

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MATHEUS TORREÃO FARIAS

**QUEM ACREDITA EM GARCÍA MÁRQUEZ?
UMA REFLEXÃO SOBRE AS DERIVAS DO JORNALISMO**

Niterói

2016

MATHEUS TORREÃO FARIAS

**QUEM ACREDITA EM GARCÍA MÁRQUEZ?
UMA REFLEXÃO SOBRE AS DERIVAS DO JORNALISMO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Fernando Resende

Niterói

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F224 Farias, Matheus Torreão.

Quem acredita em García Márquez? Uma reflexão sobre as derivas do jornalismo / Matheus Torreão Farias. – 2016.
119 f.

Orientador: Fernando Antonio Resende.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 115-119.

1. Jornalismo. 2. Literatura. 3. García Márquez, Gabriel, 1928-2014. Relato de um naufrago. 4. América Latina. I. Resende, Fernando Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

DEDICATÓRIA

A Leila, que com o amor e o estoicismo da mãe de Miguel Littín suportou meu exílio mantendo intacto o meu quarto;

A Auribio, que me inspirou com o ímpeto de José Arcadio Buendía a descobrir o que havia além de Macondo;

A Isabel, que como Fermina Daza só precisou dar-se a ver uma vez para ter minha fidelidade eterna e meu amor para todo o sempre;

A Adriana, que como Ursula Buendía me deu um lar e cuidados de mãe sem pensar duas vezes;

Aos meus amigos, para que gostem mais de mim.

AGRADECIMENTOS

Se começo a agradecer em ordem cronológica, o primeiro obrigado vai certamente para a boa vontade gratuita e sem tamanho de Cristina Teixeira, minha professora no curso de jornalismo da UFPE, com quem tive as conversas que não só começaram a dar forma esta dissertação, mas foram fundamentais para que eu me interessasse pela vida acadêmica. Também devo obrigados à professora Paula Reis, por ter me apresentado ao livro que me despertaria para o jornalismo de García Márquez, e por ter dado dicas valiosas para a elaboração do meu pré-projeto.

Pela disposição incansável e pela confiança em mim, agradeço sobretudo a Fernando Resende, que não só me ajudou a crescer tudo o que fui capaz nesses dois anos como fez meu trabalho chegar onde eu jamais sonharia. A experiência do Global South, especialmente, foi algo sem equivalentes na minha vida. Sem Fernando e sua mania de lembrar que as coisas não são simples, este trabalho simplesmente não existiria. Também agradeço aos parceiros do Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (LAN): Ana Claudia Peres, Roberto Robalinho, Emília Teles, Bernardo Fajoses Barbosa, Natascha Castro e Gabriela Chaves, que fizeram contribuições cruciais para o desenvolvimento desta dissertação. Se há algo que fará falta após o encerramento deste ciclo, serão os nossos encontros.

Agradeço imensamente ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), a todos os seus funcionários e todos os professores com quem tive a sorte de aprender nesse curto espaço de tempo. Pelas contribuições que ajudaram a fazer desta dissertação o que ela é hoje, agradeço especialmente a Beatriz Polivanov, Mauricio de Bragança e Kleber Mendonça. Por todo o trabalho burocrático que dei e toda a gentileza que recebi de volta, agradeço especialmente a Luciana Barcelos. Pelo financiamento que tornou esta pesquisa possível, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior (CAPES).

Também devo um obrigado mais que especial a Isabel Falcão, que com muita paciência e carinho revisou cada linha deste trabalho e aturou meu humor de varador de noites.

Agradeço, por fim, à minha família, pelo que pode e não pode ser enumerado.

RESUMO

Este trabalho lança um olhar sobre obra não-ficcional de García Márquez, com o objetivo de propor uma reflexão sobre os fundamentos epistêmicos do discurso informativo. Tomando o *Relato de um naufrago* (1955) como corpus central, uma vez que a assinatura da obra chegou a ser alvo de disputas judiciais entre repórter e entrevistado, são elaboradas considerações que giram primordialmente em torno do problema da realidade, da representação e da autoria. A primeira das hipóteses defende que os termos evocados com frequência para descrever as particularidades da obra de García Márquez como jornalista – um “jornalismo mágico” e um “jornalismo literário” – denotam essencialmente desvios, isto é, componentes estranhos ao que deveria obedecer um jornalismo supostamente puro e fiel aos primados da objetividade. Tais desvios consistirão, por sua vez, na identificação do elemento ficcional nas narrativas. Sendo assim, exploraremos, por um lado, de que formas o mágico escapa a uma percepção racionalista e cientificista da realidade, problema recorrente na literatura latino-americana; por outro, como o literário sobreleva o caráter estético da mediação, dissimulado na maior parte das vezes pela retórica da objetividade. A segunda hipótese, por sua vez, defende que enquanto o discurso informativo vai buscar encobrir o autor para legitimar-se como espelho do real, o discurso literário tenderá a divinizar-lo para que funcione como um regulador da ficção. Nesse mérito, analisaremos as disputas acerca da autoria do *Relato de um naufrago*, reportagem publicada em jornal e assinada pelo marinheiro em 1955, e relançada em 1970 com créditos exclusivos à García Márquez. Aqui não nos interessará propriamente o litígio entre dois indivíduos, mas as negociações e embates entre o discurso informativo e o literário, no intuito de desconstruir as premissas autoritárias em que se baseiam a retórica da transparência e a transcendência autoral.

Palavras-chave: Jornalismo. Literatura. García Márquez. América Latina. Relato de um Naufrago.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Quem acredita em magia? A deriva da realidade	15
1.1. A outra América	16
1.2. O realismo mágico e a solidão latino-americana	27
1.3. Um jornalismo mágico?	34
2. Quem acredita na palavra? A deriva da linguagem	44
2.1. O jornalismo como ciência	48
2.2. História, jornalismo e ficção	53
2.3. Um jornalismo literário?	60
3. Quem acredita no naufrago? A deriva da autoria	77
3.1. Autor, obra e leitor	81
3.2. Escritor, jornalista: entre o boom e o <i>copy desk</i>	91
3.2.1. Pode o jornalista falar?	91
3.2.2. Bombas e holofotes: as contradições do boom	96
3.3. Um autor, um narrador e uma sentença	101
Conclusão	109
Referências bibliográficas	115

Ah, Isadora, e tem também o desconhecido (que é sagrado) e você vai aprender a desconhecer cada vez melhor, com o tempo.

Adriana Falcão

INTRODUÇÃO

Porque García Márquez, porque seu jornalismo e porque *Relato de um naufrago*

Ironicamente, cheguei até o corpus desta pesquisa através de outra obra do mesmo autor. Em uma disciplina do curso de Jornalismo da UFPE sobre os entrecruzamentos do ofício com a literatura, conheci *A Aventura de Miguel Littín Clandestino no Chile*, livro-reportagem de García Márquez escrito em 1986. Nele, o escritor narrava a saga do amigo cineasta Miguel Littín em primeira pessoa, como se o mesmo nos falasse diretamente, fundindo o modo de falar do entrevistado com seu próprio estilo literário. Ao justificar a escolha, García Márquez (2008, p. 8) diria: “a voz de um escritor não é intercambiável”. Eu, por minha vez, só conseguia me perguntar atonitamente: “esse cara *pode fazer isso* e chamar de *jornalismo*?”.

A grosso modo, eis o embrião do problema que me trouxe ao mestrado. Já era um admirador de García Márquez a ponto de ter a Rebeca Buendía de Carybé cicatrizada em tinta no braço esquerdo, e não ser convencido por todas as suas ideias pela razão destas estarem em geral postas nas melhores palavras possíveis foram provavelmente o maior desafio metodológico nos princípios do processo de pesquisa. Até então, porém, desconhecia por completo a amplitude e a relevância da sua obra como jornalista. Ou melhor, até o que conhecia, acreditava que desconhecia: havia lido o *Relato de um Naufrago* (1955) por obrigação aos onze anos como paradidático escolar, mas dele nada de muito significativo ficara além da lembrança convicta de que se tratava de uma história inventada. A reportagem também fora escrita nos mesmos moldes que Miguel Littín, em primeira pessoa, com o naufrago narrando de dentro enquanto a assinatura de García Márquez estampa a capa por fora. As circunstâncias que envolveram sua publicação, no entanto, trariam um problema bem mais insólito.

