UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CENTRO DE EDUCAÇÃO

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

ALINE FERREIRA DURÃES

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E JORNALISMO: O ROMANCE-REPORTAGEM "*ARACELLI, MEU AMOR*" DE JOSÉ LOUZEIRO E "*CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA*" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

CAMPINA GRANDE – PB
2012

ALINE FERREIRA DURÃES

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E JORNALISMO: O ROMANCE-REPORTAGEM "*ARACELLI, MEU AMOR*" DE JOSÉ LOUZEIRO E "*CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA*" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Profª. Ph.D. Sudha Swarnakar

CAMPINA GRANDE – PB

2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

D955d Durães, Aline Ferreira.

Diálogos entre literatura e jornalismo [manuscrito] : o romance-reportagem "Aracelli, Meu Amor" de José Louzeiro e "Crônica de uma Morte Anunciada" de Gabriel García Márquez / Aline Ferreira Durães. – 2012.

103 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

"Orientação: Profa. Dra. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras e Artes"

"Co-Orientação: Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra, Departamento de Letras e Artes"

1. Análise literária. 2. Literatura comparada. 3. Interdisciplinaridade. I. Título. II. Louzeiro, José. III. Márquez, Gabriel Garcia.

21. ed. CDD 801

BANCA EXAMINADORA

Sudha Swarnakar

Profª. Drª. Sudha Swarnakar

Orientadora/ UEPB

Cidoval Morais de Sousa

Prof. Dr. Cidoval Morais de Sousa

Examinador/ UEPB

Prof. Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira

Examinador/ UEFS

Dedicatória

A Jarrier Alves, pela assistência paciente e palavras de ânimo que me fizeram prosseguir esta viagem, assim como não poderia deixar de dedicar a mim mesma, não como mérito, mas como prova inconteste de que *tudo é possível ao que crê*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua sabedoria, por ter conduzido os meus passos e me feito aprender um pouco mais sobre a lição do tempo e da paciência.

Aos meus pais, Davi e Maria, meus irmãos, Vanrlei e William, minha cunhada Ana, a minha *princesa de Bambuluá*, Samille e a minha prima, Samares, pelo amor e abrigo afetuoso em dias de incerteza.

A Jarrier Alves, por ter secado minhas lágrimas e despertado as mais profundas risadas, que nem eu mesmo sabia ser capaz de produzir, em dias de fragilidade.

A Nivaldo Rodrigues, por ter iluminado os meus primeiros passos e pela ajuda em momentos decisivos.

A Ulisses Praxedes, pelo companheirismo nos seminários e eventos, quando o mestrado ainda parecia um sonho distante, e pela disposição em ajudar na finalização desta pesquisa.

A meu grupo de amigos mais chegados, da Bahia e da Paraíba, pela torcida fiel e otimista.

Aos colegas de classe, especialmente, a Helder Holanda e a Lígia Coeli, pelas palavras de "*força e fé"* e por conselhos cruciais ao longo da jornada.

A Profª. Ph.D. Sudha Swarnakar, pela eficiente orientação e experiência em conduzir espíritos afoitos.

A Profª. Drª. Zuleide Duarte, pela incrível generosidade e acolhimento.

Aos professores do PPGLI, pelo conhecimento partilhado.

Aos examinadores Prof. Dr. Cidoval Morais, Profª Drª. Geralda Medeiros e Prof. Dr. Humberto Oliveira pelo olhar cuidadoso e pelas colaborações que enriqueceram este trabalho.

Aos funcionários do PPGLI e ao órgão financiador da pesquisa – CAPES.

Quanto mais vivo e me lembro de coisas do passado,
mais acho que a literatura e o jornalismo estão
intimamente relacionados.
(Gabriel García Márquez)

As literaturas não são palácios de Aladim construídos por mãos
invisíveis num piscar de olhos. São resultados concretos de causas
que podem ser especificadas e descritas.
(Hutcheson Macaulay Posnett)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi discutir as relações entre literatura e jornalismo nas malhas da produção do romance-reportagem. Para tanto, escolhemos como *corpus* de análise da pesquisa, duas obras: Aracelli, meu amor (1976), do escritor brasileiro José Louzeiro e Crónica de una muerte anunciada (1981), do autor colombiano Gabriel García Márquez. Devido a nossa limitação com a língua espanhola, utilizamos a tradução portuguesa: Crônica de uma morte anunciada (1982), realizada por Fernando Assis Pacheco. No caminho desta tessitura fizemos uma análise comparativa para averiguar as semelhanças e diferenças entre os dois autores em suas escolhas para a construção de uma trama híbrida, centrada nas técnicas do romance e da reportagem. Além disto, como são obras elaboradas em diferentes contextos socioculturais e línguas, e influenciadas por áreas do saber diferentes, destacamos a interculturalidade e interdisciplinaridade existente nas tramas e na escolha temática. Como base teórica, trilhamos o caminho tendo por guia a teoria e método da literatura comparada, aliada a discussões sobre a convergência entre o estilo literário e o jornalístico.

Palavras-chave: José Louzeiro; Gabriel García Márquez; Literatura Comparada; Romance-reportagem.

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between literature and journalism, specifically as it is made in the journalistic novel. To do so we select and analyze the works of Brazilian journalist writer José Louzeiro´s *Aracelli, meu amor* (1976), and the Colombian novelist Gabriel García Márquez's *Chronicle of a Death Foretold*. Due to our limited knowledge of Spanish language we used the Portuguese version of Marquez's novel *Crônica de uma morte anunciada* (1982), translated by Fernando Assis Pacheco. We aimed to compare these narratives to ascertain the similarities and differences between these two authors who choose to construct a hybrid narrative, mixing the techniques of novel and journalism. Moreover, as these works are produced in different sociocultural contexts and languages, as well as influenced by different areas of knowledge, we try to highlight the intercultural and interdisciplinary in plot structure and thematic choice. As the theoretical basis, we follow the path guided by the theory and method of the Comparative Literature, combined with discussion about the convergence between the journalistic and literary discourse.

KeyWords: José Louzeiro; Gabriel García Márquez; Comparative Literature; Journalistic Novel.

LISTA DE ABREVIATURAS

AMA – *Aracelli, meu amor*

CMA – *Crônica de uma morte anunciada*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1. LITERATURA E JORNALISMO: A PALAVRA COMO CENTRO 17

1.1 Pegadas de uma nova modalidade narrativa 19

1.1.1 Imponência do inacabado 20

1.1.2 A dama do jornalismo 21

1.2 Resgatando influências 24

1.3 Romance-reportagem: conceito 28

1.3.1 O romance-reportagem: contexto brasileiro 32

2. JOSÉ LOUZEIRO E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: ADENTRANDO VIDA E OBRA 36

2.1 José Louzeiro: muito além das páginas policiais 36

2.1.1 Louzeiro: nas malhas da crítica 40

2.1.2 Aracelli, meu amor: enredo 43

2.2 Gabriel García Márquez: Dos primeiros passos no jornalismo à consagração literária 46

2.2.1 Márquez: Nas malhas da crítica 51

2.2.2 Crônica de uma morte anunciada: enredo 54

3. ARACELLI E CRÔNICA: VIAS DE COMUNICAÇÃO E DISPARIDADES . 56

3.1 Semelhanças: traços do contexto social 56

3.1.1 Jornalismo e literatura 61

3.1.2 O sistema jurídico 66

3.1.3 A religiosidade 70

3.1.4 Relação personagem/pessoa 77

3.2 Vias distintas: a configuração narrativa 82

3.2.1 O narrador 82

3.2.2 Espaço 85

3.2.3 Estilo 90

CONSIDERAÇÕES FINAIS 96

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 100

INTRODUÇÃO

O pensamento de Gabriel García Márquez que diz*:* “Quanto mais vivo e me lembro de coisas do passado, mais acho que a literatura e o jornalismo estão intimamente relacionados.” (2007, p.30), nos faz refletir sobre aspectos cruciais deste trabalho. O primeiro centra-se na diferença entre a prática jornalística e a literária, e o segundo, por sua vez, aborda justamente o lado contrário, ou seja, a forte relação entre esses dois campos do conhecimento que o escritor/jornalista percebe e expõe em sua declaração.

Sendo assim, observamos que a arte de lidar com as palavras, a possibilidade de subvertê-las e trabalhá-las em diferentes perspectivas é um caminho que cria cenários propícios para diferentes interfaces. Por este ângulo, a longa e duradoura polêmica de aproximações e distanciamentos entre o universo da imprensa com o das Letras exemplifica um destes casos. Considerando que o jornalismo ainda “[...] segue sendo acusado de vulgarizar e baratear o mundo das idéias e dos acontecimentos. Enquanto isso, o romance continua fazendo da informação um de seus principais dispositivos.” (CASTRO e GALENO, 2002, p. 11) surge a necessidade de discutir o entrelaçamento das duas expressões nos processos formais do romance-reportagem[1], modalidade narrativa híbrida, que une técnicas da reportagem investigativa a recursos estilísticos da literatura.

Para tanto, elegemos como campo de observação e investigação do processo criativo específico desse formato, as obras: *Aracelli, meu amor* (1976), de José Louzeiro e *Crónica de una muerte anunciada,* traduzida em português como *Crônica de uma morte anunciada* (1981)[2], de Gabriel García Márquez. Livros que ao aproximarem literatura e jornalismo, permitindo útil e prazerosa convivência, proporcionam reflexões a cerca da relação das Letras com a Comunicação Social. A pertinência deste estudo é ancorada no rompimento de paradigmas que segregam o saber e buscam evidenciar que a

[1] Para maiores detalhes desse conceito, ver página 27.

[2] Nesta pesquisa trabalhamos com a versão traduzida para a Língua Portuguesa realizada por Fernando Assis Pacheco.

linguagem calcada no efeito da factualidade e a da ficcional, embora portadoras de natureza distinta, compartilham espaços semelhantes no romance-reportagem.

A escolha do autor brasileiro, José Louzeiro, e o colombiano, Gabriel García Márquez, pauta-se na formação base de suas escrituras, uma vez que ambos iniciaram suas carreiras como jornalistas. Assim, é inegável a força da passagem de longos anos pelas redações, do contato com as pessoas comuns, da efervescência dos acontecimentos, enfim, do cotidiano da imprensa. Esse contato social mantido desde cedo, no caso de Louzeiro aos 16 anos, e de Márquez aos 17, certamente colaborou para aguçar um olhar perspicaz sobre a realidade e assim transformá-la também em matéria de ficção.

A semelhança na escolha do tema das obras, que versa sobre crimes bárbaros, e a abordagem da narrativa, que perpassa a vida real, foram os primeiros traços que estimularam este estudo comparativo. Em seguida, colaborou o fato dos escritores serem de nacionalidades distintas e, consequentemente, as obras pertencerem a sociedades, culturas e línguas diferentes. Essas características nos fizeram atentar para a dimensão das localidades representadas nas obras e considerar que, apesar de distintas, elas partilham a mesma insensibilidade que guia crimes violentos e, portanto, assemelham-se em alguns aspectos. Neste sentido, a pesquisa trilha pela teoria da Literatura Comparada que favorece confrontos com contextos socioculturais diferentes e tempos distintos. Nas palavras de Henry Remak (1994, p.175):

> A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país especifico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

É objetivo de esta análise fazer um estudo temático e estabelecer uma relação entre a literatura brasileira e a literatura colombiana. Por meio deste enfoque, a interdisciplinaridade e interculturalidade, estabelecidas aqui,

rompem com os saberes específicos e lançam luz sobre o contexto da América Latina, no que tange a produção do romance-reportagem.

Para trilhar este caminho dissertativo consideramos que, apesar de o escritor Gabriel García Márquez ser mais conhecido do que José Louzeiro, este último guiará a comparação, uma vez que seguimos a ordem cronológica de produção das obras, Louzeiro em 1976 e Márquez em 1981. Este é um dos pressupostos da Teoria da Literatura Comparada. Por esse princípio evitam-se julgamentos equivocados quanto à "grandeza" de um escritor em relação ao outro, sobretudo porque o objetivo da comparação não é mensurar a importância dos autores, mas, sim "[...] realçar a beleza de ambos em vez de reduzi-la." (BASSNET, 1993, p.1).

Portanto, na elaboração deste trabalho expomos, primeiramente, a parte introdutória, que apresenta a pesquisa e o método de análise aqui empregado. Em seguida, o capítulo um – *Literatura e jornalismo: a palavra como centro* – traz o aporte teórico focado na relação entre o universo da imprensa e o das Letras. Nele relatamos as características do romance e da reportagem, em suas distinções de gêneros particulares a diferentes nichos do saber. Posteriormente, detalhamos o conceito, que localiza o romance-reportagem construído sobre bases híbridas, da literatura e do jornalismo. Ainda destacamos as influências sobrevindas do *new journalism* e do *boom* da literatura latino-americana, para a constituição dessa modalidade narrativa. Por fim, explanamos sobre o contexto brasileiro que propiciou o surgimento e fortalecimento do romance-reportagem e mencionamos pesquisas e estudos realizados no país sobre esta perspectiva.

No segundo capítulo - *José Louzeiro e Gabriel García Márquez: Adentrando vida e obra* - relatamos dados bibliográficos do autor brasileiro, sua passagem pelo jornalismo e sua jornada de escritor, importantes elementos para compreender sua produção. Apresentamos ainda o enredo de *Aracelli, meu amor* e sua recepção pela crítica. Em seguida, fazemos a mesma trajetória de estudos com a obra *Crônica de uma morte anunciada*, e com o autor Gabriel García Márquez, no que se refere à crítica e a sua produção.

No terceiro capítulo - *Aracelli e Crônica: Vias de comunicação e disparidades* – apresentamos a análise comparativa das obras. Iniciamos com

uma breve fundamentação sobre a literatura comparada e, logo em seguida, abordamos os pontos convergentes e divergentes nas narrativas. Registramos na aproximação das obras, aspectos como: a denúncia social, a influência das técnicas literárias e jornalísticas na trama, o sistema jurídico, a religiosidade e a relação personagem/pessoa. Quanto à divergência, abordamos as características inerentes à configuração narrativa, tais como: o narrador, o espaço e o estilo.

Por fim, tecemos as considerações finais sobre o resultado da análise, tendo em vista o tecido comparativo específico produzido pelas obras que, inseridas no romance-reportagem, possibilitam argumentações a cerca desta modalidade híbrida e resulta numa nova leitura dessas obras que só é possível através da comparação.

1. LITERATURA E JORNALISMO: A PALAVRA COMO CENTRO

O trabalho com as palavras se configura de diferentes maneiras em cada área do saber. Na literatura a manifestação da palavra não se prende a obrigação de retratar acontecimentos. Ela transcende essa função e possibilita criar ficcionalmente universos, seres e situações. Todavia, o campo literário não se revela apenas nesta vertente, conforme Terry Eagleton (1997, p. 2):

> Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou "imaginativa", mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. [...] A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana.

Dessa maneira, sua elaboração ultrapassa a tarefa de transmitir conhecimento, pois a linguagem literária se preocupa também com a forma, combinação e implicação em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito (CULLER, 1999).

Embora a matéria-prima que expressa à literatura e o jornalismo seja a mesma - a palavra - traços distintos fazem parte do compromisso desses fazeres. Como vimos, no campo literário, não existem amarras. A imaginação impera e a escrita é criativa. Já o ofício da escritura no jornalismo serve para apresentar o cotidiano, os fatos e cenas do mundo real. Ao jornalismo cabe reportar os acontecimentos e dar conhecimento sobre os assuntos de interesse público. Deve exercer a função de informar, explicar e orientar. Tarefas estas fundamentais para a democracia de um país (MENDEL, 2002).

O texto jornalístico e o literário ocupam diferentes posições. A mensagem jornalística é centrada na informação, buscando oferecer conteúdo da realidade. Por sua vez, na literatura prevalece a ficção e um maior cuidado na elaboração da linguagem. Neste aspecto, de acordo com Manuel Ángel Vázquez Mendel (2002), a literatura possui um pacto estético e o jornalismo um pacto ético de credibilidade, jamais rompido, neste último, sem que haja prejuízo a sua relação de confiança com o público. Neste contexto, exige-se do jornalista que busque a neutralidade de forma a evitar a influência de suas opiniões, sua apreciação pessoal e apaixonada. O jornalista tenta alcançar

esse padrão de imparcialidade propagado utilizando uma linguagem que preza pela clareza, simplicidade, objetividade, com poucas palavras em cada oração e evitando adjetivos (ERBOLATO, 1991).

Todavia, como aponta Glauco Rodriguez Cortez (1991), objetividade, neutralidade e isenção não são possíveis ao jornalismo, mas tão somente aspirações ou mesmo meta referencial, pois não há somente imparcialidade ao escrever o texto, mas, sim, em todo processo da cadeia produtiva, desde o direcionamento da pauta, à seleção de temas, determinação do modo de trabalhar a reportagem até a legitimação de omissões. Dentro dessa perspectiva, o caminho a seguir pode ser trilhado pela possibilidade em reconhecer que: “A verdade transparente não existe e que resulta inevitável (e, por isso é ético assumi-lo), a parcialidade e a subjetividade do informador.” (MENDEL, 2002, p. 19).

Com aspectos opostos, “[...] a criação literária caracteriza-se pela liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões.” (CANDIDO, 1989, p. 180). Não se limita a uma função pragmática de comunicação, mas lança-se ao abismo das interpretações humanas. Traz marcas da opacidade, segundo Domício Proença Filho (2007), tendo em vista que cada receptor, de acordo com o seu arcabouço cultural, irá se apropriar da mensagem de forma específica. Por isso: “A literatura é novidade que permanece novidade.” (POUND, 2006, p. 33), de forma inesgotável em sentidos.

Por sua vez, a contribuição do elemento social na constituição da literatura leva ao reconhecimento da obra literária, por alguns críticos, como uma representação da visão do mundo e postura diante dele (PROENÇA FILHO, 2007). Isso porque é através das experiências, compartilhadas coletivamente, que o sujeito elabora suas ideias a respeito do que lhe cerca. Neste caso, a relação entre o texto literário e a realidade social é um importante elemento enquanto crítica de uma determinada época.

Sendo assim, a convergência entre o universo da imprensa e o da literatura surge como uma salutar possibilidade de troca. O campo das Letras pode assumir características pragmáticas, advindas do jornalismo. Ao longo da história isso até já foi demonstrado, especialmente em épocas de regime ditatorial, quando a literatura desempenhou um “[...] papel que não é

exatamente o seu: contar a história imediata, reconstituir acontecimentos do cotidiano, desvendar a realidade, que é um papel delegado, usualmente, ao discurso jornalístico.” (BIANCHIN, 1997, p. 29).

Da mesma forma, o jornalismo ao se aproximar da literatura enriquece e amplia seu campo de escritura. Práticas como a narração e a busca pelo esmero na escrita é uma influência positiva do mundo das Letras. Carlos Peixoto (2002) delineia que os clássicos da literatura podem ser grandes mestres do repórter, um eficiente curso para o aprendizado das técnicas de redação, construção da narrativa e atração do leitor. Ademais:

> A leitura dos jornais e revistas seria menos penosa se os profissionais buscassem o amparo de profissionais que ensinam a baixo custo. O preço do curso é o dos livros. Como descrever paisagens em momentos de muita ação? Procure Ernest Hemingway. Como ligar parágrafos ou capítulos sem a sensação de que alguma ponte desabou? Tente Gay Talese. Qual é o segredo do coquetel de adjetivos e advérbios que provoca o fenômeno da levitação? Gabriel García Márquez conhece. (NUNES[3], 2002 *apud* PEIXOTO, 2002, p. 124).

Assim, os jornalistas poderiam se aproximar da arte literária para refletir sobre suas técnicas narrativas e incorporar, de forma específica, o que lhe for favorável. De acordo com Mendel (2002), essa interface jornalístico-literária serve como análise sobre o permanente e o transitório, o ético e o estético, o formativo e o informativo, o essencial humano e o circunstancial, constituindo assim âmbitos privilegiados para refletir sobre a implicação entre ciências sociais e humanas.

1.1 Pegadas de uma nova modalidade narrativa

O entrelaçamento entre jornalismo e literatura, aberto em novas experimentações, ganha um forte aliado no livro, pois quando a notícia impressa evolui e precisa ganhar profundidade, esse suporte é o que melhor responde a necessidade de ampliação da reportagem.

[3] Nunes, Augusto. *Caderno de Idéias*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23.03.2002.

Condizente com essa perspectiva surge o romance-reportagem, mas antes de adentrarmos esse domínio, necessário se faz conceituarmos e contextualizarmos alguns aspectos para, então, compreendermos as especificidades dessa modalidade narrativa. Começaremos por detalharmos a própria expressão em que se baseia o romance-reportagem.

1.1.1 Imponência do inacabado

Em sentido literário, podemos ressaltar o romance como um gênero narrativo que se volta para o homem enquanto indivíduo. Aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria. No entanto é em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que surge como narrativa moderna (SOARES, 1989).

Historicamente, o romance se liga ao desgaste das estruturas socioculturais na renascença e firma-se atrelado ao espírito liberal do mundo burguês que elimina a epopéia, a mais elevada expressão de arte, a favor de uma "(...) literatura feita pelo, para e com o povo." (MOISÉS, 2001, p. 158). Com isso fica evidente que o seu papel é refletir a sociedade.

No transcorrer do tempo, o romance se impõe e chega a influenciar os gêneros canônicos. De acordo com Mikhail Bakhtin (1990), a "romancização" dos outros gêneros ocorre pela linguagem livre e solta, inserção do riso, ironia, humor, elementos de autoparodização e o mais importante: "[...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que esta se fazendo." (p. 400).

Ainda de acordo com esse teórico, por sofrer constantes mudanças, o romance apresenta dificuldade em seu estudo. Afinal, ele é um gênero nascido e alimentado pela modernidade e juntamente com a sua época se desenvolve. Dessa maneira: "A ossatura do romance ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas." (Bakhtin, 1990, p. 397).

Esse gênero literário, ao refletir a busca da compreensão humana, acompanha numa linha temporal os fatos e conflitos expostos na narrativa. Não se preocupa apenas com o desenvolvimento puro e simples de um acontecimento central, mas reflete uma análise sobre o sentido do valor

encarnado pelo acontecimento. Por esta via, Georg Lukács (2000, p. 69) assegura que: “No romance, a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária.”.

Pela riqueza de possibilidades do romance, Bakhtin (1990) irá classificá-lo como um fenômeno pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal, ou seja, ele agrega diferentes estilos, linguagens e vozes. Existe, neste contexto, um olhar multifacetado que autoriza ao romance um passeio por diversas categorias que mesclam suas funções. E neste sentido:

> O romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso (BAKHTIN, 1990, p.402).

Somamos a esse potencial o fato desse gênero literário ser ancorado na contemporaneidade e no inacabado, no vir a ser. Com essa fórmula sua estrutura composicional sempre permitirá o surgimento de novas formas e isso lhe garante permanente renovação.

Seguindo este raciocínio, o romance-reportagem é mais uma categoria, pois de acordo com Tzvetan Todorov (2006, p. 94): “Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria.”. Dessa forma, situamos o romance-reportagem como híbrido que consegue avançar tanto em relação às características peculiares do romance, quanto da reportagem, que serão vistas a seguir.

1.1.2 A dama do jornalismo

De acordo com Marques de Melo (1985), a distinção entre notícia e reportagem centra-se na primeira ser o relato de um fato que irrompeu no

organismo social, enquanto a segunda é a narração ampliada deste acontecimento, tendo em vista a repercussão e as mudanças que ocasionou. Martins Filho (1992, p. 67), concordando com essa visão, afirma:

> A reportagem pode ser considerada a própria essência de um jornal e difere da notícia pelo conteúdo, extensão e profundidade. A notícia, de modo geral, descreve o fato e, no máximo, seus efeitos e conseqüências. A reportagem busca mais: partindo da própria notícia, desenvolve uma sequência investigativa que não cabe na notícia. Assim, apura não somente as origens do fato, mas suas razões e efeitos. Abre o debate sobre o acontecimento, desdobra-o em seus aspectos mais importantes e divide-o quando se justifica, em retrancas diferentes que poderão ser agrupadas em uma ou mais páginas. A notícia não esgota o fato; a reportagem pretende fazê-lo.

