmo conjunto de fontes. Em virtude das dificuldades enfrentadas pelos sistemas de transmissão de mensagens à distância, principalmente o telégrafo, essas notícias precisavam ser curtas e, portanto, objetivas.

Pena (2005) aponta que, erroneamente, o termo objetividade é usualmente confrontado com a noção de subjetividade (o que acaba tornando o termo “subjetivo” algo quase proibido para muitos jornalistas):

A objetividade é definida em oposição à subjetividade, o que é um grande erro, pois ela surge não para negá-la, mas sim por reconhecer sua inevitabilidade. Os fatos são construídos de forma tão complexa que não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Pelo contrário, é preciso desconfiar desses fatos e criar um método que assegure algum rigor científico ao reportá-los. Walter Lippman lembra que "o método é que deveria ser objetivo, não os jornalistas" (PENA, 2005, p. 52).

⁸ Bacon é considerado o pai da ciência moderna por apoiar seus métodos no empirismo e acreditar na objetividade da ciência em contraposição ao caráter metafísico e religioso do conhecimento, que era predominante em sua época. Na virada do século XIX para o século XX, repleto de inovações tecnológicas e invenções que mudaram o modo de vida da sociedade, foi predominante esse pensamento voltado mais ao científico do que ao metafísico.

Mas a objetividade alcança o método e, também, os jornalistas. Quando aplicada excessivamente, provoca na ficção e no jornalismo efeitos similares: oculta sentidos de representação do fato, acaba por limitar o ponto de vista, oculta a figura do narrador no processo. Para Costa (2005, p.348), o fato de os jornalistas orientarem seu texto de forma a negar a subjetividade (território ficcional), cobra seu preço, “desde o desinteresse do leitor por uma reportagem descolorida de vida até a dificuldade do escritor de livrar-se de padrões mentais arraigados no dia-a-dia das redações e encontrar sua própria voz.” A autora completa afirmando que o jornalismo moderno, dominado pela objetividade, acaba diminuindo a noção de autoria, e faz com que a autoridade do texto não emane “da subjetividade ou da imaginação do autor, mas de seu compromisso de comunicar a verdade” (COSTA, 2005, p.217).

Ao conceituar seus rituais de objetividade Tuchman (1993, p.74-84) afirma que contra a pressão que sofrem, os profissionais argumentam que os perigos podem ser minimizados seguindo as estratégias definidas, pela própria classe, como notícias objetivas. Para o autor, há quatro procedimentos que propiciam ao jornalista a obtenção da objetividade: a capacidade de identificar os fatos, a apresentação de provas que corroborem as afirmações, o uso de aspas para determinar o autor das citações em seus textos e a própria estruturação informativa em uma sequência apropriada às regras estabelecidas - nesse caso, a clássica ideia da pirâmide invertida, em que as principais informações são apresentadas no início do texto, correspondendo ao lead e à resposta das perguntas básicas do jornalismo: "o quê", "quem", "quando", "como", "onde" e "por quê".

Na mesma linha de vincular a objetividade a procedimentos comuns, Kunczik (2002) cita Bentele (1982) para defender a ideia de que alguns desses procedimentos que estão vinculados ao exercício da objetividade apontam para o ato de informar sem emoções, de modo desapassionado, de selecionar palavras neutras na descrição do contexto, de empregar citações diretas e preservar evidências adicionais. O mesmo Kunczik completa que, “de acordo com este conceito, os textos jornalísticos objetivos podem ser verificados por suas qualidades de precisão, interesse, verificação, veracidade e neutralidade”. Porém, é ausente nesses textos qualquer marca autoral que possa diferenciar seu autor de outros profissionais, e o mesmo Kunczik lamenta que, após inúmeras discussões e conceituações, ainda não tenha sido possível chegar a um conceito comum de objetividade jornalística, e explica:

[...] a objetividade jornalística está ligada à qualidade de um produto jornalístico. Também se utiliza o termo para descrever uma norma jornalística que requer certos tipos de comportamento. Já a “imparcialidade” ou o “equilíbrio” que se exigem da reportagem se relacionam com o conteúdo global de um veículo de comunicação, com os interesses existentes numa sociedade que dentro desse veículo compete com algum outro em torno da opinião pública (KUNCZIK, 2002).

Não bastassem os diferentes estilos de texto próprios à profissão⁹, o texto jornalístico ainda exige do profissional um cuidado maior quando o que está em jogo é seu público alvo - uma preocupação que não atinge os escritores, ou pelo menos a maioria deles – e, nesse contexto, o cuidado com o vocabulário empregado é sempre lembrado junto ao conceito de objetividade, que por si só facilita a recepção da informação, independentemente de quem leia esse texto. Na literatura, em geral, é o público que busca seu autor e acompanha sua produção, ao passo que, no jornalismo, o veículo e o profissional precisam ir atrás de seu público-alvo e adequar-se às suas capacidades de assimilação. Porém, uma vez que se encontra e se conquista esse público alvo, o profissional sempre sabe para quem está escrevendo. Mesmo em tempos de disseminação massiva de conteúdo jornalístico via internet, determinados veículos conhecem, por meio de pesquisas encomendadas, qual é o perfil de seu público leitor. Em veículos menores, com circulação mais restrita, essa característica é ainda mais latente. O próprio Gabriel García Márquez reconhece que, quando passou a se dedicar à sua obra de ficção e, principalmente, a partir do momento em que a fama o tornou conhecido mundialmente, a perda desse ponto de apoio – o conhecimento do seu público leitor – o deixou preocupado:

Quando estou escrevendo, sempre me preocupo que esse amigo vá gostar do que escrevo, ou que outro amigo vá gostar daquele parágrafo ou capítulo, sempre pensando em um público específico. O problema, após escrever *Cem anos de solidão*, é que agora eu não sei mais para quem, desses milhões de leitores, eu estou escrevendo. Isso me chateia e me inibe. É como se milhões de olhos estivessem olhando para você e você não tem ideia do que eles pensem (MARQUEZ apud STONE, 1981)¹⁰.

⁹ O texto jornalístico impresso (em jornal ou revista), o texto televisivo, o texto *online* e o texto radiofônico têm diferenças marcantes de forma e função que precisam ser identificadas e assimiladas durante o curso superior.

¹⁰ Tradução nossa. No original: When I'm writing I'm always aware that this friend is going to like this, or that another friend is going to like that paragraph or chapter, always thinking of specific people. In the end all books are written for your friends. The problem after writing *One Hundred Years of Solitude* was that now I no longer know whom of the millions of readers I am writing for; this upsets and inhibits me. It's like a million eyes are looking at you and you don't really know what they think.

É compreensível a dificuldade manifestada por García Márquez. Ela faz parte de uma série de fatores que culminaram em um processo de regulamentação informal para que o texto jornalístico se transformasse, nivelando, de certa forma, o estilo da notícia jornalística, para que ela pudesse ser recebida e compreendida por qualquer leitor, de qualquer classe, ou mesmo de qualquer país.

Erbolato (1997) lembra essa necessidade de adaptação a todos os públicos explicando que o texto com palavras difíceis, termos técnicos, neologismos e excessos de adjetivação pode afastar leitores com menor conhecimento e domínio da língua, ou até irritá-los. Sodré e Ferrari (1986) apontam as necessidades de força, clareza, condensação e novidade, enaltecendo que a clareza, como atributo indispensável ao jornalismo, diz respeito à objetividade narrativa, com vistas à compreensão imediata. O excesso de detalhes, muitas vezes, obscurece a história ao invés de enriquecê-la. Bahia (1990, p.92) usa o termo “legibilidade” para ressaltar que o vocabulário jornalístico precisa primar pela simplicidade vocabular para ser compreendido.

1.3.2 Tópico frasal e antítese

O tópico frasal é um elemento frequente do bom texto jornalístico, principalmente quando o fator enunciativo de uma notícia suplanta o anunciativo, ou quando o fato é enunciado de forma detalhada e cuidadosa, em vez de ser simplesmente anunciado sem importar a forma ou as circunstâncias como ocorreu. No texto jornalístico, o tópico frasal não se resume apenas à ideia central do parágrafo, mas também à ideia principal da abertura, o componente textual de uma narrativa que captura o leitor através de uma característica que pode assumir ares de tensão, ironia, apresentação ou simples curiosidade. É a adaptação, no jornalismo, de um conceito dissertativo amplamente utilizado para organizar as ideias em um texto escrito. Lage explica a técnica:

Trata-se de organizar os dados a partir de proposições conceituais, os tópicos frasais, ou sentenças-tópico, que introduzirão o parágrafo ou grupos de parágrafos. Cada tópico frasal desses, de natureza mais genérica, lidera um relato de história ou exposição de dados - uma e outros funcionando como documentação (1999, p. 46).

No caso do jornalismo, o tópico frasal da forma como é definido acima por Lage

pode ser encontrado, principalmente, na reportagem, que mais aproxima o jornalismo da literatura em jornais e revistas. É nesse gênero (ou sub-gênero, dependendo da classificação adotada) que, habitualmente, o profissional dispõe de mais espaço, tempo e liberdade para fugir das amarras e das regras impostas pelas notícias factuais, aquelas que sobrevivem no período diário em que são dispostas, e tornam-se “velhas” no dia seguinte. Para essas notícias, a primeira frase costuma ser aplicada como um *lead*, restrita ao código de perguntas básicas do jornalismo e, portanto, sem liberdades criativas mais amplas (apesar de alguns veículos conseguirem unir o uso de um tópico frasal a um *lead* básico com sucesso em muitas ocasiões). O *lead*, no Brasil, foi adotado pelos manuais de redação dos grandes jornais a partir da década de 1950, mas surgiu quase oitenta anos antes nos Estados Unidos, quando os jornalistas norte-americanos buscaram substituir o chamado estilo britânico, em que a notícia era redigida observando-se fielmente a ordem cronológica dos fatos, como em livros de ficção (NORBERTO apud LUSTOSA, 1996, p.77). Ao instaurarem um sistema próprio, os jornalistas americanos deram um passo a mais para distinguir o jornalismo da ficção, mas procuraram, sobretudo, garantir que as principais informações durante a guerra civil americana (1860-1865) chegassem às redações antes que as comunicações fossem interrompidas. No Brasil, ainda segundo Lustosa (1996), o estilo britânico que era utilizado ficou amplamente conhecido como nariz de cera: “preparava o espírito do leitor para receber o impacto da notícia, boa ou má” (NORBERTO apud LUSTOSA, 1997, p.77). Sem necessidades provocadas pela guerra, o *lead* foi incorporado aos grandes jornais brasileiros para fins de padronização e objetividade informativas. Se sua disseminação diminuiu a importância do tópico frasal criativo em redações mais burocráticas, colaborou para que o bom uso dessa ferramenta destacasse os textos e, conseqüentemente, seu autor.

Se Lage (1999) concede particular atenção à importância do tópico frasal no texto jornalístico, Sodré e Ferrari (1986) destacam a importância da antítese, figura de linguagem que se baseia na aproximação entre expressões contraditórias para ressaltar um paradoxo. Eles ampliam a própria compreensão da importância do tópico frasal, complementando sua conceituação com o poder da antítese de ressaltar o seu efeito, pelo caráter surpreendente ou pela ausência de informação adicional que levará o leitor a prosseguir na leitura da notícia. Segundo os autores, “a estratégia consiste, aí, em dar informação incompleta ou angustiante (*Foi o pior dos dias*, ou *A Morte tornou-se uma festa*) que se esclarecerá em seguida [...]” (p. 47). Exemplificando melhor o impacto da antítese, os autores apontam que essa figura de linguagem

[...] permite compreender por que a morte de 50 crianças no incêndio de um circo causa mais impacto do que a morte de 500 mil crianças de fome, em um ano: no circo, as mortes ocorrem de uma só vez, e são tragicamente marcadas pela expectativa do divertimento que atraiu os meninos ao espetáculo (SODRÉ & FERRARI, 1986, p. 47).

Os autores classificam a antítese, até mesmo, como antiética, pela forma como tal figura induz à leitura das linhas seguintes partindo de uma ideia que, mais tarde, se revelará completamente errônea. Porém, mais do que simplesmente um recurso que amplie as contradições e chame a atenção do leitor, a antítese revela a esse mesmo leitor que a realidade pode ser contraditória, o que configura um dos componentes mais impactantes do jornalismo: a capacidade de surpreender e mostrar que não há verdades absolutas no mundo. Trata-se de um recurso tão antigo que “reflete um fenômeno da retórica muito anterior ao surgimento do jornalismo. Basta dizer que o cúmulo é a figura da tragédia grega” (SODRÉ & FERRARI, 1986, p. 47).

1.3.3 Analepse e prolepse

A analepse e a prolepse, mesmo não sendo recursos específicos do texto jornalístico, também se fazem presentes na estrutura noticiosa, de forma diferente daquela em que elas são utilizadas na literatura. O uso da analepse e da prolepse provém diretamente da instauração de novos padrões textuais com a inserção do *lead* no processo e refere-se, no caso do jornalismo, a uma questão de organização do tempo da ação na notícia, e não à ordem de palavras dentro de uma frase. O *lead*, afinal, nada mais é do que a antecipação dos principais elementos básicos da história sem um maior aprofundamento para, posteriormente, ocorrer o ressurgimento das mesmas informações apresentadas inicialmente, de forma pouco aprofundada. O leitor, interessando-se pelo que foi apresentado na introdução, seguirá lendo na busca por mais informações. Ao longo do texto noticioso, em vários momentos, o jornalista pode inserir, parcialmente, informações que serão esclarecidas mais adiante ou recuperar informações mencionadas em parágrafos anteriores (analepse), sem no entanto ser redundante. Trata-se de um artifício. Lage explica que o *lead*

[...] terá verbo no pretérito perfeito (se a notícia aconteceu), no futuro ou futuro próximo (presente pelo futuro), se anuncia fato previsto, muito raramente no presente, mesmo na narrativa concomitante, costuma ser modulado por verbo ou advérbio. A técnica usual da notícia fragmenta os acontecimentos duradouros, de modo a apresentá-los por etapas concluídas (1999, p. 30).

Assim, o *lead* configura-se como uma forma de prolepse na narrativa jornalística; por sua vez, a analepse pode ser vista como os recuos constantes da ação encontrados nas grandes reportagens, sendo porém menos recorrente do que a prolepse, já que é tradição da informação avançar, e não retroceder. Essa antecipação da informação é, hoje, quase uma necessidade. Bulhões (2010) explica esse aspecto a partir de um exemplo fictício:

Com o lide, o leitor apressado pode passar um olho rápido pelo primeiro parágrafo, abaixo do título, e sair de casa retendo o que mais interessa do acontecimento. Para obter a informação sobre um crime, por exemplo, ele não precisa saber que a vítima acordara disposta, abrira a janela para receber a luz de uma tórrida manhã de sol, brincara com seu cão, tomara leite com cereais, vestira-se de azul e saíra para dar uma volta... A pressa do leitor exige a apreensão rápida do acontecimento criminoso, o nome da vítima, o local, o assassino etc. Introduzido no Brasil pelas agências de notícias internacionais, o lide significou o golpe de misericórdia ao velho nariz de cera, nome com que eram chamadas as "inspiradas" divagações que antecediavam a informação propriamente dita (BULHÕES, 2010, p.136).

Com o lead, outras mudanças começaram a ser aplicadas ao texto, a fim de colocar a necessidade informativa acima da necessidade estética do texto. Lage (1999) lembra duas regras que surgiram com o advento do *lead* clássico: não se começa o *lead* pelo verbo; e começa-se a frase pelo sintagma nominal ou circunstancial mais importante:

Se o mais importante ou interessante for o sujeito ou a ação em si, começa-se geralmente pelo sujeito. Pode não haver complemento. Se o interesse maior recai sobre o objeto direto, a oração passa à voz passiva e o complemento passa a ser o sujeito (LAGE, 1999, p.34).

Com essas regras informais massivamente adotadas, o texto jornalístico, a partir do *lead*, passou então a aceitar algumas alternativas textuais que, na literatura, seriam condenáveis do ponto de vista estilístico e gramatical. A frase “O espetáculo foi

assistido...” é usada pelo autor como exemplo de frase inaceitável, mas que, no texto jornalístico, é amplamente utilizada, uma vez que a informação privilegia o elemento mais importante na notícia e subverte a regra sintática aplicada, nesse caso, a um verbo de regência indireta. São casos em que o *lead* exprime uma informação que será recuperada posteriormente. Não se trata de uma repetição da informação, mas de uma estratégia de informar previamente para que o leitor tenha interesse, mais adiante, em recuperar a mesma informação, porém mais desenvolvida.

1.3.4 Controle da adjetivação

Em uma área que busca uma suposta imparcialidade, o controle no uso de adjetivos é uma necessidade básica. De fato, desde os primeiros níveis da faculdade de jornalismo, o futuro profissional aprende que o uso da adjetivação não pode se fazer presente com a busca pela imparcialidade e pela objetividade. Além disso, o próprio uso do adjetivo obriga, também, que o jornalista explique seu uso, sob pena de ser superficial em sua descrição. Se a prática é desencorajada no texto opinativo – na qual a adjetivação precisa vir acompanhada de argumentos sólidos – no texto informativo o uso da adjetivos é praticamente um elemento a ser evitado sempre que possível. Erbolato coloca, lado a lado, a adjetivação e o emprego de palavras difíceis:

Pode-se escrever corretamente, do ponto de vista gramatical, mas, se forem empregadas palavras difíceis, termos técnicos, neologismos ou excesso de adjetivação, o leitor que tenha apenas o curso primário não entenderá a notícia, ficará irritado e deixará de lê-la até o fim (ERBOLATO, 1997, p.20).

O mesmo autor explica que o profissional do jornalismo que faz uso da adjetivação precisa ir além do simples ato de adjetivar: ele precisa ter um controle até mesmo semiótico do processo. Para Erbolato, se o jornalista souber lidar com símbolos e atribuir significados a eles no detalhamento de ambientes, expressões, costumes e toda sorte de descrições e, mais ainda, se tiver a sensibilidade de projetar nessa adjetivação a ressignificação a ser feita pelo leitor, ele poderá usá-la sem medo de que ela venha a ser compreendida ou utilizada de maneira errônea ou vazia.

1.3.5 Descrição detalhada

Descrever um ambiente, uma personagem, um cenário ou o transcorrer de uma ação não pode ser classificada como uma característica única do jornalismo ou da literatura, já que ambos apoiam-se na descrição para criarem um universo (ficcional ou real) que seja passível de ser recriado na mente do leitor. É na forma como a descrição detalhada aparece no texto jornalístico que é possível compreender por que esse recurso pode ser considerado como um dos elementos básicos do bom texto informativo. Enquanto na ficção a descrição pode ser usada para construir os elementos citados anteriormente, no jornalismo ela serve para situar o leitor frente a esses elementos, no sentido informativo. Assim, elementos definidores de tempo (hora, dia, semana), de espaço (endereço, rua, cidade), de objetos (a cor da blusa, o formato do rosto, a cor da pele, o tamanho de determinado objeto ou como ele estava posicionado) ou o modo como detalhes ínfimos são usados costumeiramente nas grandes reportagens, visando à reconstrução do objeto jornalístico, precisam ser o mais fiéis possíveis à realidade. Eles possuem um limite criativo, portanto, e uma importância semelhante à que lhe pode ser apontada no texto ficcional.

Erbolato (1997) chama a atenção para a importância da descrição como elemento essencial à prática jornalística, uma vez que, na compreensão do fato acontecido, é essencial o maior número possível de informações. Para Erbolato, “narrar apenas o que aconteceu, sem que se dê conhecimento do fato, com pormenores, será perder a oportunidade de levar ao receptor um jornalismo vivo, atuante e com histórias humanas” (p. 105). Em sua teorização acerca das diferentes possibilidades descritivas, o autor constrói e apresenta a definição de três tipos: a descrição pictórica, típica de um observador que, imóvel, registra com o olhar os acontecimentos ao seu redor; a topográfica, na qual o jornalista se movimenta e os objetos estão parados; ou a cinematográfica, como se o jornalista (e o leitor) acompanhassem de uma cadeira os fatos desenrolando-se à sua frente, como num filme.

2. O JORNALISMO NA FORMAÇÃO DO ESCRITOR GARCÍA MÁRQUEZ

2.1 Época caribenha

Quando recebeu o prêmio Nobel de Literatura das mãos do rei Carl Gustav, da Suécia, em dezembro de 1982, o colombiano Gabriel García Márquez estava em uma fase profissional e pessoal que em muito diferia das condições que vivera na maior parte de sua vida até então, e longe do país em que começara suas atividades profissionais, a Colômbia. Ainda que ao longo de toda a década que então começava ele permanecesse ativo em termos de produção e popularidade, mantinha também uma característica de sua persona profissional que jamais conseguiu separar: o interesse pelo jornalismo, profissão que lhe oportunizou suas primeiras publicações, serviu-lhe de laboratório e para a qual voltaria a dedicar-se em 1994, quando retornou para sua terra natal e criou a *Fundación para um nuevo Periodismo latino-americano*. Tal retorno leva a crer que literatura e jornalismo não apenas mantiveram-se muito próximos ao longo de sua vida, mas também influenciaram-se mutuamente. Essa crença pode ser verificada mesmo nos últimos anos de sua vida: enquanto o presente trabalho era concluído, Gabriel García Márquez faleceu, em 17 de abril de 2014, e a comoção gerada por sua morte é um reflexo da reconhecida importância do escritor para ambas as áreas. A Fundação do Novo Jornalismo, os jornais *El País*, *El Universal*, *El Tiempo*, *La Nación*, *El Espectador* e *New York Times*, entre outros jornais e revistas de dezenas de países dedicaram suas capas¹¹ ao escritor e mantém, em seus espaços online¹², especiais para lembrar a vida e obra do escritor colombiano.

O jornalismo surgiu cedo na vida de García Márquez, antes mesmo de qualquer ideia do escritor sobre a possibilidade de seguir a carreira jornalística. Foi o acaso que colocou em seu caminho um de seus futuros empregadores, o jornal *El Espectador*, de

¹¹

http://www.garciamedia.com/blog/garcia_marquez_front_pages_and_the_death_of_the_magician_of_magical_realism

¹² <http://especialgabo.fnpi.org/>

<http://www.semana.com/especiales/gabriel-garcia-marquez/index.html>

<http://elpais.com/especiales/2014/gabriel-garcia-marquez/>

http://www.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados14/EU_Garcia_Marquez/index.html

<http://www.eltiempo.com/Multimedia/infografia/macondodeluto/>

<http://www.lanacion.com.ar/1682702-una-vida-prolifera-cronologia-de-las-obras-de-gabriel-garcia-marquez>

<http://www.elespectador.com/gabriel-garcia-marquez>

Bogotá, cidade onde Márquez começou a cursar a faculdade de Direito na Universidade Nacional. Um crítico do jornal, em 1947, escreveu um artigo provocativo descrevendo a nova geração de escritores colombianos como jovens destituído de imaginação, sem talento para provocar grandes mudanças no cenário literário colombiano, e instigando qualquer jovem escritor a provar que estava errado. García Márquez enviou ao jornal um de seus contos. Descobriu, por acaso, ao ver o jornal lido por outra pessoa, que seu conto havia sido publicado. Mais do que isso, “uma nota introdutória afirmava que ‘com Gabriel García Márquez um novo e notável escritor surgiu’” (STRATHERN, 2009, p.42). Esse fato não foi, àquela altura, suficiente para que desistisse da faculdade de Direito, apesar de que, claramente, sentia-se deslocado.

A trajetória de García Márquez, posteriormente, seria construída a partir de uma intensa atividade no jornalismo opinativo e com posições políticas controversas, mas o futuro admirador de regimes de esquerda não desenvolveu nenhuma prática ativista política em seus tempos de universitário. Apesar disso, foi nessa época que o evento que acabaria por definir suas posições e seus pensamentos políticos irrompeu em Bogotá, mudando direta e indiretamente sua vida. O *Bogotazo*¹³ encontrou o então estudante nas ruas, em meio ao tumulto generalizado e, como muitos cidadãos colombianos, ainda surpreso com os acontecimentos. Strathern (2009) salienta que a cadeia de acontecimentos que ocasionaria *La violència* em toda a Colômbia acabou tornando-se um ponto decisivo na vida de García Márquez, uma vez que o “transformou de uma pessoa absorta e individualista em um homem de convicções políticas que, com determinação, assumiu a causa da esquerda” (STRATHERN, 2009, p.43-44). O próprio García Márquez relembra a noite em que começou a abandonar a futura carreira de advogado e, sem saber, começou a ser direcionado ao jornalismo:

Eu estava em minha pensão pronto para almoçar quando ouvi as notícias. Corri até lá, mas Gaitán já tinha sido colocado em um táxi e estava sendo levado ao hospital. No meu caminho de volta à pensão, o povo já havia tomado as ruas e estavam protestando, saqueando lojas e queimando prédios. Me juntei a eles. Naquela tarde e noite, me tornei ciente do tipo de país em que estava vivendo, e como as pequenas histórias que escrevia nada tinham a ver com ele (MARQUEZ apud STONE, 1981).

¹³ Quando o líder liberal e candidato a presidente Jorge Eliécer Gaitán foi assassinado na madrugada de 9 de abril de 1948, com dois tiros na cabeça e um no peito, uma série de manifestações e revoltas populares irromperam no centro de Bogotá. Ao amanhecer daquele dia, boa parte da cidade estava destruída. O episódio iniciou uma era chamada *La Violencia*, que durou cerca de dez anos, durante os quais alternaram-se na Colômbia períodos de turbulência política e manifestações populares fortes.