Antes de adentrá-lo propriamente, a primeira coisa que me alarmou no início da pesquisa foi constatar que a quantidade de vezes que os textos jornalísticos de García Márquez aparecem emparelhados na mesma prateleira que sua literatura mágica é, no mínimo, muito desproporcional à sua influência e liderança internacional como jornalista. Sua presença dentre os relatores da Comissão McBride da Unesco em 1980 e a posterior idealização da Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) em 1994,

respectivamente preocupadas em apresentar novas possibilidades para a democratização e o ensino do ofício, são algumas das evidências mais notáveis. Indo ainda mais longe, o jornalista argentino Jorge Timossi certa vez declararia: “O prêmio Nobel de Literatura de García Márquez é também especialmente um Prêmio Nobel de Jornalismo” (SIMS, 1992, p. 3, trad. própria). E teria, sem dúvidas, motivos consistentes para acreditá-lo.

Embora reconhecido majoritariamente por sua ficção, García Márquez não só possui uma vastíssima produção de textos jornalísticos como jamais deixou o ofício por um tempo largo o suficiente para que nos permitíssemos delinear onde acaba o jornalista e começa o - por assim dizer - ‘escritor’. Muito ao contrário, ambas as competências sempre se relacionaram para formar as bases de sua escrita: a ficção enriquecendo seu repertório de recursos narrativos que serviriam ao seu trabalho como repórter; e o jornalismo lhe oferecendo, mais que contato com a realidade, experiência e intimidade com a retórica do discurso informativo, que com frequência emprestaria traços realistas ao seu consagrado universo mágico. García Márquez ilustra:

O jornalismo me ensinou recursos para dar validez a minhas histórias. Dar lençóis (lençóis brancos) a Remedios, a bela para fazê-la subir aos céus, ou dar uma taça de chocolate (de chocolate e não de outra bebida) ao padre Nicanor Reina antes que ele se eleve dez centímetros do solo são recursos ou precisões de jornalista, muito úteis. (GARCÍA MARQUEZ, 1993, p. 49, trad. própria)

Entretanto, esse não foi um casamento livre de tensões. De modo geral, o jogo de contrastes entre a magia literária e a precisão jornalística lhe traria inconvenientes dos dois lados, como o escritor, em outro momento, denunciaria: “Os editores de jornal se queixam que meu estilo é muito literário e os críticos literários reclamam que meu estilo é muito jornalístico” (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* SODRÉ, 2012). Seu jornalismo, mais especificamente, quando não expressamente confundido com sua ficção, dificilmente anda desacompanhado de adjetivos. Um “jornalismo mágico”, ou um “jornalismo literário”, é o que geralmente acaba sendo enxergado quando nos deparamos com seus escritos não-ficcionais. Mas o que descrevem, exatamente, tais termos? Seriam eles um problema exclusivo da retórica ou da estilística?

Voltemos, pois, ao *Relato de um naufrago*, que me levou a adotá-lo como corpus por ser talvez a mais controversa de suas obras jornalísticas. Eis que, na realidade, esse não é o título que o texto apresentava na ocasião de sua publicação. Há sessenta anos, saía sob a manchete *A verdade sobre a minha Aventura* (1955) e com a assinatura do célebre naufrago: Luís Alejandro Velasco, único a sair vivo do acidente que lançou oito

marinheiros do destróier colombiano A.R.C Caldas no mar do Caribe no dia 28 de fevereiro de 1955. Após dez dias à deriva em uma balsa, sem comer nem beber, Velasco contaria sua história ao jornal *El Espectador*, onde García Márquez, então um repórter anônimo de vinte e sete anos, entrevistou-o e para reconstruir seu relato em catorze partes que seriam publicadas no periódico ao longo do mês de abril¹. Somente quinze anos depois, em 1970 – três anos após *Cem anos de solidão* (1967) ganhar o mundo – o texto ganharia um prefácio do escritor e sairia na forma de livro com seu título atual, revelando afinal o naufrago que narrava em primeira pessoa nas páginas do *El Espectador* como mais um personagem saído das mãos artesãs do mestre do realismo mágico.

A opção pelo narrador homodiegético, ironicamente, foi em parte o resultado imprevisto da sua resistência em aceitar a pauta sobre a saga de Velasco imposta pelo seu editor. Quando o marinheiro chegou um mês depois do acidente à redação do jornal para vender sua história, García Márquez (2012, p. 9, trad. livre) confessara enxergá-lo como um oportunista disposto a “inventar qualquer coisa por dinheiro”. Isto porque o naufrago já havia contado pedaços escusos da sua aventura diversas vezes (o que, saber-se-ia depois, resultava dos esforços do ditador Rojas Pinilla para preservar a versão oficial e inverídica da marinha) e era uma figura já um tanto saturada pelas constantes aparições publicitárias.

Deprimido, alertei no melhor estilo possível que só ia fazer a reportagem por uma questão de obediência profissional, mas não ia assinar. Sem que eu tivesse pensado nisso, aquela foi uma determinação casual, mas certa para a reportagem, pois me obrigava a contar tudo na primeira pessoa do protagonista, com sua própria maneira de falar e com suas próprias ideias... Ou seja, o monólogo interior de uma aventura solitária, assim como a vida tinha feito (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 462, trad. própria).

No mesmo prefácio, García Márquez também celebra a decisão de narrar com a voz do entrevistado por esta ter contribuído para tornar o material mais crível. E suas preocupações com a verossimilidade do texto se revelariam mais que fundadas: além de ser um relato em si repleto de situações extraordinárias das quais não se tinha outra testemunha que não o naufrago solitário, tratava-se também de um confronto direto com a

¹ A menção à García Márquez só apareceria no mês seguinte, quando as catorze partes da reportagem completa são reunidas e publicadas novamente em suplemento especial promovido pelo jornal. Neste, havia a discreta nota: “para assessorar o autor (Velasco), este diário escalou um de seus cronistas mais experientes e capazes, nosso redator Gabriel García Márquez” (GILARD, 1982, p. 68, trad. própria).

versão oficial do regime militar, que atribuía o naufrágio a uma tormenta – tendo este ocorrido, como denunciaria Velasco no terceiro dia de entrevista, graças ao excesso de peso causado por uma carga de contrabando. O papel crucial que a enunciação teria na disputa pela verdade do acontecimento é evidenciado pelos esforços da marinha que, diante daquele relato insurgente que atingia um recorde de circulação sem precedentes na imprensa colombiana, tentaria de tudo para tirar o relato da boca do naufrago e colocá-lo na dos repórteres do *El Espectador*. Esse esforço culminaria na publicação de uma carta do chefe da Armada Nacional na capa do jornal, poucos dias após a publicação da reportagem:

(...) apesar do luto e da dor que acometem sete respeitáveis lares colombianos e todos os homens da armada, não se teve inconveniente algum em levar [a tragédia] ao folhetim de cronistas neófitos no ramo, repletos de palavras e conceitos antitécnicos e ilógicos, postos na boca do afortunado e meritório marinheiro que valorosamente salvou sua vida. (GILARD, 1982, p. 61)

Aqui fica claro como a autoridade de Velasco como testemunha era um capital valioso para a legitimidade do relato (à parte do fato de que sua assinatura de celebridade nacional, mais que a de um “cronista neófito”, era um chamariz bem mais sedutor no que se refere à publicidade da notícia). Posto isso, a escolha fortuita de García Márquez, motivada pela frustração inicial de ser o encarregado de uma pauta que não desejava fazer, traria uma série de efeitos desejáveis para um veículo jornalístico: credibilidade dos fatos em jogo, cuja gravidade era imprevista; interesse público; possibilidades narrativas sedutoras²; etc. Todavia, embora o escritor apresente sua opção pela narrativa em primeira pessoa como um sopro da sorte, é preciso destacar ainda, e sobretudo, uma condição fundamental subjacente à sua escolha. Esta reside nas suas convicções de que, em termos literários, o jornalismo não difere de quaisquer outros gêneros consensualmente reconhecidos como manifestações artísticas. A própria iniciativa da FNPI, é sabido, nasceu com o propósito de conferir ao ofício não só “uma nova gramática, mas também uma nova pedagogia e uma nova ética”, para que seja “visto como o que é sem

² A focalização na primeira pessoa também seria fundamental para as qualidades narrativas que, creio, tornariam o *Relato de um naufrago* tão popular, em especial no que se refere à humanização da reportagem e aos efeitos de suspense. Para García Márquez (2005, p. 464), o interesse dos leitores se deu a princípio “por motivos humanitários, seguiu por razões literárias e ao final por considerações políticas, mas sustentado sempre pela tensão interna do relato”. Análise especificamente os aspectos da tensão narrativa da reportagem em outro trabalho (TORREÃO, 2014).

reconhecimento oficial: um gênero literário maior de idade, como a poesia, o teatro e tantos outros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, trad. própria).