Já para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), a reportagem tem quatro características: 1ª Predominância da forma narrativa; 2ª Humanização do relato; 3ª Texto de natureza impressionista e 4ª Objetividade dos fatos narrados.

Para estes estudiosos, a reportagem é uma narrativa jornalística construída através do desdobramento das clássicas perguntas que fundamentam o jornalismo (quem, o quê, como, quando, onde, por que). Por narrativa, entende-se "[...] todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material ou espiritual, situado em um espaço determinado" (SODRÉ E FERRARI, 1986, p. 11).

Os autores apontam a necessidade de um sujeito e um acontecimento: "Na reportagem, estes dois elementos têm de existir, mas têm, sobretudo, de despertar interesse humano – ou não serão suficientes para sustentar a problemática narrativa." (SODRÉ E FERRARI, 1986, p. 14). Assim, a protagonização dramática de um acontecimento e a humanização do relato serve de base para a reportagem.

Nesta perspectiva, a emotividade é essencial para aproximar repórter e leitor. E duas estratégias são apresentadas para o estreitamento desta relação: a primeira é a utilização de uma linguagem carregada de impressões e a segunda diz respeito à inserção do jornalista no acontecimento. Porém, mesmo

fazendo uso destes recursos, precisão e clareza devem ser almejadas como elementos garantidores de verossimilhança.

Por sua vez, para Juarez Bahia (1990), a reportagem é a principal cobertura da imprensa. É a grande notícia que evolui em detalhes e por isso ocupa o primeiro lugar no jornalismo. Na diferenciação entre notícia e reportagem, ele afirma:

> Toda reportagem é notícia, mas nem toda notícia é reportagem. (...) Enquanto a notícia nos diz no mesmo dia ou no seguinte se o acontecimento entrou para história, a reportagem nos mostra como é que isso se deu. Tomada como método de registro, a notícia se esgota no anúncio; a reportagem, porém, só se esgota no desdobramento, na pormenorização, no amplo relato dos fatos. (BAHIA, 1990, p. 49).

Enquanto a notícia é restrita ao campo da citação, com uma fórmula dinâmica e rápida, a reportagem finca-se nas minúcias e no relato das causas e efeitos de um acontecimento. Sua premissa baseia-se no detalhamento da soma de diferentes versões de um mesmo acontecimento. É na multiplicidade de ângulos e indagações que ela ocorre.

Essa modalidade jornalística passa a entrar em cena definitivamente a partir dos anos 20, pois foi com a eclosão da Primeira Guerra Mundial que a imprensa percebeu a necessidade em ligar os fatos em uma cadeia de causa – efeito – consequência, indo além do simples relato imediato.

Conforme Edvaldo Pereira Lima (1995), na busca por preencher as lacunas deixadas pelo relato simplista das notícias, a reportagem se corporifica mediante a inclusão de elementos, tais como: contextualização do fato e da situação, busca pelos antecedentes, auxílio especializado (pesquisas de opinião pública, enquete, entrevistas com especialistas), projeção em seus diferentes níveis de desdobramentos e a humanização do relato por meio do perfil que emociona e aproxima o leitor com a realidade apresentada.

Tendo em vista a propriedade multifacetada desta modalidade jornalística e o nível de profundidade que ela solicita, Ricardo Kotscho (2004) afirma que a reportagem exige grande investimento humano, para o repórter, e financeiro, para a empresa. Somado ao custo elevado na fase de produção, o

espaço no jornal para essa modalidade é cada vez mais diminuto, assim como o jornalista, pois “[...] há cada vez menos repórteres dispostos a encarar o desafio de entrar de cabeça num assunto, esquecer tudo o mais para, no fim, ter o prazer de contar uma boa história.” (KOTSCHO, 2004, p. 71).

Para adensar a problemática, atualmente, a reportagem briga por lugar nobre até mesmo nas revistas semanais e só quando extrapola essa esfera encontra o livro que lhe concede “[...] um espaço de relativa independência em relação à estrutura empresarial, jornalística, e também um espaço de certa perenidade, porque combina as possibilidades de aprofundamento da grande-reportagem.” (LIMA, 1995, p. 33).

Pela problemática do diminuto espaço e valor da reportagem na imprensa, fica evidente a necessidade do jornalismo expandir suas fronteiras e a relação com a literatura é uma possibilidade benéfica, estabelecida pela simbiose que ocorre no romance-reportagem.

1.2 Resgatando influências

Como vimos anteriormente, no cerne do romance moderno, no século XVIII e XIX, existe a noção de que esse gênero literário possibilita tecer relatos firmados na “[...] experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações.” (WATT, 1990, p. 31). A base desta narrativa, que busca a reprodução fiel dos acontecimentos sociais, é uma postura que aproxima literatura e jornalismo, uma vez que ambos almejam expor os fatos históricos e relatar o cotidiano na busca da elucidação do que ocorre em sociedade.

O método narrativo literário, com fundamentos realistas, tece a matéria ficcional em semelhança com as experiências cotidianas e muitas vezes, verdadeiras. Com isso, na visão de Tom Wolfe (2005), os escritores dessa época realizavam um verdadeiro trabalho de repórter do seu tempo:

> Os romancistas aceitavam rotineiramente a desconfortável tarefa de fazer reportagem, ‘cavando’ a realidade simplesmente *para reproduzi-la direito*. Isso era parte do processo de escrever romances. Dickens viaja a três cidades do Yorkshire,

> usando nome falso e fingindo estar procurando escola para o filho de um amigo viúvo – a fim de entrar nos mal-afamados internatos do Yorkshire para coletar material para Nicholas Nickleby (WOLFE, 2005, p. 66, grifo do autor).

Ainda como chama atenção Reynaldo Damázio (1990), escritores como Daniel Defoe e Victor Hugo são exemplos de como o jornalismo influiu na literatura daquela época. Por sua vez, “Thackeray foi o cronista de Londres dos anos 1840 e Balzac foi o cronista de Paris e de toda a França depois da queda do Império. Balzac orgulhava-se de ser o ‘secretário da sociedade francesa’.” (WOLFE, 2005, p. 50).

Nesta perspectiva de verossimilhança, o romance realista também influenciou o jornalismo estilisticamente na expressão e elevação do seu potencial de captação do real. Essa proposta inovadora surge nos Estados Unidos, na década de 60, primeiro em publicações periódicas e posteriormente no romance-reportagem e ganha a alcunha de *new journalism* (novo jornalismo).

De acordo com Wolfe (2005), este novo conceito narrativo de jornalismo consistia em recompor acontecimentos do cotidiano com técnicas à maneira de Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol, escritores do realismo social. Para isso, quatro artifícios eram fundamentais:

> O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica [...] registrando o diálogo completo o que constituía o recurso número dois. [...] O terceiro recurso era o chamado “ponto de vista da terceira pessoa”, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem. [...] O quarto [...] trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília [...]. Simbólicos, em geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. (WOLFE, 2005, p. 53-55).

Oposto ao jornalismo tradicional, essa nova forma de elaboração textual mescla o encontro da literatura com o universo da imprensa, em “[...] uma

narrativa que, mesmo sendo jornalística poderia ser lida como uma novela." (BIANCHIN, 1997, p. 35), onde características como neutralidade, impessoalidade e imparcialidade eram preteridas em favor da interpretação, inovações estilísticas, impressões do repórter, novos temas e novas abordagens (COSSON, 2007). Esse modelo atacava a objetividade adotada nos grandes jornais, tida, por muitos, como ideológica e massificadora.

O elemento histórico é fundamental para situar essa quebra de padrões no jornalismo e se liga a necessidade de registrar de forma mais apropriada as transformações daquele momento, afinal, nos anos 60, os Estados Unidos viviam a grande efervescência das transformações sociais, comportamentais e culturais. "O novo jornalismo traz à luz dos holofotes o mesmo timbre comum de sensualidade, de mergulho completo, corpo e mente, na realidade, como acontecia em todas as formas de expressão da contracultura." (LIMA, 1995, p.149).

Seguindo o modelo inovador, em 1965, Truman Capote publica *A Sangue Frio*, na revista *The New York.* E assim é visto por muitos críticos e jornalistas como o responsável pela introdução dessa nova modalidade narrativa. Muito embora, "[...] mesmo aqueles que aceitaram a unicidade da obra de Capote, não o faziam sem restrições ou precursores, tais como Defoe, Dreiser, Hemingway, John Hersey e Lillian Ross." (GARRET[4], 1968 *apud* COSSON, 2007, p.131). Percebemos assim que a obra é recebida pela critica de forma positiva, mas com grande controvérsia.

Ao passo que grandes transformações ocorrem nos Estados Unidos, em outras localidades do mundo também se processam mudanças nas formas de narrar pela necessidade de registro da ambiência social. Falamos aqui do desejo da narrativa latino-americana em romper com o texto tradicional, buscando a construção de uma imagem do real polivalente que exprimisse as particularidades do Novo Mundo (CHIAMPI, 2008).

Os escritores compartilhavam a visão de que a realidade latino-americana não se enquadrava no modelo europeu, baseado no capitalismo

[4] GARRET, George. Crime and punishment in Kansas: Truman Capote's *In Cold Blood. The Hollins Critic*. Fev. 1966. Republicado em MALIN, Irving. *Truman Capote's In Cold Blood:* a critical handbook. Belmont, California: Wadsworth, 1968, p. 81-90.

racional, no desenvolvimento progressivo e linear. Dessa forma, não podiam abraçar as tendências literárias do realismo cartesiano daquele continente, e assim criou o Realismo Mágico, termo entrelaçado com a noção da aparente fusão entre realidade e fantasia, em distinção marcante às narrativas européias (CHIAMPI, 2008).

Com essa visão, escritores que começaram a sua carreira profissional como jornalistas, entre eles, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso, Alejo Carpentier, transformaram a década de 60 no que se convencionou chamar o *boom* da literatura latino-americana. Este movimento consistia em uma abertura no campo comercial e crítico que possibilitou a divulgação dos trabalhos desses autores no contexto da Europa, Estados Unidos e América Latina. Apesar da dificuldade em estabelecer as origens e a cronologia desse evento, é certo que o seu auge ocorreu em 1967, com a publicação do livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (SHAW, 2003).

As produções latino-americanas desse período, além de alcançarem terras nunca dantes conquistadas, tinham em seu perfil, conjuntamente, a preocupação com a linguagem e a forma. Dentre outras características peculiares, chama atenção à "[...] forma distinta de manejo do material histórico inserido na narrativa do texto, o ponto de vista que é móvel, imprevisível, microscópico e telescópico, as personagens são vistas por dentro e por fora e o tempo perde suas dimensões." (BELLA, 1986, p. 153). Estes artifícios eram usados para demonstrar que a realidade não pode ser encarada cartesianamente, pois ela é multidimensional. Dessa maneira, existe um encontro entre o *new journalism* e o *boom* desta literatura que Lima (1995, p.151) esclarece:

> [...] o boom da literatura hispano-americana dos anos 60, apresenta pelo menos um ponto em comum com o novo jornalismo: a vivacidade da linguagem, sua referência a um palpitante mundo imaginário no primeiro, a uma realidade sensualmente palpável, no segundo. Quer dizer, ambos recuperaram a capacidade do texto emocionar, ambos trabalham com arte tanto o aspecto racionalista – dito objetivo – quanto o subjetivo da realidade, apontando para a sua dualidade. O sensualismo concede aos textos, num e noutro caso, capacidade de evocação e, portanto facilidade de

> reprodução imaginária da realidade – seja fictícia seja factual. [...]. O *new journalism* é quente, a literatura hispano-americana do período, idem. Ambos procuram provocar o leitor para um reordenamento tanto intelectual quanto emocional.

Assim, percorrendo o *new journalism* e o *boom* desta literatura, percebemos que ao promover ruptura e transgressão, estes eventos são responsáveis por alterar o campo jornalístico-literário da época. Abrindo-se às novas perspectivas, as duas vertentes seduzem o leitor por meio do romance, como estrutura para as suas narrativas e, por isso, influencia o romance-reportagem produzido no contexto da América Latina, como veremos na análise das obras que fazem parte do *corpus* deste trabalho. Agora, avançando na discussão, nos ocuparemos com as peculiaridades do romance-reportagem.

1.3 Romance-reportagem: conceito

Percebemos anteriormente a magnitude do romance em suas possibilidades de incorporar novas formas, também notamos que a reportagem demanda níveis de excelência/aprofundamento e discorremos sobre as alterações na cena jornalística ocasionadas pelo *new journalism* e literária, pelo *boom* da literatura latino-americana. Toda essa carga informativa é base para observarmos as influências que recebe o romance-reportagem, ao emanar de forma simbiótica de duas expressões, romance e reportagem, estabelecendo-se como "(...) narrativas, nas quais fatos comprováveis, à maneira de uma reportagem, apresentam-se vestidos com técnicas narrativas tipicamente ficcionais." (COSSON, 2001, p. 11).

O romance-reportagem tem por cerne a prática jornalística em suas técnicas de apuração e investigação dos acontecimentos. Mas, semelhantemente, demonstra capacidade de sofisticação por meio da troca com a dimensão literária que lhe confere o poder de extrapolar o campo da objetividade e misturar elementos subjetivos, próprios deste fazer artístico. Em resumo, é o legado do *new journalism*.

Segundo Lima (1995), a necessidade em aprofundar a notícia além do diminuto espaço que lhe é proporcionado no jornal e/ou o desejo de elaboração de um bom texto com amplitude de dados coletados através do processo de

apuração, leva o jornalista a buscar outros espaços para a sua escrita. Neste contexto, o livro surge como uma efetiva possibilidade para o escoamento da produção. Nas palavras de Lima (1995, p. 33):

> [...] o livro-reportagem, agora, como no passado, é muitas vezes fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana. Ou é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. O jornalismo oferece ao profissional de talento e fôlego, para o aprofundamento, inúmeras possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, enriquecendo-o com recursos provenientes não só do jornalismo, mas também da literatura e até do cinema [...].

Para este autor, o livro-reportagem[5] atinge a categoria literária do romance ao refletir e buscar o conhecimento do Homem, ao trabalhar esteticamente o texto de forma aprazível ao leitor, ao transmitir fluidez à mensagem e ao relatar intrigas acompanhadas da reflexão sobre os valores compartilhados em sociedade. Todas estas características marcantes no romance-reportagem condizem com o gênero narrativo literário ao qual ele se filia e permite expandir seu domínio pautado, principalmente, no caráter de inacabado do romance ao qual Bakhtin (1990) fala e que discutimos anteriormente.

Sobre as distinções do romance-reportagem em relação a outras publicações, Lima aponta três diferenças: conteúdo, tratamento e função. Sobre o conteúdo, o objeto de abordagem de que se ocupa essa modalidade narrativa corresponde ao real, ao factual. Dessa forma, veracidade e verossimilhança são fundamentais. “Entenda-se aí o real tanto como ocorrência social já definida, quanto uma situação, uma questão ou uma ideia vigente, refletindo um estado de coisas.” (LIMA, 1995, p. 29).

A respeito do tratamento da mensagem, embora estime por precisão e clareza, condizentes com a linguagem jornalística, haverá sempre a

[5] Embora os termos romance-reportagem e livro-reportagem apareçam como sinônimos nos estudos que encontramos, o autor utiliza a última denominação. Neste trabalho, optamos pela nomenclatura romance-reportagem por acreditarmos que melhor represente as características especificas dessa modalidade literária nos livros que trabalhamos.

possibilidade de transgressão das normas rígidas da imprensa, logo é possível ampla troca com a literatura em seus recursos estilísticos de sedução do leitor. Troca esta bem realizada por autores diversos como Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Ernest Hemingway, Truman Capote, dentre outros.

Por fim, sobre a função do romance-reportagem, Lima (1990, p. 37) aponta:

> A função aparente de informar e orientar em profundidade sobre ocorrências sociais, episódios factuais, acontecimentos duradouros, situações, idéias, e figuras humanas, de modo que ofereça ao leitor um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, de lhe mostrar o sentido, o significado do mundo contemporâneo.

Por essa ótica, o aprofundamento dos assuntos que cercam a sociedade é matéria-prima e razão de existir dessa modalidade narrativa, pois sua efetividade se dá "[...] no registro que tenta fazer com que o homem moderno não se esqueça do movimento incessante da existência." (LIMA, 1995, p. 41). Por isso, o romance-reportagem é produto cultural contemporâneo que se preocupa em preencher lacunas deixadas pela cobertura da imprensa cotidiana.

Por sua vez, para Rildo Cosson (2001) é possível conceber ao romance-reportagem a categoria de gênero autônomo. Isso considerando a "[...] recusa da tradição e o alargamento da noção de gênero para além dos limites do texto literário, fundamentando a questão na linguagem." (COSSON, 2001, p. 27).

Por esta via, podemos observar que todo gênero é passível de flexibilidade gerando inserção de novas obras de arte que obrigam o estudioso da literatura a repensar suas convicções. O autor ainda destaca que os gêneros não são exclusivamente literários, mas próprios de qualquer discurso, portanto, podem estabelecer trocas. Sendo assim:

> Teoricamente, o romance-reportagem pode ser visto como um gênero que resultou do entrecruzamento do gênero "literário" romance com o gênero "não-literário" reportagem, ou, em outras palavras, da intersecção das marcas constitutivas e condicionadoras da narrativa romanesca e da narrativa jornalística. (COSSON, 2001, p.32).

Como gênero, uma obra dita romance-reportagem deve apresentar três características essenciais: a verdade factual em nível semântico, os processos narrativos realistas em nível sintático e a denúncia social em nível pragmático (COSSON, 2001). O primeiro aspecto, a semântica, diz respeito à verdade do acontecimento que é construída pela teia de facticidade, ou seja, o acontecimento quando isolado de uma rede de significação é destituído do sentido. Somente em relação a outros fatos é possível a legitimação entre a parte e o todo, isso implica em que: “Uma história não é factual só por prender-se aos fatos, mas também, e talvez principalmente, por causa da forma e dos lugares em que os fatos são noticiados.” (COSSON, 2001, p. 34). Para legitimar a realidade, várias estratégias são utilizadas, como ouvir diferentes fontes na tentativa de eliminar versões pouco confiáveis, utilizar documentos, dados científicos, fotografias, declarações gravadas. Essas estratégias autenticam o relato e limitam a subjetividade.

No romance-reportagem a confirmação da verdade tem uma apresentação e uma função um pouco distinta das que permeiam a reportagem, pois lhe é permitido um encadeamento dos fatos selecionados, ordenados e construídos de acordo com as exigências de coerência do todo narrativo. Assim, como lhe é autorizado a redução, expansão, omissão, deslocamento e mesmo a criação de acontecimentos. Em síntese, “[...] a verdade factual deve ser relacionada ao *ser* e ao *parecer.”* (COSSON, 2001, p. 42, grifos do autor), ou seja, os acontecimentos são ordenados e apresentados segundo as necessidades de coerência interna da narrativa, de acordo com a percepção estética do autor.

Seguindo o pensamento de Cosson (2001), a segunda marca do romance-reportagem é constituída em nível sintático pelos processos narrativos realistas, que são divididos em dois grandes grupos. O primeiro busca dar coerência global à narração, o segundo volta-se para a autenticação externa do relato. Para conseguir seu objetivo, o primeiro grupo utiliza de estratégias como a recordação, a motivação psicológica, a validação do discurso por meio de fonte seguras e confiáveis, a circulação de informações com a meta de preencher os espaços narrativos com o máximo de esclarecimentos, a descrição minuciosa de ações, lugares e personagens, a

reprodução de outros discursos como cartas, inquéritos e laudos para apresentar uma linguagem transparente e, por fim, o registro da fala das personagens explorando a linguagem coloquial, pois assim naturaliza os relatos. Já o segundo grupo tem por estratégia a localização espacial exata, a datação, o uso de referências históricas e a utilização de documentos como elemento de verificação da factualidade.

Para finalizar, na perspectiva de Cosson (2001), a denúncia social no romance-reportagem é o elemento que ocorre em nível pragmático e associa-se ao engajamento. O autor esclarece que a crítica social promove, nessa modalidade narrativa, um conhecimento compartilhado sobre os fatos sociais e, além disso, uma possível identificação do leitor com a experiência deflagrada na trama. Sendo assim, por trabalhar acontecimentos e problemas que cercam a sociedade, essa modalidade encontrou amplo espaço no Brasil, na década de 70, pelo contexto ditatorial que calava a voz da impressa. Esse aspecto será analisado no tópico seguinte.

1.3.1 O romance-reportagem: contexto brasileiro

Cosson, na obra *Romance-reportagem: o gênero* (2001) apresenta um amplo panorama destas obras no Brasil e situa sua origem na década de 70, quando a literatura ocupou espaços destinados ao jornalismo, que era alvo de censura pela ditadura militar. À literatura, menos vigiada, cabia contar a história imediata dos acontecimentos dramáticos impostos pelo regime. Concordando com essa afirmação, Sussekind aponta:

> Se o que não se possuía eram informações e formas de atuação política eficazes, se o jornal está sob censura rigorosa, cabe à literatura exercer essa função. Por isso ficção e jornalismo se tornam inseparáveis nos anos Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas factuais e não ficcionais. (SUSSEKIND, 1984, p. 174).

Tomando a cena editorial no país, a expressão romance-reportagem aparece pela primeira vez em uma coleção publicada pela Editora Civilização, em 1975. Organizada pelo critério das obras basearem-se em acontecimentos reais, todavia serem narradas com formato de ficção. Sobre o autor

responsável por introduzir essa modalidade narrativa no Brasil, Cosson (2001) comenta:

> Dessa maneira ainda que o primeiro título da coleção seja de Carlos Heitor Cony (1975) e que este seja um escritor já conhecido, será com *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de José Louzeiro (1976), que obra e autor passarão a ser paradigmáticos em relação ao romance-reportagem. Considerado pela crítica como "pioneiro", "especialista", "introdutor", "exemplo" do novo gênero, José Louzeiro não somente escreveu os mais importantes romances-reportagens do período, como também, ao contrário de Cony, soube realizar com felicidade uma das sínteses possíveis entre jornalismo e literatura. (COSSON, 2001, p. 38).

O mesmo estudioso indica que a recepção do romance-reportagem no Brasil pode ser compreendida pela "[...] decorrência da expansão do jornalismo em direção à ficção ou da invasão da literatura pelos repórteres." (COSSON, 2001, p. 13).

Já para Sussekind (1985), essa categoria narrativa não passa de uma das reedições do naturalismo no país e tinha como função restaurar fraturas e divisões evidentes da sociedade brasileira. Compartilham dessa visão, Heloísa Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1980):

> A literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance-reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos Setenta que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal. (HOLLANDA E GONÇALVEZ, 1980, p. 58).

Sobre os vestígios do romance-reportagem, Wilson Coutinho[6] (1980 *apud* HOLLANDA; GONÇALVEZ, 1980, p. 60) também afirma de maneira categórica que, no Brasil, ele seria apenas uma cópia de um modo literário que já fazia sucesso nos Estados Unidos, com Trumam Capote, ao qual fizemos referência anteriormente, ao explanarmos sobre o *new journalism*. Contra essa afirmação, pesa o argumento de Cosson (2001) que aponta ser equivocado afirmar a origem e o sucesso dessa modalidade somente com a influência de

[6] Declaração de Wilson Coutinho fornecida em entrevista para o estudo de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves,

Capote, uma vez que no Brasil, literatura e jornalismo cooperam um com o outro há muito tempo, seja pelo espaço que a arte literária ocupou no jornal, seja por intermédio dos escritores jornalistas. *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Casa de pensão*, de Aluisio Azevedo, comprovam a assertiva.