A revolta popular que irrompeu em Bogotá e se espalhou pelo país fez com que a Universidade Nacional fosse fechada, obrigando García Márquez a abandonar a faculdade de Direito, pela qual sempre demonstrara pouco interesse, a sair da capital e fixar-se em Cartagena, onde conseguiu seu primeiro emprego fixo em uma redação de jornal. Recém surgido na cidade caribenha, o *El Universal* representava para García Márquez a chance de expressar suas ideias em uma coluna de quinhentas palavras, cortesia de um editor que se mostrou, claramente, impressionado pelas ideias e pela ambição do ex-estudante de Direito. Essa foi, também, a primeira vez que García Márquez se deparou com as diferenças existentes entre o texto jornalístico e o texto livre e sem as amarras que exercitava até então. O novo emprego lhe forneceu um suporte financeiro que há muito almejava, mas com ele vieram também as primeiras frustrações da carreira jornalística, a partir da interferência e das revisões do editor do jornal, Eduardo Zabala, em seus textos.

As liberdades literárias expressas, que Strathern (2009, p.44) denomina “floreios” não agradaram seu novo editor, nem seu estilo livre e indisciplinado. García Márquez, em seus primeiros tempos de *El Universal*, viu seus textos serem editados e reescritos pelo editor do periódico para que se adaptassem ao estilo jornalístico exigido pela publicação. Se a primeira reação foi de irritação, o próprio García Márquez admitiria mais tarde que foi em *El Universal* que aprendeu lições básicas de como escrever:

Um estilo podia ser completo e ao mesmo tempo claro: a clareza residia em ser compreensível. Também aprendeu que jornalismo e literatura não tinham, necessariamente, que tratar de temas diferentes. Uma fusão entre literatura e os acontecimentos acidentais da vida cotidiana começava a germinar em sua mente (STRATHERN, 2009, p.44-45).

As edições efetuadas por Zabala parecem ter surtido efeito na formação do jovem jornalista, já que o García Márquez, aos 21 anos, foi efetivado como responsável pela coluna diária *Punto y Aparte* – trabalho que conduziu durante 20 meses abordando, em um texto opinativo, os mais variados assuntos.

No final de 1949, García Márquez deixa para trás o emprego em *El Universal* e muda-se para Barranquilla, onde rapidamente consegue um emprego no jornal diário *El Heraldo*, e começa a escrever a coluna que mais contribuiu para sua formação como escritor, principalmente a partir dos temas que se tornariam constantes. A coluna se

chamava *La Jirafa*¹⁴. Márquez, no entanto, criou nessa época um pseudônimo para assinar seus textos: *Septimus*, uma homenagem do jovem jornalista a uma de suas inspirações, Virginia Woolf¹⁵. Mais do que a evolução em seu próprio texto, após a experiência inicial em *El Universal*, “pode-se dizer que nessa época de *El Heraldo* o jovem jornalista já privilegiava a busca por questionamentos e expressões originais em suas colunas”(RODRIGUES, 2005). A estreia no jornal de Barranquilla aconteceu em 5 de janeiro de 1950, e ali García Márquez permaneceria escrevendo até o final de 1952.

Se aprendeu com Zabala as primeiras lições sobre o texto jornalístico e a objetividade, foi em *El Heraldo* que García Márquez começou a exercitar a capacidade de observar o mundo através das notícias. Era ele quem selecionava os despachos telegráficos informativos que chegavam à redação. A prática o auxiliou a extrair, em primeira mão, muitos dos temas abordados em suas colunas. Assim, é possível deduzir que o jovem colunista era uma das mais bem informadas pessoas a trabalharem na redação do jornal. Gilard (2006-a) observa que, trabalhando como titular¹⁶, García Márquez alcançou, no jornal de Barranquilla (e, particularmente, em suas próprias colunas), um avanço considerável em relação a seu trabalho anterior em *El Universal*, porém sem deixar de exercitar sua criatividade. O autor elegia entre assuntos do cotidiano os temas de suas colunas, e também chegou a escrever colunas sobre a própria falta de assuntos no dia e, paralelamente, continuava escrevendo seus contos.

Mais tranquilo em relação à sua posição profissional, e àquela altura participante do Grupo de Barranquilla¹⁷, García Márquez começa a trabalhar, paralelamente, como chefe de redação da revista *Cronica*¹⁸, que possuía periodicidade semanal e foco em literatura e esportes. De apresentação simples, mas com textos de qualidade, o semanário tinha Alfonso Fuenmayor como diretor. Mas Gilard reconhece a importância da revista para o desenvolvimento do jornalista Gabriel García Márquez:

¹⁴ Devido ao fato de o animal usado como inspiração para nomear a coluna possuir uma visão privilegiada, por enxergar acima dos demais e ao formato da coluna na diagramação do jornal, ocupando uma pequena coluna lateral.

¹⁵ O pseudônimo adotado por García Márquez é um dos personagens de *Ms. Dalloway*, de Woolf.

¹⁶ Responsável por criar os títulos nas principais matérias e na capa dos jornais. Atualmente, a função está praticamente extinta, mas, na época à que Gillard se refere, a montagem das páginas dos jornais era feita manualmente e precisava ter títulos criados com uma quantidade certa de caracteres dentro da área em que a matéria era montada.

¹⁷ Grupo de intelectuais colombianos que se reuniu nas décadas de 1940 e 1950 para discutir os mais diversos assuntos, como política, literatura, arte e filosofia. O grupo era composto por Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón e Julio Santo Domingo, entre outros.

¹⁸ Lançada em 29 de abril de 1950.

Sem dúvida, a pequena revista significou mais um passo positivo na formação jornalística de García Márquez, da mesma forma que se trabalho com os contos policiais ajudou em sua aprendizagem literária. O que hoje mais chama atenção, nos sumários da *Cronica*, são os textos literários estrangeiros e colombianos que foram aparecendo semana após semana, a partir do primeiro número (GILARD,2006-a, p.31).

A ligação do chefe de redação da pequena revista com *El Herald* ajudou na divulgação inicial de *Cronica*. Os sumários da revista foram publicados no jornal, sob a forma de anúncios, durante todo seu primeiro ano de existência, dos números 1 ao 47. A partir do número 48, o anúncio limitava-se a anunciar a circulação da revista, às sextas-feiras, como “seu melhor weekend”. E assim foi, até junho de 1951, quando a revista desapareceu.¹⁹

Foi em meio à essa rotina que, em junho de 1950, o autor teria começado a escrever *A Revoada*, seu primeiro livro, um projeto que o acompanharia durante anos, paralelamente à sua atividade jornalística. Em fevereiro de 1951, sem deixar de colaborar com o jornal de Barranquilla, García Márquez voltou a Cartagena. Pediu dinheiro emprestado ao diretor do jornal para ajudar seu pai e pagava o empréstimo escrevendo, à distância, suas “*Jirafas*”. Pretendia, à época, retomar o curso de direito, mas descobriu, ao chegar em Cartagena, que teria de repetir um ano inteiro. Esse foi, oficialmente, o momento em que decidiu nunca mais voltar às salas de aula universitárias.

Distante da redação, e necessitando mais dinheiro, García Márquez, anonimamente, passou a escrever de novo para *El Universal*, e mesmo com o fracasso comercial de *Cronica*, decidiu arriscar-se novamente em uma empreitada quase solitária. Textos seus aparecem em setembro de 1951 em um pequeno periódico chamado *Comprimido*. Gilard (2006-a) especula que García Márquez era o diretor do pequeno jornal. Uma nota publicada no dia 20 de setembro no *Diario da Costa*, de Cartagena, saúda o novo periódico, “que consta de oito páginas, numa dimensão de sessenta centímetros”, e aplaude a iniciativa do colega Dávila Peñaloza, seu gerente e proprietário (GILARD, 2006-a, p.34). A ligação de García Márquez com o periódico é explicitada pelo mesmo *El Universal*, para o qual ele escrevia anonimamente na época, também em nota, publicada no dia 19 de setembro daquele ano:

¹⁹ O último texto publicado por García Márquez em *Cronica* data de dezembro de 1950.

Começou a circular ontem em Cartagena um dos menores periódicos do mundo, administrado por Guillermo Dávila e dirigido por Gabriel García Márquez. Trata-se de *Comprimido*, que circulará todas as tardes e cuja proposta é inovar o modo de fazer jornalismo, tratando as notícias com a brevidade e a eloquência de uma pílula, composta dos assuntos mais interessantes e atuais (GILARD, 2006-a, p.35).

Tanto Gilard como Strathern apontam essa fase da vida de Gabriel García Márquez como extremamente boêmia, marcada pela convivência com frequentadores de bordéis e madrugadas passadas em bares. Com pouco dinheiro, o autor pedia empréstimos e deixava os originais de *A Revoada* como caução. Sentindo necessidade de mais segurança financeira, voltou a Barranquilla e, em fevereiro de 1952, reiniciou sua colaboração habitual com “*Las Jirafas*”, porém seus biógrafos apontam a baixa frequência de sua colaboração a partir de então – semelhante à fase em que enviava de Cartagena os textos da coluna. Gilard aponta duas hipóteses para a baixa produção: a dedicação a outra atividade e o cansaço com um “tipo de redação que para ele ia-se convertendo em atividade rotineira. É certo, além do mais, que já então começava a sentir-se atraído, talvez sem ter consciência disso, para a reportagem” (GILARD, 2006-a, p.37). Conforme Gilard, é decorrente de toda a fase como autor das *Jirafas* uma das grandes influências do jornalismo na obra posterior de García Márquez: o detalhismo e, particularmente, a necessidade de datação em suas histórias. Também nas *Jirafas*, traços de obras futuras do escritor surgem: o tema da casa, da família, do tempo e da história. Em 3 de junho de 1950, publicava, em uma coluna, *A casa dos Buendía*²⁰ (com o subtítulo *Anotações para um romance*). Já ali, “sentia a necessidade de recorrer a datas que sirvam para situar, de maneira inequívoca, a ação de seus relatos, inclusive quando essas datas nada trazem à interpretação da história narrada [...]” (GILARD, 2006-a, p.61). Timidamente, García Márquez começava a construir o universo que o tornaria internacionalmente conhecido – Macondo já havia aparecido em contos escritos pelo autor, anteriormente.

Junto às transformações em sua atividade jornalística e sua aparente falta de rumo, o ano de 1952 ficou marcado para García Márquez pelo fracasso em sua primeira tentativa de publicar *A Revoada*:

²⁰ A família Buendía é a protagonista de *Cem anos de solidão*, que García Márquez lançaria em 1967.

Embalou-o e mandou, cheio de esperança, para a editora Losada, de Buenos Aires, que lhe havia sido recomendada por um de seus amigos intelectuais. Depois de longa espera, o original foi devolvido. Dentro, uma brutal carta de rejeição, dizendo: “Você não tem talento suficiente para se tornar escritor de verdade. Recomendo que se concentre em procurar uma outra carreira”. Por ironia, a carta havia sido escrita pelo cunhado de Borges, herói de García Márquez (STRATHERN, 2009, p. 49).

A rejeição traumática ao seu primeiro livro tirou de García Márquez o pouco que ainda lhe restava de motivação para escrever as *Jirafas*. No final de 1952, largou *El Heraldo*, mais ou menos na mesma época em que um conto seu, chamado *El Invierno*, foi publicado no jornal²¹. Decidiu voltar, com sua mãe, à sua cidade natal, Aracataca, para vender a antiga casa da família, e foi essa experiência que o moldou para, posteriormente, criar a obra que definiria sua carreira, *Cem anos de solidão*.

Quando chegou a Aracataca, García Márquez recorda ter encontrado uma cidade fantasma e a casa da família arruinada, com o jardim abandonado. A avó, já fora de seu juízo normal, não conseguira mais manter a propriedade. O sentimento do jovem, então com 25 anos, é explicado por Strathern:

Sentiu-se arrasado pelo sentimento de que as coisas na cidade aconteciam num círculo vicioso, como se as histórias estivessem brotando de um nada ao qual eventualmente retornariam. Mas também teve consciência de que essas histórias continham uma realidade que faltava às que narrava em seus textos. Comparadas a elas, as suas eram confeitos literários, nada além de uma construção intelectual. O que essas histórias tinham – apesar de todos seus exageros, *non sequiturs* e implausibilidade – era uma realidade própria, que era uma transformação poética da realidade que tentavam descrever. Esse deveria ser o objetivo de sua literatura, não apenas as lições que aprendeu com seus grandes predecessores (STRATHERN, 2009, p.50).

Nesse espírito de redescoberta, longe de Barranquilla, García Márquez vivenciou uma espécie de ano sabático, em que decidiu vender enciclopédias na costa caribenha, andando de cidade em cidade. Nesse período, ouviu e registrou histórias de moradores de todos os lugares por onde passou. Sobretudo, começou a ver as histórias das pessoas desses lugares de uma forma diferente – incluindo a sua própria história em Aracataca. Gilard encontrou, no período compreendido entre 1948 e 1952, e nas dificuldades vividas por García Márquez, os anos em que os traços mais marcantes de sua obra literária

²¹ *El Invierno* seria republicado, três anos depois, na revista *Mito*, com o título de *Isabel vendo chover em Macondo*.

formaram-se em sua mente:

Nessa estagnação das aldeias, nesse desgaste das famílias, nessas progressivas dúvidas sobre as virtudes históricas dos estrangeiros, reconhecemos traços básicos de *Cem anos de solidão* e *O outono do patriarca*. Nesses textos dispersos dos anos 1948 – 1952, autêntico viveiro de temas, motivos e anedotas, comprova-se de passagem que ambos os romances brotaram de uma só fonte, apesar de suas diferenças (GILARD, 2006-a, p. 60).

Da convulsão social do *Bogotazo* à desistência da carreira como advogado; dos primeiros ensinamentos no jornalismo à desilusão com a tentativa de publicação de seu primeiro romance e o reencontro com suas raízes, os chamados anos caribenhos de García Márquez podem ser vistos como o período que formou sua personalidade como jornalista. Foi um período que delineou, ainda que de forma incompleta, o universo fictício que ele usaria para falar de temas caros à sua própria infância na obra literária, posteriormente.

2.2 Época andina

Em 1954, García Márquez voltou a Bogotá, onde conseguiu emprego no terceiro jornal de sua vida, *El Espectador*, já sob o governo de Pinilla²². García Márquez tornou-se repórter efetivo, com salário fixo, e responsável pela coluna de crítica de cinema, que exerceu sem uma profundidade analítica ou conhecimento, mas com contribuições constantes. Porém, a importância que o período de atividade jornalística iniciado nesse ano tem na carreira de García Márquez é reconhecida: foi em *El Espectador* que ele ganhou fama na profissão, fortaleceu suas técnicas narrativas e ganhou a inimizade de um governo ditatorial, o que obrigou o jornal a enviá-lo para o exterior, a fim de protegê-lo.

Antes de qualquer outra razão, o salário oferecido provavelmente tenha sido o grande motivador de sua permanência em Bogotá. Pouco antes, García Márquez havia colaborado com outro jornal, o *El Nacional*, de Barranquilla, em uma atividade de que guardam-se tão poucos registros que costuma ser apenas citada em sua cronologia. Foi a oferta de 900 pesos mensais de *El Espectador* que motivou sua entrada na redação do jornal, com a expectativa de garantir para si uma vida mais segura e com menos

²² Militar, o general Gustavo Rojas Pinilla assumiu o poder na Colômbia a 13 de junho de 1953, através de um Golpe de Estado permanecendo no poder até 1957.

dificuldades – cada *Jirafa* escrita no *El Heraldo* lhe rendia apenas 3 pesos. É sabido que, nos seus primeiros meses em *El Espectador*, García Márquez atuou como redator de uma coluna diária, a *Día-a-día*, em um processo de redação conjunta e alternada com outros profissionais: Guillermo Cano, Gonzalo González (GOG) e Eduardo Zalamea Borda (Ulisses). Nenhum deles assinava os textos e, seguindo orientações editoriais, havia entre os quatro redatores um pacto pela busca de uma unidade formal. Cada um deles procurava manter um tom neutro e o mais próximo possível do estilo dos demais colegas. A coluna não precisava respeitar normas editoriais relativas ao gênero opinativo, porém o estilo dos dos autores citados pode ser identificado, em alguns desses textos, apesar de todos os esforços por uma unidade. Ainda assim, a necessidade de despersonalização dificulta a identificação de muitos textos que poderiam ser atribuídos a García Márquez.²³ Gilard (2006-a, p.16) aponta que uma análise da coluna permite identificar “elementos identificadores [...] e notáveis pontos de contato com a temática jornalística e literária de García Márquez”. Indo além, Gilard afirma que

Seria também interminável um inventário dos temas constantes ou frequentes do jornalismo de García Marquez que aparecem em “*Día-a-día*”. Equivaleria a evocar novamente a trajetória completa e suas etapas. Toda tentativa de condensar as coisas conduz a eliminar sinais imprescindíveis. Desordenadamente, pode-se evocar: o interesse em tratar com humor as notícias relativas às grandes figuras da atualidade e, particularmente, seus idílios e escândalos, a forma de usar estereótipos e clichês para elaborar juízos arbitrários mas convincentes sobre determinados setores da humanidade – a esse tipo de brincadeira dá lugar o antifeminismo de muitos textos; a denúncia da mentalidade dominante na Colômbia social e, culturalmente, uma denúncia que é também elogio àqueles que tentam romper com o conformismo – a solidariedade de gerações de García Lorca situa-se nesse marco” (GILARD, 2006-b, p.25).

À parte um aparente descaso por figuras públicas – perceptível pelo uso constante da ironia e do humor –, é possível identificar, de forma tímida, alguns temas do que Gilard nomeia de “temática garciamarquiana”, principalmente a evocação à família e ao poder. O fato de tais termos surgirem em sua produção jornalística indica que, apesar de García Márquez ter, naquela época, adiado o projeto de um romance denominado *La*

²³ Sobre esse “pacto”, Gillard (2006-b) recorda que, ao averiguar as antigas edições do jornal, ao lado de García Márquez, para identificar quais textos eram de sua autoria, o próprio escritor mostrou-se confuso, em muitos momentos refutando a autoria de textos que achava mal escritos e, abertamente, desejando ter escrito outros que, sabidamente, eram de autoria de colegas seus.

*Casa*²⁴, tais assuntos estavam continuamente acompanhando-o. Tratam-se temas que García Márquez desenvolveria de forma profunda nos meses seguintes, à medida que seu papel dentro da redação evoluísse a ponto de levá-lo a assumir a redação de outros estilos jornalísticos.

Antes disso, porém, há outra etapa singular na carreira de García Márquez, desenvolvida paralelamente à redação anônima de *Día-a-día*: a crítica de cinema. Diferentemente dos textos da coluna, a seção *Cinema em Bogotá – Estréias da semana* exhibe um interesse particular de García Márquez pelo cinema (interesse esse que se aprofundaria posteriormente, na Europa) e um pioneirismo no jornalismo colombiano, apesar da pobreza analítica que hoje seus críticos e biógrafos reconhecem nesses textos. Na crítica de cinema, ele fazia questão de assinar com suas iniciais, com a intenção de proteger sua independência jornalística e liberdade crítica, mas, segundo Gilard, ele próprio não considerava tais textos dignos de sua assinatura normal. A proposta dessa seção era de funcionar como um defensor do interesse público, normalmente buscando também “comentar notícias cinematográficas do estrangeiro que a coluna de cinema não podia abordar, por estar restrita aos filmes exibidos em Bogotá, ou para antecipá-las, quando se anunciavam estréias de grande importância” (GILARD, 2006-b, p.19).

Os meses em que assinou *O Cinema em Bogotá* configuram um período de formação cinematográfica e demonstram padrões de avaliação constantes. Reconhecidamente, García Márquez inaugurou o gênero da crítica cinematográfica na imprensa colombiana (GILARD, 2006-b, p. 42), mas também sofreu, de parte dos exibidores da capital – e de outras cidades da Colômbia em que *El Espectador* circulava – uma pressão considerável²⁵, que ele enfrentou recebendo total apoio da direção do jornal. Porém, faltava ao jovem jornalista conhecimento suficiente para proceder a análises mais profundas ou didáticas, e alguns de seus equívocos são hoje usados como exemplo dessa falta de aprofundamento teórico. O que sobressai de seus textos críticos é uma visível “repulsa à penetração cultural e ideológica norte-americana, à exaltação do *American way of life*, que então Hollywood propunha incansavelmente [...] e também uma repulsa ao aspecto mais diretamente político do imperialismo” (GILARD, 2006-b, p.47). Faz parte

²⁴ *La Casa* foi o embrião do que posteriormente seria *Cem anos de solidão*. A ideia inicial de García Márquez é ambientar toda a narrativa do livro dentro do espaço fechado de uma casa. Posteriormente, a partir de diversas experiências pessoais do escritor, o livro foi sendo transformado.

²⁵ Sobre as pressões dos exibidores que afirmavam que as críticas assinadas por García Márquez prejudicavam muitos filmes em cartaz por lhes serem desfavoráveis, em pelo menos duas ocasiões seu colega da coluna *Día-a-día*, Ulisses, assinou editorial defendendo o livre exercício crítico como forma, inclusive, de auxiliar os bons filmes a receberem uma atenção que, sem a coluna, jamais receberiam.

de seu estilo, nesses primeiros tempos, uma retomada do texto opinativo exercitado nos anos em que escreveu as *Jirafas*, e no qual sentia-se confortável para expressar suas opiniões. De todo modo, “a concisão exigida pelas crônicas de *Día-a-día* serviu-lhe para trabalhar incansavelmente o estilo” (GILARD, 2006-b, p.22).

Dividido entre a coluna de assuntos gerais e a crítica de cinema, García Márquez teve, após alguns meses, a oportunidade que marcaria sua carreira e desenvolveria seu talento como narrador: a grande reportagem. A oportunidade de sair da redação para cobrir grandes acontecimentos – e os pequenos e irrelevantes factuais do dia a dia também – surgiu na mesma época em que o autor começou a aprofundar-se na leitura de autores como Faulkner, Camus e Hemingway, que exerceriam grande influência em seus primeiros trabalhos. García Márquez usaria sua habilidade como narrador para recontar as histórias que vivenciaria na rua, mas teria como grande lição a necessidade de emprestar a esses relatos um fundo de veracidade que precisaria apoiar-se em dados, e foi nesse momento que seu maior aprendizado jornalístico se iniciou. Gilard comenta:

A realização formal do repórter novato pode ser apreciada na precisão de um texto que, entretanto, tinha que abranger um sem número de dados, sem que houvesse tido um aprendizado prévio. Mas, a esse respeito, García Márquez destaca a influência que exerceram sobre ele os conceitos que ouviu de Cepeda Samudio, e relativos ao jornalismo norte-americano. Quando se deparou com a obrigação de escrever sobre fatos complexos e mal conhecidos, lembrou-se do que dizia o amigo e tentou pôr em prática suas regras (GILARD, 2006-b, p.73).

A prática de tais regras acabou dividindo as reportagens de García Márquez, basicamente, em dois tipos: aquelas que procedem de uma pesquisa envolvendo diversas fontes e aquelas que procedem de uma única fonte, esta última, usualmente, compreendendo reportagens-perfil de um determinado personagem que tivesse capturado a atenção do autor (GILARD, 2006-b, p.71). A maior das obsessões para García Márquez, nesse tempo, resumia-se a dominar a arte de narrar bem, seja para seus textos jornalísticos, seja para uma aplicação nos contos que ele escrevia, usualmente, após o trabalho, quando permanecia sozinho na redação. Por esse tempo, ele desenvolveu determinadas características que o acompanhariam pelo resto de sua carreira, entre as quais a reconstituição minuciosa dos fatos. Gilard (2006-b) chama a atenção para o rigor com que o jornalista reconstituía os fatos depois de apurá-los, buscando dar-lhes coerência e continuidade, de forma minuciosa, para que nenhum elo narrativo ficasse de fora. E completa explicando a estrutura de tais reportagens:

Na verdade, as reportagens costumam ter início com um fato episódico, às vezes espetacular, e retornam logo às origens das histórias antes de reconstituí-las. [...] É um procedimento elementar e eficiente, que García Márquez não inventou (talvez o tivesse aprendido dos folhetins do século XIX). Mas que manejou com tamanha habilidade que chegou a estabelecer uma espécie de modelo muito usado no jornalismo colombiano. Naturalmente, pensa-se também na frase inicial de *Cem anos de solidão*, em que se verifica um jogo cronológico desse tipo. E é apenas um dos muitos pontos em comum que se podem encontrar entre as experiências feitas no jornalismo e na ficção (GILARD, 2006-b, p.75).

Esse estilo surge para o público em uma época em que a produção jornalística de García Márquez marcou a imprensa colombiana. Com o apoio do jornal, coube ao jornalista cobrir eventos de repercussão nacional que lhe dariam fama e prestígio, mas que também o obrigariam a sair da Colômbia, em 1955, graças a uma indisfarçável necessidade de inserir seu olhar crítico, principalmente do ponto de vista político, sobre os temas que abordava.

Foi em março de 1955 que Luis Alejandro Velasco surgiu na vida e na carreira de García Márquez. Velasco já havia sido notícia nos jornais de Bogotá, e no próprio *El Espectador* – ao que tudo indica, até mesmo em notas escritas pelo próprio García Márquez – em pelo menos três oportunidades. Velasco era um jovem marinheiro da armada colombiana que estava a bordo do A.R.C. Caldas, navio militar que havia naufragado em alto mar, e que foi resgatado com vida após sobreviver dez dias como náufrago. O que chamou a atenção de García Márquez foi a forma como Velasco saiu de cena rapidamente após aparecer com vida e ser tratado como herói nacional, e o aparente descaso do governo e das forças militares para com ele. Para o jovem jornalista, havia algo mais na história, e uma longa entrevista com Velasco revelaria tais fatos.