É somente graças à sua concepção do jornalismo como um campo discursivo essencialmente literário que García Márquez aceitaria, quinze anos depois, os créditos de autor exclusivo daquilo que outrora fora um testemunho alheio. A firmeza desse seu posicionamento seria reiterada quando, em 1983, Luis Alejandro Velasco decide disputar na justiça pela coautoria do livro. Frente à defesa inflexível do escritor, o ex-marineiro acabou sendo derrotado, depois de uma exaustiva batalha judicial que durou onze anos. Em *Viver para contar*, García Márquez (2005, p. 469) sintetizaria: “após um longo debate que incluiu provas documentais, de testemunho e técnicas, o juizado decidiu que o único autor da obra era eu”. O argumento geral da sentença, basicamente, gira em torno da premissa de que o naufrago teria provido apenas as informações necessárias para a reportagem, ao passo em que García Márquez seria o responsável por dar forma artística ao relato (COLÔMBIA, 1994). É bastante simbólica, vale ressaltar, a retirada do último parágrafo do prefácio original, terminantemente extinto das edições publicadas após o término do processo:

Há livros que não são de quem os escreve mas de quem os sofre, e este é um deles. Os direitos de autor, em consequência, serão para quem os merece: o compatriota anônimo que precisou padecer dez dias sem comer nem beber em uma balsa para que este livro fosse possível. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 465)

Os direitos comerciais da obra passaram então a ser destinados a uma fundação docente, e os direitos morais, estes inalienáveis, seguiriam sob a posse restrita de García Márquez. Temos, portanto, o reconhecimento jurídico do jornalismo como gênero autoral e literário, a ponto de um redator tornar-se autor exclusivo do depoimento de um entrevistado. Mas de que maneira isso afeta o discurso informativo? É particularmente sintomático, presumimos, que enquanto o *El Espectador* encobria o escritor por trás da notícia para reforçar sua veracidade, a Armada Nacional buscava revelá-lo com o propósito explicitamente contrário de transformar a mesma notícia em ficção. Nesse sentido, embora com motivações e estratégias distintas, pode-se dizer que os fins da marinha encontram os do mercado editorial quando, em 1970, a mesma narrativa é publicada novamente sob outro título.

Quando isso acontece, traça-se a rota de navegação do nosso corpus: das páginas do jornal às do livro; das fotografias da tripulação às gravuras de Carybé; da assinatura

de Luís Alejandro Velasco à de Gabriel García Márquez; d'*A verdade sobre a minha aventura* ao *Relato de um naufrago*. Após ser lançada aos mares da literatura, entretanto, parece que a odisseia do naufrago jamais conseguiria recuperar integralmente o caráter jornalístico que antes lhe era conferido, iniciando sua deriva em um lócus supostamente indeterminado entre a realidade e a ficção. Sendo assim, nos perguntamos: o que a deriva dessa narrativa nos revela sobre as derivas do próprio jornalismo?

Buscando responder, de maneira mais precisa, tal questionamento, esta dissertação se desdobra em dois objetivos principais. O primeiro consiste em compreender a natureza deste lugar paradoxal para onde é recorrentemente enviada a não-ficção de García Márquez, com o selo de hibridismos nebulosos quais “jornalismo mágico” e “jornalismo literário”. Neste tópico, nos interessará destrinchar o que faz desse jornalismo desviante, assim como o que está sugerido no discurso que marca sua alteridade, seja para elevá-lo da comunicação ordinária ou para deslegitimá-lo como instância de verdade. O segundo, por seu turno, reside em investigar como a noção de autoria será assimilada pela instância midiática, e quais as implicações de se ter um autor no jornalismo, considerando que esse é um conceito quase sempre reservado à arte e à criação – ou, mais especificamente, à não-verdade.

Como a raiz do problema que nos trouxe para o presente corpus se encontra justo na sua natureza ambígua, não nos interessará tanto a análise estrutural ou estilística do *Relato de um naufrago* como o estatuto das enunciações que produziram narrativas distintas a partir do mesmo texto. Isto requer, naturalmente, que consideremos não apenas as circunstâncias sócio-históricas que envolveram as duas publicações, mas os discursos acionados para atualizá-las. Aqui a fala de García Márquez se revelará fundamental – o autor está bem vivo – posto que o paratexto ocupa um lugar central na compreensão do *Relato de um naufrago* como acontecimento que abrange duas obras e uma disputa judicial. Tão necessária quanto, será a interdisciplinaridade: nesse mérito, as ciências sociais, a teoria literária e a teoria da comunicação compõem os principais campos do conhecimento contemplados pela nossa literatura de apoio.

Já no primeiro capítulo, que trata especificamente da noção de “jornalismo mágico”, nos deparamos com um problema que não pode ser enfrentado satisfatoriamente sem que se recorra a questões próprias das disciplinas referidas. Antes de tudo, para pensar a ideia de magia precisamos compreender, de maneira mais ampla, como ela se relaciona com a formação do continente latino-americano, e aqui o faremos a partir dos estudos pós-coloniais. Só assim será possível inscrevê-la de modo adequado no projeto

do realismo mágico representado pela literatura de García Márquez, e em seguida analisar as implicações do uso crítico do termo como ferramenta descritiva de um discurso que se pretende informativo. Qual a natureza dessa magia e o que significa, afinal, conciliá-la com o jornalismo, que para si reivindica um lugar de verdade?

No capítulo seguinte, a partir dos pontos em que o mágico se revela entrecruzado com o literário, nos interessará investigar o que há nas fronteiras estabelecidas entre o jornalismo e a literatura, ou, melhor dizendo, o que significa acusar um “jornalismo literário”. Pode-se dizer que aqui o problema da realidade, objeto do primeiro capítulo, desdobra-se mais especificamente no problema da narrativa. Para adentrá-lo, partimos da análise da norma que aproxima o discurso informativo da ciência; mais propriamente, da objetividade, estudando seu estatuto epistêmico e suas condições históricas de formação. A seguir, pensaremos na representação do real de forma mais ampla, entendendo de que formas a historiografia ocidental começou a perseguir um status científico na modernidade e, por outro lado, perscrutando sua aproximação com a ficção sob o prisma teórico da narrativa. Buscando então superar a antinomia que na maior parte das vezes é estabelecida entre as duas instâncias, voltaremos nosso olhar para os espaços supostamente híbridos que resultam do encontro entre o jornalístico e o literário, para evidenciar finalmente o problema da linguagem.

O capítulo último será destinado à discussão sobre a autoria, motivadora fundamental da pesquisa e da escolha do corpus. Aqui procuraremos compreender em que consiste a figura moderna do autor, que surge com a ideia de propriedade intelectual, sem dissociá-la de uma teoria ampliada da narrativa que concebe o fenômeno literário como uma inter-relação complexa entre autor, obra e leitor. Será reservada em seguida uma reflexão comparativa sobre o funcionamento da autoria no jornalismo e na literatura, levando-se em conta as especificidades do *boom* da narrativa hispano-americana e o processo de modernização da imprensa, que acontecem no início da segunda metade do século XX. Por fim, nos deteremos em uma análise dos detalhes da sentença judicial que confere a autoria do *Relato de um naufrago* à Gabriel García Márquez – não no que diz respeito aos seus aspectos legais, naturalmente, mas epistêmicos e ideológicos.