Também não se pode esquecer a revista *Realidade,* lançada em 1965, portanto, uma década anterior ao surgimento do romance-reportagem. Esta publicação impactou a cena jornalística com a introdução do conto-reportagem, perfis humanizados, ampla contextualização dos acontecimentos, extensa documentação. O texto rompia com as fórmulas tradicionais do jornalismo brasileiro e primava pela experimentação estética, incorporando "[...] elementos da artesania literária emprestados à escritura do real contemporâneo." (LIMA, 1995, p. 173). De acordo com Cosson (2001), todas essas características estão presentes no romance-reportagem e devem ser levadas em consideração na composição das influências dessa modalidade narrativa.

Registramos que com essas peculiaridades e influências múltiplas, o romance-reportagem retoma positivamente a aproximação entre literatura e jornalismo, pelo viés social. Sendo não apenas uma manifestação estética literária dos anos Setenta, mas além do realismo e do naturalismo, uma síntese entre a interpretação do romance e a necessidade de informação da reportagem.

No âmbito acadêmico, em relação a estudos e pesquisas, o romance-reportagem desde a década de 90 tem sido alvo de dissertações e teses no Brasil[7]. Apesar desses estudos, ainda se faz necessário discutir o assunto e aqui nos propomos a isso. Pensar a literatura dentro do circuito midiático e

[7] Rildo Cosson (1990), em sua pesquisa de mestrado, procurou comprovar que o romance-reportagem pode ser analisado como gênero autônomo. O pesquisador, avançando no debate em sua tese de doutorado, demonstra que essa modalidade narrativa é um fenômeno que ultrapassa a década de 70 e expõe os argumentos que levaram a crítica a recusar esse tipo de obra. Edvaldo Pereira Lima (1990) aprofunda a temática e em sua tese aponta linhas para o estímulo do livro como extensor da reportagem. Neila Bianchin (1994) contextualiza o surgimento dessa modalidade narrativa no país. Joselina Aranha Dantas (2001), ao trabalhar com *Aracelli, meu amor: um anjo espera a justiça dos homens* (1973) e *Infância dos Mortos* (1977) (ambos de José Louzeiro); Cyntia Belgini Andretta (2008) com *Hiroshima* (1946, de John Hersey), *A sangue frio* (1965, de Truman Capote) e *Olga* (1984, de Fernando Morais); e Cláudio Renato Zapalá Rabelo (2005) com *Relato de um náufrago* (1955, de Gabriel García Márquez) inscrevem os procedimentos jornalísticos e os efeitos estéticos resultantes do cruzamento das duas expressões nas obras analisadas.

poder iluminar a cena do romance-reportagem, nas malhas da produção de fronteira, é um procedimento investigativo cuja ação analítica se compõe na característica da literatura de transfigurar-se como discurso disseminado. Nesse contexto, os coadjuvantes, nem sempre oficiais e atrelados a uma subnutrição da literatura, mostram-se capazes de, na modernidade tardia, como dizia Fredric Jameson (2004), operar um curioso resgate e inserção do objeto literário no cotidiano.

Dessa forma, há importância em voltar a ter essa modalidade híbrida sob foco de análise, visto que o campo de observação e investigação escolhido, ou seja, as obras: *Aracelli, meu amor* (1976) e *Crônica de uma morte anunciada* (1981) são textos que permitem relações entre literatura e jornalismo. Elas também exploram espaços como o Brasil e a Colômbia que, mesmo com realidades distintas, dialogam no que tange a produção do objeto artístico retirado do sociocultural de suas localidades, assim como há forte confluência nas duas obras do imaginário inerente a condição latino-americana. Seguindo essa fórmula, passaremos a apresentar no próximo capítulo, os autores e obras escolhidas.

2. JOSÉ LOUZEIRO E GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: ADENTRANDO VIDA E OBRA

Embora pareçam distantes um do outro, em relação à fama e versatilidade das obras, José Louzeiro e Gabriel García Márquez, compartilham traços da escrita em comum, muitos advindos de longos anos como repórteres de renomados jornais da América Latina.

A seleção destes escritores favorece e incita um olhar para o romance-reportagem, pois eles utilizam essa modalidade narrativa nas obras que constituem o *corpus* deste trabalho. Esse estilo é cultivado por ambos, de forma a conceder uma visão holística sobre o fato social em que baseiam seus enredos.

Expomos, neste capítulo, os fatos críticos e germinais sobre a vida e obra de Louzeiro e Márquez. Para tanto, primeiramente, abordamos a passagem dos escritores pelo jornalismo e a entrelaçada vida literária. Prosseguindo, apresentamos a crítica referente ao *corpus* aqui analisado e, por fim, comentamos sobre como eles estruturam seus enredos no campo híbrido entre fato e ficção.

2.1 José Louzeiro: muito além das páginas policiais

O escritor brasileiro, José de Jesus Louzeiro, nasceu em setembro de 1932, em São Luís, capital do Maranhão. Quando criança, sua avó materna era a ponte entre o mundo das Letras, através da leitura de estórias e incentivo aos estudos, e a vida de privações que determinava o lar conduzido por um pedreiro e uma dona de casa.

Ainda criança, seu pai foi convidado a trabalhar como mestre-de-obras em um empreendimento de reforma do calçamento das ruas de São Luís. A obra era realizada por presidiários, que na hora do almoço, ocasião em que o pequeno Louzeiro deixava a marmita do pai, conversavam sobre os delitos que haviam executado. Estes momentos com os presidiários contribuíram na formação profissional de Louzeiro, pois aos 16 anos de idade, assim como Márquez, bastante precoce, ele já fazia parte do jornal *O Imparcial,* e seu

cargo, depois de uma rápida passagem pela função de revisor, era justamente repórter das páginas policiais. A rotina de ida às delegacias, conversas com detentos, narração de crimes horrendos e mortes trágicas, já não era um mundo tão desconhecido devido a sua experiência anterior, com os detentos da obra em que seu pai trabalhava.

Em 1954, depois de passar pelas redações dos jornais *O Combate, O Globo e Pacotilha* e devido as ameaças de morte e desavenças com Vitorino Freire, liderança política do Maranhão naquela época, Louzeiro decide mudar-se para o Rio de Janeiro.

Chegando à capital carioca enfrentou dificuldades. Dormiu em bancos de rodoviárias e sem ter o que comer chegou a pedir esmolas. Tudo isso contribuiu para sua visão peculiar sobre a marginalidade. Uma destas noites clandestinas passou na Casa do Estudante do Brasil, neste local fez amizade com um grupo de intelectuais e deste momento em diante passou por diversos veículos de comunicação, como: *A revista da semana, A luta democrática, Diário carioca*.

Começou a trabalhar como repórter investigativo no importante jornal *Correio da Manhã*, em 1958, e data deste mesmo ano sua primeira incursão no mundo da literatura, com a publicação do livro de contos *Depois da luta*. Sobre este livro o autor informa que o título está equivocado, deveria ser *Antes da luta,* referência à ditadura militar que no Brasil começou em 1964.

Em 1965, já nos tempos do regime autoritário, Louzeiro é censurado e obrigado a responder inquérito policial-militar pela publicação em coautoria da obra *Assim marcha à família*. Neste livro são apresentados onze textos de jornalistas que expõem as fraturas da sociedade carioca, indo de encontro aos responsáveis pelo golpe militar.

Como repórter, durante o período da ditadura, Louzeiro inseria e apresentava por meio de suas reportagens, as tragédias que assolavam a sociedade brasileira. Porém, a censura não permitia expor adequadamente nas páginas da imprensa um Brasil diferente daquele que o milagre econômico apregoava. Por conta disso, migrar das colunas de jornais para o livro surgiu como uma saída para liberdade de expressão.

Dessa forma, Louzeiro ao deslocar sua produção para o livro, prezando por uma elaboração jornalístico-literária, inova na escrita e é responsável por introduzir no Brasil o romance-reportagem (COSSON, 2007). Sua primeira obra nesta modalidade narrativa e a que mais lhe deu notoriedade é *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976). A trama é inspirada na trajetória do criminoso, de nome homônimo ao livro, famoso bandido da década de 70 que se tornou conhecido por roubos a bancos e por ajudar a desmascarar o Esquadrão da Morte, grupo de policiais cariocas que operava à margem da lei. Em um cenário de censura, com a população ávida por informações, a abordagem através do romance-reportagem ganhava facilmente adeptos, levando o livro ao sucesso no mercado editorial. A obra chegou a vender em quatro meses 10 mil exemplares.

Seguindo sua trajetória de jornalista, quando Louzeiro trabalhava na *Folha de São Paulo*, durante o governo Médici, duas reportagens suas - uma sobre o caso Aracelli e outra a respeito dos meninos de Camanducaia - foram proibidas. Todavia, o autor driblou a situação com o romance-reportagem *Aracelli, meu amor* (1975) e, em seguida, com a obra *Pixote: a infância dos mortos* (1977). A trama deste último livro, inspirada na arbitraria ação da polícia que transportou mais de cem menores de rua da cidade de São Paulo para Camanducaia e lá, após serem espancados, foram abandonados em um desfiladeiro, também gerou, quatro anos mais tarde, o filme *Pixote - A lei do mais fraco* (1981), sucesso de bilheteria e de crítica.

A obra cinematográfica conquistou dez prêmios internacionais, como o prêmio do Festival do Cinema Ibero e Latino-Americano de Biarritz, França, e o de melhor filme estrangeiro, da crítica de Los Angeles. Sobre a reportagem que originou o livro, Louzeiro (1993, 28-29) afirma:

> De volta ao jornal, escrevi a matéria, que ficou com umas 8 laudas. Passei a J. Baptista Lemos, chefe da reportagem. No dia seguinte, não deu outra: foram publicadas apenas 60 linhas e, assim mesmo, sem qualquer destaque. Orientação dos censores de plantão. Tempos depois, por minha conta e risco, voltei a Camanducaia. [...] Como a época era de ditadura, decidi encerrar a carreira de repórter e passar a escrever livros, a fim de livrar-me da censura. [...]. As dúvidas eram muitas,

> mas estava certo de uma coisa: Não seguiria produzindo reportagens para os censores jogarem no lixo.

Conduzido por este pensamento, Louzeiro abandona o jornalismo e passa a se dedicar exclusivamente à literatura. Nos anos seguintes publica *O estranho hábito de viver* (1978), *Em carne viva* (1980), *20º. Axioma* (1980) e *M-20* (1980). “Todos baseados em acontecimentos policiais verídicos.” (LOUZEIRO, 1976, 226).

Porém, a trajetória do autor não se encerra na literatura e jornal. A receptividade dos seus livros e sua experiência como repórter/escritor o levaram a escrever roteiros de filmes e telenovelas. Como roteirista contribuiu em mais de 10 filmes, entre eles *Lúcio Flávio, passageiro da agonia; Pixote; O Caso Cláudia* e *O Homem da Capa Preta*.

As telenovelas *Olho por olho, Corpo Santo, Guerra sem fim e Gente fina,* exibidas pela extinta Rede Manchete e Rede Globo, foram de sua autoria. Nessa sequência de folhetins televisivos, *O Marajá*, trabalho autoral com Regina Braga, tinha por trama satirizar a polêmica relação entre Fernando Collor de Melo e Paulo César Farias e expor as denúncias de corrupção que envolvia o governo federal brasileiro, mas, assim como algumas das suas matérias jornalísticas, a novela foi vetada pela justiça através de uma liminar obtida pelo presidente Collor (BRAUNE, 2007).

O autor também se aventurou na literatura infanto-juvenil com obras que cativaram o público pela linguagem acessível e exposição de temas atuais. O livro *Praça das dores*, por exemplo, é inspirada no massacre da Candelária, em 1993. Faz parte ainda de seu trabalho, biografias de personalidades polêmicas, como Elza Soares e André Rebolças.

Com essa versatilidade, um ponto comum nas atividades de Louzeiro é que todas sempre foram baseadas na palavra, através do jornalismo, da literatura, roteiros de cinema ou televisão. O trabalho cotidiano na imprensa foi o caminho percorrido pelo escritor, como primeiro meio de lapidação das palavras. Posteriormente, o chamado à literatura derivou da necessidade em compartilhar com o povo brasileiro os fatos sociais frutos de sua época. Por isso, uma das marcas da sua produção é a denúncia social, que não encontrando espaço na imprensa, migra para outros meios, principalmente,

para a literatura no modelo do romance-reportagem, com o objetivo de retratar e refletir os problemas sociais.

2.1.1 Louzeiro: nas malhas da crítica

Segundo Letícia Malard (2006), dois grupos de escritores destacavam-se na década de 70: o primeiro era composto por jovens estudantes comunistas e subversivos, que iam de encontro a lideranças políticas conservadoras, e o segundo grupo, era formado por escritores e jornalistas tolhidos em sua liberdade criativa pelo regime militar e que corriam o risco de terem seus livros apreendidos.

Louzeiro fazia parte deste último grupo, que sofrendo os abusos da ditadura é punido pela ação ousada de denunciar o contexto social. Neste sentido se configuram os seus três principais romances - *Infância dos mortos; Lúcio Flávio, passageiro da agonia e Aracelli, meu amor* - que foram lançados como parte da Coleção Romance-reportagem, da Editora Civilização Brasileira, atualmente integrante do grupo Editorial Record.

A publicação de *Aracelli, meu amor* em 1976, obra baseada no caso da menina Aracelli Cabrera Crespo, que foi sequestrada, estuprada e assassinada no dia 18 de maio de 1973[8] na cidade de Vitória, Espírito Santo, foi envolta em grande polêmica. A circulação do livro foi vetada pela censura que alegou à obra um verdadeiro atentado à moral e aos bons costumes, devido as palavras escatológicas que constam na narrativa. Porém, muito além deste motivo, o romance-reportagem de Louzeiro, ao reelaborar narrativamente o caso, que já havia sido amplamente divulgado pela imprensa e que indignou a opinião pública, trouxe à tona a grande trama de crimes que envolvia proeminentes famílias do estado capixaba.

Os apontados pelo crime manifestaram-se juridicamente contra a publicação, fundamentados no fato de a obra, mesmo trabalhada de maneira ficcional, apresentar os nomes verdadeiros dos acusados. Acatando a

[8] Almejando manter viva a memória nacional sobre o brutal assassinato de Aracelli foi sancionada em maio de 2000, a Lei 9.970 que institui o dia 18 de maio como o Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes.

representação, o Ministério da Justiça apreendeu e vetou a divulgação e circulação do livro enquanto o processo transcorria (HALLEWELL, 2005).

A obra só foi liberada em 1981, quando recebeu da mesma editora uma segunda publicação, logo seguida de outras, devido ao seu sucesso editorial. A suspensão foi útil apenas para estimular ainda mais atenção sobre a narrativa, pois ser censurado era o mesmo que afirmar a posse de valiosas informações. “Ao contrário do que poderia esperar a censura, o livro proibido adquire um charme adicional com a proibição. O estigma funciona ao contrário.” (SILVA, 2010, p. 35). Dessa forma, *Aracelli, meu amor* seguiu o curso de vendas, fortalecido pela exposição negativa.

Por este contexto, muitos críticos e, dentre eles Silviano Santiago (1982) apontam na obra de Louzeiro o principal objetivo de denúncia sociopolítica de marginalização na realidade brasileira e denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora das esferas de poder. Malard (2006) afirma que esta é uma característica de muitos escritores da década de 70, salvo algumas exceções, que não estavam preocupados com a estética do texto, mas, sim, em expor o cenário político violento e abusivo do país.

Sobre este ponto, de acordo com Josenilma Aranha Dantas (2001), José Louzeiro é categórico em afirmar que o seu método de criação romanesca, fundamentado em casos exaustivamente denunciados, é uma forma de triunfar sobre a imobilidade instaurada no Brasil, principalmente, na ditadura militar. Quanto à estética do texto, o autor maranhense aponta que é fortemente influenciada pelo popular e pela oralidade, características da linguagem que o povo está habituado a apreciar e que favorece a rápida compreensão.

A motivação estética de Louzeiro fundamenta-se na tentativa de expandir a literatura além dos círculos intelectualizados. Em entrevista o autor declara: “Mas nós temos dois caminhos na nossa literatura. Quando eu digo nós, incluo toda a América Latina. Ou nós polarizamos a literatura ou a literatura se elitizará de uma vez por todas.” [9].

[9]Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml. Acesso em: 05 nov. 2011.

Para Louzeiro, na fase de produção da década de 70, o essencial era refletir sobre os problemas da atualidade, uma vez que se vivia em plena ditadura. Dessa maneira, ele esquadrinha temas familiares ao leitor de classe menos privilegiada, suas personagens em conflito representam o cidadão comum inserido em uma atmosfera conturbada dos grandes centros urbanos. A variedade de suas tramas expõe os problemas recorrentes de uma sociedade mergulhada em corrupção e violência.

Carlos Heitor Cony, em prefácio ao livro de Louzeiro, *Mito em Chamas: A Lenda do Justiceiro Mão Branca* (1997), afirma que o autor maranhense penetra nas camadas mais profundas da sociedade e de lá extrai a matéria para as suas obras. Essa prática, na visão de Cony, só é possível a Louzeiro devido a sua vivência nas agruras do jornalismo das páginas policiais que lhe possibilitaram transformar a matéria jornalístico-policial em ficção. Dessa maneira:

> Devemos a ele alguns dos momentos mais importantes da literatura extraída de uma realidade violenta. Dois de seus livros, sobre o desaparecimento de Aracelli e sobre o drama de Pixote, colaboraram para uma tomada de consciência da sociedade para o que se passava nos subterrâneos do decantado 'milagre econômico'. (CONY, 1997 *apud* LOUZEIRO, 1997, p. 9).

Não compartilha da mesma visão de Cony, a crítica Flora Sussekind (1985), que interpreta as obras de Louzeiro como uma tentativa pouco eficaz de representar literariamente o contexto brasileiro. Segundo ela, a produção de Louzeiro embasada essencialmente nos fatos sociais, com aspecto documental e pouca transfiguração ficcional, exibia uma visão homogeneizada da realidade social do país. Para Sussekind (1985, p.27) "[...] o texto-retrato tende a ocultar fraturas e divisões, a construir identidades e reforçar nacionalismos pouco críticos.". Dentro desta perspectiva, a obra de Louzeiro goza de um estatuto de "literatura menor", todavia sua produção mesmo sob este estigma é discutida ao lado de seus contemporâneos, pela temática comum: a história recente do país.

Há de se refletir sobre este comentário desfavorável que, como aponta Cosson (2007), os críticos, em sua grande maioria, abordam o romance-reportagem apenas como um romance e o julgam com base em tal horizonte

narrativo. Desta visão limitada, advém um juízo de valor que ignora os traços híbridos do romance-reportagem e com isso consequentemente reduzem o seu prestígio. Por essa razão, a nossa leitura tem como objetivo não só a análise de *Aracelli, meu amor* em seu campo literário, mas também em seus diferentes graus de elaboração entre o romance e a reportagem.

2.1.2 Aracelli, meu amor: enredo

Baseado amplamente em investigação jornalística, o livro *Aracelli, meu amor* que tem por subtítulo *Um anjo espera a justiça dos homens,* narra de forma objetiva e direta, todavia entrecortada com elementos literários, a história da menina de nove anos de idade, Aracelli Cabrera Crespo.

A obra segue o tempo cronológico, assim o autor reconstitui linearmente a narrativa, expondo desde o sumiço da menina quando saiu do colégio até dois anos após, com o desaparecimento do seu corpo e nenhuma punição aos culpados.

A trama detalha que os pais da vítima, o espanhol Gabriel Sanches e a mãe boliviana, Lola Cabrera Sanches, mediante tentativas frustradas de encontrar a filha registram queixa pelo seu desaparecimento. Transcorrido uma semana, Ronaldo Monjardim, menino que estava caçando passarinhos nas imediações do Hospital Infantil da região, encontra um corpo próximo a uma ribanceira.

O cadáver estava desfigurado por ácido, queimado e mutilado com marcas de mordidas no peito e na vagina. Gabriel Sanches reconhece o corpo como o de sua filha, porém sua esposa não assume a mesma postura, apesar do exame de reconhecimento afirmar que o cadáver era Aracelli.

As investigações que até aquele momento ocorriam de forma morosa, depois de o caso ganhar destaque na mídia nacional, passam a ser realizadas com um novo interesse. A cidade cobra justiça e assim, após um breve período de investigações, o sargento Homero Dias, integrante do Serviço Secreto da Polícia Militar, aponta como principais suspeitos Dante Michelini Júnior e Paulinho Helal, membros de poderosas famílias da cidade. O pai de Dantinho,

Dante Micheline, era rico e influente junto ao regime militar e por sua vez Constateen Helal, pai de Paulinho, era milionário.

A partir desse momento, muitas confusões começam a envolver a narrativa, de modo semelhante ao caso real. Um senhor idoso que rondava as imediações do colégio, onde Aracelli estudava, é usado como 'bode expiatório' para o crime. Desaparece o filme fotográfico que registrou a descoberta do corpo e outros arquivos importantes para o inquérito. Um suposto sequestrador envia carta à família da vítima, dizendo estar com a menina e solicita dinheiro pelo resgate.

Ainda no curso das investigações, o sargento Homero Dias é designado para assumir outro caso e é assassinado durante perseguição a um bandido. Outras mortes ocorrem como a do famoso perito do Rio de Janeiro, Carlos Éboli, que tempos após confirmar a acusação de Homero Dias sobre os responsáveis pelo brutal assassinato, morre por ataque do coração na cidade de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro. Falece também Fortunato Piccin, ao que parece, mais um 'bode expiatório' forjado por Dante e Paulinho para escapar da condenação. A narrativa levanta suspeita em todas as mortes, apontando a possibilidade de queima de arquivo.

Complicando ainda mais o inquérito, D. Lola continua não reconhecendo o corpo como o de Aracelli e viaja com o filho para a Bolívia. Por esse desinteresse e por desenhos da menina que comprovam a amizade da mãe com Paulinho Helal é atribuída hipoteticamente sua participação indireta no crime.

A circulação da maior parte das personagens na trama ocorre no Salão Totinho, bar onde discussões são travadas a respeito do delito e seu processo de investigação. Lá, Artuzão e Tutênio, surgem como representantes do povo, com suas incertezas a respeito do crime. A narrativa apresenta ainda ações fantásticas, desde curas milagrosas a previsões do futuro na chama de uma vela introduzidas pela cigana vidente, Rita Soares.

Dois anos após o crime, em 1975, uma Comissão Parlamentar de Inquérito-CPI é instaurada pelo então deputado estadual, Clério Falcão. Apesar de expor tudo o que já tinha ocorrido até aquele momento, ouvindo diversas partes envolvidas nas investigações, o tempo passa e nada efetivamente é

elucidado pela CPI. Ao final do livro, o corpo da menina some do Instituto Médico Legal e impera a impunidade, pois não há julgamento, nem punição para os culpados.

O drama da menina Aracelli que Louzeiro explora em seu romance-reportagem, já havia sido apresentado sumariamente pela imprensa e provocado comoção junto à opinião pública. O crime, nesta obra, encontra uma moldura que favorece a análise sobre a rede de exploração e abuso sexual de crianças e adolescentes no país associada ao abuso de poder, tráfico de drogas, corrupção e impunidade. Temas que por despertarem a reflexão sobre a sociedade, abarcam a proposta do romance em sua crítica de costumes e temática histórica.

Como narrativa que mescla jornalismo e literatura, a obra está permeada da liberdade concedida pelo modo literário. O componente ficcional da trama é representado em muitas passagens e na construção dos personagens, em especial, Rita Soares, que através de falas, ações e pensamentos possibilita transparecer as opiniões do próprio autor.