Anunciada amplamente pelo jornal, a entrevista de García Márquez com Velasco foi publicada em primeira pessoa, mas nitidamente contém a edição de um jornalista e a construção narrativa a partir da visão de outra pessoa. Ainda que García Márquez tenha sempre afirmado que o verdadeiro autor da obra foi Velasco, graças ao seu depoimento rico em detalhes, a reportagem, publicada em partes por *El Espectador*, é dividida em subtítulos e trabalha com indicações pontuais de datas que denotam o trabalho de investigação de García Márquez no relato do marinheiro. Esse trabalho de leve edição, enaltecendo certos aspectos da narrativa, é o que denuncia a influência do jornalista sobre a reportagem (publicada em forma de livro, anos depois, com o título de *Relato de um Náufrago*). O sucesso foi estrondoso. A ideia era publicar a história em cinco ou seis

partes em *El Espectador*, mas lá pela terceira parte havia tamanho entusiasmo por parte dos leitores, e a circulação do jornal havia crescido de tal forma, que o editor disse a García Márquez não saber, honestamente, como o jovem jornalista conseguiria lidar com tamanha repercussão (BELL-VILLADA, 2004, p. 34-35).

A maior preocupação para o jornalista, no entanto, não era a reação positiva dos leitores e de seus pares, e sim o conteúdo implícito em seu relato. A crescente atividade na reportagem investigativa e as fortes críticas de García Márquez para com o governo de Pinilla começavam a se tornar perceptíveis em seus textos, mesmo que, muitas vezes, de forma sutil. A história de Velasco trazia informações que um jornalista mais receoso optaria por mascarar na narrativa, mas que García Márquez parece ter feito questão de inserir no texto. O destróier colombiano em que Velasco servia partira de Mobile, no Alabama, após um demorado conserto de oito meses, e cerca de duas horas antes de chegar a Cartagena foi envolvido em uma área de fortes ventos e ondas altas no oceano. A movimentação do mar provocou solavancos no navio que fizeram a pesada carga que era transportada no convés soltar-se e jogar oito marinheiros ao mar. A carga solta fez o navio adernar, impossibilitando-lhe voltar para buscar os marinheiros. Foi nesse ponto que García Márquez aprofundou informações que desagradaram ao governo militar de Pinilla: “Não só era proibido levar carga no convés de um destróier, pois desequilibrava o navio, como o que levavam era contrabando – rádios americanos, máquinas de lavar e geladeiras para serem vendidos na Colômbia” (STRATHERN, 2009, p. 53).

A reportagem foi publicada com o título de *A verdadeira história da minha aventura*, e foi dividida em 14 episódios, que transformou García Márquez no jornalista mais famoso da Colômbia. O governo Pinilla exigiu que Velasco se retratasse das informações acerca da carga levada pelo navio, porém o marinheiro negou-se a mudar o que havia dito. Como forma de protesto oficial, o comando da Armada colombiana enviou uma carta para ser publicada em *El Espectador*, contestando a versão de Velasco e afirmando que a reportagem prejudicava o prestígio da Armada Nacional. Na mesma edição, de 27 de abril daquele ano, o editorial comentava a carta, sem afrontas, mas defendendo a posição do veículo. Como afirma Gilard (2006-b, p.87), “era um confronto direto de *El Espectador* com o poder, e o já prestigioso repórter convertia-se em um conhecido inimigo da ditadura, capaz de chegar ao fundo daquilo que não se devia dizer”.

Porém, o episódio de Velasco foi apenas um dos momentos da criação dessa persona identificada com a oposição ao governo militar. Para Gilard (2006-b), o fato que

marcaria decisivamente essa posição assumida por García Márquez foi uma reportagem²⁶ que o colocou definitivamente na mira do governo. Menos de um ano após Pinilla tomar o poder, o país era tomado por conflitos políticos e militares que reativaram a chamada “violência” que provocara, pouco tempo antes, o *Bogotazo*, principalmente em uma área do país conhecida pela produção cafeeira e de forte tradição em lutas populares. A instituição de uma zona militar nas proximidades de Villarrica instaurou um conflito de guerrilha entre o governo e rebeldes – que os demais jornalistas foram orientados a não divulgar, principalmente no que se refere a episódios de confronto vistos pela imprensa em Tolima: García Márquez abordou esse conflito de forma indireta, ao falar do drama de três mil crianças órfãs e desprovidas de qualquer assistência social na localidade, sem creches, escolas, muitas sem pais e sem rumo definido. A reportagem de García Márquez provocou até mesmo a vinda da Cruz Vermelha à região. O jornalista não escreveu mais sobre o tema, mas, segundo Gilard (2006-b, p. 89), nem precisava, pois “já havia dado uma valiosíssima contribuição ao revelar o renascer da violência”.

Como cronista, García Márquez usou de ironia, sarcasmo e humor para comentar as mazelas sociais, e tornou-se um incômodo para o governo, escrevendo outras grandes reportagens, muitas das quais se notabilizaram por indiretamente criticar o governo, como a matéria sobre o desabamento em Antioquia²⁷. Amigos de Márquez em Barranquilla recordam que o jornalista costumava passar alguns dias no litoral, longe da capital, principalmente quando essas reportagens eram publicadas. Após o episódio dos órfãos de Villarrica, seu editor logo percebeu que o jovem jornalista poderia ter problemas. A Colômbia não era mais um local seguro para Márquez.

Em julho de 1955, ele foi enviado à Europa como correspondente de *El Espectador* em um encontro de líderes dos grandes países em Genebra. O fim da fase bogotana do escritor representou também o fim de uma fase “de muita novidade e exitosa quanto ao trabalho jornalístico, que deixou marcas profundas na história do jornalismo colombiano, sem esquecer seu papel político” (GILARD, 2006-b, p.94). Sua estada na Europa afastou cada vez mais Márquez do dia a dia jornalístico e definiu seus rumos e escolhas literárias de forma definitiva, ainda que seus temas e abordagens prediletos tenham nascido a partir de sua experiência jornalística entre 1948 e 1955.

²⁶ “O drama de três mil crianças colombianas desabrigadas”, maio de 1955.

²⁷ “Balanço e reconstituição da tragédia de Antioquia”, 31 de julho de 1954.

2.3 Os anos entre Europa e América

Quando viajou para Genebra a fim de cobrir a conferência das quatro potências em julho de 1955, García Márquez tinha 27 anos. Deixou para trás a vigilância do governo de Rojas Pinilla e uma namorada (Mercedes), que prometera esperar por ele, vislumbrando à sua frente a oportunidade de conhecer um mundo novo. Saiu da Colômbia pouco depois de, finalmente, conseguir publicar seu primeiro romance, *A Revoada*. Já famoso como jornalista, sua primeira investida como escritor recebeu uma acolhida calorosa na Colômbia, ainda que a repercussão de sua carreira jornalística possa ter ajudado nessa recepção positiva. Já nesse primeiro livro, surgem temas e objetos que voltariam a aparecer em sua obra, como a companhia bananeira, o choque entre o povoado e a voraz fome capitalista dos empreendimentos estrangeiros. Após uma espera de quatro anos e a frustração sofrida com a recusa de sua publicação na Argentina, *A Revoada* é publicado em 31 de maio de 1955. Mesmo, porém, que o livro permanecesse com interesse ainda ativo na Colômbia quatro anos depois, quando foi reeditado para o Festival do Livro de 1959, as novas gerações só dariam maior valor a García Márquez a partir de 1961, quando *A Má Hora ou O Veneno da Madrugada*, venceu o concurso de romances organizado pela Esso. Como aponta Strathern, “em 1955, seu prestígio se devia muito pouco à literatura e quase tudo ao jornalismo” (STRATHERN, 2009, p.55). Manifestação que mostra como o escritor ainda não pode ser comparado ao jornalista está no relato de José Salgar, chefe de redação de *El Espectador*, transcrito na íntegra por Gilard:

Sei de uma história que pode ser curiosa: eu então me empenhava que ele (García Márquez) torcesse o pescoço da literatura e trabalhasse mais em jornalismo, porque em suas horas vagas se dedicava a escrever páginas um pouco loucas, e eu não podia aceitar que gastasse tão bobamente nisso em vez de buscar notícias atuais. Um pouco clandestinamente ele escreveu *A revoada*, editou-a e enviou a mim com uma dedicatória que diz que, afinal, com isso vai torcer o pescoço do cisne, dando a entender que era o último que fazia e que iria se dedicar por inteiro ao jornalismo (SALGAR apud GILARD, 2006, p.91).

Para Gilard (2006-c), no entanto, a alusão a esse romance nas horas vagas é equivocada por parte de Salgar, e a menção seria a outros textos de ficção desconhecidos

escritos por Márquez em suas horas de folga.

A chegada à Genebra representou um novo período, porém não demorou para que todas as ilusões de García Márquez a respeito do velho continente desmoronassem à medida que o encanto que existia em sua imaginação dava lugar à descoberta de um mundo que, em muitos aspectos, não diferia tanto assim daquele de onde ele saía. Sua primeira contribuição jornalística a *El Espectador* já denunciava, no título, que quem estava na Suíça era o mesmo jornalista que se especializara em buscar não apenas o fato em si, mas um olhar circundante a ele. *Genebra vê a reunião com indiferença*, matéria de julho de 1955, mostra, sobretudo, sua chegada, sua ambientação e o olhar de um jornalista colombiano em uma terra estranha, observando a reação da cidade ao encontro que ele havia atravessado um oceano para cobrir. Via tudo com um olhar colombiano, uma forte característica de um jornalismo profundamente regionalizado. Assim, comparou Genebra com Manizales, explicou a topografia, o clima e os costumes equiparando-os aos de Bogotá e escreveu que “as pessoas se vestem como em Baranquilla”. Em seu texto, políticos se assemelhavam à personalidades colombianas e todas as comparações e metáforas que aplica aludem, de certa forma, à paisagem que era sua conhecida.

Escreveu seu primeiro texto mais tranquilo em relação aos seus anos anteriores, com uma remuneração mensal de 200 dólares e a liberdade para viajar por todo o continente, ainda que Gilard (2006-c) aponte que, para *El Espectador*, havia um roteiro pré-definido para seu correspondente, que indicava a Itália – mais especificamente o Festival de Cinema de Veneza – como o próximo destino de Márquez. Ele, no entanto, aproveitou para viajar pelo continente, principalmente em países do leste europeu (essas incursões não transformaram-se em crônicas ou reportagens, naquela época, porque trariam problemas se publicadas nos jornais colombianos). As suas crônicas, revelando celeumas que o governo de Rojas Pinilla preferia esconder do conhecimento da população, podem ser vistas como parte do conjunto de matérias que fizeram a imprensa liberal do país atravessar uma fase difícil. *El Tiempo* havia sido fechado em agosto de 1955 (voltaria a circular posteriormente, primeiro como *Intermedio*, depois novamente como *El Tiempo*) e o governo impunha atenta fiscalização aos jornais liberais. *El Espectador* recebeu, na época, uma pesada multa por inexatidões apontadas pelo governo em sua declaração de renda. Uma série de matérias sobre regimes e países socialistas não eram, exatamente, matérias que pudessem ser bem vistas na imprensa colombiana na ocasião.

Depois de Genebra, fez uma série de artigos sobre o idoso papa Pio XII. Para Strathern, foi a partir da aproximação com o poder do Vaticano que ele começou a se interessar por pessoas poderosas da política mundial, “especialmente esse epítome do poder e sua influência corruptora, o ditador latino-americano” (STRATHERN, 2009, 58). Márquez, porém, chegou à Europa trazendo na bagagem sua visão da luta de classes na sociedade latina, o que acabaria influenciando sua capacidade de julgamento da política europeia.

Começou a enfrentar as dificuldades decorrentes do fato de ser um estrangeiro em uma terra estranha. Já não tinha a seu dispor as ferramentas e o conhecimento geográfico e cultural que tanto lhe facilitaram o exercício do jornalismo na Colômbia. Tornou-se extremamente difícil obter, para os leitores de *El Espectador*, notícias em primeira mão ou reportagens espetaculares como as que produzira em sua terra natal. Gilard (2006-c) explica que Márquez pouco podia fazer para competir com as grandes agências internacionais que enviavam à Colômbia qualquer notícia de impacto antes que ele pudesse até mesmo saber o que estava acontecendo, e o caracteriza como um “franco atirador da informação”, porém reconhecendo que, de alguma forma, a dificuldade trabalhou a favor do futuro escritor, já que ele

[...] 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, 2006-c, p. 29).

Soma-se às dificuldades enfrentadas na busca por notícias o fato de que, em janeiro de 1956, *El Espectador* foi obrigado a interromper sua circulação. García Márquez não ficou totalmente desassistido: os donos do jornal fizeram circular um substituto provisório, outro matutino chamado *El Independiente*, para onde ele passou a enviar seus textos, incluindo aqueles que mais benefícios lhe trouxeram em seus anos de Europa, a cobertura de dois julgamentos que provocaram forte reação da opinião pública europeia em 1956: o caso dos “vazamentos” para comunistas de parte de documentos da segurança nacional francesa²⁸ e o caso Montesi²⁹, na Itália.

²⁸ Uma reunião do Comitê de Defesa Nacional da França ocorreu em julho de 1953, com importantes decisões estratégicas e operacionais relacionadas, principalmente, à Indochina, então colônia francesa. O conteúdo discutido nas reuniões vazou e foi tema de uma minuciosa reportagem no jornal francês

Em 12 de março de 1956, o próprio García Márquez escreve em *El Independiente* uma nota estabelecendo o início de sua cobertura no caso dos vazamentos, que era, então, considerado um dos mais sensacionais julgamentos do século.³⁰ Em comum nos dois casos era a estrutura organizada de forma a privilegiar não a informação em si, mas a forma como ela seria contada ao público. Uma estrutura que Gilard (2006-c) afirma ser determinada por critérios “não apenas jornalísticos, mas também romanescos”. García Márquez adota técnicas do romance policial, e divide suas reportagens de acordo com o número de sessões programadas para o julgamento dos casos. No caso Montesi, interessava a García Márquez apenas o grande mistério do processo – as últimas 24 horas de vida da vítima e sua morte, já que todos os demais detalhes surgiriam ao cabo do processo e seriam compartilhados com toda a imprensa. O mesmo vale para o caso do vazamento das informações. Gilard explica as motivações que levaram García Márquez a começar a trabalhar a informação jornalística mesclada com traços marcadamente fictícios, sem prejudicar os fatos propriamente ditos:

Nos dois casos, García Márquez se sentiu liberado em parte das tarefas normais de jornalista: a parte investigativa fora assumida pelos outros e estava amplamente divulgada, e ele podia dedicar toda atenção ao relato. Cabia-lhe apenas narrar bem, com rigor e eficácia, sem deixar na penumbra um só dos fatos que pudessem ter alguma utilidade. Tecnicamente, estava diante de uma situação semelhante à de um romance: a história já estava concebida antes de começar a escrevê-la, e lhe cabia contá-la da melhor maneira (GILARD, 2006-c, p.34-35).

Entretanto, o fato novo é o de que todos aqueles eventos ocorriam ao jovem jornalista em uma cultura, ambiente e história que ele não conhecia, o que representava um desafio. Mesclaria a prática da reportagem com o que absorvera das leituras de Hemingway e Camus. No caso Montesi, García Márquez chega a realizar suposições e

L'Observateur, poucos dias depois. Foi o estopim para a descoberta de que havia falhas na manutenção de informações da segurança nacional da França e a suspeita de que esse vazamento estivesse levando informações estratégicas para comunistas.

²⁹ Em abril de 1956, o corpo de Wilma Montesi foi encontrado em uma praia próxima a Roma, e a investigação subsequente do corpo fez surgir uma história envolvendo alegação de orgias sexuais e drogas na alta sociedade italiana. Ugo Montagna, filho do vice-primeiro ministro Attilio Piccioni e Piero Piccioni, amante da atriz Alida Valli, foram acusados do crime, porém absolvidos posteriormente. Até hoje, não se descobriu a identidade do assassino.

³⁰ Diz a nota escrita por García Márquez e publicada naquele mesmo dia: “As sensacionais sessões sobre vazamentos dos segredos de segurança franceses para comunistas [...] serão em geral secretas. Mas eu reuni documentos suficientes para explicar aos colombianos por que este processo se converteu, na Europa, no escândalo mais transcendental em matéria jornalística, desde Mata Hari”.

devaneios que surgem quase como fluxos de consciência: “*Quem são essas duas pessoas? devia se perguntar o presidente Sepe coçando a cabeça calva e reluzente?*” ou “*Foi aí que o investigador, talvez dando um pulo na cadeira como fazem os detetives de filmes, fez-se a surpreendente pergunta que ninguém fizera antes: Quem foi Wilma Montesi?*” García Márquez não podia criar, ele próprio, o desenlace dessas histórias, mas tudo aponta para o fato de que o escritor, dentro de si, desejava muito contar sua própria versão do que estava acontecendo. Nitidamente, o novo percurso narrativo empolgava o jornalista que, à época, escrevia o romance *Ninguém Escreve ao Coronel*. Porém, Gilard, de forma crítica, aponta que também é notável que o conjunto das duas reportagens seja superior, em qualidade, à *Ninguém Escreve ao Coronel* e ressalta que, mesmo frustradas as expectativas de conseguir dar ao seu público um grande final no desenlace das duas histórias, como num bom romance policial, essas duas reportagens fizeram-lhe muito bem e marcaram o surgimento do escritor que substituiria o jornalista.

A tentação de escrever romance que se nota nessas duas grandes reportagens, principalmente na história dos vazamentos, é bom sinal que o escritor chegara ao momento de se pôr a escrever relatos de grande fôlego, aproveitando as técnicas que decantara na reportagem: um relato sem falhas, um cuidado permanente com os personagens e o segundo plano (GILARD, 2006-c, p.37).

Estabelecido então em Paris para a cobertura das reportagens, García Márquez soube do fechamento, também, de *El Independiente*. Transformou sua passagem de volta em dinheiro, alugou um quarto e decidiu escrever. Atuava como *freelance* e enfrentou tempos difíceis, passou fome, chegou a passar noites na prisão confundido com argelinos rebeldes e perdeu peso. Foi nesse período difícil que terminou *Ninguém escreve ao Coronel*. Strathern (2009) comenta que a premissa do personagem principal do romance – baseado na experiência do avô do escritor – que em vão espera por sua pensão militar, é um espelho da própria condição de García Márquez naquela época, à espera de uma chance que lhe rendesse mais dividendos. O mesmo Strathern observa que Márquez deixa de lado o estilo poético, depois de tudo que vivenciara em *La Violencia* e em sua estada em Paris, e “adota um estilo preciso, detalhista, sóbrio. O efeito é cinematográfico em sua precisão, jornalístico em sua clareza” (STRATHERN, 2009, p.61). Trata-se de um estilo enxuto e seco, ainda que descritivo, e que é resultado das inquietações do escritor que surgiram acerca da utilidade de sua viagem à Europa. Para Gilard (2006-c), García

Márquez não tinha nada mais a procurar na Europa, já que todas as suas convicções culturais estavam formadas, e que possuía as chaves para satisfazer todas as suas inquietações, mesmo que não o soubesse.

Viajou à Europa, quando muito, para confirmar o que já sabia. 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 (GILARD, 2006-c, p. 23).

Percebe-se, portanto, que García Márquez experimentou uma certa decepção ideológica com o velho mundo: ele não era tão diferente da realidade que conhecia, e as duas grandes reportagens que cobriu sintetizavam isso, envolvendo venda de segredos de estado e corrupção moral e política. Esses casos, ainda que importantes no desenvolvimento do futuro escritor, foram emblemáticos nessa decepção com a Europa porque “não só representavam bom material jornalístico, mas também, e talvez principalmente, porque via neles a imagem de um mundo que desmoronava” (GILARD, 2006-c, p. 23).

2.4 Retorno à América Latina

Em setembro de 1956, foi convidado a escrever para o semanário *Elite*, de Caracas (contribuição que perdurou até março de 1957), experiência em que ampliou experimentos linguísticos que aproximam literatura e jornalismo pelo exercício da ficção, como ressalta Rodrigues (2005, p.37).

Escreveu, entre 1957 e 1959, em outros semanários, como *Momento* e *Cromos*, de Bogotá - onde, em julho e agosto de 1959, publicou *Noventa dias na Cortina de Ferro*, em que narra suas viagens a países do leste europeu, como Hungria, Alemanha Oriental e Rússia. Essa série de reportagens é publicada com certas diferenças em ambas as publicações, *Cromos* e *Momento*, posto que, com outros títulos (*Estive na Rússia*, *Estive na Hungria* e *O ano mais famoso do mundo*). Elas surgem antes, de forma separada, em *Momento*, entre novembro de 1957 e janeiro de 1958. Tais reportagens, não importa se analisadas em suas formas separadas ou na grande reportagem de 1959, denotam, também, o fascínio que os regimes socialistas provocavam em García Márquez. *O ano*

mais famoso do mundo é considerado, por Gilard, um dos últimos respiros jornalísticos da fase anterior a *Cem anos de solidão*:

[...] síntese de tudo o que podia interessar a García Márquez no jornalismo, notícias leves e notícias políticas [...], uma falsa reportagem habilmente escrita e de interesse sustentado, que recorre às técnicas aprendidas no colunismo: a progressão do relato parece não depender da cronologia, e deve tudo a relações que se estabelecem, com uma arbitrariedade total mas imperceptível, entre fatos heterogêneos” (GILARD, 2006-c, p. 55).

Em 1959, García Márquez toma contato com o evento que iria, indiretamente, conduzir sua carreira – tanto jornalística como literária – pelas décadas seguintes. No mesmo ano em que lançou, com pouca repercussão, *Ninguém escreve ao Coronel*, reavivou seu interesse pelo jornalismo ao acompanhar as transformações que ocorriam em Cuba após a revolução e o julgamento e fuzilamento público de criminosos de guerra do regime de Fulgêncio Batista. As ideologias abertamente de esquerda do escritor fizeram chegar a ele o convite, enquanto ainda estava na Venezuela, para dirigir a filial da agência Prensa Latina³¹ em Bogotá. Trabalhou dirigindo a agência na cidade paralelamente ao trabalho em outra nova revista, a *Acción Liberal*, de periodicidade trimestral e forte conteúdo ideológico pró-Cuba, até setembro do mesmo ano, quando foi convidado a se transferir para a sede da Prensa Latina em Havana, para um estágio de noventa dias. Após esse período, foi transferido para comandar a filial da agência em Nova Iorque, o que acabou se tornando seu último envolvimento com a Prensa, já que as campanhas anti-Castro nos Estados Unidos, principalmente pelo Governo e pela imprensa, tornaram o ambiente de trabalho para Márquez praticamente insuportável.

Saindo dos Estados Unidos para o México, alternou-se entre serviços *freelance* e novas colaborações com revistas como *La Familia* e *Sucesso para Todos*, nas quais, apesar das dificuldades e da inconstância, continuou produzindo reportagens e crônicas célebres.³² Se seus trabalhos no México – que incluem também a produção de roteiros para filmes mexicanos – não lhe trouxeram maiores dividendos em termos artísticos, pelo

³¹ A Prensa Latina foi a primeira agência de notícias da América Latina, criada por Fidel Castro em Cuba, para contrapor o que o recém vitorioso revolucionário considerava uma visão deturpada dos fatos emitidos por agências de notícias controladas, principalmente, pelo governo dos Estados Unidos,

³² Data deste período a crônica *Um homem morreu de morte natural*, onde García Márquez escreve sobre a morte de um de seus ídolos, o escritor norte-americano Ernest Hemingway, e extravasa toda a emoção que sentiu pelo falecimento do escritor.

menos lhe permitiram juntar algum dinheiro, a partir do momento em que "trocou a direção das duas revistas populares pela produção de textos para agências de publicidade como a J. Walter Thompson e a Stanton, exatamente dois anos após ter recebido o Prêmio Esso com o romance *La mala hora*³³ (1961)" (RODRIGUES, 2005, p.48). Por essa época, tendo juntado cerca de 5 mil dólares, decidiu dedicar-se a escrever a obra prima que havia jurado produzir antes dos 40 anos. Em suas palavras, o objetivo desse livro seria “encontrar uma forma de expressar através da literatura todas as experiências que tinham, de alguma maneira, me influenciado quando criança” (STRATHERN, 2009, p. 67). Dedicando-se integralmente à escrita deste livro, e pouco lhe restando do dinheiro que conseguira guardar, lançou, em 1967, *Cem anos de solidão*. Foi então que, por um longo período, deixaria o jornalismo em segundo plano, graças à recepção que o livro teve em todo mundo, e que elevou o nome de Márquez ao de um dos mais conhecidos escritores do mundo, tornando seu livro um dos mais vendidos desde então:

[...] há muito havia um elemento de “realismo mágico” na literatura latino-americana, mas García Márquez o havia transformado em algo que lhe era exclusivo. Logo, sua versão do “realismo mágico” estava atravessando o mundo, influenciando igualmente leitores e escritores, de Paris a Moscou, de Nova York a Tóquio (STRATHERN, 2009, p.68).