CAPÍTULO 1

Quem acredita em magia? A deriva da realidade

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Gabriel García Márquez, 1982

Nos estudos acadêmicos sobre a obra de García Márquez, são curiosamente frequentes análises que, sem licença poética, definem sua não-ficção como um “jornalismo mágico” (HERSCOVITZ, 2004; DRAVET, 2013; GUIRADO, 2014). A própria Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, criada pelo escritor, reproduziria orgulhosa em sua página oficial uma manchete do Nieman Storyboard, núcleo de pesquisa de Harvard, que a congratulava por celebrar o “jornalismo mágico na América Latina”.³ Isso, creio, já nos defronta com um problema inevitável: se o realismo mágico, definição consensualmente associada à ficção literária, já é em si um oxímoro de difícil resolução, que diremos do vínculo da magia com o discurso informativo, essencialmente um discurso sobre o *real*?

A pergunta, que sintetiza as preocupações primordiais desse capítulo, não pode ser estirada sem que surja outra atada à sua extremidade, e outra sucessivamente; se me é admitida a analogia com os lenços coloridos surpreendentemente inesgotáveis que puxam os mágicos das suas mangas. Pois que não se pode, como já dito na introdução, falar do jornalismo de García Márquez como algo à parte de sua obra literária; da sua obra literária seria ainda maior negligência ignorar o realismo mágico; daquele realismo

³ Comunidad FNPI. “La fundación de García Márquez celebra el periodismo mágico de América Latina”. *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano*. Cartagena, 01 de jul. de 2010. Disponível em: < <http://www.fnpi.org/noticias/noticia/articulo/la-fundacion-de-garcia-marquez-celebra-el-periodismo-magico-de-america-latina/> >

mágico que diz respeito ao escritor só podemos tratar devidamente se reconhecemos sua filiação indissociável com a América Latina; da relação entre ambos teríamos uma compreensão indesejavelmente rasa, enfim, se não escavássemos o processo fundamental através do qual nosso continente foi inventado. Dito isso, como a boa retórica geralmente segue um caminho inverso ao da boa mágica, façamos do último o primeiro dos lenços a ser revelado.

1.1. A outra América

O conceito de uma “América Latina”, embora ubíquo em nossos tempos, é mais recente e arbitrário do que nosso contato anestesiado pela usualidade do termo poderia denunciar. O primeiro registro do uso da expressão data do século XIX, mais precisamente 1856, no poema *Las dos Américas*, do jornalista, poeta e escritor José Maria Torres de Caicedo, colombiano radicado em Paris. Se em meados do mesmo século a América Latina passa a ser assim denominada nos países de língua espanhola, derivada da expressão originária francesa (*Amérique Latine*), sua tradução inglesa (*Latin America*) só viria aparecer nos dicionários na última década do século XIX (FERES JÚNIOR, 2004).

Até então, *Spanish America* era o termo mais frequente utilizado pelos falantes de língua inglesa para designar o continente colonizado pelos ibéricos. Em um estudo sobre a evolução do olhar anglo-saxão acerca da Spanish America, João Feres Júnior (2004) analisa como a *Leyenda Negra* – propaganda britânica que demonizava o Império Espanhol, motivada especialmente por disputas religiosas e militares entre as duas nações nos séculos XVI e XVII – desdobrou-se no olhar etnocêntrico lançado por ingleses e norte-americanos para os povos que habitavam as colônias “latinas”.

Para tal, se vale da noção de contraconceito assimétrico elaborada por Reinhart Koselleck em sua obra *Geschichtliche Grundbegriffe* (1972-1997), que categoriza diferentes tipos de “oposições assimétricas no campo semântico do conceito” (KOSELLECK *apud* FERES JÚNIOR). Ao longo da história, foram tais contraconceitos que puseram em patamares distintos helenos e bárbaros; cristãos e pagãos; arianos e não arianos; a partir da perspectiva de um determinado grupo social. Respectivamente, Koselleck classificaria estas oposições como culturais (para os gregos, bárbaros não possuíam costumes, instituições políticas, moral à altura dos “civilizados”), raciais (para os nazistas, não-arianos eram uma “raça inferior” cuja miscigenação denegria a “pure-

za” dos arianos) e temporais – ao contrário das precedentes, que ofereciam como única saída a escravidão, o controle reprodutivo ou a eliminação física, pagãos poderiam “salvar-se” convertendo-se em cristãos no futuro. Em suma, tratam-se de categorias que caracterizam a negação total ou parcial de um Eu coletivo.

Analisando discursos de lideranças acadêmicas e políticas norte-americanas registrados ao longo do século XIX sobre a Espanha e os povos que habitavam suas colônias no Novo Mundo, o autor evidencia a presença dos três gêneros de oposição que punham espanhóis e hispano-americanos em uma posição de inferioridade e desvio diante da ótica anglo-saxã.

Através [da oposição assimétrica cultural] a America se imagina protestante, universalista e democrática, enquanto que imagina a Latin America como um Outro católico, particularista e autoritário. A oposição assimétrica temporal (...) ocorre (...) enquanto a auto-imagem Americana se propõe moderna, progressista e desenvolvida, (...) agente de sua própria história, [e] a Latin America é definida como primitiva, tradicional, atrasada ou subdesenvolvida. Por fim, temos a oposição assimétrica racial que ocorre quando o Outro é definido pela falta ou incompletude das características físicas e/ou psicológicas (...). No caso em questão, a América se define como branca e anglo-saxã, enquanto que a Latin America é representada pelo não-branco e mestiço. (*ibidem*)

Os contraconceitos assimétricos fundaram as bases ideológicas para as políticas imperialistas estadunidenses daquele século, especialmente durante a guerra na qual se apropriaram de aproximadamente metade do território mexicano e nas discussões posteriores do papel político que caberia aos hispano-americanos sob a tutela da nova jurisdição americana. A noção do “mestiço” como inferior, neste contexto, foi fundamental para ancorar a doutrina do Destino Manifesto que impulsionou o expansionismo americano, uma vez que este fora posto como incapaz de se autogovernar, justificando a autoridade do colonizador.

Se Feres Júnior, em sua pesquisa, põe em dúvida se os estigmas do conceito anglo-saxão de Spanish America foram ou não herdados pela Latin America, Walter Mignolo (2005, p. xiii, trad. própria) amplia a discussão ao atestar que a ideia de América Latina não pode ser discutida isoladamente sem que se produza um “turbilhão no sistema-mundo”. Para ele, é impossível separá-la da ideia de Ocidente que vigora até hoje como modelo e paradigma de universalidade, uma vez que a noção de que existem “Américas” é decorrente do expansionismo europeu.

A “descoberta” da América e o genocídio de índios e escravos africanos são a própria fundação da “modernidade”, mais que a Revolução Industrial ou Francesa. Melhor ainda, constituem a face mais sombria e escondida da modernidade, a “colonialidade”. Portanto, escavar a “ideia de América Latina” é, na verdade, entender como o Ocidente nasceu e como a ordem mundial moderna foi fundada. (*ibidem*).

Para Mignolo, sendo assim, “não há modernidade sem colonialidade”, uma vez que a última é parte fundamental e constitutiva da primeira, e a ideia de América Latina deriva deste mesmo processo histórico no qual a Europa inicia sua caminhada rumo à supremacia global. O Ocidente moderno não se fez sozinho, em uma autogênese independente e blindada de contatos com outros povos e culturas: fundou-se à contra-imagem e dessemelhança de suas colônias a partir da expansão marítima europeia que se inicia em 1492. Se nas narrativas dos colonizadores europeus do século XVI as “duas Américas” apareciam em um papel de subordinação, esta ideia será remodelada pelos estadunidenses após a guerra Hispano-Americana (1898), quando resta à América Latina a carapuça da inferioridade. A divisão continental entre a América dos norte-americanos e a América dos “latinos” colocará, ainda de acordo o autor, a segunda “como parte do Ocidente e ainda assim periférica a ele” (p. xv).