Diferente da linguagem técnica do jornalismo, Louzeiro utiliza muitos adjetivos, principalmente para descrever as cenas, para que o leitor realmente "veja" o que ele está tentando representar por meio das palavras:

> O ônibus aparece coberto de poeira, naquela tarde de sol quente, céu azul, coqueiros acenando as palmas verdes, bananeiras perfilando-se nas encostas, mostrando o avesso claro e fresco das folhas. Os passageiros tomam seus lugares no ônibus, Aracelli continua na cadeira, alisando o pêlo do gato. (AMA, 1976, 11).

Podemos perceber que ao superar a objetividade, Louzeiro concede amplo espaço a criação literária e assim transita entre o jornalismo e a literatura. Os traços que aproximam estas duas expressões na obra, além dos aqui mencionados, serão detalhados no próximo capítulo. Agora passaremos a conhecer o autor colombiano e sua obra.

2.2 Gabriel García Márquez: Dos primeiros passos no jornalismo à consagração literária

O escritor Gabriel José García Márquez, também conhecido como Gabo ou Gabito, nasceu na cidade de Aracataca/Colômbia em 1927. Segundo Gerald Martin (2010), responsável pela primeira biografia autorizada do literato, ele é um fenômeno raro de escritor sério, mas popular. Porém, o começo de sua história não apontava tão grande êxito.

Filho primogênito de um casal que não encontrou a aprovação harmoniosa para sua união, Márquez foi criado pelos avós maternos até os 8 anos de idade - quando o seu avô faleceu - como forma de estabelecer um ponto pacífico pela decisão do casamento. Sua avó exerceu grande influência em lhe fazer encarar o sobrenatural como parte do cotidiano, sem qualquer perplexidade, advindo em parte desse fato a ascendência do Realismo Mágico que impera em seu estilo literário.

Sua relação com o jornalismo e a literatura, começou quando ele tinha apenas 17 anos, se considerarmos que em 1944 o jornal mais importante da Colômbia, *El Tiempo*, publicou um dos seus poemas. A partir de 1947, suas estórias começaram a ser publicadas no jornal *El Espectador*.

Todavia, foi quando cursava o segundo ano de direito, formação esta nunca concluída, que ocorreu sua contratação como colunista do jornal *El Universal.* No caso de Márquez, a escrita criativa todo o tempo esteve presente, desde sua primeira lição de jornalismo. A fonte de sua criação é inspirada na realidade, porém o processo de transfigurar acontecimentos pela força de sua inventiva é que faz transcender sua produção. O primeiro episódio de sua carreira, nesta profissão, é narrado por Martin (2010, p. 158):

> Após algumas poucas horas de ansiedade, em que esteve enfeitiçado pela própria retórica, apresentou-se para mostrar sua primeira coluna ao chefe. Zabala leu e disse que estava muito bem-escrita, mas que não dava para publicar. Para começar era muito pessoal e excessivamente literária; e, em segundo lugar: “Você não reparou que estamos trabalhando sob regime de censura? Na mesa de Zabala havia um lápis vermelho, que ele pegou.

O chamado à lapidação das palavras foi a sua primeira lição, desde esse acontecimento podemos perceber que a literatura é marca constate nos escritos de Márquez. Neste emprego, ultrapassando a produção da coluna, fazia parte de suas atribuições analisar os telegramas que chegavam à redação e dentre eles selecionar e sugerir novos temas que deveriam ser trabalhados nas matérias. “Essa prática diária deve ter lhe dado certa experiência sobre a maneira pela qual os eventos da vida cotidiana eram transformados em ‘notícia’ e em ‘histórias’, que imediatamente desmistificavam a realidade comum.” (MARTIN, 2010, p. 159). Márquez ressalta essa perspectiva ao dizer:

> O jornalismo me ensinou recursos para dar validade às minhas histórias. Pôr lençóis (lençóis brancos) em Remedios, a Bela, para fazê-la subir ao céu, ou dar uma xícara de chocolate (de chocolate e não de outra bebida) ao padre Nicanor Reina, antes de se erguer dez centímetros do chão, são recursos ou precisões de jornalista, muito úteis. (MÁRQUEZ, 2007, p. 36).[10]

Com essa afirmação contundente, podemos observar que Márquez percebe seu trabalho em um campo de significação estreito com o jornalismo. Ele aponta que é cabivel e de grande auxílio o uso das suas habilidades jornalísticas, adquiridas em longos anos de atividades na imprensa, em suas produções literárias. Essas características que fazem parte fundamental da sua ficção em aspectos e minúcias do contexto social, fornecidas pela prática do jornalismo, observamos na construção da obra que analisamos neste trabalho.

Posterior a sua passagem pelo *El Universal*, Márquez seguiu de Cartagena para cidade portuária de Barraquilla, onde trabalhou no jornal *El Heraldo.* A partir de 5 de janeiro de 1950, sua coluna diária intitulada “A Girafa”, iria tratar de temas diversos, muitos deles voltados à literatura.

Nesta época, Márquez se juntou a intelectuais e escritores que ficaram conhecidos como o Grupo de Barraquilla. Eles compartilhavam pensamentos

[10] As opções se justificam na construção de *Cem anos de solidão*, uma vez que beber chocolate é hábito espanhol de cunho popular e os lençóis, assim como os utensílios domésticos, fazem parte da rotina das mulheres da casa, além do significado da cor branca que remete a pureza condizente com o estado de Remédios, a Bela.

críticos sobre literatura e jornalismo, afinal, muitos eram advindos da redação onde o escritor trabalhava. Autores como Capote, Kafka, Dickens, Wolfe, Poe, Borges, eram minuciosamente analisados pela turma. A estrutura literária e a construção linguística dos autores da vanguarda norte-americana e européia eram dissecadas com o propósito de promover uma nova elaboração tendo em vista o contexto da América Latina.

Ainda neste período, Márquez exercia o jornalismo durante o dia, mas era nas agruras da noite que o escritor dava vazão a sua escrita criativa. Neste contexto nasce seu primeiro romance, *A revoada: o enterro do diabo* (1955), que demorou cinco anos para ser publicado. Porém, como toda sina de iniciante, os primeiros passos não foram fáceis para ele:

> Os poucos editores a quem o livro foi oferecido não demonstraram nenhum interesse por ele. Leitor da Editorial Losada, o crítico espanhol Guillermo de Torre o recusou em Buenos Aires com uma nota áspera: salvo certo clima poético, não reconhecia no romance qualquer validade. Inclusive se permitia recomendar piedosamente ao seu autor que se dedicasse a outro ofício. (MÁRQUEZ, 2007, p. 72).

Na revista de cunho independente e semanal, *Crónica,* criada pelo Grupo de Barraquilla, Márquez exerceu as funções de redator-chefe, repórter e editor. A publicação não durou mais que 14 meses. Impelido pela adversidade financeira, o caminho foi de retorno a Cartagena onde retomou as atividades no jornal *El Universal*, além de aventurar-se pelo interior colombiano como vendedor de livros, o que lhe possibilitou aprender sobre a história da sua família e do seu povo. “Ao voltar a Barraquilla, após essa breve excursão, na verdade García Márquez chegou ao final de uma jornada muito longa através da própria cultura popular e, de fato, através do passado e da sua pré-história.” (MARTIN, 2010, p. 208).

A sorte de Márquez só começaria a mudar em 1954, na cidade de Bogotá, quando foi inserido no quadro de funcionários do jornal *El Espectador*. Neste, além de exercer a reportagem, ele tinha o cargo de crítico de cinema, o primeiro de um jornal colombiano (STRATHERN, 2009).

Em sua atribuição jornalística, primeiramente não foi bem visto pelo editor que desconfiava de "[...] seu 'lirismo' inconfundivelmente literário e incorrigível." (MARTIN, 2010, p. 216). Contudo, aos poucos, ele conquistou seu lugar como estrela da imprensa, "[...] os redatores começaram a se ajustar às improvisações brilhantes do recém-chegado e, depois, a imitá-lo." (MARTIN, 2010, p. 217).

Segundo Martin (2010), o ano de 1955 assistiria a mais famosa matéria de jornal realizada por Márquez: a história do náufrago Luis Alejandro Velasco, sobrevivente da tempestade que assolou o destróier Caldas. A embarcação carregava mercadoria ilegal e sua regulamentação de segurança era inadequada. "A história colocou o *El Espectador* em confronto direto com o governo militar e, indubitavelmente, fez de García Márquez [...] um inimigo do regime." (p. 227). Sob o título *Relato de um náufrago*, Márquez republicou a história em 1970. "Assombrosamente, tornou-se um dos seus livros mais bem-sucedidos, vendendo dez milhões de exemplares nos anos seguintes." (p. 227). Com a indisposição diante do regime ditatorial, o convite do jornal para uma breve missão internacional lhe caiu bem e foi aceito como oportunidade de lançar-se à desconhecida Europa. "Ele estava mais do que pronto: tinha 28 anos, era um jornalista bem-sucedido [...]." (MARTIN, 2010, p. 233).

Embora respeitado na dimensão jornalística, no que se refere ao primeiro livro de Márquez, *A revoada: o enterro do diabo* (1955), sua publicação, de acordo com a crítica foi realizada a duras penas por conta e risco do autor, com a ajuda de amigos, numa gráfica de Bogotá.

> O livro, é verdade, teve uma boa crítica local, mas sua repercussão foi menor que a obtida pelas reportagens que Gabriel escrevia em *El Espectador*. [...] Quando *El Espectador* o enviou como correspondente à Europa, Gabriel era um jornalista muito conhecido no país, mas ainda continuava sendo um escritor marginal. (MÁRQUEZ, 2007, p. 72).

As obras subsequentes: *Ninguém escreve ao coronel* (1961)*, O veneno da madrugada* (1962) e os contos do livro *Os funerais da mamãe grande* (1962), não lhe possibilitaram maiores conquistas do que um prêmio nacional

concedido pela empresa de petróleo Esso Colombiana. Dessa forma, Márquez permanecia um escritor desconhecido.

> As tiragens eram escassas, os direitos de autor ínfimos e a difusão de tais livros puramente local. Ninguém conhecia García Márquez fora da Colômbia. Inclusive dentro do país, exceção feita aos seus amigos próximos, era apreciado como expoente valioso da literatura regional, mas ainda não como um escritor de grande porte. (MÁRQUEZ, 2007, p. 75- 76).

Depois de quinze anos na penumbra, o cenário começou a mudar quando em 30 de maio de 1967, a obra *Cem anos de solidão* foi publicada. Após uma semana, o livro havia vendido 1.800 cópias e era o terceiro na lista de *best-seller's*, marca nunca antes alcançada por um romancista latino-americano. A primeira edição de 10.000 mil exemplares logo foi dobrada. (MARTIN, 2010).

Ao lado de Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, Márquez foi referendado como o quarto membro do seleto grupo responsável pelo *boom* literário da narrativa latino-americana, movimento ao qual já nos referimos anteriormente.

Nos anos seguintes, o autor publicou o livro de contos *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (1972), *O Outono do Patriarca* (1975), que segundo suas palavras é um "[...] poema sobre a solidão do poder." (MÁRQUEZ, 2007, p. 104) e C*rônica de uma morte anunciada* (1981).

Em 1982, sua carreira literária foi consagrada com o Prêmio Nobel e todos os infortúnios e frustrações do começo da trajetória como escritor foram mitigados. Para Jacques Joset (1987), essa premiação significou mais que a vitória de Márquez, ela coroou também o desenvolvimento do romance latino-americano.

Fortalecido pelo reconhecimento, o autor continuou sua produção com obras, como: *O amor nos tempos do cólera* (1987), *O general em seu labirinto (1989), O amor e outros demônios* (1994), *Notícias de um seqüestro (1996), Memória de minhas putas tristes (2004),* além do livro de memórias *Viver para contar* (2002). Também publicou antologias de sua produção jornalística,

escreveu dezenas de roteiros cinematográficos e chegou a dirigir filmes baseados em sua própria literatura, a exemplo de *Ninguém escreve ao coronel* (1961).

2.2.1 Márquez: Nas malhas da crítica

Segundo Peter Gay (2009), Márquez é representante de uma literatura latino-americana pulsante, de imaginação fértil, onde a visão original da realidade, sempre embasada na fantasia, é uma das provas de que o Modernismo não morreu.

Para a maioria dos críticos literários, *Cem anos de solidão* é a obra insuperável do autor, pois eleva em último grau a ruptura com o realismo cartesiano, em favor de uma realidade estranha, complexa e lúdica (CHIAMPI, 2008). Todavia, para Márquez, conforme relato em *Cheiro de Goiaba* (2007), as obras *O outono do patriarca* e *Crônica de uma morte anunciada* são as que mais obtêm sua aprovação em relação ao trabalho literário. A primeira, porque considera a única inesquecível e a segunda pelo controle na criação, pois:

> [...] consegui com ela fazer exatamente o que eu queria. Nunca tinha acontecido isso comigo antes. Em outros livros, o tema me levou, os personagens ganharam, às vezes, vida própria e fizeram o que tinham vontade [11]. (MÁRQUEZ, 2007, p. 69).

Crônica de uma morte anunciada foi publicada em 1981 e obteve lançamento simultâneo na Colômbia, México, Espanha, e Argentina. Todavia, conforme Paul Strathern (2009), apesar de o livro ser lançado no ano anterior ao Nobel, ele não colaborou para essa conquista, pois sua acessibilidade em outras línguas só veio muito posterior a esse período.

No mês do lançamento deste livro, uma reportagem na revista colombiana *El Dia,* discorria sobre a construção da obra, referente aos elementos dramáticos e a forma de enriquecer os fatos. O texto chamava

[11] Neste aspecto, situa-se a "liberdade vigiada", a qual se refere Neila Biachin (1997), pois sendo *"Crônica de uma morte anunciada",* uma construção entre o jornalismo e a literatura seu espaço criativo não se amplia na mesma proporção do ficcional puro, onde não existem amarras de qualquer natureza.

atenção para que o leitor fosse capaz de refletir sobre essas artimanhas. De pronto, Márquez replicou o comentário informando que o seu interesse era a comparação entre fato e literatura e se orgulhava em saber que o drama que narrava era mais controlado e bem estruturado do que apenas uma reportagem aos moldes jornalísticos (DIAZ-MIGOYO[12], 1988 *apud* HERSCOVITZ, 2004).

Heloiza Golbspan Herscovitz, no artigo *O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez* (2004), discute a respeito desta obra e aponta que "[...] os críticos latino-americanos prestam pouco atenção ao fato de que o escritor modificou o incidente real para adaptá-lo ao seu estilo literário." (Herscovitz, 2004, p.188). Para ela, ao utilizar a subjetividade integrada à imaginação, sensibilidade e intuição, o autor favorece a dimensão humana do relato e com isso é mais contundente em desvelar as dimensões éticas e sociais do crime.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, Herscovitz apresenta críticos como Anibal Gonzalez que alega *Crônica de uma morte anunciada* centrada na casualidade, destino, manipulação jornalística e ficcional. Todos esses elementos colaborando na construção de Márquez sobre as raízes culturais do seu povo e o retorno às origens do modo narrativo de seu continente. Ainda de acordo com a autora, para o crítico Gonzalo Díaz-Migoyo, esta obra literária não pode ser considerada inferior por ser pouco fiel aos fatos ou menos histórica pela utilização do imaginário, uma vez que são estas as características que enobrecem o relato. Herscovitz expõe, portanto, um embasamento teórico que situa o livro como híbrido da literatura e do jornalismo, muito embora predominando características da primeira expressão.

De acordo com Jacques Joset (1987), essa obra do autor colombiano assinala o seu local na produção dos romances hispano-americanos da contemporaneidade que tem por características a discussão sobre o mundo americano e uma preocupação com a forma e linguagem. Na trama, ao inserir o machismo, um dos temas centrais da realidade latino-americana, com uma estrutura narrativa diferenciada e mistura de panoramas temporais, o escritor

[12] DÍAZ, MIGOYO, Gonzalo. Truth disguised: Chronicle of a death (ambiguously) foretold. In: J. Ortega (ED), Gabriel García Márquez and the powers of fiction. Austin, TX: University of Texas Press, 1988.

consegue aguçar a reflexão sobre as normas de conduta estabelecidas nestas sociedades.

Para o crítico Donal Shaw (1997), *Crônica de uma morte anunciada* possui um conflito centrado, de um lado, no apego à vida e ao papel do amor, e por outro, na solidão e no determinismo agregado ao destino das personagens. Além disso, na visão de Fernández, Millares e Becerra (1995), a obra contém uma aura inquietante, incerta e misteriosa, condizentes com o Realismo Mágico que Márquez tanto preza.

De acordo com Cláudio Renato Zapalá Rabelo (2005), as referências da formação intelectual de Márquez, apontam um território composto fortemente pelo Realismo Mágico e o romance-reportagem[13]. Condizente com esse aspecto, o escritor colombiano, "[...] muitas vezes trabalha sua literatura fundada em fatos noticiados ou noticiáveis, transpondo a reportagem para a linguagem do romance." (RABELO, 2005, p. 51), como podemos notar em *Relato de um Náufrago*, *Notícia de um Sequestro* e *Crônica de uma morte anunciada*. Outras vezes, faz uso dos fatos cotidianos, "[...] tratados sobre uma visão absurda, mas verossímil, permeada por motivos históricos e intenções politizadas, promovendo assim uma nova configuração em forma de literatura." (RABELO, 2005, p. 51), neste caso, registramos obras como *Cem anos de solidão*, *O amor nos tempos do cólera*, entre outras.

Avançando neste raciocínio, percebemos que, para Márquez, acontecimentos sociais servem de fundamento para sua elaboração artística. O próprio escritor chegou a criticar o início da sua carreira literária, quando cultivava a aleatoriedade criativa em suas narrativas (MÁRQUEZ, 2007).

Depreende-se assim, que sua produção é fruto da época que presencia, das experiências pragmáticas vivenciadas, das obras que constituem sua formação, das memórias e da cultura da América Latina. Seu trabalho é permeado pela reelaboração desse tecido significativo, que faz parte de suas vivências e que transforma em prol da sua obra e da sua intenção artística.

[13] Podemos observar essa característica, na menção que fizemos anteriormente aos autores que o Grupo de Barraquilla se ocupava em estudar.

2.2.2 Crônica de uma morte anunciada: enredo

A obra *Crônica de uma morte anunciada* (1981) narra por meio de reconstrução, utilizando a técnica de entrevista jornalística, o assassinato de Santiago Nasar, de 21 anos, pelos gêmeos Pedro e Pablo Vicário, em um povoado do Caribe colombiano.

Já na frase de abertura, o leitor é avisado sobre o crime: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo.” (MÁRQUEZ, 2007, p.9). A visita do religioso ocorre no dia seguinte ao casamento de Ângela Vicário com Bayardo San Ramon, que a devolve à família na mesma noite do matrimônio, por descobrir que a noiva não era mais virgem. Pressionada pela família para saber quem a tinha seduzido, Ângela aponta Santiago. Os irmãos desta, Pedro e Pablo, sentem-se na obrigação de recuperar a honra da família matando o conquistador.

A cidade, eufórica pela vinda do bispo, desperta cedo para a solenidade e Pedro e Pablo ficam aguardando a vítima no comércio de Clotilde Armenta. Esse intervalo possibilita aos gêmeos anunciar que estão esperando Santiago para matá-lo. Apesar de a notícia se espalhar rapidamente, ninguém da cidade é capaz de avisá-lo, todas as ações colaboram para o desfecho fatídico. O crime ocorre em frente aos olhos de todos, sendo alegado pelos assassinos como legítima defesa da honra.

No transcorrer da obra evidenciam-se medidas simples que poderiam ter impedido o assassinato. A maioria das personagens poderia ter interferido no curso da tragédia, mas simplesmente não o fazem por descrença na ameaça ou por priorizarem outras atividades que faziam parte de suas rotinas.

Seguindo o curso do tempo, os gêmeos ficam presos por três anos. Ao fim deste período, Pablo Vicário casa-se com Prudência Cotes e Pedro Vicário reintegra-se às Forças Armadas. O pai dos assassinos morre logo em seguida a prisão dos filhos, pois não suporta o desgosto de ter a honra da família manchada.

Fugindo da vergonha Pura Vicário e sua filha, Ângela Vicário, passam a morar em uma “[...] aldeia abrasada pelo sol do Caribe, onde a mãe resolveu

enterrá-la em vida.” (MÁRQUEZ, 2007, p.130). Porém, mesmo diante deste isolamento, transcorrido algum tempo, ao qual não há referência direta, Ângela encontra inesperadamente Bayardo San Román e a partir de então, passa a lhe enviar cartas de amor, às quais nunca obteve resposta.

Neste intento permanece por dezessete anos, até que Bayardo se rende indo ao seu encontro, para recomeçar o relacionamento que fatidicamente tinha sido interrompido. Com ele também vai uma mala que continha as quase duas mil cartas de Ângela, sem que nenhuma delas tivesse sido aberta.

Estruturalmente a obra é dividida em cinco capítulos. Logo no primeiro Santiago morre. Todavia, para saber a forma e minúcias do assassinato se faz necessário adentrar a narrativa. Detalhes sobre as características de Ângela e Bayardo, assim como a devolução da noiva após o matrimônio fazem parte do segundo capítulo. No terceiro é exposto um mosaico de personagens e suas razões para terem contribuído direta ou indiretamente para o delito. A parte seguinte trata sobre a autópsia de Santiago e o desfecho da relação entre Ângela e Bayardo, depois de passados 17 anos. Por fim, só no último capítulo, o escritor apresenta a execução do crime. Dessa forma, em nenhum momento a narrativa confirma a culpa de Santiago.

Na obra, o modo de narrar, como veremos no próximo capítulo, é marcadamente jornalístico, prezando pela clareza e concisão. Até mesmo seu desfecho é apresentado no título, sem que haja suspense. Uma maneira que coincide com as estratégias das manchetes de jornal. Porém, não existe uma ordem cronológica dos acontecimentos, a narrativa apresenta um passeio pelo tempo de acordo com *flashbacks.*

O jogo entre fato e ficção mescla na obra a apresentação do caso sem que isso implique em fidelidade absoluta e inflexível. É neste aspecto que o romance-reportagem se estabelece, pois “Se o jornalismo lida com a realidade no plano da veracidade – todos os manuais pregam isso – e a literatura lida com a realidade no plano da verossimilhança [...].” (MOTA, 2000, p. 158), as duas expressões estão entrelaçadas neste romance-reportagem, uma vez que ele é inspirado em fatos reais, mas não recusa o convite para adentrar os espaços criativos, próprios da arte literária. Estes aspectos são trabalhados no próximo capítulo.

3. ARACELLI E CRÔNICA: VIAS DE COMUNICAÇÃO E DISPARIDADES

Neste capítulo apresentamos uma análise comparativa de *Aracelli, meu amor* (1976) e *Crônica de uma morte anunciada* (1981), obras híbridas da literatura e jornalismo. Seguimos o método da Literatura Comparada, tendo em vista a importância dos estudos dessa natureza para a mediação das relações interculturais. Acreditamos que:

> Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. (PERRONE-MOYSÉS, 1990, p. 94).

Essa abordagem possibilita examinarmos a obra de Louzeiro e Márquez, autores distantes geograficamente, todavia próximos nos traços identificadores do romance-reportagem. Com esta perspectiva, observamos de que maneira as relações entre o jornalismo e a literatura se configuram na estrutura das duas narrativas que constituem o *corpus* desta pesquisa.

Para subsidiar a análise trabalhamos ainda com as perspectivas de Cosson (2001), sobre as estratégias utilizadas na construção do romance-reportagem. Estes aspectos foram abordados no primeiro capítulo e agora serão retomados neste exame comparativo. Para trilhar o caminho proposto, escolhemos iniciar pelos pontos semelhantes que aproximam as duas obras, para, então, elencarmos suas diferenças.