O sucesso do livro permitiu a Márquez dedicar-se exclusivamente à literatura, e ele continuou a escrever contos até lançar, em 1973, *O outono do patriarca*, como uma prova de que não era um escritor de um livro só. O tema do ditador e do homem de poder voltava a aparecer – e permaneceria como uma constante em sua obra nos 15 anos seguintes. Muito dessa obsessão do escritor em escrever sobre temas relacionados ao poder está nas relações que manteve com homens de poder como Fidel Castro e François Mitterrand, que lhe causaram, também, muitas críticas. Carlos Ramírez, em *Gabo, Periodista*, lembra várias das críticas feitas a García Márquez por conta de sua inclinação e admiração a regimes de esquerda, e a forma como essa passionalidade influenciou em sua carreira. Ramírez, inclusive, compara o trabalho de Márquez com o de outro correspondente, o jornalista polaco Ryszard Kapuscinski, afirmando que para este último, a notícia se encontrava na realidade, enquanto que para o colombiano, estava no poder. Ao contrário de Kapuscinski, que declarava fugir de rotas oficiais, palácios e figuras políticas, Márquez é considerado por Ramírez como um "cronista do poder":

³³ *A má hora* (1961)

Assim que as glórias literárias de García Márquez são diminuídas por seu jornalismo ao serviço de uma ditadura que viola direitos humanos. E, apesar das provas, ainda há quem coloque García Márquez como um exemplo do “novo jornalismo” ibero-americano. [...] O mesmo se passa com seu texto sobre a URSS: uma visão superficial em 1957, um ano após o XX Congresso do Partido Comunista, onde Krushev pronunciou seu famoso discurso secreto para terminar com a auréola heroica de Stálin. Mas o faro jornalístico de García Márquez não compreende a atmosfera de mudança na URSS e o clima de revolução política. Tudo se transforma na visão de um turista com capacidade superficial de descrever a realidade (RAMÍREZ, 2013, p. 6).³⁴

Ramírez, à parte as críticas quanto à tendência por parte de Márquez de evitar criticar os regimes que admirava, aponta que o colombiano, mais do que um repórter, era um grande observador, e identifica em sua obra jornalística três pilares: a observação, o estilo literário e a intenção política. Esses três pilares sustentam sua produção jornalística até o sucesso de *Cem anos de solidão*, e permitem identificar também que García Márquez exerceu o jornalismo em sua plenitude até o início dos anos 60. Ainda que escrevesse reportagens, em diferentes partes do mundo, principalmente nos anos 70, estas eram orientadas pela prioridade à ficção: as reportagens eram produzidas quando não estava dedicando-se à literatura. O mesmo Ramírez, de forma oportuna, identifica o período de produção jornalística do escritor colombiano³⁵:

A periodicidade jornalística de García Márquez é bastante clara: exerceu o jornalismo aberto, plural e crítico, de 1954 a 1961, dedicou-se em tempo integral à literatura de 1961 a 1975 – de *Ninguém escreve ao coronel* em 1962 até *O outono do patriarca* em 1974 – e logo retomaria indistintamente o jornalismo e a literatura. Houve uma época, em princípios dos anos oitenta, em que se dedicou a escrever uma coluna semanal. A partir do prêmio Nobel de 1982 até seus oitenta anos, seus textos jornalísticos se tornaram escassos e com intenções políticas de favorecer aos países socialistas vinculados à Cuba (RAMÍREZ, 2013, p.5).³⁶

³⁴ Tradução nossa. No original: Así que las glorias literarias de García Márquez han sido opacadas por su periodismo al servicio de una dictadura que viola derechos humanos. Y a pesar de las pruebas, hay quienes ponen a García Márquez como un ejemplo del “nuevo periodismo” iberoamericano. [...] Lo mismo pasa con su texto sobre la URSS: una mirada superficial en 1957, un año después del XX congreso del Partido Comunista donde Krushev pronunció su famoso discurso secreto para terminar con la aureola de héroe de Stalin. Pero el olfato periodístico de García Márquez no logra comprender la atmósfera de cambio en la URSS y el clima de revolución política. Todo se queda en la mirada de un turista con capacidad de descripción de la realidad superficial.

³⁵ Ramírez, entretanto, ignora a importância do período de aprendizado de García Márquez, compreendido entre 1948 e 1954.

³⁶ Tradução nossa. No original: La periodización periodística de García Márquez es bastante clara: ejerció el periodismo abierto, plural y crítico de 1954 a 1961, se dedicó de tiempo completo a la literatura de 1961 a 1975 –de *El coronel no tiene quien la escriba* en 1962 a *El otoño del patriarca* en 1974–, luego retomaría indistintamente el periodismo y la literatura. Hubo una época, hacia principios de los ochenta, en que se dedicó a escribir una columna semanal. A partir del premio Nóbel de 1982 y a sus ochenta años, sus textos

Boa parte da produção de García Márquez nos anos 70 é criticada por analistas como Ramírez e Infante³⁷ por sua constante tendência de exaltar regimes socialistas e a fechar os olhos a seus problemas e aos direitos humanos violados por esses países. O breve retorno de Márquez ao jornalismo ocasional, nos anos 70, transformou-se em nova reclusão, no fim daquela década, para terminar de escrever *Crônica de uma Morte Anunciada*, lançado em 1981. Entre 1980 e 1984, manteve uma coluna semanal no mesmo *El Espectador*, que lhe proporcionou tanto espaço como o aprendizado no início dos anos 50. Todavia, suas colunas eram amenas e, muitas vezes, destituídas de temas polêmicos. Ramírez exalta a criação, em 1993, da Fundação do Novo Jornalismo Ibero-americano, porém sem deixar de verificar que pouco resta, então, do jornalista ativo dos primeiros anos de profissão, antes dos anos 60 e 70. Ramírez adverte que a fundação é “uma empresa financiada por grandes empresas latino-americanas e, na verdade, bem longe da agitação de comentários diários sobre a realidade latino-americana” (RAMÍREZ, 2013, p.11).³⁸

A criação da fundação estabelece, portanto, o último momento de destaque da veia jornalística do escritor, que como o próprio Ramirez já pontua, exerceu nos anos iniciais da carreira as maiores influências sobre o escritor García Márquez. Ainda que o escritor afirmasse que está na fórmula para conferir veracidade às suas histórias a maior herança do jornalismo (ORTEGA, 2010, p. 63), é provável que se possam estabelecer, em uma comparação com sua obra ficcional, vínculos formais que, como mencionado anteriormente, já surgiram quase como um exercício de criação no jornalismo diário dos seus primeiros quinze anos de atividade profissional.

periodísticos han sido más bien escasos y con intenciones políticas de favorecer a los países socialistas vinculados a Cuba.

³⁷ Guillermo Cabrera Infante, escritor cubano naturalizado britânico, que foi redator nos anos 40 e 50 de revistas como a *Bohemia* e *Nueva Generación*. Fundou em 1951 a Cinemateca de Cuba e dirigiu o Conselho Nacional de Cuba, além de colaborar outros suplementos literários. Foi Agregado cultural de Cuba em Bruxelas e rompeu com o governo de Castro em 1965. Criticou García Márquez em 1983, atacando “o silêncio do autor de *Cem anos de solidão* sobre as centenas de milhares que de cubanos que não podiam regressar a seu país” enquanto Márquez seguia exaltando Castro e seu regime (RAMÍREZ, 2013, p. 4, tradução nossa. No original: [...] el silencio del autor de *Cien años de soledad* sobre los cientos de miles de cubanos que no pueden regresar a su país mientras viva Castro y García Márquez lo siga exaltando.).

³⁸ Tradução nossa. No original: una empresa financiada por grandes compañías latinoamericanas y realmente alejada del ajetrete del reporteo diario en la realidad latino-americana.

3. O JORNALISMO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

3.1 Uma profissão para toda a vida

A atividade jornalística, que acompanhou o amadurecimento pessoal de Gabriel García Márquez e lhe ofereceu as primeiras chances de publicar seus textos, configura-se em um rico registro – seja em jornais ou revistas - sobre a incorporação (ou não) de características do texto jornalístico vistas no capítulo anterior. A análise desses textos, assim como a recuperação da trajetória da Gabriel García Márquez - principalmente o enfoque dos primeiros anos de sua atuação como jornalista - permite compreender de que forma os processos produtivos da profissão influenciaram na construção do futuro escritor. Da mesma forma, as opiniões manifestadas por ele ao longo de sua vida podem ajudar a entender de que forma essa prática era percebida pelo próprio escritor, e como ela foi, ou não, absorvida.

As ideias do escritor sobre jornalismo nem sempre combinam com aquelas normalmente assumidas por teóricos e profissionais da área. García Márquez tinha (e deixa isso claro em vários momentos de sua vida) noções bem particulares no que se refere aos conceitos de jornalismo e à definição de seus gêneros, particularmente a entrevista e a reportagem.

Em uma entrevista concedida a Peter Stone, da revista *Paris Review*, no inverno de 1981, o escritor fala exaustivamente sobre jornalismo e revela sua dificuldade em trabalhar com alguns dogmas básicos da profissão. Particularmente, o gênero entrevista gerava um processo que o incomodava, e o escritor deixa claro que as amarras proporcionadas pelo esquema de pergunta-resposta eram seu maior entrave. Para García Márquez, a natureza maior do contato do jornalista com a fonte era aquilo que o profissional extraía da conversa e suas impressões, escritas com seu próprio estilo, sem prender-se à frase exata dita pelo entrevistado:

Como jornalista, acho que ainda não aprendemos a usar um gravador para realizar uma entrevista. A melhor maneira, eu sinto, seria ter uma longa conversa sem que o jornalista tomasse notas. Então, após isso, ele iria lembrar da conversa e escreveria como impressões do que ele sentiu, não necessariamente usando as exatas palavras expressas. Outro método útil é tomar notas e interpretá-las com uma certa fidelidade à pessoa entrevistada (MÁRQUEZ apud STONE, 1981).³⁹

³⁹Tradução nossa. No original: As a journalist, I feel that we still haven't learned how to use a tape recorder to do an interview. The best way, I feel, is to have a long conversation without the journalist taking any

A forma de o escritor encarar o processo mais básico e natural do jornalismo (o de ouvir a fonte) vai contra o que escolas de jornalismo contemporâneas ensinam a seus alunos: o princípio de preservar a fidelidade da declaração publicando-a tal e qual foi feita pelo entrevistado. Não surpreende que García Márquez, logo após, confesse que nunca fez uma entrevista nos padrões clássicos do jornalismo, no estilo “pingue-pongue”, formada apenas por perguntas e respostas: “Tenho um ótimo gravador, mas uso somente para ouvir música. Mas, como jornalista, nunca fiz uma entrevista. Fiz reportagens, mas nunca uma entrevista com perguntas e respostas.”⁴⁰

Ironicamente, o escritor apresenta uma entrevista jornalística como um dos textos que o impulsionaram à profissão jornalística: trata-se da entrevista da jornalista Elvira Mendoza com Berta Singerman, famosa declamadora argentina que se apresentava em Bogotá em 1942.⁴¹ Para García Márquez, “o sangue-frio e o talento com que Elvira Mendoza aproveitou a estupidez de Berta Singerman para revelar a sua verdadeira personalidade pôs-me a pensar pela primeira vez nas possibilidades da reportagem [...]” (MÁRQUEZ, 2007, p.315). O fato de Mendoza, sem uma entrevista propriamente dita, ter transformado as memórias do seu encontro em uma reportagem lembrada até hoje, tornaram-se uma luz para que García Márquez visse despertar em si as potencialidades da profissão de repórter:

notes. Then afterward he should reminisce about the conversation and write it down as an impression of what he felt, not necessarily using the exact words expressed. Another useful method is to take notes and then interpret them with a certain loyalty to the person interviewed.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: I have a very good tape recorder, but I just use it to listen to music. But then as a journalist I've never done an interview. I've done reports, but never an interview with questions and answers.

⁴¹ Elvira Mendoza, uma das mais renomadas jornalistas da história da imprensa colombiana, escreveu para o periódico *Sábado*, fundado pelo seu pai, Plinio Mendoza Neira. Foi no mesmo jornal que ela publicou sua primeira entrevista, com Berta Singerman, realizada em 1942. Ainda estudante do Nuevo Gimnasio de Bogotá, aos 15 anos, Elvira chegou ao Hotel Nueva Granada com várias perguntas, muitas fornecidas por inúmeros escritores da época que frequentavam sua casa, pela amizade com seu pai. Porém, Singerman se negou a responder a essas perguntas prontas, achando-as absurdas. Elvira saiu frustrada e escreveu uma carta ao seu pai descrevendo a declamadora argentina e lamentando o quão disciplicente ele havia sido - razão de não poder, portanto, escrever sua matéria. Plinio, então, lhe disse: "Olha, essa história está sensacional." E ela a publicou como um retrato de Singerman. Para García Márquez, foi um dos marcos iniciais do que se poderia considerar como o "nuevo periodismo latino americano". Mendoza morreu em setembro de 2007, aos 80 anos.

Na realidade nunca tinha pensado que viesse a interessar-me, até um daqueles dias, quando Elvira Mendoza, irmã de Plínio, fez à declamadora argentina Berta Singerman uma entrevista de emergência que alterou por completo os meus preconceitos contra o ofício e me revelou uma vocação ignorada. Mais do que uma entrevista clássica de perguntas e respostas - que tantas dúvidas me provocavam e continuam a provocar-me - foi uma das mais originais publicadas na Colômbia. Anos depois, quando Elvira Mendoza era já uma jornalista internacional consagrada e uma das minhas boas amigas, contou-me que tinha sido um recurso desesperado para salvar um fracasso (MÁRQUEZ, 2013, p.316).

García Márquez conclui que, a partir daquele momento, e pelo resto de sua vida, ficaria convicto de que o “romance e a reportagem são filhos da mesma mãe (2007, p.316). Essa convicção explica muitas das ideias de Márquez sobre o jornalismo e sua relação com a literatura, bem como sua própria atividade posterior nos jornais em que trabalhou, sempre interessando-se mais pela crônica e pela reportagem (com fortes aspectos opinativos) do que com a notícia factual, propriamente dita, isenta e direta. Entretanto, a crença de García Márquez em um jornalismo menos preso às amarras da objetividade e da fidelidade extrema encontra opositores, como Machado (2013), que critica o desprezo com que o escritor trata todos os teóricos e pesquisadores que estudaram e categorizaram singularidades próprias da profissão. Para Machado, García Márquez “reforça a defesa de uma visão romântica do jornalismo, concebido como um espaço para escritores em formação, que dificultou tanto no passado quanto no presente o ensino e a prática da profissão”. O mesmo Machado refere-se unicamente à descrição de García Márquez para o texto de Mendoza – e a repercussão que essa matéria gerou, principalmente na imprensa colombiana –, acreditando que o tempo fará com que seja esquecida, ou então lembrada apenas como uma mera opinião, uma vez que se manifesta menos rica para uma discussão sobre a teoria dos gêneros, “porque desconhece toda a contribuição conceitual dos pesquisadores do jornalismo no século passado, permanece na superfície do objeto, no nível do juízo do senso comum” (MACHADO, 2013).

García Márquez manifesta-se acerca do jornalismo, da reportagem e da entrevista em outros momentos, porém sua lembrança sobre Mendoza é reveladora para compreender sua trajetória como jornalista e, posteriormente, como escritor. Não apenas ele defendia uma proximidade como, em determinadas ocasiões, sustentava que não existiam, sequer, diferenças entre jornalismo e literatura. Respondendo diretamente à questão, no ano em que é agraciado como Nobel de Literatura, defende que, em jornalismo e literatura, “as fontes são as mesmas, o material é o mesmo, os recursos e a

linguagem são os mesmos.”⁴² (MÁRQUEZ apud STONE, 1981). Para García Márquez, portanto, a linguagem do jornalismo e da literatura não apresentavam quaisquer distinções. O único elemento que poderia alterar o equilíbrio dessa relação era a forma como esses fatos eram transpostos em relação à sua veracidade:

Em jornalismo, apenas um fato que seja falso prejudica o trabalho inteiro. De outro lado, na ficção, um simples fato que seja real legitima todo o trabalho. É a única diferença, e reside no compromisso do escritor. Um romancista pode fazer qualquer coisa que ele queira, desde que as pessoas acreditem no que ele faz (MÁRQUEZ apud STONE, 1981).⁴³

A relação entre a ficção e a realidade parece estar bem delineada na mente do escritor, tanto que, ao comentar sobre o assunto, pondera que “a influência foi recíproca. A ficção ajudou meu jornalismo porque deu a ele valor literário. O jornalismo ajudou minha ficção porque me manteve numa relação próxima com a realidade.”⁴⁴ Isso pode explicar por que García Márquez nunca demonstrou qualquer tipo de preocupação com determinadas passagens de seus textos jornalísticos em que, claramente, supõe o que determinado personagem estaria pensando ou mesmo acaba descrevendo em detalhes até excessivos os cenários dos quais acabou obtendo informações apenas por terceiros. Ao mesmo tempo, o autor também revela um certo incômodo com o aparente distanciamento promovido pela ficção absoluta e pela necessidade de prender-se à realidade, admitindo que sempre sonhara alcançar um meio termo que não fosse determinado por nenhum tipo de regra:

O que eu realmente queria era construir um texto jornalístico que fosse completamente verdadeiro e real, mas que soasse tão fantástico quanto *Cem anos de solidão*. Quanto mais eu vivo e lembro de coisas do passado, mais eu acredito que literatura e jornalismo estão intimamente relacionados (MARQUEZ, 1981).⁴⁵

⁴² Tradução nossa. No original: The sources are the same, the material is the same, the resources and the language are the same.

⁴³ Tradução nossa. No original: In journalism just one fact that is false prejudices the entire work. In contrast, in fiction one single fact that is true gives legitimacy to the entire work. That’s the only difference, and it lies in the commitment of the writer. A novelist can do anything he wants so long as he makes people believe in it.

⁴⁴ Tradução nossa. No original: [...] the influence is reciprocal. Fiction has helped my journalism because it has given it literary value. Journalism has helped my fiction because it has kept me in a close relationship with reality

⁴⁵ Tradução nossa. No original: What I would really like to do is a piece of journalism which is completely true and real, but which sounds as fantastic as *One Hundred Years of Solitude*. The more I live and remember things from the past, the more I think that literature and journalism are closely related.

Em sua autobiografia⁴⁶ escrita anos depois, ele comenta esse conflito colocando o leitor como o receptor final das atitudes do jornalista ou escritor em torno dos dois gêneros:

Do ponto de vista do leitor, textos literários e jornalísticos se fazem de expectativas. Quando o leitor está diante de um texto jornalístico, ele tem a expectativa de que o que vai ler seja comprovável, verificável. Diante de uma obra literária, ele cumpre o pacto proposto com o autor de que “qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência” (MÁRQUEZ, 2009, p.14).

Autores como Gilard, González e Herscovitz apontam um fato que pode ter contribuído para que García Márquez se diferenciasse de outros autores que lidavam, sem muita dificuldade, com o conflito entre a verdade e a “mera coincidência”: a consciência social adquirida por ele em seus anos de trabalho jornalístico. Assim como Ruben Darío, Jorge Luis Borges e Alejo Carpentier, García Márquez também escolheu o jornalismo como forma de ganhar a vida enquanto se dedicava, nas horas vagas, a criar sua carreira como escritor, com extrema dificuldade. Os problemas financeiros enfrentados por ele, até alcançar reconhecimento com o lançamento de *Cem anos de solidão*, em 1967, fez com que os efeitos das mazelas sociais da Colômbia, agitada por um período marcado por um golpe de estado e confrontos políticos, se intensificassem em ambas as personalidades que coexistiam no repórter e no futuro escritor. González acrescenta outro elemento importante para definir a construção de um observador atento das questões sociais em García Márquez, seu trabalho de rua, ao contrário de outros autores latinos que também se aventuraram pelo jornalismo:

Durante seus anos como um jovem autor lutando para criar seu estilo, García Márquez não trabalhou apenas como colunista ou jornalista literário, como Borges, Carpentier e outros, mas também como repórter. Seu trabalho nos jornais colombianos *El Universal*, *El Herald*o e *El Espectador*, nas revistas venezuelanas *Momento* e *Venezuela Gráfica*, e na agência de notícias cubana Prensa Latina exigiram que ele não apenas escrevesse crônicas sociais e críticas de cinema, mas que também fizesse reportagens investigativas (GONZÁLES, 2010, p.61).⁴⁷

⁴⁶ *Viver para contar*, 2013

⁴⁷ Tradução nossa. No original: During his years as a struggling young author, García Márquez worked not merely as a columnist or literary journalist, as Borges, Carpentier and others had, but also as a reporter. His work in the Colombian Newspapers *El Universal*, *El Herald*o and *El Espectador*, the Venezuelan magazines *Momento* and *Venezuela Gráfica*, and the Cuban press agency Prensa Latina required him not only to write social chronicles and film reviews, but also to do investigative reporting.

Mesmo sem uma formação específica na área, a grande quantidade de funções desempenhadas por García Márquez nos jornais por que passou permitiu que ele, de forma natural, compreendesse que, para cada gênero, poderia haver um tipo específico de tratamento textual. Para todos eles, no entanto, sempre defendeu uma aproximação com a literatura, já que “tudo vai depender, afinal, de como nos aproximamos de um determinado texto. Isso não impede que o autor lance mão de técnicas literárias ao construir seu texto, na perspectiva literária” (MARQUEZ, 2009, p.19). Essa forma de compreender a importância do jornalismo, especialmente a importância social do jornalista como um observador da realidade, mas não necessariamente um profissional obrigado a apenas relatar a realidade sem interpretá-la, permite também entender como a profissão não apenas o sustentou em seu período de escassez econômica e de reconhecimento, mas o influenciou como escritor. Para García Márquez, mesmo as normas do texto jornalístico não o impediram de aceitar e procurar uma aproximação com a literatura, seja ela formal ou de conteúdo.

3.2 A importância da abertura contra a rigidez do lead

O formato tradicional de *lead* é uma característica pouco comum aos textos jornalísticos de Gabriel García Márquez. Se faz uso de idas e vindas no tempo narrativo em inúmeros momentos, o autor parece recusar a simplificação e a abolição de uma narrativa mais complexa e interessante. Gilard (2006-a) aponta, brevemente, a tendência de García Márquez iniciar seus textos de forma episódica para então recuar no tempo e conduzir a narrativa de forma linear no que se refere à cronologia, mas nunca com a simplificação e a aplicação dos princípios básicos do lead. Não seria exagero dizer que o estilo desenvolvido por ele em suas reportagens pode configurar-se como um *anti-lead*, como no exemplo abaixo, publicado em *El Espectador*, em março de 1952:

Willie Sutton – o mais famoso assaltante de bancos dos Estados Unidos – jamais foi protagonista de peças teatrais e nunca fez parte do elenco de qualquer filme. Suas relações mais próximas com o mundo cinematográfico não vão além do assalto ao Bank of America, situado no Sunset Boulevard, em Hollywood, no qual Willie extraiu, à mão armada, 19.623 dólares, a maioria dos quais depositados em contas correntes dos astros do cinema. Isso aconteceu numa manhã de segunda-feira, quando o banco se encontrava repleto de astros e estrelas cinematográficos, e aqueles que viram entrar o homem alto, jovem, de boa aparência, que, ao sacar a postila, disse: “Quem se mexer, puxo o gatilho”, dizem que ele o fez com tão dramática naturalidade que nada teria de estranho se um produtor perspicaz, ao invés de conduzi-lo ao cárcere, o tivesse contratado para substituir Humphrey Bogart num filme de gângsteres.⁴⁸

A matéria, composta por seis longos parágrafos, detém-se em mais da metade de sua extensão contando sobre a personalidade de sua personagem principal e relembando alguns de seus feitos, para que, apenas no penúltimo parágrafo, deixe explícito sua motivação: noticiar que Willie, então o mais famoso ladrão de bancos dos Estados Unidos, havia sido preso após ser delatado por um caixeiro viajante. Sem ater-se a mais informações a respeito de datas de julgamento e pena prevista, García Márquez ainda utiliza o último parágrafo para usar de ironia: comenta como o assaltante prometeu uma recompensa a quem matasse seu delator, e do fracasso de um bandido que tentara realizar tal feito apenas para, também, acabar preso. Se García Márquez informa e cumpre o principal motivo de existir de sua matéria, o faz segundo seus próprios princípios, e não seguindo fórmulas de simplificação textual que começavam a ser disseminadas pelo mundo.

García Márquez, porém, em determinadas ocasiões, trabalhava seu tópico frasal com recursos da prolepse, extraindo unicamente o sentido de antecipação do *lead* – e posterior recuperação das informações iniciais – mas, jamais, de sua estrutura. O parágrafo inicial da crônica *Elegia*, de 1952, é um exemplo acabado dessa técnica:

Olivério morreu por causa de um pratarrço de amêijoas. Foi uma pena. A morte o encontrou na rua, indefeso, com as mãos nos bolsos. Estava tão distraído que nem sequer se apercebeu dessa coisa negra e dramática, que as mãos italianas chamam de la mala hora, quando um amigo que Olivério não via havia muito tempo o convidou à sua casa, para provar um prato de amêijoas.⁴⁹

A prolepse se revelaria influente em obras posteriores de García Márquez, ainda que em seus textos jornalísticos tenha dado vez, costumeiramente, a uma narrativa baseada em uma reconstrução linear dos fatos.