O próprio conceito de “Latinidade” fora concebido pelos franceses e então absorvido pelas elites “crioulas” (descendentes de europeus nascidos na América Espanhola), servindo para categorizá-los abaixo dos anglo-americanos e, simultaneamente, tirar de campo a identidade do negro e do indígena. Segundo Mignolo, durante o século XIX, intelectuais como o argentino Domingo Faustino Sarmiento e o brasileiro Euclides da Cunha “se utilizaram do paradigma ‘natureza’ versus ‘civilização’ para definir a elite crioula em oposição aos ‘bárbaros’ habitantes indígenas da América do Sul” (*ibidem*). A noção de “cultura” seria a escolhida mais adiante pelos europeus para designar aquilo que possuíam os povos de suas colônias, e que continuaria a privá-los, ainda, do status de “civilizados” – a cultura estaria em algum lugar intermediário entre a natureza e a civilização, e tal distância será batizada por Mignolo como “diferença colonial”.

De acordo com Castro-Gómez (2003, p. 148), a escrita foi o primeiro parâmetro de estabelecimento da diferença colonial no início da modernidade. Aos povos que haviam desenvolvido a técnica da escrita coube escrever a história daqueles que ainda não o haviam feito, chamados então de “povos sem história”. As ciências sociais, posteriormente, viriam a contribuir para uma narrativa que coloca o “nativo” do lado de fora de uma historiografia linear, em desconjunção com o tempo presente. Este paradigma é

atualizado quando as colônias passam a formar nações independentes sob a égide do Estado moderno, cujas práticas disciplinares fundamentadas pela epistemologia ocidental passam a ser acionadas para dar sequência ao processo excludente. Tais práticas eram também ancoradas na autoridade da escritura: constituições, gramáticas e manuais de urbanidade eram as medidas para julgar se ao latino-americano do século XIX cabia ou não o direito à cidadania.

As constituições não reservavam os mesmos direitos àqueles que não dominavam a gramática; os manuais de educação cívica não incluíam, como bem aponta Castro Gómez, instruções para ser “bom camponês, bom índio ou bom negro”, que seriam os outros da civilização, mas para ser bom “cidadão”, formando os “sujeitos epistemológicos, morais e estéticos de que necessita a modernidade” (p. 149). Ali estavam os homens brancos, alfabetizados, proprietários, racionais, senhores de seus instintos, que se definiam através do contraste com toda prática, forma de conhecimento, identidade e sensibilidade relacionada à “barbárie”. Para as elites crioulas que se formavam, era necessário inventar o Outro como contraparte para distinguir-se: repetindo o mesmo processo constitutivo da modernidade em que o Ocidente só passa a existir em oposição ao “resto”, a invenção do cidadão latino-americano exige como condição a reiteração do “bárbaro”, como dois lados da mesma moeda.

Se trata em ambos os casos de algo mais que representações mentais. São imaginários que possuem uma materialidade concreta, no sentido de que se acham ancorados em sistemas abstratos de caráter disciplinador como a escola, a lei, o Estado, os cárceres, os hospitais e as ciências sociais. É precisamente este vínculo entre conhecimento e disciplina o que nos permite falar, seguindo Gayatri Spivak, do projeto da modernidade como o exercício de uma “violência epistêmica”. (p. 151, trad. própria)

Se concordamos com Castro-Gómez, as relações entre Estado moderno e colonialidade são bem mais intrínsecas e capilares do que poderiam parecer: a dita violência epistêmica estaria implicada na própria natureza do poder disciplinário que as instituições modernas exercem. Dipesh Chakrabarty (2000) chegará a semelhante conclusão apontando para dependência epistêmica que acometeria as periferias do sistema-mundo com o advento da modernidade política:

A história europeia já não é mais pensada qual encarnasse tal coisa como uma “história humana universal”. (...) [No entanto] o fenômeno da “modernidade política” – isto é, o governo por instituições moder-

nas do estado, da burocracia e dos empreendimentos capitalistas – é impossível de ser pensado em qualquer lugar do mundo sem que sejam evocados certas categorias e conceitos, dos quais a genealogia vai a fundo nas tradições intelectuais e até teológicas da Europa (p. 3, trad. própria).

Em outras palavras, tornou-se impossível pensar as instituições modernas – e neste trabalho trataremos, mais adiante, da imprensa e seu ideal de objetividade – sem evocar determinadas categorias, tais como: sociedade civil; esfera pública; indivíduo; sujeito; razão; dentre outras, que se consolidaram com o pensamento Iluminista europeu no século XVIII. Indo ainda mais longe, Chakrabarty afirma que sem tais categorias seria impossível a existência de quaisquer ciências sociais capazes promover questões de justiça social na modernidade, evidenciando que a denúncia da dependência epistêmica não consiste, necessariamente, em uma rejeição ou antagonismo ao pensamento europeu.

De maneira controversa, entretanto, estes predicados teóricos foram negados na prática aos colonizados. Isto graças a um pensamento historicista que, como vimos, os colocaria “na sala de espera” de uma progressão linear da história, onde no futuro os aguardaria a imagem desenvolvida de seu colonizador. As concepções seculares e universais que fundariam as instituições políticas da modernidade serviriam também para categorizar os latino-americanos um povo “pré-político”, carente da racionalidade necessária para se autogovernar.

Ao invés de romper com os paradigmas que estabeleceram a diferença colonial, portanto, as ciências sociais foram fundadas sobre eles. A perspectiva historicista, que defendia que os povos progrediam linearmente do primitivismo para diferentes “estágios de evolução” até alcançar o status de civilizados era compartilhada pela maioria dos teóricos dos séculos XVII e XVIII. “‘No começo tudo era América’, quer dizer, tudo era superstição, primitivismo, luta de todos contra todos, ‘estado de natureza’”, resume Castro-Gómez (2003, p. 153). Tal visão de mundo perpetuou-se como majoritária nas ciências sociais até o início do século XX, sendo sucedida pelo pensamento weberiano que seguia reservando ao Ocidente o mérito de ter adquirido o único saber de valor universal. Quase cinco séculos de discurso acadêmico funcionaram, assim sendo, como “aparato ideológico” do projeto da modernidade, alimentado por uma engrenagem binária especializada em fabricar atrasos e alteridades.

O historicismo será o responsável pelos contraconceitos assimétricos temporais de que falava Koselleck, colocando “o tempo histórico como medida da distância cultu-

ral (ao menos em desenvolvimento institucional) que se assumia existir entre o Ocidente e o não-Ocidente” (CHAKRABARTY, 2000, p. 7). Através de tal oposição, grupos sociais latino-americanos e suas respectivas manifestações organizadas em torno de deuses, espíritos e superstições, em grande parte herdeiras da crença dos povos indígenas e africanos no sobrenatural, só poderiam ser vistas como anacrônicas. Chakrabarty, falando mais especificamente da realidade do Sul da Ásia, mas de maneira que entendemos igualmente aplicável à América Latina, contestará essa visão:

[O pensamento político europeu diz] que o ser humano é ontologicamente singular, que deuses e espíritos são afinal “fatos sociais”, que o social existe de alguma forma que os precede. Eu tento, por outro lado, pensar sem sequer a suposição de uma prioridade lógica do social. Empiricamente não se sabe de nenhuma sociedade em que humanos tenham existido sem deuses e espíritos que os acompanhassem (p. 16)

A dicotomia que se cria entre razão e fé, portanto, deslegitima e enxerga como anacronia o imaginário e as práticas sociais latino-americanas que não cabem dentro de sua epistemologia. Este processo de racionalização da técnica e do sagrado que surge como parte do projeto da modernidade levará ao fenômeno batizado por Weber como “desencantamento” do mundo – a partir daí, o mágico há de ser um discurso não-validado, porque compreendido como falso ou irracional.