3.1 Semelhanças: traços do contexto social

Analisando o papel da Literatura Comparada, o critico Matthew Arnold, já propunha em seu discurso inaugural na Universidade de Oxford, em 1857, que: “Everywhere there is connection [...].” (*apud,* Bassnett, 1993, p. 1), ou seja, em tradução livre podemos afirmar que: tudo está conectado. Portanto, o estudioso

inglês observa que uma obra literária não é totalmente distante da outra. Sempre haverá um ponto de contato, e o comparatista deve procurar esses traços que aproximam distantes literaturas. Neste sentido, o tema da violência abordada nos romances-reportagem, aqui examinados, parece uma escolha apropriada, porque evidencia conexões entre essas duas obras.

Ademais, o crítico comparatista Siegbert Prawer (1973) determina cinco diferentes assuntos de investigação comparativa. Um deles refere-se a "reccurent situations" (p.99-114), em português, situações recorrentes. Neste aspecto situamos a obra de Louzeiro e de Márquez, pois além de serem elaboradas pelo mesmo estilo - romance-reportagem - elas apresentam situações recorrentes do sociocultural latino-americano.

Sendo assim, a primeira característica semelhante que observamos nas obras, *corpus* desta pesquisa, expõe situações que se repetem e são marcadas pela denúncia social, que de acordo com o Cosson (2001), também é uma característica que determina o romance-reportagem no sentido pragmático. Nesta modalidade narrativa, a denúncia social se configura não somente em aspectos extranarrativos, como a ideologia do autor ou sua produção literária e técnica, mas sim, com enfoque tanto no conteúdo, quanto na expressão. Em relação à *Aracelli, meu amor* e C*rônica de uma morte anunciada,* o contexto histórico está diretamente associado a esse aspecto e consequentemente às bases do romance-reportagem.

Para entender a denúncia social elaborada na obra de Louzeiro, primeiro é necessário notar que, quando ocorreu o assassinato de Aracelli Cabrera Crespo, em 1973, o contexto brasileiro era dominado por um regime antidemocrático que cerceava a liberdade do cidadão. A Ditadura Militar brasileira ocupava a arena política com seus mandos e desmandos. Em *Aracelli, meu amor* existe uma afronta direta a esse sistema político, pois o autor retrata as forças contraditórias envolvidas no crime e denuncia a impunidade. Seu ato de revelar, ainda que sob alegação de ficção, o assassinato que chocou o país e que envolveu aliados da ditadura, demarcava uma postura combativa ao regime de exceção, uma vez que nesta época "[...] qualquer revelação [...] tinha seu valor como arma no combate." (FERREIRA JÚNIOR, 2003, p. 305).

A trama é reveladora dos bastidores arbitrários do poder e, tendo em vista que o crime ocorreu em 1973 e a publicação do livro em 1976, o imediatismo é um dos aspectos que justificam o sucesso da obra. Uma vez que a sociedade almejava maiores informações sobre o crime e já que a imprensa não aprofundava o tema, o leitor esperava encontrar neste romance-reportagem os detalhes que lhes eram negados. Não fugindo a este compromisso, no enredo o autor desvela a impunidade do sistema jurídico brasileiro afirmando que aos ricos e poderosos, o regime tudo perdoa, e aos pobres, excluídos da justiça, resta esperar, sem qualquer perspectiva de equidade.

Toda a narrativa é construída com uma postura combativa aos crimes apresentados e é evidente uma tentativa de ganhar a adesão do leitor e convencê-lo sobre a existência de dramas como estes, que assolavam o país. Neste quesito, a denúncia social em relação à *Crônica de uma morte anunciada*, não segue a mesma medida, pois na obra colombiana não há uma versão unificada dos fatos que pretenda a defesa da justiça. O que impera é uma crítica ao padrão cultural que, nestes casos, preconiza o crime em legítima defesa da honra.

Em Márquez, o ponto de partida para expor o tecido social, com suas regras e imposições, que muitas vezes conduzem a atos extremos, adveio do brutal assassinato de seu amigo, Cayetano Gentile. Em 1951, impactado pelo acontecimento, o primeiro interesse do autor foi registrá-lo em forma de reportagem, mas na época esse era um gênero jornalístico pouco difundido. Ademais, o pedido de sua mãe para não escrever sobre o assunto, que envolvia familiares e amigos, fez o escritor prorrogar por trinta anos o seu intento. Com a ideia já amadurecida, o fato foi transformado em narrativa, que possui um estreito diálogo entre a literatura e o jornalismo.

Segundo Martin (2010), o crime que ocorreu na cidade colombiana de Sucre, onde a família de Márquez morou por mais de 11 anos, chegou ao conhecimento do escritor através de um bilhete de Mercedes, sua atual esposa e na época namorada, que, por saber da amizade e proximidade familiar do escritor com os envolvidos na história, resolveu alertá-lo. No recado ela o informava que seu amigo, Cayetano Gentili, fora morto pelos irmãos de

Margarita Chica, pois na noite de núpcias, ela revelara que não era mais virgem, e o esposo, se sentindo lesado e humilhado a devolvera à família “[...] como um produto estragado.” (MARTIN, 2010, p. 198). Pressionada pela família:

> [...] Margarita contou que sua virgindade havia sido tirada por Cayetano Gentile, que, de fato, fora seu namorado. A verdade jamais será conhecida. Seus irmãos decidiram imediatamente restaurar a honra da família, matando o alegado ofensor na praça principal de Sucre, na frente da cidade inteira. Essa é a história que García Márquez converteria em romance – Crônica de uma morte anunciada – trinta anos depois, em 1981. Foi um assassinato selvagem e um ato que atormentaria Gabito e sua família durante décadas. (MARTIN, 2010, p. 198).

Ainda de acordo com Martin, um dos rumores sobre esta história, aponta que, na verdade: “[...] Margarita havia sido estuprada por um policial durante a La Violencia e que não dissera a verdade com medo de represálias.” (MARTIN, 2010, p. 198). Esta versão é plausível, uma vez que não há relatos sobre nenhuma prova cabal da culpabilidade de Cayetano Gentile. Além disso, na Colômbia dessa época, o cenário era regido pela La Violencia, uma disputa política entre o Partido Liberal e o Partido Conservador colombiano, que durou dezoito anos. “Neste período era constante a insurreição e criminalidade, assim mais de 300 mil pessoas foram assassinadas.” (STRATHERN, 2009, p. 43). O quadro só veio a mudar em 1957, quando os partidos formaram uma coligação denominada Frente Nacional, dessa forma, passaram a apoiar um único candidato à presidência, sendo dividido igualmente o restante dos cargos oficiais.

A possível violência sexual contra Margarita Chica e, por conseguinte, seu provável medo em apontar o algoz, principalmente por temor à vingança, é justificável, afinal: “Na Colômbia La Violencia fora muito mais do que uma situação meramente política; havia sido alimentada por inúmeras vinganças. A violência em si continuou muito após o momento político.” (STRATHERN, 2009, p. 89).

Neste aspecto, o possível estupro de Margarita Chica é uma das características que coincidem com o drama da menina brasileira, Aracelli Cabrera Crespo, que foi violentada, torturada e assassinada durante um regime

político autoritário. Todavia de forma diferente a Louzeiro, Márquez não aborda esse contexto na sua obra. O seu romance-reportagem não está circunscrito a um problema vinculado as esferas de poder, sua preocupação é dar contornos ao crime, ressaltando preocupações culturais:

> Entretanto, a verdade de fundo é que o tema só me arrastou realmente quando eu descobri, depois de pensar muitos anos, o que me pareceu o elemento essencial: que os dois homicidas não queriam cometer o crime e tinham feito todo o possível para que alguém impedisse e não conseguiram. É isso, em última instância, a única coisa realmente nova que tem esse drama, aliás, bastante comum na América Latina. (MÁRQUEZ, 2007, p. 30).

Para Márquez parece ser importante refletir o conceito de honra que envolve o brutal assassinato. Ele revela ângulos onde a obrigação de revidar a uma ofensa está ligada necessariamente a um valor culturalmente compartilhado, e que, em situações como essas, para restabelecer a dignidade é necessário retribuir o ato, se preciso até mesmo, com a morte. Necessário se faz perceber que o novo nesta situação não é o crime, como ele bem diz, “bastante comum na América Latina” e, sim, a postura dos irmãos, que mesmo procurando artifícios para fugir da obrigação de matar, imposta pelo costume cultural, não encontraram outra forma de expiar a vergonha, além do assassinato.

A saliência do aspecto cultural da obra aborda os papeis determinados socialmente para homens e mulheres da América Latina daquela época. Segue em direção ao costume, tão difundido ao longo do tempo em determinadas sociedades, de que é possível restituir a honra ao provocar a morte do agressor. Nesta trama predomina uma moral conservadora que retrata uma sociedade envolta em tabus e apegada as tradições. O papel da mulher, o seu comportamento sexual e moral, é posto em evidência.

A denúncia que notamos neste romance-reportagem é embasada no sentido de tornar evidente o excesso destas posturas que ditam o comportamento adequado de cada gênero, de acordo com os costumes estabelecidos por um grupo social. A obra esquadrinha para o leitor que o conceito de honra, muitas vezes, é dependente da opinião alheia e é preferida ao valor de honra enquanto atributo pessoal. Para justificar essa afirmação, os

irmãos utilizam estratégias de alarde sobre o crime, em uma tentativa de rever a dignidade, sem tomar sobre si a insanidade do ato.

Diante dos argumentos apresentados anteriormente, registramos que a crítica social é um elemento importante nas duas narrativas, pois de maneira análoga, ela surge na tentativa de expor assassinatos brutais, frutos de um contexto produzido por sociedades violentas. Nesta perspectiva, o romance-reportagem, por retratar o quadro social, é uma escolha eficaz para revelar uma visão contundente da realidade que na obra brasileira vincula-se à corrupção, e na trama colombiana às regras comportamentais abusivas.

3.1.1 Jornalismo e literatura

O retrato da sociedade realizado pela transfiguração narrativa é o que permite a Louzeiro e Márquez recriarem os casos com toques imaginativos, em algumas passagens, e em outras, deixarem transparecer a influência do jornalismo e da factualidade. Essa forma de construção híbrida possibilita uma grande aproximação com o fato social, mas não sua total correspondência[14]. O que se preza aqui é a verossimilhança e ela se alarga possibilitando a inserção da ficcionalidade. Esse ato desperta um repensar sobre a condição humana sem que haja, nesta modalidade narrativa, uma correspondência absoluta aos acontecimentos factuais.

No romance-reportagem, pela influência de técnicas da imprensa, mecanismos para reduzir à versão imaginária são recorrentes. Um desses artifícios é inserir o próprio universo jornalístico na trama. Em *Aracelli, meu amor* há destaque para o trabalho da imprensa na cobertura do acontecimento. Um destes casos ocorre na passagem em que repórteres do jornal *Última Hora* procuram o deputado Clério Falcão, o responsável por instaurar a CPI, para

[14] Falar em fatos verídicos levaria este trabalho a uma discussão filosófica sobre a temática, um caminho que não pretendemos trilhar. Aqui, julgamos tal qual Cosson (2001), que a facticidade do romance-reportagem apoia-se mais na verossimilhança que na veracidade e no cruzamento de fatos. Nesse sentido, alargamos o pensamento e interpretamos o jornalismo condizente com imperfeições e subjetivações próprias de um fazer humano e a literatura passível de se apresentar como expressão da realidade.

realizarem entrevista. Além desta prática, que insere diretamente o cotidiano jornalístico no enredo, menções são feitas aos jornais *A Gazeta* e *O Diário*. Os meios de comunicação ainda transparecem seu poder na narrativa, pelo fato das personagens serem informadas sobre o crime, através da mídia:

> Nos jornais o fato se transforma em manchetes. As fotos do desaparecimento servem de ilustração para a matéria. O crime repercute, as emissoras de rádio e televisão anunciam, os comentários nos pontos de encontro de Vitória multiplicam-se. (AMA, 1976, p. 20).

Como marca do trabalho jornalístico, a entrevista é uma das técnicas que assim como em *Aracelli, meu amor*, também surge na obra colombiana. Ela é um modo de controle da subjetividade e serve, neste enredo, para que vários tipos de testemunhas nos revelem a multiplicidade de pontos de vistas sobre o crime. Uma grande quantidade de personagens, com procedência das mais diversas, aparece como fontes de informação: narrador, Plácida Linero (mãe da vítima), Victoria Guzman e sua filha Divina Flor (serviçais da família Nasar), Clotilde Armenta (comerciante), Cristo Bedoya (amigo de Santiago), prefeito, padre, etc. A variabilidade de relatos desnuda os pormenores do crime, pois cada fonte colabora com a sua percepção única sobre o acontecimento.

Neste processo de entrevista é interessante que o narrador evidencia ainda, que, se um dos maiores interessados, Bayardo San Román, não possui a amplitude de voz condizente com sua importância na trama é porque preferiu, ele mesmo, não contar a sua versão dos fatos:

> A única vez que tentei falar com ele, 23 anos mais tarde, recebeu-me com certa agressividade e se negou a contribuir com o dado mais íntimo que permitisse esclarecer um pouco mais sua participação no drama. (CMA, 2007, 129).

Dessa forma, o trabalho investigativo do repórter é exposto no enredo revelando a meta jornalística de ouvir todos os envolvidos no fato, assim como possibilita adentrar os bastidores dessa atividade, mostrando que, às vezes, as pessoas têm restrições em contar a sua história.

Avançando em aspectos condizentes com a imprensa, a citação de documentos extranarrativos, utilizados tanto em *Aracelli, meu amor,* quanto na elaboração de *Crônica de uma morte anunciada* se aproxima das peculiaridades do trabalho da imprensa e confere verossimilhança às narrativas. Esse procedimento é uma forma de comprovação ou verificação do relato e pode ser operado, segundo Cosson (2001), através de três maneiras: 1) Incorporação do documento ao discurso do narrador; 2) O documento aparece na narrativa tal qual é e 3) Os documentos são colocados fora do discurso narrativo, geralmente como anexos, notas explicativas ou introdutórias.

Em algumas passagens, Louzeiro opta pela primeira estratégia, ao introduzir através da voz do narrador, depoimentos da CPI da Assembleia Legislativa do Espírito Santo:

> O perito Asdrúbal Cabral está do lado onde ficam as pessoas convocadas a prestar depoimentos. A pergunta inicial é relativa à japona, apreendida pela polícia [...]. Dudu afirma que até a data em que o inquérito policial chegou às mãos do delegado Ildefonso Primo, essa peça não constava nele, bem como outros documentos de importância. (AMA, 1976, p. 138).

Contudo, o autor brasileiro não se contenta apenas com a artimanha de apresentar, pela voz do narrador, os documentos que fazem parte da realidade exterior de sua obra. Ele avança nesta artimanha e, segundo Malcolm Silverman (2000), incorpora à sua trama trechos, na íntegra, de registros da CPI ocorridos no caso real. Vejamos:

> Aos 30 dias de abril de 1975, nesta cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, na sala da Assessoria Técnica da Assembléia Legislativa, no Palácio Domingos Martins, sob a presidência do deputado Clóvis de Barros, reuniu-se a Comissão Parlamentar de Inquérito criada pela Resolução nº 1330, de 15 de abril de 1975, para tomar as declarações do sr. Elson José dos Santos, brasileiro, casado, funcionário público estadual, residente na Rua Presidente Kennedy, s/nº, distrito de Campo Grande, município de Cariacica, neste Estado. (AMA, 1976, p. 183).

Esta passagem, demasiada informativa, extraída do inquérito, fortalece o caráter verossímil da obra. A autenticação da realidade exterior fica ainda mais contundente pela menção a data precisa, 15 de abril de 1975, e o número da

resolução, 1330, pois estes são dados que podem ser facilmente checados pelo leitor, principalmente em tempos de *internet*.

Além de adicionar trechos de depoimentos da CPI, o autor também agrega à trama, um editorial do jornal, *A Gazeta.* Nele, o veículo contesta a opinião do advogado de Paulo Helal, o senhor Antônio Franklin Moreira da Cunha, que apontava o meio jornalístico como responsável pela difamação de seu cliente. Defendendo a imprensa, o editorial afirma:

> O rumoroso caso Aracelli [...] continuará sendo assunto de primeira ordem para a imprensa capixaba – queiram ou não os queixosos defensores da mordaça, eles, sim, subvertidos e subversores da ordem democrática – até que finalmente a verdade surja, nua, crua e soberana. (AMA, 1976, 198).

De maneira semelhante a Louzeiro, Márquez, em sua obra, também se baseia em documentos e chega a expor, em linguagem técnica, o relatório da autópsia realizada em Santiago:

> Sete das numerosas feridas eram mortais. [...] Tinha outras seis perfurações menores no cólon transverso, e múltiplas feridas no intestino delgado. A única que sofrera no dorso, à altura da terceira vértebra lombar, perfurara o rim direito. [...] o informe concluía que a causa da morte foi uma hemorragia maciça ocasionada por qualquer das sete feridas maiores. (CMA, 2007, p. 111-113).

Embora o escritor colombiano não adicione plenamente a descrição de outros documentos à sua narrativa, ele transparece seu empenho em recolher dados sobre o crime:

> Não havia registro algum nos arquivos, e mais de um século de processos estavam amontoados [...]. O andar térreo inundava-se com as marés, e os processos desencapados flutuavam pelas salas desertas. Eu mesmo procurei, muitas vezes com água até os tornozelos, [...] e só um acaso me permitiu resgatar, depois de cinco anos de buscas, umas 322 folhas salteadas das mais de 500 que deveria ter o sumário. (CMA, 2007, p. 146).

Os dois autores, ao explorarem os acontecimentos por meio de documentos e entrevistas, estão recorrendo a elementos da investigação jornalística. Esta apuração respaldada em artimanhas da imprensa vai se

estabelecendo nas obras e desvelando aspectos sombrios e brutos do cotidiano. Para tratar dessa particularidade, a literatura é elemento fundamental a que os autores recorrem.

Sendo assim, Louzeiro utiliza de subterfúgios imaginários e adiciona à sua trama passagens com teor religioso e sobrenatural. Uma cigana misteriosa é a personagem responsável por introduzir esse universo, que se afasta dos propósitos informativos da obra, mas que se constituirá como fundamental artifício para fazer o leitor adentrar nas particularidades da tragédia.

Explorando a criatividade, o autor insere acontecimentos inusitados como a cena em que alguns personagens veem crianças voando pelos céus de Vitória. O fim do enredo, que goza do poder da literatura em transcender o real, assemelha-se a uma punição divina. Já que a terrena não tinha imputado qualquer castigo aos criminosos, o sobrenatural mandou a punição: “Dudu acompanha aquela agitação toda [...]. Impressiona-se com as árvores verdes-silenciosas, perfiladas na praça, recobertas de pedrarias d’água, testemunhando o desastre que estava previsto.” (AMA, 1976, p. 223).

De maneira análoga a Louzeiro, a recriação da cena do assassinato elaborada por Márquez é feita através de componentes ficcionais que condensam misticismo e superstições do povoado. Estes aspectos fazem parte do conjunto de crenças dos habitantes daquela localidade e, por isso, integram-se a trama como se despontassem das memórias das fontes que o narrador escutou. Neste contexto, a fatalidade é um dos motivos temáticos que imperam na tessitura do enredo e a postura conservadora de um povoado com rígido código social é revelada em uma sequência temporal com ritmo cíclico, sem começo ou fim. Ao desenvolver essa malha costurada entre fato e ficção, o escritor transcende a pura descrição do caso e ressalta o caráter ético e social que permeia os crimes alegados em legítima defesa da honra.

Em síntese, como podemos observar, a matéria ficcional é trabalhada lado a lado com a factual, tanto em Louzeiro, quanto em Márquez. Acontecimentos reais motivam as suas narrativas, por isso procedimentos típicos da reportagem são adotados como a pesquisa de dados, seleção de fontes e seus testemunhos. Contudo, a imaginação não é renegada completamente e a literatura, através de mecanismos criativos utilizados pelos

escritores, adentra as narrativas com força revigorante, trazendo consigo configurações próprias de seu fazer estético em aliança com o jornalismo.

3.1.2 O sistema jurídico

A morte da menina Aracelli foi um ato que abalou o Brasil e indignou a opinião pública. Por isso, guiado pela necessidade de esclarecer uma realidade atual externa a narrativa, o escritor maranhense faz de seu livro uma missão investigativa sobre o caso. Ele trabalha nas minúcias do assassinato e detalha as ações de forças contrárias ao desvendamento do crime.

A denúncia da situação jurídica do país é revelada em passagens que apontam a inércia da polícia: "_E o pior é que nossa polícia tá encarando o fato como rotina. Não montou o dispositivo necessário para evitar o *mistério* que ameaça cercar a morte da colegial." (AMA, 1976, p.23, grifo do autor). A marcação na palavra mistério é um importante elemento que aponta a falta de interesse na solução do caso. Além disso, os personagens que insistiam na apuração incomodavam:

> Homero Dias chega à delegacia, [...]. Um policial chamado Zé Severino se aproxima. _ [...] Tenho gostado de tua atuação, os companheiros também. Mas o pessoal de cima não tá querendo que continue na jogada. Não esperavam que tu fosse lá no fundo do problema e agora te aguenta que as pedras vão começar a rolar. [...] Homero recebe designação de trabalho que não tem nada a ver com o caso Aracelli e só então percebe que Zé Severino tem razão. Daquele dia em diante a polícia não ia mais insistir em apontar os suspeitos pelo assassinato da colegial. (AMA, 1976, p.37).

O sargento Homero Dias, logo depois que foi transferido, morreu baleado. Sua morte, assim como a do perito Éboli, configura-se como crimes colaterais ao de Aracelli. Dessa maneira, o autor nos mostra o contexto complicado das investigações, por meio da constatação de uma das personagens: "Se se fosse levar o inquérito do caso Aracelli com o rigor que merece, os primeiros implicados seria os próprios agentes da polícia." (AMA, 1976, p.110). A afirmação baseia-se não só nas circunstancias suspeitas das duas mortes, mas também no desaparecimento misterioso de documentos e

fotos, que estavam nos arquivos da polícia e que constituíam elementos fundamentas para elucidação do crime. Além disto, a obra tenta mostrar que a corrupção não se limitava ao círculo policial. Ela se alastrava em outras esferas do poder:

> [...] o delegado Manoel Araújo não chegou a ouvir Constateen Helal, porque uma ordem do Palácio Anchieta o impediu disso. De quem partira semelhante orientação? A ordem existia, ou era apenas uma intriga para envolver o governador Gerhardt Santos? (AMA, 1976, p.90).

Contudo, a narrativa também procura expor que, mesmo neste sistema corrompido, há exceções. Essa lição é apresentada por meio do perito Asdrúbal Cabral, o Dudu, e o delegado Ildefonso Primo. Os dois agentes buscam solucionar o caso incessantemente e, desconsiderando tudo o que outros já haviam feito - pois estava comprometido - iniciam novas investigações.

O trabalho é desenvolvido com dificuldades. Há uma passagem em que para colher depoimento, os dois precisam viajar ao Rio de Janeiro, porém, suas despesas são minimamente custeadas pela corporação, em um ônibus de precárias condições e sem nenhum adicional para alimentação. Munidos de boa vontade, eles viajam e complementam o necessário, todavia, Ildefonso conclui:

> -Vejam só como andam os policiais brasileiros! [...] Ildefonso olha a malandragem do camelô, tem vontade de dizer a Dudu que está cansado de tudo aquilo, da falta de conforto e segurança em que trabalha, mas termina não se queixando. (AMA, 1976, p.103).