⁴⁸ *O bom Willie*, março de 1952; in *Textos caribenhos*, p. 682-683

⁴⁹ *Elegia*, setembro de 1952; in *Textos caribenhos*, p. 781

Se o imediatismo do modelo noticioso a partir do lead não influenciou no jornalista García Márquez, desde os primeiros tempos na profissão ele considerou o início de seus textos um elemento vital na própria concepção do texto como um todo – junto com a frase inicial, todo o significado dos parágrafos iniciais de suas reportagens. O escritor admitia que precisava “visualizar” esses momentos iniciais e perceber uma interação entre “visualização” e texto que funcionasse de forma perfeita. Para García Márquez, o ponto inicial de seus trabalhos era “completamente uma imagem visual. Suponho que alguns escritores comecem com uma frase, uma ideia, ou um conceito. Eu sempre começo com uma imagem”⁵⁰ (BELL-VILLADA, 2005, p.46). Uma vez que, de forma cinematográfica, esse momento estivesse gravado em sua imaginação, começava um trabalho de tradução para as letras que podia perdurar por meses:

Uma das coisas mais difíceis é o primeiro parágrafo. Eu passo meses em um primeiro parágrafo, e uma vez que eu o encontro, o resto surge de forma extremamente simples e fácil. No primeiro parágrafo você resolve a maior parte dos problemas de seu livro. O tema é definido, o estilo, o tom. Pelo menos no meu caso, o primeiro parágrafo é uma espécie de amostra do que o restante do livro será (MÁRQUEZ apud STONE, 1981)⁵¹

Essa preocupação de García Márquez com o parágrafo inicial pode ser percebida desde seus textos iniciais, ainda em *El Universal* ou nas *Jirafas* escritas em *El Heraldo*. E, no caso, passam longe das reportagens que ele somente começaria a escrever com mais frequência e liberdade a partir de 1954. No exercício do texto opinativo livre, García Márquez compreendeu desde cedo que a abertura de um texto poderia prender seu leitor ou afastá-lo completamente. O jornalista começou a desenvolver, já em 1951, uma reconhecida capacidade de provocar curiosidade em seus leitores com sentenças enigmáticas e não acabadas em seus parágrafos iniciais como, por exemplo, na crônica abaixo, publicada em *El Heraldo*:

⁵⁰ Tradução nossa. No original: [...] a completely visual image. I suppose that some writers begin with a phrase, an idea, or a concept. I always begin with an image.

⁵¹ Tradução nossa. No original: One of the most difficult things is the first paragraph. I have spent many months on a first paragraph, and once I get it, the rest just comes out very easily. In the first paragraph you solve most of the problems with your book. The theme is defined, the style, the tone. At least in my case, the first paragraph is a kind of sample of what the rest of the book is going to be.

Todos aqueles que já leram uma considerável quantidade de contos de terror e de romances de mistério sabem que a coisa mais natural do mundo é chegar-se em casa na noite de 31 de dezembro e encontrar um cadáver no armário. Em nenhum outro dia, como na véspera do ano novo, morre tanta gente dentro dos armários e outros móveis domésticos.⁵²

A crônica de García Márquez versava sobre o mistério das histórias policiais, que ele, em vários momentos, usou como tema em sua coluna, apesar de confessamente não conseguir escrever tal gênero. Todavia, esse tipo de aproximação com o tema, declarado já nos parágrafos iniciais, aponta traços do realismo mágico que, posteriormente, surgiria em alguns de seus contos e romances. A abertura da crônica *Nosso futuro fantasma*, de abril de 1952, também publicada em *El Heraldo*, não anuncia o aspecto fantástico presente no texto, mas prende a atenção do leitor para o que virá a seguir:

Precisamente à meia-noite, um dos redatores deste jornal exclama: “Chegou!” Ninguém se volta para olhar. Nem sequer o monocórdio teclar da máquina se interrompe nesse instante, porque não existe mais ninguém que não conheça a razão desse anúncio, seco, peremptório, rotundo: “Chegou!”⁵³

A crônica remete à sua rotina jornalística e à fala do homem que, todas as noites, trazia o esperado café para a redação, mas que, alheio ao que ocorria e ignorado por todos, era um desconhecido. De forma melancólica, reflete a solidão do homem do café, cujo nome ninguém conhece, e que García Márquez teme que, em sua eterna rotina de trazer o café e passar despercebido, continue fazendo-o ao longo dos anos até depois de sua morte, sem que ninguém ali perceba que quem traz o café seja um homem que já morreu.

A morte também surge em outros textos publicados nessa coluna, e refletem que sua atividade inicial na carreira jornalística prendia-se muito mais à crônica – com aspectos ficcionais – e ao comentário do que ao texto informativo propriamente dito. Invariavelmente, ele já desenvolvia a capacidade de atrair seu leitor desde o tópico frasal. Outro bom exemplar dessa habilidade está no parágrafo inicial da crônica *Os fantasmas andam de bicicleta*, de março de 1951.

⁵² *Um cadáver no armário*, janeiro de 1951; in *Textos caribenhos*, p. 521.

⁵³ *Nosso futuro fantasma*, abril de 1952; in *Textos caribenhos*, p. 703

Há um homem misterioso que às três da madrugada passeia de bicicleta pelas ruas da cidade. Vi-o na noite da minha chegada, envolto numa atmosfera fosforescente que atribuí a um estranho sistema de iluminação elétrica. Mas no dia seguinte, um companheiro de hotel me disse na hora do café-da-manhã: “Pois saiba que você esbarrou com um morto”.⁵⁴

No conto, García Márquez reconta a lenda popular de um homem morto que percorre as ruas da cidade em uma bicicleta fantasma e o faz como se ele próprio o tivesse encontrado em uma de muitas madrugadas após sair do jornal.

Não é, entretanto, apenas com temas fantásticos ou de livre inspiração ficcional que García Márquez exercitava a arte de abrir, de forma cativante, seus textos. O mesmo efeito ele consegue quando diz que “Jean-Paul Sartre abandonará o cultivo da filosofia para dedicar-se à cultura das beterrabas e do aipo – é o que informam de Paris”,⁵⁵ ao escrever sobre o pensador francês. Sartre, na época, prometera retirar-se das vistas da sociedade e permanecer em um retiro; ou quando reconta a história de um octagenário norte-americano afeito a atividades arriscadas, abrindo seu texto afirmando que “Bernard Mac Fadden é norte-americano, tem 84 anos, casou-se quatro vezes e agora vai lançar-se de paraquedas sobre Paris,”⁵⁶ ou na coluna em que fala do transporte coletivo na cidade e começa, de forma insólita, afirmando que “Nove da manhã é a hora em que as mulheres gordas viajam de ônibus. O espetáculo mais parece uma alegre delegação de matronas bíblicas.”⁵⁷

Também a antítese é uma das figuras de linguagem mais utilizadas por García Márquez e uma ferramenta preciosa para perceber seu estilo dentre os textos escritos na imprensa da época. Ele a utilizava com desenvoltura em seus tópicos frasais, invariavelmente exaltando aspectos contrários dentro do mesmo parágrafo como forma de atrair a atenção de seu leitor. Foi o que fez quando escreveu sobre o suicídio de um desconhecido ator que se vestia de Papai Noel, na França. Chamou-lhe a atenção não a morte em si, mas o fato de que, em determinada época do ano, o desconhecido tornava-se muito conhecido, apesar de ninguém saber quem era ele:

⁵⁴ *Os fantasmas andam de bicicleta*, março de 1951, in *Textos caribenhos*, p. 585

⁵⁵ *Sartre muda de horta*, julho de 1952, in *Textos caribenhos*, p. 760

⁵⁶ *82 anos em para-quedas*, agosto de 1952; in *Textos caribenhos*, p.772

⁵⁷ *O ônibus das nove*, setembro de 1952; in *Textos caribenhos*, p. 782

Domingo último, Adrian Claude suicidou-se em Paris. Tinha 73 anos de idade e havia 45 se disfarçava de Papai Noel. Sendo assim, Adrian Claude não era ninguém durante 11 meses. Mas em dezembro era um dos homens mais importantes de Paris.⁵⁸

De forma igualmente bem pensada, García Márquez interessou-se pela história do idoso que ganhara na loteria a quantia de 16 mil libras, mas que jamais poderia receber o prêmio porque, devido à emoção, acabara morrendo vítima de um ataque cardíaco. Os opostos (desconhecimento e fama, vida e morte) misturam-se no texto de abertura de seu texto de abril de 1951 como forma de enfatizar o absurdo irônico da história:

No começo desta semana, ninguém sabia quem era Jack Westeren. A partir de ontem, muito poucos leitores da imprensa ignoram que esse nome refere-se a um venerável cavalheiro de 92 anos, cujo único patrimônio era uma deficiência cardíaca. Talvez em consequência dela – e também, seguramente, em consequência de um estranho senso de originalidade, que modestamente ele reservara para a última hora – o sr. Westeren goza hoje da honra – póstuma e mais o que se queira – de ser o único homem que morreu na véspera.⁵⁹

Vale destacar que, tanto quanto nos tópicos frasais, a antítese é aplicada por García Márquez, em muitas ocasiões, ao longo de seu texto e mesmo no final de suas crônicas e matérias. A mesma notícia sobre Westeren reproduzida acima encerra-se, ironicamente, afirmando que “para consegui-lo (o prêmio) não importa sacrificar [...] um nebuloso e insignificante dia de verão que, no final das contas, nada valia em comparação com a eternidade”.

3.3 O olhar objetivo, a construção adjetiva

Para um cronista e colunista que notabilizou-se em grandes reportagens, a aplicação do conceito de objetividade jornalística – independente de um consenso acerca de seu significado absoluto – parece manifestar-se de forma pouco acentuada. Na produção jornalística de García Márquez, a aplicação do conceito de objetividade surge a partir da redução de adjetivos vazios ou da supressão de trechos opinativos ao lado de

⁵⁸ *O suicídio do Papai Noel*, dezembro de 1952; in *Textos caribenhos*, p. 825

⁵⁹ *Uma maneira de morrer na véspera*, abril de 1951; in *Textos caribenhos*, p. 611

informações, recursos que ele usava com frequência. É Herscovitz (2004) quem busca explicar a dificuldade de García Márquez de seguir as normas da objetividade, tendo em vista sua atuação estreitamente ligada à observação da realidade social da Colômbia. Como parte de uma geração de jornalistas que começaram a trabalhar entre 1940 e 1970, García Márquez defendia causas sociais. Tal visão, “herdada em parte do jornalismo europeu, opõe-se à noção de objetividade do modelo norte-americano” (HERSCOVITZ, 2004, p.184).

Como sempre evitou reduzir seus textos a uma forma simplificada para responder as perguntas básicas do jornalismo⁶⁰, García Márquez produzia um texto elegante, mesmo usando de informações básicas e diretas. Um bom exemplo é o trecho abaixo, parte da célebre reportagem sobre a tragédia de Antioquia, em agosto de 1954:

A terça-feira 13 foi, na verdade, um dia fatídico para Medellín. Em uma única quadra do bairro Las Estancias – rua 52, entre 14-A e 15 – houve sete velórios. Em uma única das casas daquela rua houve duas vítimas: Orlando e Luz Estela Moreno, as crianças que “um terremoto” arrancou das mãos da irmã, Yolanda, quando se preparavam para voltar para casa. Yolanda sofreu ferimentos de pouca gravidade.⁶¹

Empregando um único adjetivo, de forma justificável, García Márquez transmite ao leitor que não está em Antioquia o cenário deprimente das ruas (os sete velórios em uma só rua), a dor da perda de duas crianças, a força da tragédia (“um terremoto”) e a situação da mãe das duas crianças, de forma objetiva e, ainda assim, sem recorrer a um texto mecânico e sem personalidade. Essa mesma preocupação surge quando García Márquez escreve sobre a explosão da bomba atômica em Hiroshima, em maio de 1955, após conversar com um sobrevivente da explosão que ocorrera uma década antes. O autor recria Tóquio com detalhes a partir da narrativa de sua testemunha, mas o faz com objetividade:

Todos os habitantes, exceto os padres católicos e quinhentos japoneses, professavam o budismo: havia 750 templos budistas e apenas uma pequena igreja católica no centro exato da explosão, e uma capela no noviciado, a oito quilômetros de distância. [...] Havia numerosas sirenes espalhadas por toda a cidade. A 6 de agosto de 1945, um pouco antes das oito da manhã, os cidadãos que se dirigiam ao trabalho, e as crianças nas escolas (as aulas começavam às sete), ouviram soar as sirenes e correram para os abrigos antiaéreos. Pouco depois, anunciaram que o perigo passara e a cidade retomou seu ritmo normal.⁶²

⁶⁰ O que, quem, quando, como, onde e por quê

⁶¹ *Balanço e reconstituição da tragédia de Antioquia (II)*, agosto de 1954; in *Textos andinos*, p.224

⁶² *Fala uma testemunha da primeira explosão atômica*, maio de 1955; in *Textos andinos*, p. 591-592

Ainda que pouco constante em seus primeiros anos como jornalista – pela predileção ao comentário, à coluna, ao conto e à crítica – o moderado respeito à objetividade parece ter servido como apoio para a evolução de García Márquez como narrador nas grandes reportagens que escreveu em um período particularmente prolífico de sua carreira, pouco antes de sua partida para a Europa.

Se de forma moderada o escritor aprendeu a importância de ser objetivo, foi com dificuldade que obrigou-se a controlar em seus textos o uso excessivo de adjetivos. García Márquez manifestou, em seus primeiros dias, em uma redação, o incômodo com os constantes cortes e edições promovidos pelo seu editor nos textos de sua autoria – e a ausência de objetividade manifesta-se nesses textos tanto quanto o excesso de adjetivos vazios. Tanto estava ele desacostumado à tais normas jornalísticas que o primeiro parágrafo do seu primeiro texto publicado em *El Universal*⁶³ reúne, em grande quantidade, vários desses “pecados” jornalísticos:

Habitantes da cidade, havíamos-nos acostumado à garganta metálica que anunciava o toque de recolher. O relógio da Boca Del Puente, outras vez empinado sobre a cidade, com sua limpa, sua esbranquiçada convalescença, perdera o status de coisa familiar, o insubstituível lugar de animal doméstico. Nas últimas noites já os nossos olhares não iam perguntar-lhe pelo retorno apaixonado daquela voz que nos ficou soando no ouvido como um pássaro eterno; ou pelo espaço temporal em que cortamos o tenso fio da aventura, mas então tratávamos de impedir, de deter com um gesto último e desesperado aquela lenta marcha, angustiante, que ia precipitando as horas contra uma fogueira conhecida que era, por sua vez, formidável margem onde nossa liberdade se curvava (MARQUEZ apud GILARD, 2006-a, p.69).

Estão presentes, aqui, a linguagem rebuscada e pouco direta, o excesso de adjetivações (“metálica”, “limpa”, “esbranquiçada”, “insubstituível”, “doméstico”, “apaixonado”, “eterno”, “temporal”, “tenso”, “desesperado”, “lenta”, “angustiante”, “formidável”) e a construção do parágrafo com reduzida pontuação, em apenas três períodos, o último deles com nove linhas (no texto original), o que, no jornalismo, costuma ser condenado por dificultar a compreensão do leitor. Ao longo de sua trajetória jornalística, o autor alternou textos repletos de tais “pecados” citados acima com comentários irônicos sobre questões sociais e políticas e, mesmo, com reportagens jornalísticas mais apuradas e menos opinativas. No mesmo texto inaugural de sua

⁶³ 21 de maio de 1948

contribuição oficial ao jornalismo, García Márquez expõe essa característica ao comentar discussões político-religiosas que ocorriam na época: “Enquanto o Conselho de Segurança discute o intrincado problema da Palestina, as mulheres, fiéis à eterna política da coqueteria, discutem se é ou não conveniente encompridar dez centímetros às suas saias [...]” (MARQUEZ apud GILARD, 2006-b, p.70).

No entanto, é comum ao autor buscar a adjetivação mesmo quando quer informar um fato ou dados concretos que servirão, posteriormente, a textos opinativos. Em junho de 1948, García Márquez escreveu sobre famílias pobres que continuavam a ter filhos, apesar da dificuldade dos pais em as manterem. O tema do planejamento familiar e das políticas de esclarecimento à população, visando à adoção de métodos de anticoncepção – portanto, um texto opinativo com temática social – originou o comentário do autor que, nos parágrafos posteriores, alude mais a temas históricos e bíblicos (o autor cita histórias de Sansão, Jericó e Rebeca, esposa de Isaac) do que a fatos concretos. Mais uma vez, ele não consegue evitar o uso de adjetivações:

Maio foi um mês próspero para o censo de Cartagena. As estatísticas, com essa exatidão que converte as cifras em uma barreira diante dos canais abertos de nossa incredulidade, informaram que no Hospital de Santa Clara registraram-se quatro duplos nascimentos. Foram quatro mães abnegadas, fortes, que escutaram de sua distância de cansaço o redobrado clamor dos recém-nascidos, enquanto outros tantos pais viram aluir diante dos seus olhos o edifício do orçamento doméstico (MARQUEZ apud GILARD, 2006-a, p.83).

É possível perceber, ao dirigir o olhar para os textos de García Márquez nos jornais em que trabalhou, *El Universal*, *El Heraldo* e *El Espectador*, que a técnica jornalística do autor se aperfeiçoa, à medida que ele passa a separar sua coluna em diferentes temas e a dar títulos a cada um deles (e não apenas a escrever sobre vários assuntos em uma mesma coluna) e a trabalhar melhor as frases iniciais, para informar o leitor sobre o assunto que escreve de forma mais direta. Entretanto, García Márquez não abre mão de inserir em seus textos adjetivações que jornalistas mais afeitos à prática do texto informativo diário deixariam de fora. Em *O Reverendo Henry Armstrong*, publicado em *El Heraldo*, em abril de 1950, ele escreve:

No último domingo de Páscoa, os admiradores de Henry Armstrong – o negro magnífico que conseguiu conquistar um título de três vezes campeão – reuniram-se no estádio de Uline, em Washington, para presenciar a última e tardia demonstração do extraordinário pugilista. Muitos anos antes, esses mesmos assistentes do estádio de Uline amassaram entre os dedos a metade do ingresso, num instante de incontrolável excitação nervosa. Mas no Domingo de Páscoa os fanáticos conseguiram lograr a serenidade (MARQUEZ, apud GILARD, 2006-a, p.235).

Ao escrever sobre a última luta de Armstrong, García Márquez cumpria, acima de tudo, uma função informativa, mas não conseguia deixar de incorporar ao texto um forte caráter opinativo, expresso pelas adjetivações (“negro magnífico”, “última e tardia”, “extraordinário”, “incontrolável excitação nervosa”). Erbolato (1997, p. 94) afirma que “o jornalismo moderno evita o excesso de adjetivação, a fim de que a narrativa seja singela e condensada”. García Márquez apoia-se nessa adjetivação para outros objetivos. Ao incorporar a adjetivação em seu texto, o autor acompanha a forte tendência opinativa que marcou toda a sua carreira. Se lhe era cobrada a informação – seja como colunista ou como correspondente, em seus anos de Europa e Estados Unidos – García Márquez fazia questão de transmiti-la emitindo seu juízo de valor. A opinião, portanto, era expressa através do uso de adjetivos que expressavam seu ponto de vista. Resta saber se essa característica da adjetivação (emissão de juízo de valor opinativo), que claramente separa os textos de García Márquez dos textos factuais de jornais periódicos, aparece da mesma forma em sua obra de ficção.

3.4 O detalhismo para atestar a veracidade

É particularmente interessante a opinião proferida em 1981 pelo próprio García Márquez sobre o uso da descrição detalhada, principalmente nas ocasiões em que tal recurso utilizado em seus anos de repórter, mais do que um elemento caracterizador de estilo, passou a ser um estratagema para tornar suas narrativas fantásticas em passagens de realismo claramente mágico, mas ainda assim aceitáveis a seus leitores. Diz Márquez:

É um truque jornalístico, quando você também pode aplicá-lo à literatura. Por exemplo, se você diz que há elefantes voando no céu, as pessoas não acreditarão em você. Mas se você disser que há quatrocentos e vinte e cinco elefantes voando no céu, as pessoas provavelmente acreditarão em você (MÁRQUEZ, apud STONE, 1981).⁶⁴

⁶⁴ Tradução nossa. No original: That’s a journalistic trick which you can also apply to literature. For example, if you say that there are elephants flying in the sky, people are not going to believe you. But if

García Márquez refere-se, pontualmente, a tornar crível episódios fantásticos. Na prática da crônica, do conto ou do comentário, Márquez continuaria aprofundando a técnica, como neste exemplo, publicado em 1952:

Foi na quinta-feira, na hora do almoço, que o gerente do hotel, preocupado com a conduta do hóspede, ligou pessoalmente e perguntou se precisava de um médico. O hóspede disse que sim, mas com a condição de que fosse um médico de menos de trinta anos, que falasse corretamente o alemão, que gostasse de balas de mel e soubesse jogar xadrez. Sem espantar-se, como correspondia a um gerente de hotel de primeira categoria, o gerente do hotel desta história pôs-se em contato com o corpo médico até localizar um profissional que preenchesse os requisitos exigidos pelo hóspede do quarto 202. O médico chegou ao hotel às 3h20.⁶⁵

A necessidade de usar números e pontuar datas e horários advém da atividade jornalística e sua necessidade informativa. Márquez absorve essa necessidade em muitas das colaborações aos jornais em que escreveu, e adicionaria a esses recursos outras características do texto jornalístico, como a adição do fluxo de consciência, de forma harmoniosa. Essas experimentações surgem cedo em sua carreira, ainda quando trabalhava em *El Heraldo*, como comprova o texto abaixo:

Talvez por isso, ao descer as três escadinhas, Evangelina havia suspirado, enquanto pensava: “Dentro de 15 ou vinte anos regressaremos a esta casa”. E ela tinha 78 e uma fraca aversão pela novidade, pela música alegre, pelos sapatos de cores exageradas. Gostava de ficar sentada durante várias horas, lembrando do dia em que Martín, seu irmão, que não estava no carro de bois, porque já havia sido enterrado fazia dez anos, subira numa cadeira com um martelo para fazer o nicho onde seria colocado o vestido de noiva da mãe. Por esse tempo, também sua mãe havia morrido e dela só restara o baú com a roupa lavada, preservada das baratas pelas bolinhas de naftalina que eles renovavam a cada aniversário de sua morte; e restara também o nicho com o vestido de noiva que Evangelina deveria usar, por seu turno, quando chegasse a hora de ser conduzida ao altar.⁶⁶

O uso dessa ferramenta narrativa adquire, em muitos textos de García Márquez, um significado que Erbolato (1997) considera fundamental a partir do sentido ou da motivação do que se escreve. Para o autor, a atenção a um detalhamento de cenário, costumes, expressões e outras descrições “só farão sentido se o repórter souber atribuir

you say that there are four hundred and twenty-five elephants flying in the sky, people will probably believe you.

⁶⁵ *Enigma para depois do desjejum*, *El Heraldo*, junho de 1952 in *Textos Caribenhos*, 2006.

⁶⁶ *Anotações*, janeiro de 1951; in *Textos caribenhos*, p. 528

significados ao símbolos e tiver a sensibilidade para projetar a ressignificação feita pelo leitor. Na forma narrativa, a descrição enriquece a recriação do acontecimento e, também, as intenções do autor do texto. No caso do texto abaixo, tal sentido é, notadamente, uma crítica do jovem jornalista, publicada em março de 1951.

Da primeira fila de uma seleta galeria assisti na noite passada à representação – feita por atores profissionais – da primeira peça de um dramaturgo local. Mais uma vez as galerias, no decorrer da representação, foram o termômetro do espetáculo. Um descuido dos empresários suprimiu grande parte do espaço destinado às cadeiras, e isso se deu pelo fato de ter sido a galeria o local escolhido pelo escalão superior da administração pública, da crítica, da alta sociedade e da inteligência. O único privilégio de que gozaram os jornalistas foi o de lhes terem sido reservados os lugares da primeira fila. Embaixo, na plateia, onde o bilhete custava dez pesos, estavam os honrados cidadãos aos quais interessa mais a comodidade das cadeiras, o clima primaveril do ar-condicionado, do que a qualidade da obra e o bom desempenho dos atores. Foi, pois, uma função exclusiva para as galerias. E por diversos motivos.⁶⁷

A prática da reportagem, principalmente a partir de 1954, com o ingresso em *El Espectador*, ofereceria a García Márquez a possibilidade de ampliar um processo de evolução narrativa que pode ser percebido ao longo de seus textos desde 1948. Se alguns elementos surgem com o passar dos anos, seu interesse pela descrição como forma de inserir seu leitor em uma realidade presenciada pelo próprio Márquez – ou criada por ele – mantém-se como a mais constante e mais perceptível de todas. Os anos de redação e a prática do comentário, da crítica e da reportagem foram, através da repetição constante, um laboratório que García Márquez sempre fez questão de salientar como essencial, na forma de aprimorar técnicas e mesmo de excluir exageros que seu texto apresentava em seus primeiros anos, preparando o autor para alcançar o reconhecimento em sua atividade literária.

⁶⁷ *Décimo relato: teatro provinciano*, março de 1951; in *Textos caribenhos*, p. 573

4. REPORTAGEM E FICÇÃO EM CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA

4.1 O escritor e o jornalista: um duplo retorno

Considerado pelo próprio García Márquez como seu biógrafo oficial, Gerald Martin (2010) aponta a publicação de *Crônica de uma morte anunciada*, em 1981, como um retorno do escritor à literatura e, também, ao jornalismo. Outros autores, como Pelayo (2001), vão além, e relacionam o livro ao rompimento, em um suposto afastamento das letras por parte do escritor, que dedicou boa parte de suas atividades nos anos 1970 a discussões e viagens de cunho político. Ao lançar *O outono do patriarca*, em 1976, García Márquez afirmou em entrevista que só voltaria a escrever novamente no dia em que o ditador chileno Augusto Pinochet não estivesse mais no poder. Os cinco anos de ausência, no entanto, passam longe de qualquer motivação política. O próprio García Márquez explicou, muitos anos depois, que tudo não passou de um embuste para evitar as costumeiras perguntas acerca de futuros trabalhos, após trabalhar sete anos no livro: “[...] a primeira coisa que me perguntaram foi ‘o que fará a seguir?’[...] . Quando isso aconteceu [...] não tinha planos para outro livro. Aquela resposta eliminou questões desagradáveis em muitas entrevistas” (BELL-VILLADA, 2005, p.128).⁶⁸

Justamente pela falsa promessa anunciada publicamente em 1976, ninguém esperava que García Márquez lançasse um novo livro no início dos anos 80. O escritor surpreendeu a todos durante uma visita a Cuba, em março de 1980, ao anunciar que havia concluído, na “semana anterior”, um romance que ninguém sabia que ele estava escrevendo. Após tanto tempo dedicado a obras de ficção, repletas de realismo mágico e humor, a notícia de que o escritor estava novamente aproximando-se do jornalismo movimentou o mercado editorial. Enquanto é comum que em países como a Colômbia, Argentina, México e Espanha, maiores consumidores dos livros de García Márquez, publicações sejam lançadas com 5.000 a 30.000 cópias, “*Crônica de uma morte anunciada* foi, sem dúvida, uma exceção. Foram mais de um milhão de cópias do livro (PELAYO, 2001). Já conforme Swanson (2005, p. 18), o número de exemplares é praticamente o dobro: 2 milhões de cópias lançadas no mercado latino.