Segundo Edgardo Lander (2003), o contraconceito assimétrico estabelecido pelo Ocidente entre religião e magia é ainda bem anterior ao desencantamento descrito por Weber, e nasce com a cisão entre o Sagrado, o Homem e a Natureza inaugurada pelo pensamento judaico-cristão. A magia passa a ser vista então como algo *anterior* à religião, e serve para descrever basicamente todas as tradições e práticas fundadas em uma noção de divindade ou espiritualidade que escapa à doutrina normativa da ética religiosa (PIERUCCI, 2003). Dentre outras separações notórias e *naturalizadas* pela universalização do pensamento ocidental, Lander também citaria aquela estabelecida entre corpo/mente e razão/mundo, fissura ontológica formulada por Descartes como condição para a formação de um conhecimento “sem sujeito”, descorporificado e universal; e entre ciência, moralidade e estética, descrita por Weber como caracterizadora da modernidade cultural a partir do século XVIII. Todas essas divisões, como se pode presumir, também serviriam para separar o Ocidente de seus Outros – em outras palavras, das demais culturas que tais distinções não existiam, e que se encontravam portanto na sala de espera da modernidade.

Mignolo (2005), por sua vez, dará destaque à cisão entre epistemologia e hermenêutica – ou entre as ciências e a metafísica – introduzida pelo pensamento Iluminista como um marco fundamental para a configuração contemporânea do conhecimento. Em um esforço de suprimir a diferença colonial implicada nas demarcações da cultura acadêmica ocidental, Mignolo propõe o retorno à noção de saber anterior a essa divisão – a *gnose*, em seu significado de “conhecimento em geral”⁴ – para dar conta do que escapa aos sistemas cerrados e racionalistas da epistemologia e da hermenêutica, bem como dos espaços liminares em que estas se confundem. O autor esclarece que as duas áreas do saber

nasceram como uma reconversão do campo do conhecimento na segunda fase da modernidade, localizada no Norte da Europa e desenvolvida nas três principais línguas do conhecimento a partir de então (inglês, francês e alemão) (...) A gnose pertencia a esse campo semântico, embora tenha desaparecido da configuração ocidental do saber, depois que uma certa ideia de racionalidade começou a ser formada e diferenciada de formas de conhecimento consideradas duvidosas. (p. 31)

Sua intenção não consiste, portanto, em uma negação ou um confronto com a epistemologia, a ciência ou a razão, mas em uma ampliação conceitual daquilo que é validado como saber pelas instituições acadêmicas. Compreendendo epistemologia, hermenêutica, as margens incertas entre ambas e as formas de conhecimento descartadas por suas respectivas estruturas disciplinares, a retomada da gnose em seu sentido anterior ao Iluminismo tem como fim transcender a taxonomia binária que surge com a posterior reconfiguração do pensamento ocidental.

Isabelle Stengers (1997), em seus escritos sobre filosofia da ciência, traz duas perspectivas análogas, de modo geral, a Mignolo: a ideia de uma ampliação, de uma revisão epistêmica daquilo que é considerado científico; e a contestação de uma razão isolada do mundo, da cultura e da filosofia por uma redoma sacralizada. Não é o caso, como já dito, de uma relativização do conhecimento – bem ao contrário, Stengers é uma cientista oriunda dos laboratórios de química que faz uma distinção bastante dogmática entre a “boa” e a “má” ciência –, mas da busca por uma ciência que não separe a razão

⁴ O termo gnose – do grego *gnosko*, que significa “saber” – tem origens embaçadas e seu sentido varia bastante ao longo da história, uma vez que adquiriu muitas significações em diferentes tempos, culturas, civilizações e autores. Foi notadamente usado durante o início da era cristã para indicar um conhecimento religioso, relacionado à divindade e ao sobrenatural, que servia como ponte para alcançar a salvação (MIGNOLO, 2003).

do mundo, ou a epistemologia da ontologia – equívoco no qual teriam se perdido igualmente os filósofos clássicos e os relativistas radicais da sociologia construcionista.

No texto *O reencantamento do mundo*, escrito em parceria com o Prêmio Nobel da química Ilya Prigogine, Stengers vai apontar as limitações de um desencantamento que, em contrapartida, diviniza a estabilidade e a previsibilidade de uma natureza que nunca esteve de fato sob o controle da matemática, negligenciando assim a diversidade e os devires das coisas em seu estado caótico. O que a autora critica nos epistemologistas modernos não é, portanto, o ímpeto da busca por verdades objetivas ou universais; seu ponto, essencialmente, é de que estas são ínfimas diante da magnitude das incertezas que se perpetuam desde que o mundo foi posto em desencanto no século XVIII.

Podemos propor um outro tipo de releitura, focado desta vez no modo de desenvolvimento particular à ciência. Essa dinâmica interna da ciência pode ser descrita em termos de panoramas bastante vastos, de questões que continuamente reemergem, de ritmos que se modificam lentamente. Houve pouca irreversibilidade real na história da ciência, poucas questões definitivamente abandonadas ou não mais válidas. Em sua mais clássica descrição, a evolução da ciência tem sido frequentemente comparada com a evolução das espécies: uma arborescência de disciplinas cada vez mais diversas e especializadas, um progresso unidirecional e irreversível. Nós gostaríamos de passar de uma imagem biológica para outra geológica, porque *o que buscamos descrever é mais da ordem da deriva que da mutação*. (p. 34, trad. própria, grifo meu)

Como solução para uma ciência reconfigurada, consciente da vastidão do mar aberto em que deriva, Stengers proporá a “nova aliança” entre ciência e cultura que caracteriza sua teoria *cosmopolítica* – intimamente associada à metafísica de Gilles Deleuze e à sociologia de Bruno Latour. A cosmopolítica implica que se superem as divisões modernas e naturalizadas, como apontado por Lander, entre epistemologia, ontologia, ética, política e mesmo teologia; que ciência não descarte seu passado, tampouco as ciências subalternas; que o cientista não busque retirar-se do processo de descoberta, nem erga uma barreira hermética entre si mesmo e um objeto emudecido.

Um exemplo paradigmático está na análise de Stengers da rejeição de Freud pelo método da hipnose: apesar de obter resultados extraordinários, o psicanalista, temendo que a sugestão seja a real responsável pelos resultados, busca retirar a sua influência do processo, dessubjetivando a experiência e eliminando da disciplina justamente sua maior causa de incerteza e risco. Para Stengers (p. 106), ao buscar mimetizar a assepsia laboratorial das ciências “exatas”, Freud deixou tanto a hipnose como a sugestão (“o

principal sintoma de que talvez não estejamos no controle de nós mesmos”) nas mãos dos behavioristas e suas cobaias, que se perderam em métodos restritos e ilusões de cientificidade que pouco acrescentaram à compreensão do fenômeno. A limitação epistemológica da psicanálise seria responsável também pela negligência de outros fenômenos, como o placebo e a psicossomática, além de carregar um profundo ranço eurocêntrico: “não é de se estranhar que (...) etnologistas desconfiem de psicanalistas mais que quaisquer outros porque eles são aparentemente capazes de reduzir um transe ritual a uma crise histórica?” (*ibidem*).

Acreditamos que, embora possam apresentar discordâncias, a ideia de cosmopolítica trazida por Stengers parte da mesma necessidade que a gnose adotada por Mignolo: a de ampliar os limites da realidade e do conhecimento como concebidos pelas ciências sociais modernas. Tomando gnose então como conhecimento em geral, Mignolo introduz a noção de gnosiologia marginal para designar o estudo dos espaços fronteiros onde a colonialidade do saber se choca e se mestiça em diferentes graus com as formas de conhecimento subalternas. Esta crítica do conhecimento constrói-se, assim sendo, *a partir de* uma relação dialógica com a epistemologia – nunca sendo esta, naturalmente, uma relação livre de problemas. A gnosiologia marginal é concebida na “intercessão conflituosa de conhecimento produzido na perspectiva dos colonialismos modernos (retórica, filosofia, ciência) e do conhecimento produzido na perspectiva das modernidades coloniais na Ásia, África, nas Américas e no Caribe” (p. 33).