Além deste, outros trechos da obra são reveladores do descaso com que é tratada a força pública brasileira. Porém, apesar dos problemas, a trama evidencia que bons policiais ainda existem e eles são cumpridores de suas obrigações e conscientes do seu papel na sociedade. Embora também tenham ciência da insignificância e, às vezes, impotência do seu trabalho, diante da corrupção que os envolvem:

> ‘Nada é importante pra eles, tia Rita, muito menos a vida de meninas como Aracelli. Seu Gabriel não tem dinheiro pra que sua dor seja importante. Eu não tenho influência bastante pra

> ser importante. Pra ser importante é difícil e não é. Basta ter dinheiro pra dobrar opiniões, conter investigações, fazer sumir documentos, perverter médicos, tramar a morte dos que são teimosos e não se submetem à corrupção'. (AMA, 1976, p. 182).

Na obra, todo o contexto que envolve o caso Aracelli, possui relação com dinheiro, corrupção e poder. A população não desconhece esse fato: "Acha que se a menina fosse rica os suspeitos já não estariam todos na cadeia?" (AMA, 1976, p. 55). O dinheiro que tudo pode comprar e perverter, caminha de mãos dadas com a impunidade e a classe social é o fator determinante para o posicionamento indiferente da justiça na narrativa. Neste quesito a trama colombiana contrasta com a brasileira, pois o fator econômico não influencia no enredo de Márquez, afinal, Santiago Nasar não consegue escapar do código social punitivo, mesmo sendo rico e com privilegiada posição social.

Na trama colombiana, a crença e os costumes é o que guiam as ações das personagens impregnadas de preconceito e vaidades. Exemplificamos essa fala, com a falta de discussão na obra sobre a exigência de que Ângela Vicário chegasse virgem ao casamento, enquanto os rapazes da sua mesma idade eram desvirginados pela prostituta da cidade, Maria Alexandrina Cervantes: "Foi ela que arrasou com a virgindade da minha geração. Ensinou-nos muito mais do que devíamos aprender [...]." (CMA, 2007, p. 96). Esse costume não é debatido, mas encarado como um processo natural. Assim como é natural e até exaltado por Prudência Cotes, noiva de Pablo Vicário, a postura machista assumida pelos gêmeos na cobrança do sangue do acusado: "'Eu sabia o que iam fazer', disse-me, ' e não só estava de acordo, mas **nunca teria me casado com ele se não agisse como homem**'." (CMA, 2007, p. 93, grifo nosso).

A honra, inserida nesse contexto machista, liga-se à necessidade de vingança. O respeito da família diante da comunidade precisava ser recuperado e só através da morte do ofensor, a mácula seria perdoada. Fazer justiça de maneira pessoal é o caminho encontrado pelos irmãos no resgate da moral familiar, pois o código social obrigava essa atitude, sobretudo porque o sistema legal para reparar a "ofensa sofrida" configurava-se remoto.

Para esclarecer a razão da distância da Lei em relação ao povoado, utilizamos o exemplo do juiz instrutor, a figura que representa juntamente com o coronel, a justiça na narrativa. Ele só chega à cidade depois de decorridos doze dias do crime. Segundo o narrador, seu gosto pela literatura não refletia o "[...] rigor de sua ciência." (CMA, 2007, p. 147). Pois "[...] tinha lido os clássicos espanhóis e alguns latinos, e conhecia muito bem Nietzsche, o autor da moda entre os magistrados do seu tempo." (CMA, 2007, p. 147). Além disso, era inexperiente, visto que tinha acabado de se formar, e muito vaidoso pelo cargo assumido precocemente.

A caracterização do juiz, embora bastante humanista, também enfoca e questiona a objetividade jurídica, uma vez que ele frequentemente faz "divagações líricas" e chega a escrever no sumário tais pensamentos: "A folhas 416, [...] escreveu uma nota marginal: *Dai-me um preconceito e moverei o mundo.*" (CMA, 2007, p. 148, grifo do autor), ou ainda, "A folhas 382 do sumário, ele escreveu outra sentença marginal a tinta vermelha: *A fatalidade nos faz invisíveis.*" (CMA, 2007, p. 166, grifo do autor).

Na obra apresenta-se ainda crítica ao descaso da justiça em relação a instrumentos legais, que deveriam ser tratados com mais rigor, tais como a autópsia, que mesmo ilegítima foi aceita: "Mas às margens dos destroços causados no corpo, o informe do padre Amador **parecia correto**, e o juiz instrutor incorporou-o ao sumário como uma peça útil." (CMA, 2007, p. 110- 11, grifo nosso). Assim como esta postura leviana, há denúncia na trama em relação ao armazenamento do processo, que foi alvo de inundações, mesmo estando guardado no Palácio da Justiça.

O quadro depreciativo do judiciário é arrematado no desfecho da obra, com a absolvição dos gêmeos, pois nem mesmo a conclusão do juiz quanto à inexistência de provas da culpabilidade de Santiago é suficiente para prendê-los. Com a liberação dos gêmeos, os costumes e crenças do povoado saem vitoriosos e a vingança é vista dentro da legalidade. Por meio deste contexto, Márquez aponta a inutilidade da justiça. Sua intenção maior, ao que nos parece, é afirmar que o costume através do código social tem o poder de subverter a Lei e paralisar qualquer ação contrária à suas regras.

Se na trama colombiana, Márquez não se debruça fervorosamente na tentativa de resolver as inconsistências do crime, trilhando um caminho em que é suficiente expor as faltas da justiça, Louzeiro, em sua obra, fará o oposto, prezando por apontar os culpados e os artifícios utilizados para livrá-los da pena.

Contudo, tanto em *Aracelli, meu amor*, quanto em *Crônica de uma morte anunciada,* alguns personagens, por não verem a punição dos criminosos, através dos meios legais, manifestam o desejo de fazer justiça de forma particular: "_ Pega-se o sacana pelos cabelos, arrasta pro ponto mais claro da praça, chama todo mundo pra ver [..]. E aí se estraçalha o filho da puta; se bota cachorro nele. Quando a justiça descobrir, já é tarde. Inês é morta." (AMA, 1976, p.25). Porém, diferente da obra colombiana que culminou no assassinato do sedutor, as ameaças na narrativa do escritor maranhense não passam do reino da linguagem.

Apesar dos criminosos não serem punidos no romance-reportagem de Louzeiro, a cidade não consegue sair ilesa: "_Todos nós temos nossa parcela de culpa e vamos ser castigados. Essa é a diferença da justiça divina. A culpa de um crime não começa e termina no criminoso. Vai mais longe: envolvem justos e indiferentes." (AMA, 1976, p. 153). Embora sem reivindicar a intervenção celestial como castigo, a narrativa colombiana, analogamente, constata e estende a culpa do assassinato de Santiago Nasar a todas as pessoas do povoado: "Uma morte cujos culpados podíamos ser todos." (CMA, 2007, p. 120). Sendo assim, as duas tramas instituem que, pela omissão, todos os moradores são responsáveis pelas mortes e por isso registramos semelhanças narrativas quanto aos meandros temáticos sobre a justiça e a aplicação de leis para os envolvidos nos assassinatos.

3.1.3 A religiosidade

Como varemos agora, outro ponto similar que encontramos nos dois romances-reportagem versa sobre o complexo temático da religiosidade. Ambas as obras atribuem um papel importante ao mundo religioso e místico. Em muitas passagens, a possível comunicação entre o homem e a divindade

aparece mediante premonições e mistérios que conduzem as narrativas. Reflexões sobre a crueldade humana, já que os dois enredos expõem crimes bárbaros, são despertadas pelo contraponto com os preceitos religiosos.

Em *Aracelli, meu amor* o clima sobrenatural possui características de revelação e de conforto a respeito do crime. A cigana, Rita Soares, que está presente na maioria das ações da obra, é quem estabelece uma relação com o divino. Suas atitudes bondosas de recolher crianças órfãs, que cria como filhos, curar os doentes através de benzimento e se dispor a lutar pela verdade e justiça, lhe rendem o título de "[...] *mãe da rua*, dos enjeitados [...]." (AMA, 1976, p. 26, grifo do autor). Seu papel representa o bem e a transcendência: "Na minha opinião é santa. Tá de passagem neste mundo mau. [...] Ela tem poder. Tá cercada de santo." (AMA, 1976, p. 26).

Em intimidade com o extraordinário, Rita Soares chega a receber de Aracelli, uma conta de vidro que encerra a figura do rosto de quatro pessoas. Ela julga o presente como um sinal: "Um caminho. Pode ser a própria denúncia dos verdadeiros implicados'." (AMA, 1976, p. 26). O autor utiliza essa personagem para apontar os assassinos, como se apregoasse que em casos como estes, somente a ajuda mística ou divina pudesse funcionar.

Todos os alertas advindos da relação de Rita Soares com o mundo místico aparecem como sinais para desvendar o crime. A intervenção do sobrenatural no cenário de investigação produz confusão em alguns personagens. É o caso do detetive Asdrúbal Cabral, que declara: "Em determinados momentos parecia uma louca; em outros, era mística; várias vezes mostrava seu poder sobre o imponderável." (AMA, 1976, p. 140).

A obra, além da personagem de Rita Soares, é permeada pelo viés religioso e já o destaca no próprio título do segundo capítulo: "O prêmio e as romarias: Uma cidade cobra por justiça.". A fé nesta narrativa é tratada como o único caminho que aos pobres ainda é concedido para se manterem firmes nas promessas da justiça, que não se realizando através dos homens, poderá ser alcançada por meio do castigo divino àqueles que praticaram o mal:

> E se, por acaso, a justiça se abrandar contra eles, invoco aqui os nossos santos protetores pra que eles sofram os horrores do inferno nesta vida mesmo. Que seu sofrimento seja

> resposta ao nosso pedido. Se a justiça dos homens falha, Deus é grande e tudo vê. (AMA, 1976, p. 76).

Além disso, outro trecho da obra informa: “Se os culpados não forem punidos, teja certo, São Benedito e a Virgem de Fátima vão mandar a cobrança.” (AMA, 1976, p. 47). A razão para São Benedito ser invocado, justifica-se nesta passagem: “São Benedito, protetor dos pobres, dos fracos e dos pretos. Um santo que já nem procissão tinha mais pelas ruas da cidade, como nos velhos tempos.” (AMA, 1976, p. 38). A mudança de atitude em relação ao santo protetor dos desvalidos reflete a entrega da cidade à corrupção: “Vitória mudou de cara e agora tem olhos maus, mãos de garras prontas a exterminar os mais fracos.” (AMA, 1976, p. 100). A perversidade alastra-se:

> Quer dizer que os filhos da puta pegam uma menina como aquela, fazem o que bem entendem com ela e fica por isso mesmo? Nada disso. Alguém ou todos nós vamos pagar. [...] até mesmo quem não tem nada com a estória termina padecendo. É como tá escrito: por um pagam todos. Deus tá vendo essa maldade que se cometeu em Vitória. Tá vendo o pecado que fica maior cada dia. (AMA, 1976, p. 47).

É inadmissível que o crime fique sem punição. Por isso, legitimando a fala nas escrituras sagradas, Rita Soares busca a justiça divina. Sendo assim, nada mais coerente do que a menção a São Benedito e a Virgem de Fátima, principalmente porque a figura da última é associada ao consolo e à justiça. Por isso o seu julgamento desconhece posição social e certamente fará todos pagarem pelo homicídio, desde o criminoso ao apenas omisso.

No mesmo sentido, em *Crônica de uma morte anunciada* registramos a presença de elementos religiosos e místicos que marcam e antecipam o destino fatal da vítima. O primeiro aspecto mergulhado no sobrenatural é a pouca fortuna de Santiago Nasar, que é logo mencionada na passagem que versa sobre a fazenda da família, a qual ele “[...] administrava com muito bom juízo embora sem muita sorte.” (CMA, 2007, p. 11). Ademais, seu nome, quando mencionado por Ângela Vicário aos irmãos no interrogatório sobre a virgindade perdida, surge como portador de um fardo intrínseco:

> Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certeiro, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre. _Santiago Nasar – disse. (CMA, 2007, p. 72).

Com o marco nesta sentença, a perseguição a Santiago começa. Todavia, a tragédia se manifestou previamente através de muitos artifícios. Os avisos chegaram por meio de sonhos premonitórios que Santiago teve e que nem mesmo a sua mãe, gozando de "[...] uma reputação muito bem merecida de intérprete certeira dos sonhos alheios [...]." (CMA, 2007, p.9), conseguiu interpretá-los como um sinal da morte iminente de seu filho.

Outro precedente localiza-se no trecho sobre o selvagem destrinchar dos coelhos pela cozinheira, Victória Guzmán. Esse trecho aparece como uma alusão à forma bárbara do assassinato de Santiago a golpes de facadas. Além disso, outra situação de mau presságio é exposta na passagem em que a vítima calculava o provável custo do casamento de Ângela Vicário com Bayardo San Román:

> Estimou que a decoração floral da igreja custara tanto quanto 14 enterros de primeira classe. Essa avaliação havia de me perseguir durante muitos anos, pois Santiago Nasar me disse muitas vezes que **o cheiro das flores em recinto fechado tinha para ele uma relação imediata com a morte**, e naquele dia o repetiu ao entrar no templo. **"Não quero flores no meu enterro"**, disse-me, sem pensar que eu trataria disso no dia seguinte. (CMA, 2007, p. 64, grifos nossos).

A tragédia também é confirmada por imagens e sensações. A mão de Santiago - quando ainda vivo - é comparada a de um defunto: "[...] se assustara muito mais quando ele a agarrou pelo pulso com uma mão que sentiu gelada e pétrea, como a mão de um morto." (CMA, 2007, p.23). Clotilde Armenta, a primeira a vê-lo na rua, na madrugada do assassinato, afirma: "'Já parecia um fantasma'." (CMA, 2007, p.25). Por sua vez, Hortênsia Baute vislumbra uma imagem que lhe faz asseverar: "'Pensei que já o haviam matado', disse-me, 'porque vi as facas com a luz do poste e achei que iam pingando sangue'." (CMA, 2007, p.92).

Avançando neste intrincado tecido ocorre uma sucessão de desencontros de Santiago com aqueles que poderiam lhe alertar sobre o crime. Todas as ações convergem para o desfecho trágico. Até seus algozes, Pedro e Pablo Vicário, buscam esquivar-se do crime anunciando suas intenções na tentativa de serem impedidos. Contudo, o próprio Pablo Vicário declara ao irmão: "_ Isto não tem remédio – disse-lhe – é como se já nos tivesse acontecido." (CMA, 2007, p.92). Essa força vigorosa que, mesmo contra a vontade dos irmãos, determina a morte de Santiago é regida pelo sobrenatural e conspira a favor da fatalidade.

Ao longo da obra é perceptível a tragédia predispondo os acontecimentos. Os avisos desencontrados, as premonições não interpretadas, o destino selado dos irmãos (embora eles demonstrem hesitação em executar o ato redentor da honra familiar) são ações que refletem o domínio da fatalidade, em um jogo que a proteção divina parece ter abandonado há muito tempo. Uma das passagens que demonstra o colapso entre o imponderável e o amparo sublime acontece quando Santiago ainda era criança. Desde essa época o infortúnio já lhe cercava como se fosse algo divino:

> [...] a pistola disparou ao cair no chão, a bala desmontou o armário do quarto, atravessou a parede da sala, passou com um estrondo de guerra pela sala de jantar da casa vizinha e transformou em pó de gesso um santo de tamanho natural no altar-mor da igreja, na outra extremidade da praça. Santiago Nasar, que então era muito criança, não esqueceu nunca a lição daquele contratempo. (CMA, 2007, p. 12-13).

A destruição da estátua sagrada marcou a vida de Santiago, mas seus embaraços com os santos não se restringem a esta ocasião: "[...] entre o lodaçal de conteúdo gástrico e materiais fecais apareceu uma medalha de ouro da Virgem do Carmo que Santiago Nasar engolira aos quatro anos de idade." (CMA, 2007, p. 111). A devoção à Virgem do Carmo ou Nossa Senhora do Carmo é uma das tradições mais significativas do povo latino-americano. Sua invocação é sempre lembrada na hora do desespero, pois ela é a santa que protege de todos os males. Santiago ao ter engolido esse símbolo, se distanciou do amparo e da providência divina. Se em *Aracelli, meu amor* a

figura da Virgem de Fátima aparece, como registramos anteriormente, na obra colombiana a mãe de Jesus também é mencionada, dessa vez, sendo chamada de Virgem do Carmo. A diferença nos títulos marianos é aceitável pela riqueza de denominações que a santa possui e a devoção que cada país lhe rende.

Contudo, o cristianismo, essencialmente o catolicismo, retratado na obra colombiana, não se limita às referências aos santos mencionados acima, mas vai além, destacando figuras e convenções desta fé. A começar pelos nomes das personagens que fazem alusão à personalidades bíblicas, como: Santiago Nasar, Cristo Bedoya, Pôncio Vicário, Coronel Lázaro, Magdalena Olivier, Pedro Vicário, Sara, Miguel. A ruína da vítima também remete ao sacrifício de Jesus. Elementos como a exaustiva anunciação da morte e apesar disto sua concretização, suas vestes da cor branca lembram o cordeiro oferecido em sacrifício e sua execução a golpes de facadas que demoraram a registrar sangue são aspectos que apontam para imolação de Cristo.

A visita do bispo, exatamente no dia do crime, ato que alvoroçou a cidade despertando grande expectativa indica, igualmente, a força da religiosidade. Porém, nem todas as personagens do enredo empolgam-se com a solenidade, mas ao contrário, uma delas chega a fazer afirmações negativas:

> _ Nem sequer descerá do navio – disse-lhe. _ Dará uma benção de obrigação, como sempre, e voltará pelo mesmo caminho. Odeia este povoado. Santiago Nasar sabia que era verdade, mas os fastos da igreja provocavam nele uma irresistível fascinação. “É como o cinema”, me dissera certa vez. (CMA, 2007, p. 16).

Evidencia-se, neste trecho, que a família Nasar não era adepta das tradições religiosas. Plácida Linero, mãe de Santiago, não se importava com a visita do bispo a seu povoado e mesmo seu filho, embora fosse recepcioná-lo, não tinha por intenção a fé e, sim, alegrar-se com a pompa dessa solenidade que para ele, era um espetáculo visual.

Comprovando o alerta de Plácida, o bispo realmente não desembarcou: “Foi uma ilusão fugaz: o bispo começou a fazer o sinal-da-cruz no ar diante da multidão no molhe, e continuou a fazê-lo de costas, sem malícia nem

inspiração, até que o navio se perdeu de vista [...].” (CMA, 2007, p. 29). Neste contexto de religiosidade, o desinteresse do sacerdote pela comunidade, seu gesto de benção pouco fervorosa, principalmente, por fazê-lo de costas é uma das evidências do desamparo divino ao qual aquele povoado estava sujeito.

Em dois aspectos o sobrenatural ocorre, igualmente, tanto em *Crônica de uma morte anunciada,* quanto em *Aracelli, meu amor*. O primeiro deles liga-se a presença de árvores nas narrativas como elemento de má sorte. Na trama colombiana, Santiago tem sonhos premonitórios com elas e espécimes como figueiras e amendoeiras são mencionadas, mas suas referências personificam o dano iminente a Santiago. No enredo de Louzeiro é explícito o clima funesto que as árvores proporcionam:

> Pela primeira vez Gabriel Sanches ficou pensando naquelas árvores e um arrepio percorreu-lhe o corpo. ‘Não devia ter deixado que crescessem tanto que emitissem esses sons agourentos’. Gabriel Sanches olha as árvores que àquela hora formam uma mancha escura dentro da noite de ventos fortes e surpreende-se ao verificar que Radar também encarava as casuarinas como se de lá, das suas ramagens finas, viesse todo o mal que há semanas se avolumava. (AMA, 1976, p. 33).

O segundo aspecto que implica a manifestação do insólito nas narrativas versa sobre a ocorrência de chuvas. Em Márquez não há consenso se estava chovendo ou não no dia do crime:

> **Muitos coincidiam na lembrança de que era uma manhã radiante** com uma brisa de mar que chegava através dos bananais, como seria de se esperar que fosse em um bom fevereiro daquela época. **A maioria, porém, estava de acordo em que era um tempo fúnebre**, de céu sombrio e baixo e um denso cheiro de águas paradas, **e que no instante da desgraça estava caindo uma chuvinha miúda** como a que Santiago Nasar vira no bosque do sonho. (CMA, 2007, p. 11, grifos nossos).

Em *Aracelli, meu amor*, a ambiguidade também envolve a trama no episódio em que um temporal traz consigo a alma de Aracelli e esta leva embora um dos filhos da cigana Rita Soares. O investigador Dudu que acompanhou a estranheza desse momento, começa a questionar outras pessoas sobre o tempo e a resposta acaba o surpreendendo: “_Me desculpe, mas ontem não choveu em toda esta abençoada terra.” (AMA, 1976, p. 157) ou

ainda “_Choveu não. Foi dos dias que mais se vendeu cerveja.” (AMA, 1976, p. 164).

Esse constante diálogo entre o sobrenatural e a realidade é uma das características dos autores latino-americanos[15]. De acordo com Herscovitz (2004), não se trata de uma distorção completa do real, fixada somente na irracionalidade da mente humana. Mas, sim, “[...] anda de braços dados com a crença no sobrenatural herdada dos índios da região e dos escravos africanos, terminando por tornar-se quase uma escolha natural dos povos latino-americanos.” (HERCOVITZ, 2004, p. 178).

O elemento cultural nas duas obras é o tecido significativo que traça a linha entre o real e o transcendental, o possível e o improvável, desestabilizando e desestruturando o que se convencionou chamar de realidade. Nestes enredos, a cultura da América Latina é o que provoca essa realidade multidimensional, pois a pretensão é refletir os fatos, sem, contudo, eliminar as subjetivações. No entanto, se por um lado, Márquez utiliza o insólito como recurso literário para subverter a solidez dos fatos, aspecto que em toda a sua carreira literária é peculiar, sendo ele um mestre dessa vertente; por outro lado, Louzeiro o faz na intenção de revelar minúcias do assassinato, que não poderiam ser explicitadas sem a liberdade concedida pela ficção, uma vez que a obra é fruto da época em que ocorreu o crime.

3.1.4 Relação personagem/pessoa

No romance-reportagem as personagens asseguram a verossimilhança da narrativa, por isso elas, geralmente, se vinculam as pessoas que têm ou tiveram existência real. Neila Bianchin (1997) aponta três possibilidades neste tipo de obra para que o leitor veja as personagens como pessoas: 1) Explicações em notas de abertura e prefácio que alertem sobre a semelhança; 2) Manutenção nas personagens dos mesmos nomes das pessoas que se quer

[15] No primeiro capítulo mencionamos esse aspecto, quando tratamos sobre o Realismo Mágico.

copiar e 3) Indicações e referências ao longo do texto que facilitem a ligação entre a personagem e a pessoa que se quer representar.

Louzeiro, inflexivelmente, conserva em todas as suas personagens, ancoradas em indivíduos do mundo real, os mesmos nomes dos envolvidos no assassinato. Dessa maneira, Aracelli Cabrera Crespo, Dante Micheline Júnior, Paulo Helal, Marislei Fernandes Muniz, dentre muitos outros, aparecem na obra com nome e sobrenome. Ademais, devido à incorporação de depoimentos da CPI, na íntegra, muitas personagens levam, além do nome, a profissão: “Como a polícia não tem laboratório especializado solicitei a colaboração dos médicos Henrique Tomazzi Netto e Deomar Bitencourt Pereira Júnior.” (AMA, 1976, 171). A outras personagens acompanha o endereço completo, extraído da realidade: “Na época estava em Colatina e, por isso, custei a receber as intimações, que eram encaminhadas ao Edifício Kennedy, na Avenida Beira-Mar, 289, onde tenho um apartamento.” (AMA, 1976, 149). Esta postura reveladora do autor causou imediata represália, por meio de reclamações das proeminentes famílias - Helal e Micheline - envolvidas no caso. Em consequência, o livro foi censurado, como explicamos no capítulo anterior.