Ao anunciar, em Cuba, que estava lançando seu novo livro, García Márquez

⁶⁸ Tradução nossa. No original: [...] the first thing they asked me was, "What are you doing next?" [...] As it happened [...] I didn't have plans for another novel. That answer eliminated that disagreeable question from many an interview.

adiantou uma importante informação: o novo livro era “uma espécie de falso romance e falsa reportagem. Mais tarde anunciaria que não estava longe do ‘novo jornalismo’ dos Estados Unidos” (MARTIN, 2010, p.403).

O escritor enfatizou seu novo livro como uma “falsa” obra de ficção, e uma “falsa” obra jornalística, por mais difícil que possa ser, inicialmente, compreender como o livro poderia situar-se entre essas duas definições. É normal vincular a origem da influência jornalística apontada por García Márquez, no livro, aos acontecimentos que deram origem à sua trama. O escritor esperou três décadas para poder, enfim, relatar um caso de assassinato que, se não foi presenciado por ele, envolveu diretamente familiares, amigos e conhecidos na cidade de Sucre, no interior da Colômbia, onde a família García Márquez vivia no início dos anos 50, enquanto o escritor trabalhava em *El Heraldo*. Gerald Martin detalha o caso que chocou a pequena cidade:

No dia de seu casamento, em janeiro de 1951, lá fora, no mundo real, na pequena cidade de Sucre, um jovem chamado Miguel Palencia havia recebido um bilhete dizendo que a nova esposa, Margarita Chica Salas, não era mais virgem, e por isso ele a devolveria, em desgraça, à família. No dia 22, os irmãos de Margarita, Víctor Manuel e José Joaquín Chica Salas, assassinaram seu ex-namorado Cayetano Gentile Chimento, na praça principal, diante de toda a cidade, por supostamente ter seduzido, deflorado e abandonado Margarita. O assassinato fora horripilante: Gentile fora quase cortado em pedaços. A mãe de Gentile era uma amiga próxima (e comadre) de Luisa Santiago Márquez⁶⁹, e Cayetano, um amigo próximo de Gabito⁷⁰, do irmão, Luis Enrique, e da irmã mais velha, Margot. Luis Enrique havia passado o dia anterior com Cayetano e Margot estivera com ele minutos antes do assassinato; Jaime, de apenas 11 anos, assistira à morte. Desde aquele dia, Gabito quis escrever a história secreta daquela morte terrível, mas, como todos os envolvidos eram pessoas que ele e a família conheciam na intimidade, a mãe lhe pedira para que não o fizesse enquanto os pais dos principais protagonistas ainda estivessem vivos. (O assassinato foi, é claro, a razão pela qual a família García Márquez saiu de Sucre em fevereiro de 1951) (MARTIN, 2010, p. 496).

Passados trinta anos dos eventos ocorridos em Sucre, a maior parte dos envolvidos mais diretos já havia morrido e García Márquez podia compor seus personagens com o distanciamento que somente o tempo poderia lhe permitir. É possível reconhecer em

⁶⁹ Mãe de Gabriel García Márquez

⁷⁰ Apelido carinhoso pelo qual García Márquez era conhecido entre amigos e familiares

Crônica de uma morte anunciada uma transformação nas referências diretas do escritor: a obra inspira-se na violência política que García Márquez viu de perto em seus primeiros anos como repórter, no início da década de 1950, porém o escritor optou por ambientá-la em um tempo anterior, “num período menos explosivo na história da Colômbia” (MARTIN, 2010, p.496). Quem também percebeu mudanças no estilo do García Márquez de 1981, em relação ao escritor de obras anteriores, foi Swanson (2005, p.18), para quem o livro “contém muito pouca magia e é provavelmente o único grande livro de Gabo⁷¹ que não é conduzido com humor”. Desde seu lançamento, o livro foi polêmico, justamente por estar atrelado a um fato real documentado – característica que fez com que seu trabalho fosse tanto discutido por seus aspectos verídicos e fantasiosos quanto que fosse comparado a outros trabalhos do Novo Jornalismo norte-americano.

De fato, García Márquez relata um fato verídico, mas nunca usa nomes reais para recriá-lo, o que justifica que o escritor tenha descrito a obra como uma “falsa reportagem”. Talvez motivado pela proximidade que Martin (2010) lembrou ser incômoda a ele e à sua família, o escritor nunca nomeia a pequena cidade onde ocorreu o crime, nem identifica, diretamente, a data em que ele ocorreu. A vítima, Cayetano Gentile, transforma-se, no livro, em Santiago Nasar. Miguel Palencia, o noivo ofendido, é nomeado no livro como Bayardo San Román. A noiva que não era mais virgem, Margarita Chica Salas, é nomeada por García Márquez como Ângela Vicário. Os assassinos Víctor Manuel e José Joaquín recebem nomes simples no livro, Pedro e Pablo Vicário. É possível aludir tal medida ao desconforto citado anteriormente porque, curiosamente, García Márquez modifica o nome de todos os envolvidos, mas mantém reais os nomes dos membros de sua família, como forma de incluir-se na narrativa.

O livro é estruturado em cinco capítulos sem numeração e sem títulos. No primeiro capítulo, o autor apresenta Santiago Nasar, já sabendo que ele morrerá uma hora depois. São apresentados também diferentes personagens importantes no desenrolar da trama, e à medida que eles surgem no caminho de Nasar, o leitor é “removido” do tempo da ação inicial e recebe informações extras do narrador e dessas mesmas personagens através de testemunhos, aparentemente feitos ao narrador anos após os acontecimentos. Esse narrador é identificado como uma testemunha dos fatos, que conhecia a vítima e os criminosos, e em vários momentos coloca-se na ação e faz referência a seus familiares, testemunhas e personagens dos fatos. Também surge narrando os acontecimentos em dois

⁷¹ Apelido pelo qual García Márquez costuma ser conhecido, principalmente, nos países hispânicos.

tempos distintos: no tempo da ação que se desenrola e, posteriormente, anos após o assassinato, a partir de experiências posteriores e conversas com várias testemunhas do acontecimento. Ao mencionar seus familiares (irmã, irmão, mãe, tia), o narrador identifica os verdadeiros familiares do próprio Gabriel García Márquez, o que coloca esse narrador como sendo, de fato, o próprio García Márquez (mesmo que em nenhum momento identifique-se como tal). Assim, ele apresenta com detalhes o cenário onde se desenrola a trama, os sinais e as coincidências que marcariam a morte de Nasar.

O segundo capítulo apresenta outros personagens centrais: Bayardo San Román, o noivo, Ângela Vicário, a noiva devolvida, e os irmãos Vicário, assassinos assumidos de Nasar. O leitor conhece por meio de depoimentos de terceiros a personalidade excêntrica e confiante de Bayardo, a simplicidade da família de Ângela Vicário e como os dois viriam a se casar a partir, quase que unicamente, da decisão de Bayardo. Após acompanhar a festa de casamento, e a posterior “devolução” da noiva em desgraça, o capítulo encerra com a acusação, por parte de Ângela Vicário, de que foi Santiago Nasar quem lhe tirou a virgindade. É praticamente uma sentença de morte.

No terceiro capítulo temos a consumação do crime e a reconstituição dos passos dos irmãos Vicário nas horas anteriores ao assassinato. É através de depoimentos esparsos que o leitor toma conhecimento de como tantas pessoas foram avisadas do que aconteceria com Santiago Nasar, e como ninguém acreditou ou fez nada realmente eficaz para impedir. Como em um labirinto, García Márquez refaz a trajetória dos assassinos e da vítima de forma a demonstrar como, aparentemente, o destino conspirou para que Nasar fosse morto – porém, ainda não é aqui que a morte é reconstituída com detalhes. Apenas há o aviso, ao final do capítulo, de que ele, definitivamente, foi morto.

O quarto capítulo, que começa com a detalhada autópsia do morto, dedica-se a mostrar o que aconteceu na cidade e com seus protagonistas após a morte de Santiago, bem como a reconstruir as reações e os pensamentos dos irmãos Vicário a respeito do que fizeram. É forte, aqui, a menção aos temas da defesa da honra e da crueldade do tempo: o narrador diz ter encontrado Ângela Vicário, maltratada pelo passar dos anos, e até mesmo narra o retorno de Bayardo à cidade, tão destruído pelo tempo como a própria Ângela.

Por fim, o quinto capítulo faz, de certa forma, uma análise a partir dos pontos de vista dos envolvidos, deixando claro que, na verdade, pouco se pôde explicar sobre o acontecido. Enquanto muitos habitantes se culpavam ao longo dos anos por não enxergarem os sinais do assassinato, o narrador procura deixar na entrelinhas que as atitudes de Nasar na madrugada anterior ao crime indicavam que ele, provavelmente, era

inocente da acusação que lhe fora imputada. Enfim, no encerramento do livro, o escritor reconstitui com detalhes seu assassinato. García Márquez, entretanto, faz questão de, ao longo da obra, demonstrar que não foram infundadas as razões da acusação depositada sobre Nasar, uma vez que apresenta Santiago como um personagem galanteador, “conquistador” e, de certa forma, até mesmo machista no trato com as mulheres.

A análise crítica do livro, por parte da imprensa, abordou, principalmente, o fato de García Márquez ter estruturado sua obra em torno dos temas da inevitabilidade, do conservadorismo de uma sociedade patriarcal (em que temas como a vingança em nome da honra ainda eram aceitas) e sobre a culpabilidade coletiva. Afirma Swanson:

Na resenha da recepção crítica de *Crônica de uma Morte Anunciada*, Méndez Ramirez conclui que o livro pode ser reduzido a duas interpretações básicas: aquela baseada na noção de fatalidade e aquela baseada na culpabilidade coletiva. Outros críticos discutiram acerca da organização formal da história (por exemplo, Shaw e Olivares), seus elementos míticos e simbólicos (por exemplo, Concha) ou pela perspectiva feminista (por exemplo, Ross) (SWANSON, 2010, p.35).⁷²

É possível identificar, também, a preferência do escritor por usar citações ligadas aos irmãos Vicário como executores de um fato que poderia ser evitado mas que, por diferentes motivos, não o foi. Os irmãos são retratados como improváveis assassinos em potencial, pela forma como os habitantes da cidade, ao ouvir de suas bocas a sentença de que iriam matar Santiago Nasar, não os levaram a sério, mesmo que a tão abordada honra da família soe como motivo plausível naquele meio. Como afirma o narrador, “nunca houve morte mais anunciada”⁷³ (p.76), porém isso não impediu que ela ocorresse pelo descrédito de seus habitantes de que tal fato pudesse realmente vir a acontecer ou pela crença de que o próprio Santiago Nasar estava ciente da ameaça. Não é à toa que o narrador, ao falar dos irmãos Vicário, anuncia repetidamente que eles irão, mesmo, matar

⁷² Tradução nossa. No original: In his review of the critical reception of *Chronicle of a Death Foretold* (*Crónica de una muerte anunciada*), Méndez Ramirez concludes that it can be reduced to two basic interpretations: those based on the notion of fatality and those based on collective culpability. Other critics have discussed the novel's formal organisation (for example, Shaw and Olivares), its mythical and symbolic elements (for example, Concha) or have taken a feminist perspective (for example, Ross)

⁷³ Todos os trechos da obra analisada nesse capítulos foram retirados da seguinte edição: MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. Em todas as citações seguintes no trabalho, será indicado apenas o número da página correspondente à localização do fragmento na obra.

Santiago Nasar, e que os habitantes da cidade haviam recebido todos os sinais de que isso aconteceria. A cadeia de acontecimentos que leva ao assassinato é tão improvável que García Márquez faz questão de apresentar elementos que corroborem a necessária verossimilhança para que o relato seja aceito pelo leitor. Uma de suas estratégias é a de compartilhar uma suposta descrença do leitor nesses fatos improváveis apresentando-a, também, na figura de um juiz que, nos autos do processo, demonstra-se estupefato. O juiz aparenta nunca ter achado “legítimo que a vida se servisse de tantos acasos proibidos à literatura para que se realizasse, sem percalços, uma morte tão anunciada” (p.147). Compartilhar a descrença das coincidências que levaram ao assassinato com um personagem que, na obra, analisa os mesmos acontecimentos, auxilia a que o leitor possa, também ele, acreditar em tudo o que lê. Conhecido o irremediável fato e seus envolvidos, a narrativa dedica-se, então, a apurar “como” tudo aconteceu.

Público e crítica começaram a compreender a estranha definição oferecida por García Márquez a seu livro tão logo ele foi lançado: uma matéria denominada *García Márquez lo vio morir*, dos jornalistas Julio Roca e Camilo Calderón, reportagem exclusiva para a revista colombiana *Al Día*, minuciosamente recuperou os fatos acontecidos em 1951 e comparou-os com a trama escrita pelo escritor. Para Díaz-Migoyo (1988, p.74-75), foi o próprio García Márquez quem teria sugerido a reportagem aos dois jornalistas, mas o escritor salientou as diferenças entre a forma como os fatos são narrados em ambos os textos, em uma declaração dada enquanto estava no México, poucos dias após o lançamento do livro:

O romance foi lançado segunda-feira, e uma revista em Bogotá já publicou uma história no lugar onde tudo acontece, com fotografias dos supostos protagonistas. O trabalho deles é excelente de um ponto de vista jornalístico, mas é surpreendente que o drama contado aos jornalistas por testemunhas seja totalmente diferente do que ocorre no romance. Talvez a palavra "totalmente" não seja correta. O ponto de partida é o mesmo, mas a evolução é diferente. Eu fico lisonjeado por ver que o drama no meu livro é melhor, mais controlado, mais estruturado (DIÁZ-MIGOYO, 1988, p.426).⁷⁴

⁷⁴ Tradução nossa. No original: La novela apareció el lunes y una revista de Bogota ya ha publicado un reportaje en el lugar donde ocurrieron los acontecimientos, con fotografías de los supuestos protagonistas. Han hecho un trabajo que periodísticamente creo que es excelente; pero hay una cosa formidable y es que el drama que los testigos contaron a los periodistas es totalmente distinto del de la novela. Quiza no sirva la palabra totalmente. El punto de partida es el mismo, pero la evolución es diferente. Tengo la pretensión de que el drama de mi libro es mejor, esta mis controlado, mis estructurado.

A matéria assinada pelos dois jornalistas em *Al Día* termina afirmando que “García Márquez enriqueceu e dramatizou os fatos. E esperamos que esta história permita a seus leitores descobrir por si próprios as diferenças e os novos elementos com os quais o autor estruturou sua história”⁷⁵ (DIÁZ-MIGOYO, 1988, p.74). Se García Márquez realmente sugeriu a realização da reportagem aos dois jornalistas, parece tê-lo feito para enfatizar as diferenças, mais do que para comprovar sua veracidade. A mais importante diferença pode ser encontrada na própria estrutura narrativa: a recriação feita por García Márquez coloca o narrador como uma testemunha dos fatos, e também como uma personagem. Para Díaz-Migoyo (2010, p.81), a opção por usar a primeira pessoa foi praticamente uma necessidade, porque, “como narrador da história, ele precisa ter sido o investigador dos eventos”.

A importância desse fato está em constatar, também, que mesmo não nomeando a si próprio durante a trama, o escritor, em diversos momentos, demonstra que o narrador-testemunha é ele próprio, ao identificar os únicos personagens reais que insere na trama, a sua própria família. Estão presentes na narrativa, em diferentes momentos, sua irmã, seus irmãos e sua tia, com seus nomes reais:

Minha irmã, Margot, que estava com ele no molhe, achou-o de muito bom humor e disposto a acompanhar a festa, embora as aspirinas não lhe tivessem dado nenhum alívio (p.29-30).

Meu irmão Jaime, que não tinha então mais de sete anos, era o único que estava vestido para a escola (p.37).

Eu estive com ele todo o tempo, na igreja e na festa, juntamente com Cristo Bedoya e meu irmão Luís Enrique, e nenhum de nós vislumbrou a menor alteração na sua maneira de ser (p.63).

Minha tia Wenefrida Márquez estava a escamar um sável no quintal da sua casa, do outro lado do rio, e viu-o descer a escadaria do cais antigo, procurando com passo firme o caminho para sua casa (p.177).

O fato de tais personagens serem reais e se relacionarem ao narrador leva a supor que ele, García Márquez, estava presente na cidade no dia em que Cayetano Gentile foi assassinado, e que a veracidade do relato pode ser comprovada. Ao transformar a si próprio no narrador-testemunha dos acontecimentos, García Márquez também constrói

⁷⁵ Tradução nossa. No original: Garcia Marquez ha enriquecido y dramatizado la realidad. Y deseáramos que este reportaje pudiera servir a los lectores para descubrir por si mismos cuales son las diferencias y cuales los elementos nuevos con que el autor ha estructurado tan rigurosamente su historia.

uma imagem de si próprio e se constrói como personagem, em ambos os tempos em que esse narrador nos é apresentado: inventa-se como o jovem que era amigo da vítima e acompanhou sua última noite e inventa-se, anos depois, como o jornalista que conversa com inúmeros sobreviventes dos acontecimentos. García Márquez nunca deixou claro se realmente conversou com os sobreviventes ou se realmente encontrou Margarita (Ângela, no livro) e Miguel (Bayardo, no livro). Sabe-se, porém, que a opção de colocar-se como testemunha foi total liberdade criativa do escritor, já que ele não estava em Sucre quando tudo aconteceu. Martin (2010, p.198) afirma que García Márquez ficou sabendo dos fatos através de sua futura esposa, Mercedes: “Num bilhete curto, ela o informou que seu amigo, Cayetano Gentile, tinha sido assassinado, em Sucre [...]. Cayetano Gentile fora morto pelos irmãos de Margarita Chia, companheira de quarto de Mercedes em Mompox”. Rabell (1994, p.88) lembra, também, que García Márquez reescreve o destino dos protagonistas da tragédia. Enquanto, no livro, Ângela e Bayardo voltam a se reencontrar anos depois, na vida real Margarita e Miguel se divorciaram após o assassinato. Miguel casou-se e teve seis filhos, e Margarita mudou-se da cidade para esconder sua vergonha. Até onde se sabe, nunca voltaram a se encontrar.

Se, comprovadamente, García Márquez, o narrador-testemunha, não estava em Sucre na manhã em que Gentile foi assassinado, pode-se compreender suas afirmações em contrário como parte de uma estratégia para emular uma reportagem investigativa em seu livro. É possível identificar tal estratégia, também, na busca por veracidade e verossimilhança, de posse de informações que são externas à narrativa do livro. Tais pistas são fornecidas pelo próprio escritor em seu texto, já que ele encarrega-se de inserir nele outras passagens que comprovam o caráter ficcional da obra. A passagem em que ele afirma ter reencontrado Ângela Vicário é um exemplo:

Muito depois, em um tempo de dúvidas, quando tentava entender algo de mim mesmo vendendo enciclopédias e livros de medicina pelos povoados da Guajira, cheguei por acaso àquele morredouro de índios. Na janela de uma casa frente ao mar, bordando à máquina na hora mais quente, havia uma mulher de meio luto com óculos de arame e cãs amarelas, e sobre sua cabeça estava pendurada uma gaiola com um canário que não parava de cantar. Vendo-a assim, dentro do marco idílico da janela, não quis acreditar que aquela mulher fosse quem eu pensava, porque me recusava a admitir que a vida acabasse por se parecer tanto à má literatura. Mas era ela: Ângela Vicário 23 anos depois do drama (MÁRQUEZ, p. 130-131).

Como visto anteriormente, o período em que García Márquez vendeu enciclopédias na costa colombiana ocorreu pouco depois do crime, em 1953, e não 23 anos depois, como apontado no livro. Essas liberdades criativas com as quais o escritor busca conferir verossimilhança à sua obra de forma planejada não perdem seu valor quando confrontadas com informações reais, externas à trama, sobre os fatos ocorridos. No relato de *Crônica de uma morte anunciada*, a verossimilhança é mais importante que a suposta verdade dos fatos reais ocorridos em Sucre.

É o que atesta a própria reportagem de Roca e Calderón, quando admite que os fatos, da forma como foram narrados por García Márquez, tornam-se muito mais interessantes do que quando vistos pela lente fria e objetiva da vida real. A constatação não chega a ser surpreendente, mesmo tendo sido feita tão logo a obra foi lançada. Herscovitz tem opinião semelhante, fazendo uma referência direta ao estilo do novo jornalismo, porém lembrando que ao alterar nomes e fatos, o escritor colombiano estaria distante de certas normas do novo jornalismo:

Críticos de jornalismo literário alegam que o livro de Garcia Márquez não se enquadra na categoria de reportagem literária, como o trabalho de um Truman Capote em *A Sangue Frio*, que reconstrói um crime em detalhes depois de um exaustivo processo de pesquisa. Garcia Márquez modificou os fatos que ocorreram 30 anos antes com o intuito de recriar um crime com características de uma tragédia grega (HERSCOVITZ, 2004).

É justamente a liberdade criativa de se colocar como um personagem na noite dos acontecimentos que vai de encontro às “regras” habituais do Novo Jornalismo que García Márquez admirava. A Gerald Martin, o escritor já havia afirmado que admirava as “técnicas do jornalismo norte-americano, o cuidado com os fatos, por exemplo. Claro, é tudo manipulado para se adequar a um ponto de vista, mas isso é outro problema” (MARTIN, 2010, p. 139). Pois é a manipulação desse ponto de vista que acaba afastando sua obra do Novo jornalismo, e pode-se supor que o escritor estava ciente desse afastamento ao identificar seu livro como uma “falsa reportagem”.

4.2 A reportagem como inspiração

Se, como pudemos constatar, Gabriel García Márquez não faz de *Crônica de uma*

morte anunciada um relato fiel e verídico dos acontecimentos, alterando nomes e acontecimentos, que outras características podem ser encontradas na obra que justifiquem sua comparação com uma reportagem, algo que o próprio escritor fez quando lançou o livro em 1981? Como pode uma obra assumidamente ficcional aparentar suficiente veracidade para ser, também, conceituada como uma reportagem jornalística?

Pode-se tentar compreender a afirmação do autor analisando a obra a partir de dois aspectos: o primeiro referente aos valores de gênero jornalístico presentes na trama, e o outro relacionado às marcas textuais típicas do texto jornalístico, de forma semelhante ao que foi feito anteriormente, quando foram analisados textos da obra jornalística do escritor.

O primeiro aspecto, que se refere aos valores de gênero, também dizem respeito a processos de produção do jornalismo, que não se restringem ao texto em si e envolvem o processo de construção da matéria. Por mais subjetivo que possa ser o texto do livro, ele não emite juízo de valor, o que deixa, para fins de comparação, apenas os gêneros típicos do jornalismo informativo. Pela sua extensão, pelo número de fontes utilizadas pelo narrador e pelo desenvolvimento temporal do fato narrado, claro parece que *Crônica de uma morte anunciada* é uma obra de ficção profundamente ancorada em conceitos próprios da reportagem jornalística, gênero informativo que García Márquez mais se notabilizou, principalmente a partir de sua saída da Colômbia em 1955, como também foi visto anteriormente. Se os fatos tal como contados por García Márquez não são verídicos em sua totalidade, resta encontrar em outras características próprias da reportagem os elementos que influenciaram o escritor na concepção de sua obra.

Rabell (2004, p.30) recorre a uma das maiores características do jornalismo, a de “contar histórias de interesse humano”, para situar a obra de García Márquez em uma posição que a aproxima dos relatos do Novo Jornalismo norte-americano, porém sem levar em conta a total veracidade do relato ou sua objetividade informativa. Essas duas características são, para Sodré & Ferrari (1986, p.9), o que separa a reportagem jornalística da literatura, porque outros elementos, como personagens, ação dramática e descrições de ambiente são compartilhados por ambos. Se alguns autores, como Nascimento (2009, p.103), defendem que qualquer relato, para ser jornalístico, deve portar um valor de veracidade que determine sua credibilidade, também é válido aqui que a objetividade informativa não exclui a presença da subjetividade narrativa. É a esse aspecto que García Márquez faz referência ao comparar seu texto com o texto da reportagem publicada em *Al Día* – o autor sequer cita aspectos referentes à veracidade e

valoriza, sobretudo, sua liberdade no controle e no desenvolvimento do drama.