Tem como objetivo, portanto, equalizar as distâncias forjadas pela diferença colonial, reconhecer as velhas margens como novos centros, libertar sujeitos dotados de um lugar de enunciação próprio da sua antiga condição de objeto de estudo. Inclusive, como vimos anteriormente, Mignolo (p. 27-28) se incomodará com a própria noção de “cultura”: para o autor, a premissa de que existem “outras” culturas traz implícita a ideia de que “‘outras culturas’ não são elas próprias científicas mas, em vez disso, podem ser conhecidas através das abordagens científicas da epistemologia ocidental”. Há uma evidente assimetria que reserva às “outras culturas” um lugar subordinado no campo do conhecimento e invalida seus saberes, desprovendo-os de caráter científico ou universal.

Mesmo no interior da hierarquia sujeito-objeto, o historiador norte-americano Richard Morse (1964) ainda denunciaria, em seu ensaio *The Strange Career of Latin American Studies*, a escassez de fomento por parte das instituições acadêmicas dos Estados Unidos para o estudo da cultura da América Latina ainda na segunda metade do século XX. Para Morse, “a quantidade de atenção dada à arte e à música latino-

americana [era] minúscula”, sendo a racionalidade científica dos norte-americanos mais competente para perscrutar aspectos quantitativos como a arqueologia, a etnografia de tribos isoladas e a agricultura do continente, produzindo um conhecimento majoritariamente catalogal e quantitativo (p. 109, trad. própria). Esta limitação acadêmica seria, pela perspectiva do autor, um reflexo sintomático da “falta de preocupação e, presumivelmente, de respeito por tendências culturais e intelectuais da América Latina” (*ibidem*). Morse também atenta para a dependência epistêmica denunciada por Chakrabarty ao analisar a fundamentação teórica dos estudos latino-americanos:

Assumimos que Calvin e Locke são um ponto de partida para “estudos americanos”, enquanto orientalistas, eu presumo, devem suar sobre Buda, Confúcio e Lao-Tsé. No entanto quão seriamente algum de nós ousou requerer um mergulho em São Tomás, Dante, e Suárez para aqueles que entenderiam a América Latina? (p. 111)

É interessante observar como Morse, fazendo uma autocrítica diante do próprio desinteresse das instituições de pesquisa norte-americanas em se aprofundar no entendimento da América Latina, utiliza apenas pensadores europeus como exemplos de referência: dois nomes medievais italianos e um jesuíta espanhol, cujas produções intelectuais e literárias dialogaram especialmente com a doutrina católica. Quer dizer, a própria distinção epistêmica é feita, como observamos no início deste capítulo, no interior das margens do sistema-mundo, reconhecendo apenas as fronteiras que separam os anglo-americanos dos europeus do sul – nesse caso, italianos e espanhóis – a exemplo daquelas produzidas pela *Leyenda Negra* que surgem com a disputa pela hegemonia colonial entre Espanha e Inglaterra. Não há nenhuma menção às margens externas da colonialidade, aos conflitos e afetos produzidos pelo contato da cosmovisão ocidental com a gnose dos povos africanos e indígenas.

Aproximadamente na mesma época em que Morse, Silvano Santiago (2001), no clássico ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de 1971, defenderia a necessidade teórica de emancipar as artes literárias latino-americanas do eurocentrismo acadêmico, para que emergissem como narrativas autônomas e não objetos de estudo a serem valorados pelas medidas universalistas do “Cânone Ocidental”. Segundo o autor, a linha evolucionária dos estudos literários acabara reproduzindo, em seu paradigma didático, a violência epistêmica e o pensamento historicista:

(...) certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos no seu verdadeiro lugar... Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p. 17)

Que marcaria, afinal, esta diferença? Segundo Santiago, a singularidade da literatura escrita na América Latina estaria na sua condição de lócus antropofágico: ao se encontrar na encruzilhada de diversas tradições culturais (africanas, pré-colombianas e ocidentais), nossa arte revela-se um campo de batalha fronteiriço no qual são incessantemente negociados e disputados valores e identidades culturais. Nas trincheiras epistêmicas da colonialidade do saber, a narrativa latino-americana evidencia uma assimilação marginal e insubordinada da cultura da metrópole – apreender-se-ia triturando, digerir-se-ia transmutando. Para o autor, o entre-lugar do mestiço⁵ nos primórdios do processo colonial não se diferencia daquele ocupado pelo escritor da América Latina diante do Cânone Ocidental nas primeiras décadas da segunda metade do século XX: “É preciso que aprenda a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (p.20).

Estaria então, neste entre-lugar, a obra de García Márquez? Até que ponto a ideia de antropofagia é apropriada para dar conta do realismo mágico em sua complexidade? Ou ainda: até que ponto este oximoro que é o realismo mágico, aparentemente insolúvel, será capaz de dar conta da literatura a que ele mesmo se refere? Como seria possível conceber uma narrativa que se revela, ao mesmo tempo, real e mágica? Tais questões, que só poderemos começar a responder após o esforço de definir precisamente o sentido deste desgastado termo, são primordiais para compreendermos que lugar de fato o jornalismo de García Márquez reivindica.

⁵ Mignolo (2003, p. 38) vai escolher fugir das noções de mestiçagem, hibridismo ou transculturação por acreditar que estas sustentam um discurso sobre a cultura apropriado pela colonialidade do poder, que hierarquizará os povos do mundo “de acordo com a etnicidade (pele, cor, lugar geográfico) e um sistema de signos (língua, alimentação, vestuário, religião etc.)” – colocando-os num “entre-lugar” localizado entre a natureza e a civilização e reservado aos periféricos do sistema-mundo. Santiago (2001) sugere, por outro lado, o reconhecimento do elemento mestiço como principal responsável por começar a abrir caminho pela embrenhada trilha da descolonização, a partir do momento em que os europeus passam a ter seus códigos invadidos, enriquecidos e reconfigurados pelo contato com outros povos, desconstruindo o mito da pureza civilizatória.

1.2. O realismo mágico e a solidão latino-americana

Todos falam sobre o “realismo mágico”, como um estilo ou modo literário, ou até como um gênero; todos sabem mais ou menos o que o “realismo mágico” ‘é’, ou consegue apontar um sem número de exemplos na literatura ou no cinema (...) ao ponto em que eles tornam-se adjetivos de uso comum quase sem significado, símbolos inflados e desvalorizados proporcionalmente à sua distância de uma aplicação crítica distinta e rigorosa. (LÓPEZ, 2001, p. 205, trad. própria)

Alfred López aponta para um problema fundamental ao defender uma utilização mais clara e rigorosa do termo realismo mágico, alertando para a diversificada gama de significações que este pode gerar. Cunhado pelo crítico de arte germânico Franz Roh para descrever a estética de certos pintores do pós-expressionismo alemão em 1925 e aplicado pela primeira vez à literatura latino-americana em 1947 pelo crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri, o realismo mágico atravessou uma longa jornada pelas décadas, sendo sinônimo também de certas correntes da arte naif, da pintura metafísica e do surrealismo (*ibidem*).