Apesar de construir a maioria das personagens com imediata referência externa, Louzeiro não limita a sua narrativa a esse recurso, mas também cria seres totalmente ficcionais, como a cigana Rita Soares. Ela encarna a personagem do equilíbrio, entre as relações bem/mal, já que o enredo versa sobre a brutalidade do crime e ela é tida por santa, grande benfeitora.

De certa maneira, pelo ritmo que a obra impõe de grande carga informativa, às vezes, algumas passagens de cunho sobrenatural que a cigana caracteriza, aparecem na trama como desnecessárias. Um exemplo é a situação em que ela tem uma visão fantástica da alma de Aracelli. Este trecho sobrenatural surge de forma deslocada da sequência informativa sobre o homicídio do sargento Homero Dias, que anteriormente se narrava na trama. Não obstante, mesmo intricada nesta mística confusa, a figura de Rita Soares é indispensável no esclarecimento de detalhes do crime, afinal é ela que revela os criminosos.

Circular a informação de forma mascarada através de uma personagem é, conforme Cosson (2001), uma maneira de evitar assumir livremente a

enunciação, ao passo que este processo também acentua a neutralidade do narrador. Louzeiro segue esta característica e é como se o autor, só tivesse encontrado a possibilidade de apontar os culpados de maneira veemente, embora alegórica, por meio da misteriosa cigana.

O autor maranhense cria ainda as figuras de Tutênio e Artuzão, na tentativa de dar voz a opostas interpretações do crime e realçar a imparcialidade da trama. Estas personagens são transmissores de informações e representam, respectivamente, a certeza e a dúvida sobre o assassinato e suas implicações. Como espelhos da sociedade fragmentada em diferentes avaliações, eles debatem constantemente. A título de exemplo leia-se o diálogo travado entre os dois, no Salão Totinho:

> Artuzão faz que não ouve, prossegue defendendo o seu ponto de vista. _Não tou do lado deste ou daquele. Quero evitar acusações gratuitas, porque até agora a verdade é que a polícia tá tonta. Não sabe merda nenhuma ou se sabe tá escondendo o jogo. _Esse tipo é tão nojento – volta Tutênio a atacar Artuzão – que já nem gosto de falar porra nenhuma. Não há nada pior do que se conversar com ignorantes. Ele tá bestando por aqui e nem sabe que a mãe da menina voltou ontem de viagem, já foi à polícia, e ninguém soube lhe informar como vai o caso. [...] Ninguém sabe de nada. Te coloca no lugar do pai da criança e vê o que tu ia fazer. (AMA, 1976, 105).

Por sua vez, na obra colombiana, para a construção das personagens em intima relação com as pessoas que se pretende imitar, duas estratégias são adotadas por Márquez: a primeira é a manutenção de nomes e a segunda, diz respeito à indicação de referências que fazem confundir personagem/pessoa.

Para começar, várias informações sobre a vida do narrador-personagem possibilitam o reconhecimento da trajetória do próprio Márquez. No segundo capítulo deste trabalho **–** mais precisamente na página 49 - ao apresentarmos a biografia do escritor, mencionamos que após um período de grande dificuldade financeira, o autor se viu obrigado a viajar pelo interior da Colômbia vendendo livros. Vejamos como essa referência surge no romance-reportagem, no trecho que introduz o reencontro entre o narrador-personagem e Ângela Vicário: “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.” (CMA, 2007, p.130). Esta passagem é um elemento que sustenta a ligação entre o ser fictício e o autor colombiano, pois é estabelecida através de um fato que ocorreu na vida do escritor.

Outro acontecimento que sucede na obra, mas é pautado na verdade factual liga-se a Mercedes Barcha, esposa de Márquez. De forma verídica, o literato a conheceu aos catorze anos de idade, na época, ela tinha apenas nove. Mesmo nesta tenra idade adveio nele à certeza de que a menina seria sua consorte. Porém, o convívio entre os dois era marcado pela postura distante dela, que não podia imaginar as intenções do garoto. Alguns anos se passaram e Márquez não desistiu do possível relacionamento. Em entrevista, o autor relata que surpreendeu Mercedes na seguinte situação:

> Um dia, num baile de estudantes, quando ela contava apenas treze anos, pedi-lhe sem mais rodeios que se casasse comigo. Acho agora que a proposta era uma metáfora [...] e acho que ambos sabíamos sem dúvida alguma que mais cedo ou mais tarde a metáfora ia se tornar verdade. Como se tornou, com efeito, uns dez anos depois de inventada. (MÁRQUEZ, 2007, 22).

Este acontecimento é ficcionalizado em *Crônica de uma morte anunciada,* onde o autor nos diz: “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 me recordou quando nos casamos catorze anos depois.” (CMA, 2007, p.66). Como podemos perceber, vida e obra se entrelaçam.

A inserção de uma personagem com o nome de Mercedes no enredo não é guiada apenas pelo ficcional. Para o leitor que conhece a biografia de Márquez, a figura dela é rapidamente associada e admitida como a própria esposa do autor. Dessa construção entre o ficcional e o verídico resulta a verossimilhança que sustenta o romance-reportagem. Ademais, na mesma entrevista supracitada, quando perguntado se algum dos seus personagens fora inspirado em Mercedes, o escritor assevera:

> Nenhum personagem dos meus romances parece com Mercedes. Nas duas vezes em que aparece em *Cem anos de*

> *solidão* é ela mesma, com seu próprio nome e sua identidade de farmacêutica, e o mesmo acontece nas duas vezes em que intervém em *Crônica de uma morte anunciada*. (MÁRQUEZ, 2007, 23, grifos do autor).

Em observância a esta afirmativa, podemos apontar que a elaboração da personagem Mercedes é feita a partir de características e circunstâncias que envolvem a própria esposa de Márquez. Todavia, no caso da obra *Crônica de uma morte anunciada*, considera-se a personagem como um elemento importante para o desenvolvimento do enredo, que segue a concepção e tendência estética do autor. Por isso, Mercedes, na trama, não é a esposa de Márquez, mas, sim, uma personagem construída por meio de uma transposição fiel das características do cônjuge do escritor.

A relação de semelhança entre personagem/pessoa, na obra colombiana, também é baseada no fato de que o narrador-personagem, analogamente a Márquez, possui o mesmo grau de parentesco com as seguintes personagens: Luísa Santiaga (mãe); Jaime, Margot e Luiz Henrique (irmãos) e Wenefrida Márquez (tia). A conservação dos mesmos nomes de familiares do literato em personagens do romance-reportagem é elemento revelador da veracidade do relato. Contudo, também há mudança nas denominações e é assim que Miguel Reys Palencia se transforma em Bayardo San Ramon; Margarita Chica Sales em Ângela Vicário; José Joaquim e Victor Manuel em Pedro e Pablo Vicário e Cayetano Gentile em Santiago Nasar (MARTIN, 2010).

A partir da apresentação dos aspectos inerentes as personagens em *Crônica de uma morte anunciada* e em *Aracelli, meu amor* consideramos que o modo de caracterização das mesmas é realizado com um esforço de verossimilhança despendido pelos autores, para que os seres fictícios sejam encarados como pessoas. Porém, essa máscara de pessoa que encobre o rosto da personagem, não consegue apagar totalmente as estratégias literárias na construção da narrativa, pois mesmo os dados extraídos da realidade, por vezes, são alterados na intenção de manter a coerência da obra. É importante ressaltar que é justamente esta possibilidade de brincar com os fatos

verdadeiros e verossímeis que liberta os autores dos compromissos fechados com o jornalismo e lhes possibilitam adentrar os portões da literatura.

3.2 Vias distintas: a configuração narrativa

Embora semelhantes no estilo do romance-reportagem, as obras *Aracelli, meu amor* e *Crônica de uma morte anunciada* guardam diferenças quanto a sua configuração narrativa. Neste aspecto, a perspectiva de Cosson (2001) aponta que são os processos narrativos, uma das dimensões que concedem legitimidade externa ao relato desse estilo híbrido. O autor menciona que a recordação, a motivação psicológica, a validação do discurso, a circulação de informação, a descrição, a reprodução de outros discursos, a localização espacial, a datação, as referências históricas e a utilização de documentos são as estratégias realistas que servem para autenticar o romance-reportagem[16]. A partir de agora veremos como alguns destes procedimentos são elaborados nas obras dos autores aqui analisados.

3.2.1 O narrador

Em sua obra, Louzeiro opta por um narrador em terceira pessoa que demonstra um conhecimento seguro de tudo o que ocorre na trama. Logo no início, o leitor é submerso em uma rede de dados: “Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973. Aracelli Cabrera Crespo sai do Colégio São Pedro, na praia do Suá, vai para o ponto de ônibus, na esquina do Bar Resende.” (AMA, 1976. p. 11). A data precisa, o local e o nome da personagem são informações que correspondem a indícios da realidade. Com essa estratégia o leitor é atraído para o fato que organiza e motiva toda a narrativa.

A onisciência do narrador revela-se no conhecimento e caracterização das personagens: “O homem pesado e lento bota o blusão, caminha para o carro. Segue na direção da escola, imaginando que até chegar à praia do Suá já a menina estaria em casa.” (AMA, 1976, p. 12). Sua descrição dos ambientes, igualmente, expõe aspectos dos envolvidos na trama: “Mas o Salão

[16] Algumas estratégias narrativas mencionadas serão apresentadas detalhadamente, de acordo com a análise comparativa das obras que constituem o *corpus* deste trabalho.

Totinho é pra isso mesmo. Ali ficam elementos sem muita ocupação, ou que discutem pelos menores motivos. Falam de futebol, de política e de vida alheia. Principalmente de vida alheia.” (AMA, 1976, p. 12).

Na obra de Louzeiro, o ponto de vista do narrador muda constantemente. Os ângulos privilegiados correspondem à visão mística da cigana Rita Soares; a percepção legalista do vereador Clério Falcão; a visão fatalista da família de Aracelli e, por fim, a focalização do perito criminal Dudu, que assume uma postura persistente para desvendar o crime.

Em *Aracelli, meu amor,* apesar de a narração ocorrer em terceira pessoa, o projeto de isenção de valores, opiniões e posicionamentos, fracassa. É flagrante nas personagens, principalmente em Rita Soares, o discurso engajado, que levanta a bandeira de uma sociedade mais democrática e justa. O narrador detalha todas as informações que envolveram o crime. Sua tentativa é de apresentar o assassinato de Aracelli como um exemplar da impunidade que permeava o sistema político autoritário e excludente do país. É partindo deste fato específico que o leitor irá estender sua indignação e aludir a uma situação geral que perpassava a justiça do sistema brasileiro.

Já Márquez, ao contrário do que ocorre em *Aracelli, meu amor*, opta pelo narrador em primeira pessoa. Essa escolha contraria o dogma jornalístico, pois se afirma que ela se distancia da apregoada imparcialidade, uma vez que insere o repórter no foco do acontecimento. Todavia, essa estratégia foi amplamente utilizada pelos jornalistas desde o Novo Jornalismo, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho.

No livro *Cheiro de Goiaba*, Márquez explica que uma das dificuldades em produzir *Crônica de uma morte anunciada* esbarrava no papel do narrador e a sua necessidade em transitar pelo enredo da obra. O problema foi resolvido da seguinte maneira: “A solução foi introduzir um narrador [...] que pela primeira vez sou eu mesmo [...] que estivesse em condições de passear à vontade, a torto e a direito no tempo estrutural do romance.” (MÁRQUEZ, 2007, p. 31).

Esta preferência pelo narrador-personagem, aquele que participa da ação, é o que torna possível o relato em forma de entrevistas que o mesmo realiza e expõe na trama. A narrativa baseada no “eu” evidencia-se ao longo de

toda obra, mas a primeira declaração clara ocorre na seguinte passagem: “[...] quando voltei a este povoado abandonado, tentando recompor com tantos estilhaços disperses, o espelho quebrado da memória.” (CMA, 2007, p.13).

Como podemos perceber no trecho supracitado, a memória é a grande responsável por selecionar e guiar a visão do narrador. O processo de retorno às lembranças é mencionado: “No curso das indagações para esta crônica recuperei numerosas vivências marginais.” (CMA, 2007, 66). Além disso, na passagem em que o narrador encontra a mãe da vítima, o leitor é informado do tempo - vinte e sete anos - que se passou para que fossem detalhados “[...] os pormenores daquela segunda-feira ingrata.” (CMA, 2006, p.9). Os longos anos transcorridos entre o acontecimento e a reconstituição do crime, assim como a fala de diferentes envolvidos na tragédia são fatores determinantes na narrativa.

O estrago do tempo na memória das personagens interfere na versão unificada do relato. Neste ponto é instaurada ausência de certezas sobre os episódios, uma vez que as personagens revelam o que aconteceu naquele dia de acordo com a sua perspectiva e modo próprio de encarar o fato. Por isso o narrador não possui pleno domínio sobre o relato. Ele é preterido em benefício da multiplicidade de pontos de vista dos envolvidos no caso.

O contador da história desconhece a verdade absoluta sobre a morte de Santiago, e na sua busca de apontar todos os pormenores do crime e revelar o verdadeiro culpado da desonra de Ângela Vicário, não consegue bom êxito. O enigma permanece sem solução, visto que a focalização muda constantemente e revela apenas o ângulo limitado de cada envolvido na trama. Neste aspecto, o narrador de Márquez difere do que é apresentado em *Aracelli, meu amor,* pois este último aponta os verdadeiros culpados pelo crime, muito embora não haja punição para os mesmos.

No enredo colombiano, o papel assumido pelo narrador demonstrando desconhecer a totalidade dos acontecimentos não prejudica a verossimilhança da obra. O seu papel é justamente incitar a refletir sobre a parcialidade das informações, principalmente, quando o tempo deteriora as mais precisas noções sobre o que aconteceu.

A subjetividade presente nos relatos das personagens e o jogo de incertezas da obra condizem com a simulação do real. A ambiguidade e variedade de pontos de vista refletem diretamente as experiências que o jornalista vivencia, no processo de investigação sobre um acontecimento, afinal, comparando a produção de um romance baseado totalmente na ficção de um acontecimento, o último é muito diferente, pois depende exclusivamente da criatividade do autor.

Márquez, na abrangência de significações do seu romance-reportagem, ao mesmo tempo em que expôs diferentes perspectivas, em um discurso literário multifacetado, conseguiu indicar, utilizando das técnicas jornalísticas de investigação, a realidade exterior a trama com suas contradições e abusivas normas sociais. Esta combinação realizada pela junção do trabalho artístico com as estratégias da prática jornalística faz a obra ser fecunda na análise dos diversos ângulos que compõem os costumes da América Latina, representado aqui pelo crime em legítima defesa da honra.

3.2.2 Espaço

De acordo com Angélica Soares (1993), espaço e ambiente no romance transcendem o lugar físico, por incorporar características psicológicas, religiosas, socioeconômicas e morais. Contudo, para outros estudiosos, tais como Cândida Vilares Gancho (2006), espaço é o lugar onde ocorre a ação da narrativa e ambiente, por sua vez, difere desse significado por comportar significações advindas das áreas mencionadas anteriormente. Nesta pesquisa, empregamos o conceito de espaço tal qual a visão de Soares (1993), ou seja, adotamos espaço e ambiente como portadores do mesmo significado.

Afunilando o pensamento sobre esta temática, Donaldo Schuler (1989) aponta que o espaço, especificamente na ficção realista-naturalista, é fundamental como apoio da observação rigorosa. Por sua vez, na perspectiva do romance-reportagem este aspecto é essencial porque, geralmente, esse tipo de narrativa tem “[...] localização espacial precisa, seja pela descrição dos locais, seja pela nomeação dos lugares onde se desenrola a ação.” (COSSON, 2001, p. 59). Esse é um dos aspectos que confirmam a veracidade da trama jornalístico-literária.

Todo o enredo de *Aracelli, meu amor* é permeado pela espacialidade rigorosa com nomeação de locais, ruas, bairros e cidades onde a trama ocorre. Logo na primeira frase, Louzeiro prende a atenção do leitor quando informa: “Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973.” (AMA, 1976, p.11). A nomeação do local e a data precisa autenticam a narração e convocam o leitor a voltar sua atenção para um acontecimento específico, demarcado com tempo e espaço já na introdução.

Sabemos também no início, que Aracelli estudava no Colégio São Paulo, na praia do Suá e morava no bairro de Fátima. Seguindo linearmente, todos os locais são revelados, como na passagem em que o narrador apresenta a repercussão das conversas fomentadas pela mídia, a respeito da identificação do corpo da menina: “Os grupos que mais discutem o noticiário são os que se reúnem no Salão Totinho, na Rua Nestor Gomes; no Salão Garcia, no Bar Carlos Gomes, na Praça Costa Pereira; na Mercearia Gianordoli, na Rua Gama Rosa.” (AMA, 1976, p. 14).

Além da identificação exata do endereço, como podemos observar no fragmento anterior, o espaço nesta narrativa ocupa outras funções. Uma delas é marcar a posição social das personagens. A família de Aracelli, por exemplo, ao ser descrita morando no bairro de Fátima, onde “[...] as ruas não tem calçamento, são largas e os arbustos crescem nos quintais [...].” (AMA, 1976, p. 3), expõe a limitada estrutura financeira da família de imigrantes, que cheia de esperança, passa a morar no Brasil. Por meio da descrição do espaço também fica evidente a frustração e desespero do espanhol, Gabriel Sanches: “Se até a minha filha desaparece, por mais que goste desta cidade, que me resta esperar? E se não posso esperar pra onde poderei ir? Pra onde, se agora já nem sonhos tenho mais.” (AMA, 1976, p. 14).

Na obra brasileira, a ação predominante ocorre na cidade de Vitória/ES, muito embora, posteriormente, referências à cidade do Rio de Janeiro são incorporadas em razão da viagem de duas personagens para lá. A principal característica da localização, em referência à cidade de Vitória, é despertar a atenção dos leitores para o processo de modernização que propicia mudanças nas relações/condições humanas, através do espaço urbano fragmentado e desproporcional.

Este aspecto tem estreita ligação, de um lado, com a prática jornalística que, por refletir os acontecimentos, caminha lado a lado com as mudanças sociais, muitas advindas da relação homem e elementos citadinos, e por outro lado, com a literatura, principalmente, em seu enfoque da cidade, como organismo vivo e transformador.

> A relação Literatura e Experiência Urbana tornou-se mais visível na modernidade, quando a cidade transformada pela Revolução Industrial se apresenta como um fenômeno novo, dimensionado na metrópole. Sob o signo do progresso, altera-se não só o perfil e a ecologia urbana, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. (TEIXEIRA, 2007, p. 45).

Essas experiências alteradas pela forma de vida nos modernos centros urbanos podem ser observadas na obra de Louzeiro quando retrata Vitória e o novo caráter de seus cidadãos:

> E, não sabe por quê, põe-se a recordar a Vitória antiga, que conheceu em criança, de ruas e praças tranqüilas, de pessoas que se respeitavam e eram solidárias. _ Me dê uma ajuda, branco. Ninguém se recusava. Vitória mudou de cara e agora tem olhos maus, mãos de garras prontas a exterminar os mais fracos. [...] _ Como não pude dormir, fiquei pensando nas coisas simples de nossa cidade. E fiquei com pena dela. Como se tem pena de uma pessoa. (AMA, 1976, p. 100-101).

Esse trecho revela a tristeza de uma personagem que percebe as características de solidão e deslocamento do homem urbano que não pratica mais a solidariedade. A cidade de Vitória logo é comparada a uma pessoa corrompida, em um retrato sombrio, aflitivo e que desperta compaixão.

O processo de modernização que atingiu a cidade perverteu também seus moradores. Eles não saíram ilesos, mas assimilaram as particularidades desse ambiente maligno. Pelo caráter complexo do espaço urbano, seu habitar por diferentes pessoas, a solidariedade que outrora imperava não mais existe. Ao verificar a situação caótica que passou a dominar os moradores e deteriorar espaços anteriormente privilegiados, uma passagem da obra expõe:

> Enquanto espera o momento da partida conversa com os amigos, anda por ruas desertas e pouco iluminadas, detém-se diante de casarões que conheceu nos bons tempos e agora

> estão transformados em cabeças-de-porco: janelas de rótulas despencando, arcos de madeira trabalhada lascados, vidros partidos e parasitas crescendo nas beiras de telhas esmaltadas. Olha aquela deterioração do casario, cicatrizes se abrindo no rosto da cidade, pensa nas personalidades ilustres que se foram e na decadência que, devagar, como as marés no porto, vai inundando tudo aquilo, solapando, corroendo. [...] A aparente estagnação representa tradição; uma coisa que a arquitetura moderna, as avenidas largas e a multidão feroz nas ruas estão ajudando a destruir. [...]. Ali, também, o tempo parecia ter feito um remanso na correnteza e muita coisa ainda lembrava os melhores dias de Vitória. (AMA, 1976, p. 121).

Podemos observar neste longo trecho que a descrição é retirada das ruas captada a partir do trivial, do rotineiro, daquilo que consta no cotidiano da cidade. Neste fragmento, a personagem se aproxima da figura do jornalista que deve andar atento, percebendo o que ocorre à sua volta. O olhar aguçado pela prática jornalística lança ao elemento descritivo a exigência do retrato o mais semelhante possível da realidade.

No que se refere à obra colombiana, embora o romance-reportagem preze pela localização exata, Márquez não elabora a sua narrativa com atenções voltadas a este intento. O enredo de *Crônica de uma morte anunciada* ocorre em uma pequena cidade do Caribe, que não é nomeada. A opção em não demarcar o local preciso, em não mapear a cidade para verossimilhança, recai na intenção de evitar o relato simples e puro dos fatos, para transcender ao significado imediato da narrativa e exemplificar valores sociais que eram cultivados em varias localidades naquela época, principalmente na América Latina. São mencionadas, além do vilarejo, as cidades de Riohacha e Manaure, porém o narrador esquiva-se das descrições minuciosas.

A retratação espacial neste enredo segue, predominantemente, o estilo literário. Na maior parte da narrativa as ações ocorrem em espaços domésticos como o quarto de Santiago, a cozinha de sua casa, a casa de Ângela Vicário e a do viúvo de Xius. As descrições das residências fornecem a perspectiva da condição financeira de seus moradores.

A casa de Ângela Vicário é descrita da seguinte forma: “A família Vicário vivia em uma casa modesta, paredes de tijolos e um teto de palma arrematado

por duas trapeiras onde, em janeiro, as andorinhas se metiam para chocar. [...] O interior da casa mal chegava para viver.” (CMA, 2007, p. 60-61). Por sua vez, a residência de Santiago é detalhada assim:

> A casa era um antigo depósito de dois andares [...]. No térreo abriu um salão que servia para tudo, e construiu nos fundos uma cavalariça para quatro animais, os quartos de serviço e uma conzinha de fazenda com janelas para o porto [...]. No quarto de cima, onde antes estiveram os escritórios da alfândega, fez dois quartos amplos e cinco camarotes [...]. (CMA, 2007, p. 19-21).

Há um contraste nas duas descrições anteriores. A casa dos Vicários é retratada como pequena e desconfortável, evidenciando sua pobreza. A família Nasar, por sua vez, morava em uma ampla residência, com acomodações para os empregados. Percebemos nessas passagens que o espaço tem importância maior do que simplesmente apresentar o local, pois além de situar geograficamente, Márquez usa este elemento para evidenciar a classe social das personagens.

A casa de Santiago, além de demarcar o *status* da família, também é relevante por ser o local em que o crime acontece, pois dois são os espaços para o assassinato: a casa da vítima e a praça da cidade. As referências a estes ambientes, na ocasião do crime, provocam comoção e dramaticidade a cena narrada:

> Santiago Nasar saiu. As pessoas tinham se colado na praça como nos dias de desfile. [...]. Plácida Lineiro [...] através da porta viu os irmãos Vicário correndo pela praça com as facas desembainhadas. [...]. Então correu até a porta e a fechou com uma batida. Passava a tranca quando ouviu os gritos de Santiago Nasar e os murros de terror na porta. Mas pensou que ele estivesse em cima, insultando os irmãos Vicário do balcão do seu quarto. Subiu para ajudá-lo. Santiago Nasar precisava apenas de uns segundos para entrar quando a porta se fechou. (CMA, 2007, p. 169-172).