Tal comentário está relacionado ao fato de que, sem as amarras factuais, o escritor parece ter se sentido livre para finalmente fazer o que apenas ensaiou pôr em prática durante sua estada na Europa, durante a cobertura do caso Montesi e do vazamento dos segredos militares na França. A origem de sua trama é um fato real, mas García Márquez sente-se livre para relatar o assassinato de Cayetano Gentile - como um jornalista investigador, sim, porém com amplas possibilidades de criação. Rabell (1994) vai além e tece profundas comparações entre o livro e as citadas reportagens, em particular o relato do caso Montesi, que também é estruturado em torno do desaparecimento e morte de uma personagem:

Em *Crônica de uma morte anunciada*, como já assinalamos, é reconstruído o assassinato de Santiago Nasar, até o encerramento com uma descrição detalhada do mesmo. O curioso deste relato é que desde o princípio se sabe que Santiago Nasar foi assassinado e o que mantém a atenção constante do leitor é descobrir como ele foi assassinado. Essa estrutura piramidal da novela cria um suspense que faz com que o leitor se envolva na intriga da trama, que se torne participante do mundo narrado (RABELL, 1994, p.62-63).⁷⁶

Assim como no Caso Montesi, o leitor sabe de antemão que houve um assassinato, sabe quem foi que morreu, e resta-lhe entender como isso aconteceu. Se não há, no livro, o mistério em torno de “quem” matou (ao contrário do julgamento do assassinato na Itália, que visava descobrir seu autor acima de tudo), a estrutura respeita a mesma ordem: partindo do fato conhecido, busca-se uma recriação baseada em depoimentos de terceiros. Desta forma, pode-se ver, tanto no livro como nas matérias, “uma reconstrução da realidade que, por ser irrecuperável em sua totalidade, são um convite para que construamos nossa própria versão do relato” (RABELL, 1994, p.28).

Para reconstruir o assassinato de Cayetano Gentile, García Márquez faz uso de diferentes hábitos produtivos do exercício jornalístico, e é então que surgem elementos que permitem relacionar a obra ao jornalismo: a história do assassinato é recontada a partir de inúmeros depoimentos recortados, que são unidos a partir das lembranças do repórter, como testemunha dos fatos e como investigador, trinta anos depois. Partindo do

⁷⁶ Tradução nossa. No original: En *Crônica de una muerte anunciada*, como ya hemos señalado, se va reconstruyendo el asesinato de Santiago Nasar hasta terminar con una descripción detallada del mismo. Lo curioso de este relato es que desde el principio se conoce que Santiago Nasar ha sido asesinado y logo que mantiene en atención y suspenso al lector es descubrir cómo ha sido asesinado. Esta estructura piramidal de la novela crea un suspenso que hace que el lector quede sumido en la intriga de la trama, que se haga participante del mundo narrado.

princípio de que ele não conhece toda a história e todas as motivações dos envolvidos, sua interpretação é conduzida também pelas dúvidas e informações desconstruídas de outros personagens. Esses dois tempos misturam-se na narrativa e são identificados por Álvarez-Borland (2007) como dois níveis temporais da percepção do narrador – e do leitor também. O primeiro nível, contemporâneo ao assassinato, envolve as declarações das testemunhas e as memórias do narrador, pois ele estava na cidade, na madrugada do crime, como se percebe nos fragmentos abaixo:

O navio foi embora com as luzes acesas, deixando uma trilha de valsas de pianola, e, por um instante, ficamos à deriva sobre um abismo de dúvidas, até que voltamos a nos reconhecer uns aos outros e nos afundamos na bagunça da festa (p.67).

Santiago Nasar e eu, com meu irmão Luís Enrique e Cristo Bedoya, fomos para a casa de virtudes de Maria Alejandrina Cervantes. Por ali passaram entre muitos outros os irmãos Vicario, e estiveram a beber conosco e a cantar com Santiago Nasar cinco horas antes de o matarem (p.68).

O segundo nível temporal, segundo Álvarez-Borland (2007, p.220), “inclui a retrospectiva da memória de múltiplas testemunhas, bem como as memórias da própria reminiscência do narrador sobre o crime”.⁷⁷ O narrador, então, coloca-se em um tempo posterior aos fatos narrados, assumindo sua condição de investigador, ao afirmar como reencontrou e conversou com os envolvidos, muitos anos depois. Percebe-se isso em passagens como a do seu reencontro com Ângela Vicário e em passagens como as abaixo:

Segundo me disseram anos depois, tinham começado por procurá-lo na casa de Maria Alexandrina Cervantes, onde estiveram com ele até as duas (p.75).

Durante anos, em minha casa, continuaram falando que meu pai voltara a tocar o violino de sua juventude em honra dos recém-casados, que minha irmã freira dançou um merengue com o hábito de rodeira, e que o doutor Dionísio Iguarán, primo irmão de minha mãe, conseguiu viajar no navio oficial para não estar aqui no dia seguinte quando viesse o bispo (p.65).

⁷⁷ Tradução nossa. No original: The second temporal category includes the retrospective memories of the multiple witnesses, as well as the narrator's own reminiscences of the crime.

Mas, por outro lado, foram esperá-lo na casa de Clotilde Armenta, por onde sabiam que passaria meio mundo menos Santiago Nasar. "Era o único local aberto", declararam ao juiz instrutor. "Tarde ou cedo ele teria que passar por lá", disseram-me a mim, depois de serem absolvidos (p. 75-76).

Muitos sabiam que na inconsciência da farra propus a Mercedes Barcha que se casasse comigo, quando mal havia terminado a escola primária, tal como ela mesma recordou quando nos casamos quatorze anos depois (p.66).

O narrador surge, portanto, ora como testemunha e participante da ação, ora como o investigador/narrador que recupera informações, declarações e acontecimentos posteriores ao fato. Esse tipo de narrativa pode ser configurada no jornalismo como uma reportagem de ação (SODRÉ & FERRARI, 1986, p.52), em que os fatos são narrados como em um filme, a partir da vivência e observação do repórter, e podem ter detalhes da apuração posterior inseridos com o objetivo de complementar a informação e não deixar lacunas no real objetivo do texto, que é o de informar e explicar o que aconteceu, mais do que apenas narrar. García Márquez usa esse artifício, porém o extrapola, porque “a inter-relação desses dois níveis temporais são inquietantes para o leitor, uma vez que o narrador nunca distingue um do outro”⁷⁸ (ÁLVAREZ-BORLAND, 2007, p.220).

Independentemente do nível temporal em que se encontra o narrador, García Márquez desenvolve sua narrativa como se a construísse a partir da veracidade oferecida por um repórter escrevendo uma reportagem, gênero em que “o narrador observa [...] atitudes exteriores [dos personagens] e flagra seus comportamentos contraditórios, engraçados, mesquinhos ou, mesmo, trágicos” (SODRÉ & FERRARI, 1986, p.87). *Crônica de uma morte anunciada* também pode ser reconhecida como uma grande reportagem, ou pelo menos, como já mencionado, como a tentativa de emular uma grande reportagem, por ter uma de suas características básicas, a “maior capacidade de observação e de investigação por parte do jornalista, que deve, ainda, explorar os mais diversos ângulos sobre o que está sendo relatado” (NASCIMENTO, 2009, p.85).

Da ausência de um padrão cronológico da narrativa (as lembranças avançam e retrocedem à medida que a madrugada anterior à morte de Santiago Nasar é reconstruída pelo ponto de vista de diversas personagens) e mesmo de um posicionamento temporal único do próprio narrador, acrescenta-se o que Herscovitz (2004) escreve sobre a separação da trama em capítulos sem numeração ou título, fator que compactua com uma

⁷⁸Tradução nossa. No original: The intermingling of these two temporal levels is unsettling to the reader, since the narrator never distinguishes one from the other.

tentativa de reconstrução tão fragmentada quanto seriam as memórias de quem falasse sobre o acontecido três décadas depois:

O fato de os capítulos não serem numerados permite uma leitura alternada. Ao mesmo tempo, as informações são oferecidas de forma lenta e inconsistente, já que as testemunhas discordam de detalhes simples como, por exemplo, se chovia ou não no dia da morte de Santiago Nasar (HERSCOVITZ, 2004, p.187).

Essa discordância acerca de pequenos detalhes e memórias fugidias após quase 30 anos, refletidas nos depoimentos incertos das testemunhas em um dos níveis temporais em que se manifesta o narrador, é típica, também, do processo produtivo jornalístico. Essa é uma característica lembrada também por Álvarez-Borland ao identificar que, pelas constantes contradições, “o leitor é forçado a ter o cuidado, lendo nas entrelinhas, de cuidadosamente não interpretar as declarações dos habitantes da cidade de uma forma literal”⁷⁹ (ÁLVARES-BORLAND, 2007, p.160). Trata-se de um procedimento de (re)construção em que, mais do que simplesmente narrar as últimas horas de vida de Santiago Nasar, o que se faz é inserir nessa narrativa o próprio processo de levantamento de dados, como se o narrador não tivesse a preocupação de selecionar os fatos comprovados, e apenas se encarregasse de dispersar pelo texto as diferentes versões e lembranças encontradas pelo caminho. O leitor que conhece os fatos reais que serviram de base ao livro poderia, ao longo da narrativa, afastar-se pelo choque entre a ficção e a verdade – e essa possibilidade parece ser o grande motivador da busca do escritor por conferir o máximo de verossimilhança ao seu texto a partir dos procedimentos assinalado anteriormente. Diáz-Migoyo (1988) atenta que é preciso, nesse caso, saber reconhecer nos fatos retratados a distinção entre a visão jornalística e a visão ficcional, esta totalmente controlada pelo narrador:

A parte interessante, como García Márquez diz, não é a comparação entre fato e trabalho literário, mas a distinção entre os dois tipos de visões: a jornalística, que ocorre como se fosse pré-determinada, prevista ou definida pelos eventos que são narrados, e a novelística, onde os eventos são controlados pelo narrador - mesmo quando ele apresenta-se como se os eventos fossem previstos por ele (DIÁZ-MIGOYO, 1988, p.75).

⁷⁹ Tradução nossa. No original: [...] the reader is forced to surmise, to read between the lines, careful not to interpret the townspeople's declarations in a literal fashion.

Assim, García Márquez parece motivado a deixar claro que o livro é resultado de um processo investigativo, ainda que autores já citados anteriormente deixem claro que os fatos, personagens e detalhes da trama não condizem com o que realmente ocorreu. As duas passagens abaixo exemplificam essa busca por verossimilhança através da reprodução de um processo de reportagem jornalística investigativa:

Três pessoas que estavam na pensão confirmaram que o episódio tinha acontecido, mas outras quatro puseram dúvidas. Em compensação, todas as versões coincidiam em que Angela Vicario e Bayardo San Román se tinham visto pela primeira vez nas festas patrióticas de Outubro, durante uma verbena de beneficência em que ela tinha por encargo cantar os números das rifas (p.44).

Os primeiros clientes eram raros, mas vinte e duas pessoas declararam ter ouvido tudo quanto disseram, e todas coincidiam na impressão de que eles disseram o que disseram com o propósito único de serem ouvidos (p. 77).

Não foram cerca de vinte pessoas, mas exatamente vinte e duas. Ainda que três pessoas confirmassem um episódio, outras quatro não tinham certeza sobre esse mesmo episódio. Passagens como essas implicam que o leitor se retire da ação no tempo em que ela se desenvolve – a madrugada e a manhã da morte de Santiago Nasar – e se coloque, em outro tempo e lugar, visualizando o narrador não mais como uma testemunha dos fatos, mas como o investigador que conversa com outras testemunhas anos depois. Williams (2010, p.119) ainda analisa o registro da “investigação” para afirmar que as fontes orais mencionadas pelo narrador são muito mais utilizadas do que as “oficiais”, escritas e documentadas. Ao inserir a menção do narrador ao testemunho de sobreviventes do fato, anos depois, o escritor evidencia o caráter jornalístico da narrativa, conduzida não por um personagem que estivera na cidade naquela época, mas pelo repórter que voltou anos depois para investigar o ocorrido.

4.3 Jornalismo, veracidade e verossimilhança

No livro de García Márquez, identificam-se não apenas elementos relacionados aos processos de produção jornalística. Se a estrutura é construída sobre dois tempos que nos permitem perceber a presença de um “repórter investigador” e todo o desenrolar dos fatos se constrói através de depoimentos, é importante lembrar que o narrador inicia o

livro anunciando sua “notícia”: mataram Santiago Nasar.

Antes mesmo de voltar ao texto, percebe-se que *Crônica de uma morte anunciada* exemplifica uma característica identificada por Martin (2008) nas obras de García Márquez: o cuidado que o escritor tem com o título de seus livros— uma atenção que, como se vê, ele desenvolveu a partir dos anos como titular em *El Heraldo* no início dos anos 1950. Para Williams (2010, p.119), contrário ao título escolhido para a obra, o trabalho não se configuraria como uma crônica, mas o mesmo autor parece ignorar que, no jornalismo hispânico, determinadas definições de gênero jornalístico advindas do modelo anglo-americano estabeleceram-se de formas distintas em diferentes países. Cristina Ponte (2005, p.55) lembra essas distinções ao citar análises entre as diferenças de gêneros informativos como a crônica, o artigo e a reportagem. Alex Gustavo de Castro, por exemplo, identifica um contraste na caracterização da crônica como gênero jornalístico entre as concepções desse gênero no jornalismo hispano-americano e no jornalismo luso-brasileiro, já que na imprensa hispano-americana a crônica situa-se entre os gêneros informativos, “confluindo com a notícia e a reportagem, enquanto na imprensa luso-brasileira ocupa um lugar no conjunto dos gêneros opinativos, aproximando-se mais do editorial, do artigo e do comentário” (CASTRO, 2002, p.153). Castro ainda complementa que, no Brasil, antes da influência norte-americana, o termo era “sinônimo da reportagem setorial, tal como ocorre na Espanha e no Peru”. No caso de *Crônica de uma morte anunciada*, percebe-se que o impacto inicial “vem do fato de que o título implica que tudo o que é anunciado pode ser prevenido e que a ação humana determina o curso do mundo” (MARTIN, 2012, p.88). Por fim, antes mesmo de iniciar a leitura, recebe-se a informação de uma morte que, parece, será o fio condutor da trama, o que acentua também o caráter de inevitabilidade dos acontecimentos. Também no título se estabelece uma aproximação com o que García Márquez já havia feito durante a cobertura do Caso Montesi. Rabell (1994) explica:

O título da reportagem que abre a série de reportagens sobre “O escândalo do século” é o seguinte: “Morta, Wilma Montesi passeia pelo mundo”. Desde o momento em que lemos o título da reportagem sabemos que ocorreu uma morte, assim como sabemos pelo título do livro e a imagem em sua capa que o protagonista foi assassinado (RABELL, 1994, p.26).⁸⁰

⁸⁰ Tradução nossa. No original: El título del artículo que abre la serie de reportajes sobre "El escándalo del Siglo" reza de la siguiente manera: "Murta Wilma Montesi pasea por el mundo". Desde el momento en que

A inevitabilidade do fato que sustenta toda a trama do livro, por si só, a aproxima do relato jornalístico por não esconder, em momento algum, o fato em si, e apenas se preocupar em explicar ao leitor “como” ele aconteceu – tal inevitabilidade diz respeito a algo que já ocorreu e não há como essa verdade básica ser alterada. García Márquez inicia *Crônica de uma morte anunciada* com uma prolepse, que anuncia o que aconteceria com o personagem futuramente, e instiga no leitor a curiosidade de conhecer o fato gerador de toda a trama já na primeira sentença: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo” (p.9).

O fato já é conhecido. Sabe-se, de antemão, as respostas às perguntas básicas “o que” e “quem”. Lançada a sentença inicial, portanto, García Márquez põe-se a reconstruir os acontecimentos, como um jornalista se dispõe a fazer a partir do momento em que introduz o leitor à sua matéria por meio das informações básicas de um *lead*. Como afirma Álvarez-Borland (2007), parece não haver segredos a serem descobertos nesse proclamado mistério:

Ao leitor é revelado quem matou Santiago Nasar vinte e sete anos atrás, a forma como ele foi assassinado, e mesmo a hora exata da morte. A primeira impressão do leitor é confusa: se isso é um mistério, pelo que, exatamente, o narrador está procurando? A estrutura investigativa do livro convence o leitor de que ele, juntamente com o narrador, está em uma caçada – ainda que as razões da busca não sejam nunca expressadas ⁸¹(ÁLVAREZ-BORLAND, 2007, p.160).

García Márquez aplica, ao usar uma prolepse no início de sua obra, uma inversão cronológica que é bastante utilizada na reportagem por ser ela, usualmente, produto da investigação de um fato passado ou do relato testemunhal de algo que, no tempo de quem lê o texto, já ocorreu. É necessário, assim, que essa prolepse seja contada no tempo passado, quase incorporando à construção textual, também, uma analepse, por recuar notempo. Essa inversão temporal consolida-se como um processo anacrônico, que Reis (1988) assim define:

leemos el título de este reportaje sabemos que ha ocurrido una muerte, así como sabemos por el título de la novela y la fotografía de su portada que el protagonista ha sido asesinado.

⁸¹ Tradução nossa. No original: The reader is told who killed Santiago Nasar twenty-seven years before, the manner in which he was killed, and even the exact time of the murder. The reader's first impression is one of confusion: if this is a mystery, what exactly is the narrator looking for? The book's investigative structure thus convinces the reader that he, along with the narrator, is on a hunt—although the reason for the search is never expressed.

Como o termo etimologicamente sugere (ana: “inversão”; cronos: “tempo”), anacronia designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso. Deste modo, um acontecimento que, no desenvolvimento cronológico da história, se situe no final da ação, pode ser relatado antecipadamente pelo narrador; por outro lado (e mais freqüentemente), a compreensão dos fatos do presente da ação pode obrigar a recuperar os seus antecedentes remotos (REIS, 1988, p. 229).

Ao utilizar esse processo anacrônico e, ao anunciar o fato, abrir mão do mistério maior em torno “do que” aconteceu, García Márquez provoca, também, a curiosidade no leitor, que provido de uma informação tão importante volta sua atenção para a busca de respostas para outras duas perguntas básicas do fazer jornalístico: “como” e “por quê”. Quem atenta para a importância das reações geradas pela frase inicial do romance de García Márquez é Lois Parkinson Zamora:

É precisamente porque a morte de Santiago é anunciada, porque todos compartilham do conhecimento de seu iminente assassinato, que o narrador é movido a fazer sua investigação. Porque ninguém impediu sua morte? Ninguém poderia interceder no "anunciado" cenário de eventos que levaram à catástrofe? O anúncio era, simplesmente, irrevogável? (ZAMORA, 2007, p.201).⁸²

A antecipação utilizada por García Márquez não é novidade no *modus operandi* do escritor, já que também aparece na frase inicial⁸³ de *Cem anos de solidão* (aí, então, como um exemplo ainda mais reconhecido da aplicação de uma analepse mesclada, no mesmo período, com uma prolepse: uma volta no tempo narrativo que antecipa eventos que ocorrerão no futuro para o leitor). Como já visto anteriormente, a antecipação também era recurso conhecido do autor nos seus tempos de repórter. Uma vez conhecido o fato, resta como objetivo do repórter (escritor) esclarecer ao leitor as circunstâncias, os motivos e, se possível, consequências do fato. O estratagema é, pois, a aplicação de uma técnica que “consiste em antecipar, resumidamente, acontecimentos que serão depois detalhados, recurso que se chama lead no moderno jornalismo” (NAVARRO, 1988, p.35-

⁸² Tradução nossa. No original: It is precisely because Santiago's death is foretold, because everyone shares the foreknowledge of his imminent murder, that the narrator is moved to undertake his investigation. Why did no one prevent his death? Could no one intercede in the "announced" scenario of events leading to catastrophe? Does announcement imply irrevocability?

⁸³ Muitos anos depois, frente ao pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía recordaria aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

36). O autor, porém, não recorre a expedientes rígidos de querer responder a todas as “perguntas” básicas em um só parágrafo, como de praxe na prática jornalística do padrão americano, assim como comprovadamente evitou fazê-lo mesmo quando exerceu o jornalismo diário.

A passagem mencionada não é, entretanto, o único momento de *Crônica de uma morte anunciada* que faz uso desse expediente de antecipar uma informação e recuperá-la posteriormente. A segunda sentença do livro, por exemplo, traz uma informação breve, a de que Nasar “tinha sonhado que atravessava um bosque de grandes figueiras onde caía uma chuva branda e, por um instante, foi feliz no sonho, mas ao acordar sentiu-se completamente salpicado de cagada de pássaros” (p.9). As frases seguintes descrevem a mãe lembrando de como o filho costumava sonhar com árvores, e a narrativa segue seu caminho, refazendo os passos do personagem pouco tempo antes de seu assassinato. García Márquez parece esquecer do sonho mas, cinco páginas adiante, amplia a informação breve dada no início do livro, quando volta a falar do momento introduzido anteriormente: sua mãe recorda que a conversa sobre o sonho foi a última que teve com o filho, e que teria dito a ele que “[...] todos os sonhos com pássaros são de boa saúde”. A afirmação soa irônica aos ouvidos do leitor, tanto porque ele já sabe que Nasar morrerá pouco depois, como pelo fato de os pássaros terem defecado sobre o personagem. Só sua mãe parece não se dar conta disso – a inevitabilidade conhecida da narrativa transforma o sonho no primeiro de muitos sinais que percorrem a trama, como a responder às perguntas feitas por Zamora (2007) acerca da “irrevogabilidade do anúncio da morte”, o destino anunciado e que não pode ser desfeito. García Márquez, nesse episódio, como ocorre em outros momentos do livro, faz uso do expediente de revelar pequenas informações para recuperá-las e ampliá-las de forma mais aprofundada no decorrer da narrativa.

É a partir da ausência do mistério em torno do “o quê e do “quem” que o escritor usa a antecipação para reforçar essa inevitabilidade desde as primeiras páginas, como na sequência abaixo, em que Santiago Nasar passa pela cozinha de sua casa e se assombra com a violência com que a cozinheira corta um coelho para o almoço, cena que remete ao futuro assassinato do personagem:

Não pôde, entretanto, disfarçar um brilho de espanto ao recordar o horror de Santiago Nasar quando ela arrancou de uma vez as entranhas de um coelho e atirou aos cães as vísceras palpitantes.
- Não seja bárbara – disse-lhe ele. – Imagine se fosse um ser humano (p.18).

A antecipação, no caso, constrói-se aos poucos pela reconstrução do assassinato e completa-se apenas nos últimos parágrafos, quando sabe-se que, tal qual o coelho da passagem acima, Nasar morreu segurando as vísceras que saíam de sua barriga. Como pontua Martin (2012, p.88), “as primeiras páginas do romance são repletas de imagens de violência (a empregada de Nasar cortando coelhos, por exemplo), a fim de estabelecer o tema e a atmosfera, ainda que o resto da novela não seja, deliberada e diretamente, tão violento.”

Sabendo que Santiago Nasar foi assassinado, e, partindo de uma reconstrução de seus últimos momentos de vida, o leitor espera pelo momento em que, enfim, será narrado o momento em que o crime acontece. Sem trabalhar com pistas, a curiosidade do leitor é aguçada pela constante repetição do fato em si, já conhecido, porém aguardado. Em diferentes momentos, esse narrador lembra ao seu leitor a natureza do fato inserindo, circunstancialmente, a lembrança de que ele irá acontecer. As passagens abaixo evidenciam o emprego dessa técnica:

No dia em que iam matá-lo, a mãe pensou que ele se tinha enganado na data, quando o viu vestido de branco (p.15).

No entanto, era ali, e não na porta de trás, que esperavam Santiago Nasar os homens que iam matá-lo, e foi por ali que ele saiu a receber o bispo, apesar de ter que dar uma volta completa à casa para chegar ao porto (p.21).

Os homens que iam matá-lo tinham adormecido nas cadeiras, apertando no regaço as facas embrulhadas em papel de jornal, e Clotilde Armenta susteve a respiração para não os acordar (p.25).

Muitas das pessoas que estavam no porto sabiam que Santiago Nasar ia ser morto (p.32).

Os irmãos Vicário são retratados como improváveis assassinos, pela forma como os habitantes da cidade, ao ouvir de suas bocas a sentença de que iriam matar Santiago Nasar, não os levaram a sério. Como afirma o narrador, “nunca houve morte mais anunciada” (p.76), porém isso não impediu que ela ocorresse, motivada pelo antigo conceito de defesa da honra de tal sociedade conservadora, e pelo descrédito de seus habitantes de que tal fato, na comunidade, pudesse realmente vir a acontecer.

Uma vez que Santiago Nasar morreu, ele aparece como ator da trama somente nas primeiras páginas, e passa a ser somente mencionado desde então, como parte de uma estrutura típica de uma reportagem investigativa baseada em depoimentos e fontes - ele retorna, como ator, no final, quando proclama a sentença que ratifica a primeira frase do

livro: "Me mataram, querida Wene," (p.177). Como afirma Martin (2010, p.85) "é mais um livro que se concentra na reconstrução desses eventos por parte do narrador do que um livro sobre os próprios eventos e motivos, uma vez que eles, como toda história, toda realidade, são em última análise irrecuperáveis."

Seria possível questionar, a partir dessa dubiedade gerada pelas muitas versões e lembranças presentes, o valor da objetividade presente no desenrolar do texto, se esse elemento fosse analisado de forma rigorosa. Porém, como já foi verificado, o próprio conceito da objetividade jornalística é construído sobre diferentes pontos de vista e diz respeito, também, ao gênero jornalístico em jogo no elemento de análise. No caso de um processo investigativo tão amplo, como é a narrativa em questão, construído em dois tempos separados por quase 30 anos e por tantas reminiscências, o conceito de objetividade precisa ser visto para além de sua mera contraposição à noção de subjetividade. Se mesmo na mais simples e direta notícia jornalística, resumido às questões básicas do *lead*, esse conceito já permite diferentes reflexões acerca do papel do narrador (repórter) na narração do fato, na grande reportagem avaliar esse elemento da linguagem jornalística torna-se ainda mais restritivo. Nascimento (2009, p. 103) defende a presença da subjetividade no texto jornalístico, ainda que se verifique nele a presença das chamadas estratégias estilísticas. Para a autora:

[...] o discurso jornalístico cerca-se de estratégias que lhe garantem credibilidade e que devem ser observadas desde a produção de determinada matéria: planejamento, pesquisa, busca por diferentes pontos de vista a respeito do acontecimento, clareza textual. Esses procedimentos, ainda que vinculados à ideia de objetividade, não "apagam", porém, as marcas de subjetividade de um texto... (NASCIMENTO, 2009, p.103).