Na maioria dos países latino-americanos as cidades seguem uma estrutura onde a praça possui grande importância. Nas pequenas localidades, ela é um espaço central. Lugar em que grandes eventos são realizados e que é capaz de representar uma coletividade inteira, ademais é a esse ambiente que os cidadãos se dirigem para presenciar acontecimentos que ficarão registrados

na memória da cidade. Em *Crônica de uma morte anunciada,* a praça pública, o espaço aberto em que se aglomeram as pessoas, provoca a acepção simbólica da culpabilidade de todos aqueles que se encaminharam a esse lugar na saga de assistir o assassinato, tal qual um espetáculo público, no palco central da cidade.

Com estas observações, registramos que no aspecto espacial, o romance-reportagem de Márquez não preza por uma cartografia. As menções aos locais coincidem com o designo da força criadora do autor, em significar espaços que podem ser ampliados universalmente. A exatidão descritiva de ambientes em *Crônica de uma morte anunciada* cede lugar ao valor da cena em sua carga dramática, em uma ótica ficcional. De forma oposta, por ser exata e minuciosa, a espacialidade na obra brasileira é ancorada nas técnicas da imprensa. Talvez uma das razões para esse procedimento resida no pouco tempo entre o acontecimento real e a transfiguração narrativa realizada por Louzeiro em sua trama.

3.2.3 Estilo

Discutir a fusão jornalístico-literária nas obras aqui pesquisadas nos faz recorrer às bases de Proença Filho (2007), em seu estudo sobre a linguagem literária. Segundo este autor, as características que legitimam o texto literário são: complexidade, multissignificação, predomínio da conotação, liberdade na criação, ênfase no significante e variabilidade. De acordo com estes elementos encontramos disparidades entre o escritor brasileiro e o colombiano. A expressão trabalhada em *Aracelli, meu amor* apresenta menos elementos do texto literário do que os encontrados em *Crônica de uma morte anunciada*.

Observamos que a multissignificação, ou seja, a capacidade de várias interpretações para a construção textual, aspecto que determina a atemporalidade da obra literária, não é uma característica que pode ser destacada em *Aracelli: meu amor.* Entretanto, situado no território do romance-reportagem, a narrativa de Louzeiro goza do direito de ora pender mais para um gênero, do que para o outro e, nesse sentido, a obra estreita seus laços com a objetividade jornalística, sem dar vazão a um grande número de interpretações.

Apesar da estima pela clareza, o estilo de Louzeiro, apresenta uma linguagem mais figurada do que a jornalística, contendo imagens e incitando à reflexão. Não raro encontramos trechos dotados de fruição literária, alcançada graças à liberdade advinda da ficção. Vejamos esta passagem que relata sobre o trabalho do investigador Dudu:

> Seu trabalho é que remove coisas ocultas do fundo dos corações. Suas mãos é que se aventuram a puxar para fora das sombras os animais disformes e repelentes que somos e que procuramos manter bem escondidos. [...] 'Mas a verdade tem de ser arrastada pra fora das águas escuras do lago, esticada na areia pra que todos a vejam, ainda que tenha a forma mais nojenta de todos os moluscos. Ela é a mancha que ajuda a nos curar ou nos destruirá de uma vez por todas'. (AMA, 1976, p.122).

Contudo, neste romance-reportagem o fato violento é caracterizado de maneira objetiva. O estilo é simples, onde figuras de linguagem não são muito utilizadas. Os períodos curtos ajudam a prendem a atenção do leitor, sem serem pesados ou altamente literários. Vejamos:

> A viagem reiniciada, o carro entrando pelo portão que ficara aberto, silêncio no descampado, grilos invisíveis costurando de ruídos finos os desvãos do escuro. A luz acesa na varanda, a pia na cozinha, os pratos jogados, a mesa sem toalha, as facas e os garfos sujos, a ausência de Lola que dava vida a todos aqueles objetos. (AMA, 1976, p. 14).

A simplicidade, objetividade e rapidez, que podemos observar nesta passagem, são estratégias cabíveis no plano da transparência de uma narrativa que ancora o seu discurso, em partes, no jornalismo, e por esse motivo não pode facilmente romper com a linguagem referencial. Neste aspecto, Eduardo Belo (2006) afirma que o romance-reportagem, em seus primeiros títulos no Brasil, sempre foi impregnado do estilo jornalístico, ou seja, com grande estima pela informação e utilizando poucos adjetivos.

Em Louzeiro, pelo caráter marcadamente descritivo do relato, confirmam a assertiva de Belo, passagens como: "Dia 23 de abril de 1975. Os jornais pendurados nas bancas anunciam o início da Comissão Parlamentar de

Inquérito, criada para apurar responsabilidades no assassinato da menina Aracelli." (AMA, 1976, p.134). Assim como, "Dia 6 de maio de 1975. A sala da Assessoria Técnica da Assembléia Legislativa está lotada. Faltam cinco minutos para o depoimento de Marislei Fernandes Muniz começar, a expectativa é grande." (AMA, 1976, p.166), dentre outras que permeiam toda a obra.

A concisão e simplicidade que a narrativa apresenta, reflete também a preocupação do autor em cativar um público médio, por isso à linguagem direta é eficiente e se torna acessível, tanto a acadêmicos, quanto ao leitor menos preparado intelectualmente. Em entrevista, Louzeiro[17] aponta que naquela época, marcada pela ditadura, a sociedade carecia de informações, além das versões oficiais. E a sua literatura era constituída por um caráter explicativo dos dramas que não eram veiculados nos jornais. Ele afirma:

> O que eu escrevo tem o propósito de ser mais popular, a começar pela linguagem que uso, existem passagens nos meus livros que são verdadeira literatura oral. E tenho absoluta consciência disso, que é pra ver se consigo sair de um grupo de leitores de uma classe média elitizada para um leitor de classe média proletarizada.

Portanto, a noção de Louzeiro sobre o estilo que emprega é consciente e seu propósito de se fazer entender pelo cidadão comum é alcançado. De acordo com Belo (2006), o pensamento de Louzeiro ajusta-se ao cunho didático que o romance-reportagem possui.

Por outro lado, o romance-reportagem de Márquez é amparado pelo esmero artístico na caracterização do assassinato de Santiago Nasar. É justamente esse o caráter que guia a obra para além da história imediata. Assim, não podemos ignorar o fato de que o enredo da obra colombiana permite leituras profundas sobre o código social que legitima um crime bárbaro, respaldado no conceito de honra, que embora exemplificado pela comunidade interiorana que a trama apresenta, pode ceder lugar a toda América Latina daquela época.

[17] Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml. Acesso em: 05 out. 2011.

Em *Crônica de uma morte anunciada* há uma composição textual ampla em significações que prendem a atenção do leitor de forma prazerosa em um caminho que busca explorar de diferentes maneiras o acontecimento. Uma das passagens que exemplifica essa afirmação ocorre no início da narrativa, quando Victória Guzmán, a cozinheira, prepara o almoço:

> 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. (CMA, 2007, p. 19).

A precisão do relato que marca o destrinchar do coelho é uma referência à forma atroz do assassinato de Santiago. A narração deste acontecimento, a combinação das palavras e o contexto criado, provocam a força imagética da cena com vigor que, talvez, só a literatura seja capaz de despertar. Essa pujança expressiva aparece na obra também por meio da metalinguagem:

> 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. (CMA, 2007, p. 131).

Este trecho que descreve o encontro transcorrido entre o narrador e Ângela Vicário, os quais não se viam há anos, ancorado na visão de Proença Filho (2007) enfatiza a sutileza da escrita de Márquez. Para o leitor, essa má literatura, a que o trecho remete, fala de si mesma e produz imediatamente um efeito de desgaste ocasionado pelo tempo, uma comiseração pela personagem, uma lástima pela tragédia que vitimou e subtraiu de Ângela, a sua vida.

A variabilidade, uma das marcas distintivas da literatura, também se faz presente na obra colombiana, pois é através da voz do literato que a norma de comportamento do enredo se torna representativa de uma época e com o poder imanente da arte, acompanha e coloca em xeque a cultura de um período histórico.

No que tange ao registro das falas das personagens, a marca que conduz *Crônica de uma morte anunciada* é a oralidade. De acordo com Cosson (2001), o uso coloquial da linguagem é responsável pela naturalização dos diálogos e deve confirmar e transparecer os modos de fala do grupo ao qual a narrativa representa. Vejamos alguns trechos da obra colombiana: "- Você já está em tempo de ser amansada – disse-lhe." (CMA, 2007, p.17); "- Ave Maria Puríssima – disse aterrorizada. – Respondam se ainda são deste mundo." (CMA, 2007, p.70). A linguagem segue a espontaneidade das personagens de um local simples e rural e é com este artifício que o autor concede ainda mais transparência a sua narrativa.

Em *Aracelli, meu amor,* a informalidade também impera nos modos de fala. Percebemos o uso da linguagem coloquial nos diálogos de toda a obra. A exemplo, os fragmentos: "_Os responsáveis pelo assassinato não são do bloco dos pés-de-chinelo. É gente de posse que pode incentivar a corrupção." (AMA, 1976, p.11); "_Corta essa, bicho. Não invejo ninguém. Tenho dois braços, duas pernas e muita saúde que Deus me dá. [...] O que não admito é que se encoberte um crime desses, porque os principais acusados são filhinhos de papai." (AMA, 1976, p.135).

Do mesmo modo do coloquialismo, a linguagem escatológica é um elemento que compõe a tessitura dos dois romances-reportagens. Na obra de Louzeiro, despontam palavras e expressões chulas, tais como: "filhos da puta", "porra-louca", "comer menina", "porra", "bicha", "botar na bunda", "cu", "merda", "dou a bunda", "bosta", "foder", "cagão", "botar no rabo", "cheirar rabo", "puto", "punheta" (masturbação), "putaria", entre tantas outras. Já na obra de Márquez, registramos: "animais de merda", "verga africana", "porra", "barbuda" (vagina), "filhos da puta", "pica", dentre outras. Nesses romances-reportagem a linguagem, muitas vezes obscena, tem a função de autenticidade realista.

As marcas da oralidade, presente nas duas obras, revelam ainda o laço íntimo com o jornalismo, pelo alto grau de comunicabilidade que esse modo de fala oferece em sua característica de simplificação. Os romances-reportagem são apresentados com suas reflexões e construções, na voz em que é possível reconhecer as situações rotineiras. Por consequência, a produção dos dois autores configura a busca em retratar o cotidiano.

Percebe-se sobre o estilo usado pelos dois escritores, que Louzeiro usa um modo de narrar simples e direto. O escritor brasileiro almeja estabelecer uma escrita popular e que seja compreensível à massa. Seu intento prioritário é expor a problemática de um crime que cercava o contexto de um país amordaçado por um período antidemocrático. Em contrapartida, Márquez se esmera em uma construção com várias camadas de interpretação. Sua narrativa é vigorosa e expõe a transfiguração de um crime bárbaro que cercou as circunstâncias da sua própria vida e dos seus familiares.

Reconhece-se, portanto, que essas obras, pela ancoragem no jornalismo, possibilitam discussões sobre a situação imediata em que os fatos se inserem. Este expediente, que trata de conflitos da atualidade ao ocorrerem pelo diálogo com a literatura, habilita espaços que permitem interpretações cada vez mais amplas sobre a vida social. Neste sentindo, Louzeiro e Márquez em seus respectivos romances-reportagem, lançam um olhar sobre os contextos locais em um estilo cambiável, que transcende as classificações herméticas do que denominamos jornalismo e literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da literatura em sua aproximação com os temas sociais e a comparação de obras de escritores tão distantes um do outro é uma fascinante experiência que desvela problemas e conflitos de determinadas épocas. Quando um fato jornalístico constrói criações literárias, como observamos neste trabalho, é inevitável trocas mútuas e fecundas. Assim, discutir essas narrativas híbridas e de fronteiras incertas, construídas pelo intenso diálogo entre a ficção e o jornalismo, significou adentrar espaços movediços e determinados pela ambiguidade.

Um exame das particularidades do romance, na especificidade de gênero inacabado e em constante diálogo com outras modalidades narrativas, e a reportagem, categoria textual que visa aprofundar as notícias em uma perspectiva contextual, foram conceitos introdutórios debatidos amplamente no primeiro capítulo, pois são tópicos discutidos por críticos ao longo do tempo e alicerçam o romance-reportagem. Os pressupostos teóricos ajudaram a esclarecer as diferenças que determinam o sistema jornalístico e o literário, muito embora também evidenciassem que, em muitos momentos, como o caso da ditadura militar brasileira, o papel demarcado à imprensa foi utilizado pela a literatura como arma no combate ao regime de exceção.

Avançando na relação simbiótica entre estes dois campos do saber, expomos que o romance-reportagem surge como modalidade narrativa advinda do entrelaçamento das técnicas de investigação jornalística a recursos estilísticos da literatura. Inseridas neste panorama, *Aracelli, meu amor* (1976), de José Louzeiro e *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez são obras cambiáveis em um rico diálogo entre o ficcional e o factual.

A comparação dessas obras de nacionalidades, culturas e línguas diferentes, destacou as características dos cenários socioculturais em que elas germinaram iluminando fenômenos comuns e diversos, muitas vezes, despercebidos. Esse ato de confrontar e comparar narrativas com temáticas próximas e preocupações semelhantes engrandece o valor literário de ambas as obras, pois descortina horizontes obscurecidos pelo isolamento.

Registramos que Louzeiro e Márquez mergulhados na esfera social, postura inerente à condição de jornalistas-escritores, criam suas narrativas a partir do factual, da matéria dos acontecimentos públicos em uma reelaboração ficcional. Ambos romances-reportagem são produzidos de forma híbrida a partir de crimes violentos que abalaram as sociedades em que os autores estavam inseridos. A conexão temática nos dois enredos desperta a reflexão e a consciência a respeito de atrocidades executadas por perversidade contra um ser indefeso, na trama de Louzeiro, ou por submissão a regras comportamentais rígidas, na obra de Márquez.

Criticando o sistema judiciário e a impunidade, os dois escritores compartilham o fato dos algozes serem amplamente conhecidos, seja pelo processo de investigação, na narrativa brasileira, seja pela declaração pessoal, no caso dos gêmeos, no enredo colombiano. Porém, mesmo dentro dessas circunstâncias, os delitos não foram elucidados claramente, nem seus culpados penalizados. Entretanto, se na primeira obra, o homicídio choca a população que, embora timidamente, consegue refletir sobre a corrupção que se alastrava e sobre a falta de punições para o segmento privilegiado da sociedade brasileira; na segunda, a cultura impõe suas regras e nenhuma personagem ousa discutir a estupidez do assassinato, pois todos consideram tratar-se de uma “questão de honra”.

Ao longo da comparação das duas obras registramos ainda que há interação quanto aos aspectos místicos e religiosos. Esta estratégia narrativa nos levou a aprofundar a visão de que a crença no sobrenatural é um traço da América Latina impregnado na cultura e na história popular desse continente. As tramas ecoam essa característica de maneira rica, pois levam o leitor a se conectar ora com acontecimentos factuais violentos, ora com um mundo fantástico de sonhos e premonições. Nesta mescla, as narrativas são expostas de forma multidimensional e, exatamente por isso, se aproximam mais da realidade, uma vez que condizem com o local e o tempo histórico em que foram geradas.

Pela análise também percebemos que embora unidos pelo romance-reportagem, a configuração narrativa destes, decorre do estilo próprio de cada autor. Dessa forma, diferente de Márquez que recorreu a uma distância

temporal de trinta anos para escrever sua obra, Louzeiro produz na atualidade do acontecimento, já que apenas três anos separam o assassinato de Aracelli da publicação do autor maranhense. Por ser fruto de uma realidade ainda palpitante *Aracelli, meu amor* preza por estratégias narrativas que lhe concedam imediata autenticidade, por isso utiliza referências exatas de datação, localização espacial e documentos para apoiar a veracidade do relato.

A obra procura prestar esclarecimentos de um caso que ganhou grande impacto junto à opinião pública, mas que não estava sendo tratado com o rigor que merecia muito menos noticiado, principalmente, porque o contexto social era regido pelos censores da ditadura militar.

Sendo assim, Louzeiro elabora sua expressão olhando para o presente e verte seu estilo em uma composição menos pretensiosa, onde a profundidade de sentido cede lugar à interpretação clara da mensagem. Sua inspiração na arte literária para narrar o real é concretizada em um estilo que preza pela linguagem simples, onde a descrição, ambientação e construção das personagens são procedimentos elaborados com o desejo indelével de fazer-se compreendido pela massa popular.

Por sua vez, Márquez opta por uma construção em que o crime é regido pela fatalidade e negligência. A sequência convencional do tempo é suprimida em favor de uma atmosfera cíclica e a espacialidade não é vista como fator determinante para o enredo. Em consequência, a trama consegue aludir a casos como estes, circunscritos não só a comunidade de Sucre, mas ocorridos em qualquer situação em que o argumento, em legítima defesa da honra, envolva violência e omissão.

Verifica-se que as estratégias utilizadas por Márquez para a produção de sua obra, não visam um padrão rígido de elementos propagados pela imprensa. Embora as técnicas de pesquisa, apuração e entrevistas, inerentes ao fazer jornalístico, norteiem a produção do escritor colombiano, a pouca preocupação em traçar uma cartografia do acontecimento, a inclusão do tempo em uma categoria enigmática e a força do insólito como guia da morte de Santiago proporcionam uma grande liberdade inventiva. Além desses aspectos, múltiplas significações surgem pelo específico trato dos expedientes literários que concedem leveza à trama.

A análise comparativa de *Aracelli, meu amor* e *Crônica de uma morte anunciada* expõem que é salutar a convergência entre o jornalismo e a literatura, pois desta relação são desveladas características sombreadas dos contextos sociais, como crimes, conflitos e padrões culturais inflexíveis. Este caminho interdisciplinar reflete ainda a impossibilidade de classificações herméticas, por isso coaduna com a teoria da literatura comparada em que fronteiras são alargadas para engrandecer reflexões inerentes à conduta humana através da arte. Sendo assim, resta-nos mergulhar no romance-reportagem atentos para seu caráter impregnado de valores narrativos-literários trabalhados de forma cambiável, mutante e indefinível, por isso rico em sentidos e aberto a todas as possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. **A teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1990.

BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: A critical Introduction.** Oxford: Blackwell, 1993.

BELLA, Jozef. **Romance hispano-americano.** São Paulo: Ática, 1986.

BELO, Eduardo. **Livro-reportagem.** São Paulo: Contexto, 2006.

BIANCHIN, Neila T. Roso. **Romance-reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência.** Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 1997.

BRAUNE, Rixa. **Almanaque da TV.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CASTRO, Gustavo de. A palavra compartida. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. (Org.). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. P. 71-84.

CORTEZ, Glauco Rodriguez (2001). O pensamento negado: uma viagem insólita a superfície das redações. In: **Integração: ensino, pesquisa, extensão.** São Paulo: Centro de Pesquisa da Universidade São Judas Tadeu. Trimestral, ano VII, nº 24.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero.** Brasília: Ed. da UNB, 2001.

_____**Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970.** Brasília: Ed. da UNB, 2007.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

CONY, Carlos Heitor. In: LOUZEIRO, José. **Mito em chamas: a lenda do justiceiro Mão Branca**. São Paulo: Moderna, 1997.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução.** São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DAMÁZIO, Reynaldo. Entre o imediato e a transcendência. **Biblioteca Entrelivros – Jornalismo X Literatura.** São Paulo, nº11, p. 8-11. Edição especial.

DANTAS, Josenilda Aranha. **Aracelli, meu amor e Infância dos mortos: quando o fato jornalístico constrói a invenção literária.** 2001. 139 f. Dissertação - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis/SP, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo: Redação, captação e edição no jornal diário.** São Paulo: Editora Ática, 1991.

FÉRNANDEZ, Teodosio; MILLARES, Selena e BECERRA, Eduardo. **Historia de la literatura hispanoamericana.** Madrid: Universitas, 1995.

FERREIRA JÚNIOR, Carlos Antônio Rogé. **Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas: Discursos e Contradiscursos, o Novo Jornalismo, o Romance-reportagem e os Livros-reportagens.** São Paulo: Edusp, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: Sua História.** São Paulo: Edusp, 2005.

HERSCOVITZ, Heloisa Golbspan. **O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez.** Estudos em jornalismo e mídia, Vol.I Nº2 – 2º Semestre de 2004. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2080/1823 Acesso em: 01/11/2010.

HOLLANDA, Heloisa; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70 – literatura.** Rio de Janeiro: Europa, 1980.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios.** Int – Trad e org. de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JOSET, Jacques. **A literatura hispano-americana.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOTSCHO,Ricardo. **A prática da reportagem.** São Paulo: Ática, 2004.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** Campinas/SP: Ed. da UNICAMP, 1995.

LOUZEIRO, José. **Aracelli, meu amor: um anjo à espera da justiça dos homens.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Infância dos mortos.** Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____, **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia.** Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. **"Mataram a moça e caçaram o livro"** Folhetim da Folha de S. Paulo, 13/01/80. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml. Acesso em 20/03/2010.

_____. **Pixote: a lei do mais forte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

LUKÁCS, Georg, 1885- 1971. **A teoria do romance: um ensaio-histórico sobre as formas da grande épica. T**radução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MALARD, Letícia. **Literatura e dissidência política.** Belo Horizonte/MG: Ed. da UFMG, 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García. In: Os escritores 2 – **As entrevistas históricas da Paris Review.** Entrevista concedida a Peter H. Stone em 1981. Trad. Cecília C. Bartolatti, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. **Cheiro de goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendonza. Trad**. Trad. Eliane Zagury. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____**Crônica de uma morte anunciada.** Trad. Fernando Assis Pacheco. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

_____ **Notícia de um seqüestro.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Relato de un náufrago.** 62º ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Marquez: uma vida.** Trad. Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de redação e estilo o Estado de São Paulo.** 2 ed. São Paulo: Maltese, 1992.

MARQUES DE MELO, José. de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1985

MENDEL, Manuel Ángel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. (Org). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, pg. 15-28.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** – Prosa I. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOTA, Guadalupe Corrêa. **Jornalismo e literatura?** – Revista Incomum – Departamento de Comunicação da Universidade Católica de Santos, UniSantos. Ano 4. Nº 4, São Paulo, 2000.

PEIXOTO, Carlos. Seis propostas para o próximo jornalismo. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. (Org.). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 121-132.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** São Paulo: Cultrix, 1974.

POUND, Ezra. **ABC da literatura.** 11. ed. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária.** São Paulo: Ática, 2007.

RABELO, Cláudio Renato Zapalá. **Relato de um gênero: o romance-reportagem na obra de Gabriel García Márquez.** 2005. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2005.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: Definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. (Org). **Literatura comparada: textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pg. 175-190.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: ___. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispano americana: Boom. Posboom. Posmodernismo.** Spain: Cátedra, 2003.

SILVA, Dionísio da. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64.** Barueri/SP: Manole, 2010.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Trad. Carlos Araújo. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** São Paulo: Ática, 1989.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. Perfil, o personagem em destaque. In: **Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística.** São Paulo: Summus, 1986.

STRATHERN, Paul. **García Márquez em 90 minutos**. Zahar: Jorge Zahar Editor – 2009.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro, 1984.

_____. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **Fisionomia da cidade moderna: imagens literárias urbanas.** Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. Vol. 10. 2007. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_5.pdf. Acessado em: 01/11/11.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ **Ás estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.