Se, contrário ao que seria de se esperar de uma reportagem, García Márquez nunca estabelece conclusões definitivas sobre os acontecimentos, ele constrói seu relato utilizando uma riqueza descritiva de diferentes elementos de sua trama como parte de sua estratégia de propiciar essa interpretação livre dos fatos, bem como de assegurar o interesse do leitor e conferir ao suposto relato testemunhal a necessária verossimilhança. A descrição detalhada, como visto, não é uma característica exclusiva do jornalismo factual. Ainda que a descrição de personagens, cenário e elementos importantes ao fato

possa ser vista como imprescindível, ela está presente também na literatura. No que diz respeito ao jornalismo, ela está muito mais ligada aos princípios do Novo Jornalismo norte-americano, e García Márquez sempre a usou como forma de conferir credibilidade a seus relatos. A técnica, que foi importante para o desenvolvimento do realismo mágico de suas narrativas, surge em *Crônica de uma morte anunciada* com outros objetivos. Inicialmente, García Márquez faz uso da riqueza de detalhes para dar autenticidade ao relato: o leitor, mesmo o sabedor de que a trama do livro não é totalmente verídica, confere aos fatos narrados o benefício da dúvida a partir da rica quantidade de informações que os acompanham. Tais detalhes são fruto de uma investigação real ou são uma forma do escritor convencer seu leitor acerca da veracidade das informações? A dita liberdade que García Márquez exaltou ao comparar seu texto com textos jornalísticos a respeito do assassinato está diretamente relacionadas ao uso dessa estratégia, mas Williams (2010, p.119) chama a atenção para outro estratagemma adotado por García Márquez. Para o autor, um dos segredos do escritor colombiano é oferecer um texto ambíguo ao leitor, de forma a nunca deixá-lo completamente ciente das informações importantes à história. “Uma de suas técnicas para a criação da ambiguidade em *Crônica* está no uso de observações detalhadas sobre assuntos irrelevantes, enquanto é impreciso e vago a respeito de pontos de real importância.”⁸⁴ Há discrepâncias, até mesmo, nas lembranças de como estava o tempo na manhã em que o personagem morre, mas o narrador reconstrói as últimas horas de vida de Nasar com uma precisão cirúrgica em alguns aspectos. Sabe-se que Santiago chega da festa de casamento às 4h20m, levanta-se às 5h30m, sai de casa às 6h05m, cruza a praça com Bedoya às 6h25m e entra na casa de sua noiva às 6h45m, para então descobrir que querem matá-lo. Percebe-se essa precisão desde a primeira frase do livro, e ela se repete ao longo da narrativa:

As muitas pessoas que encontrou desde que saiu de casa às 6h05m até que foi retalhado como um porco, uma hora depois, lembravam-se dele um pouco sonolento, mas de bom humor, e com todos comentou de um modo casual que era um dia muito bonito. Ninguém estava certo se ele se referia ao estado do tempo (p.10).

⁸⁴ Tradução nossa. No original: One of his techniques in *Crónica* for the creation of ambiguity is to use detailed observations about irrelevant matters, while being imprecise and vague about points of real importance.

Eram 6h25m. Santiago Nasar agarrou Cristo Bedoya por um braço e levou-o em direção à praça. - Daqui a um quarto de hora estou em tua casa - disse para minha irmã (p31).

Faustino Santos, um açougueiro amigo, viu-os [os irmãos Vicário] entrar às 3h20m quando acabava de abrir seu balcão de tripas, e não entendeu por que chegavam numa segunda-feira e tão cedo, e ainda com a roupa escura do casamento (p.77).

Os irmãos Vicário entraram às 4h10m. A essa hora só vendia coisas de comer, mas Clotilde Armenta vendeu-lhes uma garrafa de aguardente, não apenas pelo apreço que sentia por eles, mas também porque estava muito agradecida pelo pedaço de bolo de casamento que recebera (p.81).

Cristo Bedoya olhou o relógio: eram 6h56m. Foi ao andar de cima para se convencer de que Santiago Nasar não tinha entrado (p.156).

No criado-mudo, o relógio de pulso de Santiago Nasar marcava 6h58m. “Pensei logo que voltara para sair armado.” disse-me Cristo Bedoya (p.157).

A precisão dessa reconstrução em seus minutos contrasta com as dúvidas deixadas quando o depoimento das testemunhas e as “lembranças” do narrador se unem. De um ponto de vista da escrita jornalística, o texto é repleto de detalhes, mas não oferece uma visão geral dos eventos que permita a total compreensão do que aconteceu na trama – assim como o assassinato real ainda suscita perguntas não-respondidas, que motivaram o próprio livro de García Márquez. Se o escritor descreve com habilidade os pormenores da vida, dos habitantes e da própria cidade na manhã do crime, permitindo ao leitor “visualizar” tanto o cenário físico como os sentimentos que afloravam após a festa de casamento durante a madrugada, há momentos em que o artifício serve apenas para reforçar a estratégia apontada. A passagem abaixo, por exemplo, não tem função alguma na trama e se dedica a descrever como era o barco em que o bispo chegaria à cidade, ou por ela apenas passaria:

Por aquela época, os lendários barcos de roda, alimentados a lenha, estavam praticamente a acabar, e os poucos que ainda andavam ao serviço já não tinham pianola nem camarotes para a lua-de-mel, e viam-se aflitos para navegar contra a corrente. Mas este era novo, e tinha duas chaminés em vez de uma, com a bandeira pintada como um braçal, e a roda de pranchas da popa dava-lhe um ímpeto de barco de mar. Na coberta de cima, junto ao camarote do capitão, ia o bispo de sotaina branca com o seu séqüito de espanhóis (p28).

Não há vantagem alguma para o leitor em conhecer a história dos antigos barcos de roda ou as novidades que tal barco que chegaria à cidade apresentava em relação aos anteriores, mas a riqueza da descrição faz com que o narrador pareça, ao leitor, como uma testemunha real dos eventos. Avançando na retrospectiva das últimas horas de Santiago Nasar a partir dessas ricas descrições de objetos e lugares – muitas não necessárias para a resposta às verdadeiras perguntas – García Márquez reforça, a cada página, a impressão de veracidade, ainda que baseada na liberdade que um relato jornalístico fiel aos fatos não pode proporcionar, por depender sempre da comprovação. Williams também aponta que a estratégia serve para que García Márquez ofereça ao leitor a impressão de estar sendo informado, à medida que, no entanto, oferece a ele poucas informações realmente relevantes para a resolução do mistério, mantendo também sua atenção:

O narrador atua como um repórter investigativo; ele mantém o leitor informado sobre o processo enquanto ele escreve, ainda que aplicando características pós-modernas ao livro. No estilo pós-moderno, o procedimento de escrita muitas vezes ofusca a própria história, por conta que o processo da escrita frequentemente mascara o fato de que importantes fatos nunca são revelados (WILLIAMS, 2010, p. 119).⁸⁵

Outro biógrafo de García Márquez, o jornalista colombiano Dasso Saldívar, reconheceu na carreira literária do escritor um procedimento padrão, a mesma “técnica que seguia para escrever reportagens. Primeiro, investigar, seguir as regras de narração e dar verossimilhança aos fatos contados”.⁸⁶

Importa a García Márquez provocar no seu leitor o que Cristina Pontes (2005, p.48) relaciona com o realismo literário. A autora cita Jan François Tétu ao afirmar que a descrição não funciona como mero ornamento, mas como elemento constitutivo para uma impressão de “ter estado lá”. É essa busca, pela impressão de veracidade, que constrói uma curiosa relação de dubiedade com as informações falsas por meio das quais García Márquez parece brincar com o leitor. Ou, por outro lado, a possibilidade de que o livro

⁸⁵ Tradução nossa. No original: The narrator operates very much like an investigative reporter; he keeps the reader informed about this process as he writes, thus providing a postmodern touch to the book. In postmodern fashion, the procedure of writing often overshadows the story, for the account of the writing process frequently obscures the fact that important facts are never revealed.

⁸⁶ Conforme declaração dada ao repórter Nacho Temiño, de El Espectador, em “Gabo es, ante todo, un reportero”, matéria disponível em <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/gabo-todo-un-reportero-biografo-de-garcia-marquez-articulo-459080>

possa ser uma proposta de García Márquez de “derrubar as fronteiras entre jornalismo e literatura para criar uma obra especial para o homem contemporâneo, que é um homem inegavelmente influenciado pelos meios de comunicação de massas (RABELL, 1994, p.41-42)”.⁸⁷

Pelos procedimentos de reconstrução da história, pelas marcas textuais originadas do jornalismo e pela inserção contínua de diferentes pontos de vista em um tempo externo posterior ao tempo da ação, García Márquez busca propositadamente emular uma reportagem verídica para oferecer verossimilhança ao seu relato; para, quase 30 anos depois, recontar a história que queria ter contato nos seus primeiros anos como jornalista. Se brinca com os conceitos de veracidade do jornalismo, o escritor também parece se dar por satisfeito ao promover o retorno da discussão em torno da morte do amigo sem, no entanto, em qualquer momento, quebrar a promessa que fizera à sua própria mãe anos atrás.

⁸⁷ Tradução nossa. No original: [...]derrubar las fronteras entre periodismo y literatura para crear una obra especial para el hombre de hoy, que es un hombre innegablemente influido por los medios de comunicación de massas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se García Márquez, na juventude, concebia o jornalismo como “um meio para alcançar um fim maior, e uma forma inferior de escrita” (MARTIN, 2012, p.110), é possível constatar, pela recuperação de sua trajetória e por suas declarações ao longo de quarenta anos, que o tempo legou ao escritor o reconhecimento da importância da prática jornalística no seu amadurecimento pessoal e profissional. O jovem que sonhava ser escritor nos tempos de universidade aprendeu, na redação, a ser objetivo em seus temas, a conhecer os assuntos de interesse de seus leitores – e aqueles que lhe eram mais caros – e a capturar a atenção de seus leitores com estratégias aparentemente simples, mas que manifestaram-se a partir de uma apurada sensibilidade. A García Márquez parece sempre ter interessado, acima de tudo, a antecipação do fato de forma a capturar a atenção do leitor desde o princípio do texto, muitas vezes trabalhando, também, conceitos de antítese - a descrição de fatos e pessoas a partir de um viés contrário àquele que poderia se esperar de um texto factual atrelado aos clichês da narrativa jornalística.

Como o próprio escritor confessou repetidas vezes, precisou conviver com a tentação de atrelar ao relato verídico sua fértil imaginação, o que, longe de ser um inconveniente, parece ter sido um impulso para que García Márquez mantivesse, paralelamente à sua atividade profissional, a redação de seus primeiros contos e romances.

Foi nas páginas dos jornais, também, que o autor encontrou um campo aberto a receber, através de suas crônicas, diferentes experimentações textuais que mostram uma aproximação de algumas características do texto jornalístico – a descrição detalhada, a importância do tópico frasal, da abertura de um texto, do uso da antítese para capturar a atenção – e uma aversão a outras “regras” do jornalismo moderno, como a objetividade excessiva (seus textos buscavam, sempre, a informação adicional, a visão humana, a fuga da notícia factual simples e sem vida).

Esse conjunto de características do texto jornalístico, igualmente presentes e constantes na literatura, porém transformadas por normas impostas ao processo produtivo jornalístico, como visto no capítulo 1, permitem uma análise a respeito da convergência entre o discurso de seu texto diário nos jornais e o texto literário posterior. Quando utilizadas de formas específicas, essas características podem ser vistas como marcas

rotineiras no processo noticioso, mas não se configuram em linhas guias para todos os estilos de jornalismo impresso, já que as próprias amarras impostas pelas normas estabelecidas ao longo da atividade jornalística no século XX fizeram surgir de forma espontânea movimentos de insurreição a essas regras. Como visto, o próprio García Márquez claramente expôs em seus anos como jornalista que não aceitava tais regras, e construiu sua carreira dentro e fora do jornalismo a partir de uma aplicação prática muito pessoal sobre como usá-las.

Seu estilo jornalístico, desde cedo, é marcado pelo rigor descritivo, inicialmente composto por um excesso de adjetivação típico de um escritor iniciante, excesso este que ele consegue controlar parcialmente (como todo jornalista com tendências opinativas, o adjetivo demonstrou ser, para García Márquez, uma necessidade, mais do que um mero acessório). Posteriormente, Márquez troca a descrição repleta de adjetivação, e utilizada como adereço vazio, por uma descrição quase cinematográfica, segundo os critérios apresentados por Erbolato, como forma de reconstruir os fatos narrados nas notícias.

É recomendável, ao olhar para os textos de García Márquez, observar que sua maior contribuição é o que se pode considerar, hoje, como crônica jornalística (portanto, mais aberta a eventuais quebras de normas textuais). Porém, mesmo Jacques Gilard, ao compilar a obra jornalística do escritor, faz questão de criar um volume específico para reunir suas crônicas, ao passo que outros textos, que no jornalismo moderno classificavam-se como crônicas, fazem parte dos volumes que reúnem sua obra jornalística. É preciso, aqui, lembrar que existem diferenças entre gêneros jornalísticos na imprensa luso-brasileira e na imprensa hispânica, como afirmou Castro (2002). Considera-se, ainda, que no tempo em que García Márquez começou a escrever em jornais periódicos, o texto informativo, mesmo na imprensa brasileira, mesclava-se em estilo com o que hoje reconhecemos como crônica, com fortes características opinativas. Isso poderia justificar essas quebras nas normas padronizadas que desde o final da guerra começavam a ganhar o mundo, porém o fato de vários textos do autor terem sofrido o crivo de seus editores no começo de sua carreira mostram que já havia um cuidado com a forma desse texto.

Justamente por andar continuamente sobre a linha tênue e pouco clara que separa o jornalismo da literatura, García Márquez obrigou-se a construir estratégias para exercitar sua imaginação e, paralelamente, noticiar objetivamente os fatos. É possível verificar como, mesmo quando se presta a simplesmente noticiar um fato, García Márquez faz questão de trazer seu leitor para o ambiente em que ocorreu o acontecimento e em permitir que o mesmo possa visualizar, através da descrição detalhada, as mesmas

peças com as quais ele, García Márquez, teve contato. A riqueza descritiva de seus textos era uma das grandes estratégias de convencimento que, ele aprendeu desde cedo, permitia que seu leitor realmente acreditasse na presença do repórter, como testemunha, na cena do acontecimento. Seja na cobertura de um julgamento que se arrasta por semanas, na saga de um naufrago resgatado milagrosamente com vida, no dia a dia de mulheres obesas que andam de ônibus ou na denúncia do descaso do governo com dezenas de órfãos, García Márquez nunca optou pelo caminho mais simples sugerido pelo *lead* americano. Não bastava dizer “quem”, era preciso descrever “quem” como se esse personagem houvesse vivido na casa ao lado durante anos e surgisse, frente ao leitor, como um velho conhecido. Não bastava responder “por que” acontecera tal fato, era preciso voltar ao passado e reconstituir a história. “O que” era por demais simples: não raras vezes, o fato em si era menos importante do que seus protagonistas, como quando García Márquez preferiu transformar a notícia da prisão de um notório bandido americano em um perfil do criminoso e do que ele representava em uma América que já estava dando adeus aos tempos dos famosos ladrões de banco. É somente ao final do texto que o colombiano anuncia que o bandido fora finalmente aprisionado.

García Márquez narrava fatos isolados e banais do cotidiano mesclando humor negro com ironia e sarcasmo, porém raramente atingindo o insulto ou o abuso. Seu tom mudava, apenas, quando a realidade social de um país governado por um regime ditatorial surgia de forma escancarada à sua frente, e necessitava que o repórter desempenhasse sua função social. Para um homem que sempre se viu compelido a discutir suas posições políticas sem ressalvas, o jornalismo foi uma ferramenta poderosa e indispensável. Fora do campo jornalístico, a literatura serviu-se dos temas que ele cobriu e que o acompanharam ao longo dos anos: os temas da família, da estagnação do tempo, do atraso da América Latina e dos regimes patriarcais e militares saltaram das páginas dos jornais para seus romances e contos, com a diferença que, no terreno literário, García Márquez pôde, enfim, soltar sua imaginação e transformar suas insinuações satíricas em um realismo mágico que se tornou referência na literatura hispânica e mundial.

Veio também do jornalismo a principal ferramenta para que acontecimentos mágicos presentes em seus livros fossem aceitos pelo leitor com uma insuspeita verossimilhança, envolvendo mulheres que voam, rios de sangue e pessoas que se transformam em porcos, como ocorre em *Cem anos de solidão*: a descrição detalhada ao extremo. As pessoas não acreditarão em um elefante voando, mas 425 elefantes voando é um exagero por demais detalhista para ser mentira.

Quando o reconhecimento por *Cem anos de solidão* elevou sua carreira e lhe garantiu estabilidade financeira, García Márquez afastou-se do jornalismo diário, mas manteve-se ligado à profissão por meio de reportagens espaçadas e contribuições esporádicas em diferentes publicações. O lançamento de *Crônica de uma morte anunciada*, em 1980, permitiu ao escritor unir suas duas grandes paixões: a liberdade criativa da ficção e o poder de denúncia de uma grande reportagem. García Márquez fez de seu livro (baseado em um acontecimento real), como ele próprio afirmou, um falso romance (porque construído a partir do estilo de uma reportagem e baseado na declaração de dezenas de fontes identificadas como tais na narrativa) e uma falsa reportagem (porque dotado de mudanças feitas pelo escritor em torno dos fatos e personagens que apresenta). García Márquez transita entre esses dois gêneros, evitando a objetividade excessiva de um texto jornalístico. Porém, ele concebe sua narrativa a partir do processo de construção de uma reportagem, ainda que composto por depoimentos inconclusivos e divergentes. O escritor opta por “anunciar” sua notícia já em seu primeiro parágrafo e, tal qual uma reportagem jornalística, jamais esconde do seu leitor a natureza do fato: Santiago Nasar morreu, e seus assassinos são conhecidos. Cabe ao repórter/jornalista descobrir como isso aconteceu, e quais foram os motivos. Para tanto, mesmo sem jamais nomear a si próprio, García Márquez deixa implícito que o narrador da história é ele mesmo, pela identificação que faz de seus familiares como testemunhas e participantes dos acontecimentos.

Uma vez que García Márquez altera os nomes e os fatos de forma já documentada – o autor jamais esteve na cidade no dia dos acontecimentos e “inventa-se” como personagem para enriquecer sua narrativa – é preciso conferir ao relato a verossimilhança necessária para que seu leitor jamais conteste o que acontece, sabedor ou não da veracidade da história contada pelo narrador.

Como Williams (2010) aponta, uma das estratégias para capturar o leitor vem da atenção dada por García Márquez a elementos banais da história, e o aparente descaso com fatos e acontecimentos que realmente importariam à trama. Tais elementos surgem ao longo da narrativa, a partir da narração que permite ao leitor visualizar o processo de construção de uma reportagem – o narrador mostra-se em dois tempos distintos, um deles contemporâneo ao assassinato, e outro posterior em cerca de trinta anos. Se no primeiro núcleo temporal vemos o narrador como uma testemunha (e aí o detalhismo de García Márquez busca convencer o leitor de que ele realmente esteve lá), no segundo núcleo temporal temos o mesmo narrador coletando dados e informações com os sobreviventes e

vendo-os, anos depois, sob a ótica de um repórter investigador. É a revelação dessa rotina habitual de produção jornalística que faz com que García Márquez possa conferir à narrativa a verossimilhança necessária para que o leitor acredite em tudo o que aconteceu com Santiago Nasar, vítima de uma morte anunciada como jamais outra fora até então. Se ainda há descrédito por parte do leitor, García Márquez preocupa-se em fazer com que o leitor compartilhe desse descrédito com um personagem: ao demonstrar que o juiz do processo mostrou-se oficialmente surpreso e com dificuldades de acreditar em tudo o que houvera – mas, no final, acreditando – García Márquez também oferece uma opção para que seu leitor não manifeste incredulidade.

Dar mérito do Prêmio Nobel, recebido dois anos após o lançamento de *Crônica de uma morte anunciada*, aos seus anos como jornalista demonstra um reconhecimento do escritor à profissão que lhe dotou de inúmeras estratégias de convencimento, utilizadas tanto no ofício informativo como em sua obra de ficção. É através dessas estratégias – textuais e de procedimento – que García Márquez consegue conferir verossimilhança a uma história que se mantém entre a ficção e a reportagem de forma harmônica, por mais que a simples ideia de que uma narrativa seja ficcional e real, simultaneamente, possa soar absurda. Nesse caso, é compreensível: poucos escritores tornaram o absurdo tão palpável quanto Gabriel García Márquez.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ-BORLAND, Isabel. From Mystery to Parody: (Re)readings of García Márquez's *Crónica de una Muerte Anunciada*. in BLOOM, Harold (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez*, Updated Edition. Chelsea House: New York, 2007.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BELL-VILLADA, Gene H, (org). *Conversations with Gabriel García Márquez*. Oxford: University Press of Mississippi, 2005.
- _____. *García Márquez: The Man and His Work*. Wilmington:University of North Carolina Press, 2010.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2010.
- BURGUEÑO, José Manuel. *La invención en el periodismo informativo*. Barcelona:UOC Press, 2008
- CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex (Coord.). *Jornalismo e literatura, a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COIMBRA, Oswaldo. *O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura*. São Paulo: Ática, 1993
- COSTA, Lúgia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904 – 2004*. São Paulo:Companhia das Letras, 2005.
- DIÁZ-MIGOYO, Gonzalo. Truth Disguised: Chronicle of a Death (Ambiguously) Foretold in ORTEGA, Julio (ed). *Gabriel Garcia Marquez and the Powers of Fiction*. Austin:University of Texas Press, 1988.
- _____. *Sub rosa: La verdad fingida de Crónica de una muerte anunciada*, *Hispanic Review*, n.55, ano 4 (1987), p. 425-440. Disponível em <http://www.gdmigoyo.com/wp-content/uploads/sub-rosa.pdf>. Acessado em 20 dez. 2013.
- ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Viver para contar*. 10 ed. São Paulo: Record, 2013.

GILARD, Jacques (org). *Textos Caribenhos – Obra jornalística 1- 1948 - 1954*. Rio de Janeiro: Record, 2006-a.

_____. *Textos andinos: Obra Jornalística 2 - 1954-1955*. Rio de Janeiro: Record, 2006-c.

_____. *Da Europa e da América: Obra Jornalística 3 - 1955-1960*. Rio de Janeiro:Record, 2006-b

GONZÁLEZ, Aníbal. The Ends of the Text: Journalism in the fiction of Gabriel García Márquez. In: ORTEGA, Julio. (Org) *Gabriel García Márquez and the powers of fiction*. Austin:University of Texas Press, 2010,

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. O jornalismo mágico de Gabriel Garcia Márquez. In *Estudos em jornalismo e mídia*, vol. I, nº 2, 2004,

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.

KLINE, Carmenza (org). *Los orígenes del relato: los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: norte e sul*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAGE, Nílson. *Estrutura da Notícia*. 5 ed. Petrópolis: Ática, 1999.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 3ª ed. Barueri:Manole, 2004.

LUSTOSA, Elcias. *O texto da notícia*. Brasília:Unb, 1996

MACHADO, Elias. *Jornalismo & literatura: O duplo equívoco de García Márquez*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/al041220022.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2013.

MARTIN, Gerald. *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin do. *Técnicas de redação em jornalismo: o texto da notícia*, vol. 2. São Paulo: Saraiva, 2009

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina* – Porto Alegre : Editora da Universidade UFRGS, 1988.

ORTEGA, Julio. *Gabriel García Márquez and the powers of fiction*. Austin: University of Texas Press, 2010

PELAYO, Rubén. *Gabriel García Márquez: a critical companion*. Westport:Greenwood Press, 2001

PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PONTE, Cristina. *Para entender as notícias: Linhas de análise do discurso jornalístico*. Florianópolis : Insular, 2005.

RABELL, Carmen. *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Monografías del Maitén, 1994. Disponível em <https://www.academia.edu/attachments/6979964>. Acessado em 28 dez. 2013.

RAMÍRES, Carlos. *Gabo, periodista*. Disponível em <http://www.indicadorpolitico.com.mx/kafka/2013/K-04/oficio-kafka-2013-04-03.pdf>. Acessado em 28 dez. 2013.

REINHOLTZ, Eric L. *Bloom's How to write about Gabriel García Márquez*. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2010.

REIS, Carlos Antônio Alves dos. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Joana de Fátima. *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Maria Aparecida da. *Sobre realidades e realismos em Gabriel García Márquez: alguns contrapontos dissonantes; Só Letras*, São Gonçalo: UERJ, ano VI, n° 12, jul./dez/2006.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem : notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

STONE, Peter H. *Gabriel García Márquez: The art of fiction*. *The Paris Review*, N.82, Paris, 1981. Disponível em <http://www.theparisreview.org/interviews/3196/the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez>. Acessado em 22 out. 2013

STRATHERN, Paul. *García Márquez em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SWANSON, Phillip. *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge University Press:Cambridge, 2010

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In N. Traquina (Ed.), *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Veja, 1993

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Notícia: um produto à venda*. São Paulo:Alfa-Ômega, 1978.

VILLAR-BORDA, Carlos J. *La pasión del periodismo*. Bogotá: Fundación Universidade de Bogotá. 2004.

WILLIAMS, Raymond Leslie. *A Companion to Gabriel García Márquez*. Woodbridge:Tamesis, 2010

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

ZAMORA, Lois Parkinson. Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez in BLOOM, Harold (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez*. Chelsea House: New York, 2007