Mignolo (1986), por seu turno, define de forma mais precisa em “qual” realismo mágico deveríamos situar, precisamente, a literatura de García Márquez. De acordo com o autor, não basta que uma narrativa trate de eventos de natureza fantástica, tampouco os situe na América Latina, para que a alcunha se faça pertinente. A corrente da qual faz parte *Cem anos de solidão* (1967) detém uma característica bem mais específica: a presença de uma ideologia (i.e. sistema de ideias) preocupada com uma determinada noção de identidade latino-americana. Diz ele:

Os vocábulos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso” (...) são empregados para aludir a um certo tipo de literatura cuja ideologia corresponde à busca da “americanidade”. Neste sentido, quando a expressão “realismo mágico” se emprega no contexto latino-americano, devemos limitar seu contexto de uso. (...) É absolutamente irrelevante que em um conto de Asturias e em um de Borges se descrevam acontecimentos sobrenaturais e não naturais. O que importa é em que projeto se inscrevem e a que ideologia correspondem tais acontecimentos ficcionais (MIGNOLO, 1986, p. 153, trad. própria)

Em que consiste, assim sendo, o projeto de busca da “americanidade” na qual podemos inscrever a ficção de García Márquez? Para Mignolo, ainda que presente em diferentes autores e com distintas motivações, o projeto do realismo mágico corresponde à preocupação estética de representar a cosmovisão das culturas nativas e folclóricas

da América Latina e à afirmação de uma singularidade ontológica do continente – estética e ontologia tais que escapariam, por sua vez, a uma percepção racionalista do real. Corroborando a hipótese de Mignolo, García Márquez diria sobre os desafios deste projeto de traduzir essa extraordinariedade ontológica para uma audiência ocidental:

Não [é uma fabricação literária](...). Nossa realidade é desmesurada e com frequência planta em nós escritores um problema muito sério, que é o da insuficiência das palavras. Quando falamos de um rio, o maior que pode imaginar um leitor europeu é o Danúbio, que tem 2.790 quilômetros de largura. Como poderia imaginar o Amazonas, que em certos pontos é tão largo que de uma costa não se vislumbra a outra? A palavra tempestade sugere uma coisa ao leitor europeu e outra a nós, e o mesmo ocorre com a palavra chuva, que nada tem a ver com os dilúvios torrenciais do trópico, os rios de águas ferventes e as tormentas que fazem estremecer a terra, e os ciclones que levam as casas pelos ares. Não são coisas inventadas, mas dimensões da natureza que existem em nosso mundo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 78, trad. própria)

Tal distinção ontológica não estaria presente apenas na natureza, mas também nas idiosincrasias históricas do continente. Neste sentido, García Márquez tem sua visão partilhada pelo escritor cubano Alejo Carpentier, que no prefácio do livro *O Reino deste mundo* (1949), onde narra a independência haitiana, dedica-se a uma descrição minuciosa das características definidoras do “real maravilhoso”⁶ que seriam particulares à América Latina. “Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?”, questionaria Carpentier (1984, p. 11, trad. própria), ao mesmo tempo em que afirma ser a história que está prestes a narrar “impossível de situar na Europa”.

Ambos, García Márquez (1982) no discurso do Nobel e Carpentier em seu prefácio, citam os variados registros cartográficos e expedições concretas em busca de terras imaginadas como El Dorado, que estava sempre nos mapas a mudar de lugar; a Cidade Encantada dos Césares, nunca encontrada na Patagônia; e a Fonte Eterna da Juventude – procurada por oito anos por Alvar Nuñez Cabeza de Vaca no norte do México, em uma empreitada desvairada na qual seiscentos foram e apenas cinco retornaram após terem devorado uns aos outros. Carpentier menciona os heróis das guerras de independência que viriam a ganhar tratamentos de mito, como a revolucionária Juana de Azur-

⁶ É interessante notar a relação entre o problema da insuficiência de palavras apontado por García Márquez e a escolha de Carpentier para designar a realidade latino-americana como “maravilhosa”. Etimologicamente (Dicionário da Língua Portuguesa, 2015), a palavra deriva do latim *mirabilia*; ou seja, aquilo que surpreenderá nosso olhar (*mirada*) e que, tão logo poderíamos presumir, não encontrará em nosso vocabulário palavra que o corresponda. A maravilhas, assim sendo, eram as descobertas do Novo Mundo que não encontravam referência castelhana.

duy; enquanto García Márquez homenagearia um coronel que de fato lutou trinta e duas guerras civis e perdeu todas com seu Aureliano Buendía em *Cem anos de solidão*. Também seriam exaltadas as extravagâncias ditatoriais dos tempos pós-libertação, como o general Maximiliano Hernández Martínez, de El Salvador, que massacrou 30 mil camponeses e inventou um pêndulo que supostamente detectava veneno em sua comida, ou o déspota mexicano Antonio López de Santana que chegou a arranjar um funeral luxuoso para a perna que perdera na Guerra dos Pastéis.⁷

Carpentier também indicaria uma dimensão epistemológica do real maravilhoso ao dizer que “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”, pois que “aqueles que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos” (p. 09). Em outras palavras, é necessário que tal percepção outra da realidade esteja em conjunção com a cosmovisão de um povo para que tal experiência possa se configurar como autêntica – a análise de Mignolo acaba negligenciando esse ponto ao reduzir o realismo mágico a uma ontologia e uma estética. Nesta visão, o “maravilhoso” europeu opor-se-ia ao latino-americano por não dever sua gênese à fé, trazendo encoberta uma bagagem de crenças que fariam sua literatura fantástica culminar em meros elogios da loucura. Há no projeto do realismo maravilhoso a crença de que, ao contrário dos surrealistas europeus, nós não precisamos *inventar* nada: a magia seria constitutiva da Verdade e do Ser da América Latina. Sobre as raízes dessa magia, García Márquez diria:

No Caribe, ao qual pertença, se mesclou a imaginação transbordada dos escravos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e logo com a fantasia dos andaluzes e o culto dos galegos pelo sobrenatural. Essa aptidão para olhar a realidade de certa maneira mágica é própria do Caribe e também do Brasil⁸... Eu creio que o Caribe me ensinou a ver a realidade de outra maneira, a aceitar os elementos sobrenaturais como algo que forma parte de nossa vida cotidiana. O Caribe é um mundo distinto cuja primeira obra literária mágica é o Diário de Cristóvão Colombo, livro que fala de plantas fabulosas e de mundos mitológicos (...). A síntese humana e os contrastes que existem no Caribe não se veem em outro lugar do mundo (...). Não só é o mundo que

⁷ García Márquez (1982; 2001) daria aos registros da miséria da violência (guerras de independência, ditaduras militares e, a partir dos anos 80, narcotráfico) e da miséria (estatísticas escabrosas de desigualdade social, fome e mortalidade infantil) um lugar igualmente essencial na descrição da realidade extraordinária da América Latina, ao lado de sua natureza, história, credo e cotidiano.

⁸ García Márquez (2011, p. 1976) definiria mais precisamente sua demarcação do “território mágico” caribenho: “A propósito do Caribe, creio que sua área está mal determinada, porque na realidade ela não deveria ser geográfica, mas cultural. Deveria começar no sul dos Estados Unidos e se estender até o norte do Brasil. A América Central, que supomos do Pacífico, não tem muito dele, e sua cultura é do Caribe. Esta reivindicação legítima teria pelo menos a vantagem de que Faulkner e todos os grandes escritores do sul dos Estados Unidos passariam a fazer parte da congregação do realismo mágico.”

me ensinou a escrever, mas também a única região onde eu não me sinto estrangeiro. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 127)

Nessa passagem fica claro como a afirmação ontológica da “americanidade” se encontra intimamente ligada ao projeto epistêmico do realismo mágico – aquele que reside em resgatar a “*mirada*” indígena, evocando um olhar procura enxergar o mundo através das cosmovisões subalternizadas da América Latina. Para Mignolo, por sua vez, o artifício narrativo que materializa esteticamente esse discurso seria a sobreposição, a grosso modo, de duas realidades: aquela vislumbrada pelo “mito da razão” e aquela desvelada pela “razão mítica” (MIGNOLO, 1986, 153).

Em outras palavras, ao invés de, através do discurso racional, *informar* sobre a razão mítica para uma audiência culta, assumindo um lugar de narrador-etnólogo, o realista mágico buscará criar um efeito de coexistência entre estas duas cosmovisões a princípio contraditórias, unindo certos recursos literários do realismo ocidental com o olhar mágico latino-americano sobre a realidade. Uma fala que sintetizaria a natureza deste projeto estético seria esta em que García Márquez justifica a escolha narrativa que fez ascender aos céus sua personagem Remedios, a bela:

Havia uma menina que correspondia exatamente à descrição que faço de Remedios, a Bela, em *Cem anos de solidão*. Efetivamente fugiu de casa com um homem e a família não quis afrontar a vergonha e disse, com a mesma cara de pau, que a havia visto dobrando uns lençóis no jardim e que depois havia subido ao céu(...) No momento de escrever, prefiro a versão da família, a versão com que a família protege sua vergonha, a prefiro à real, que fugiu com um homem e que é algo que ocorre todos os dias e não teria nenhuma graça. (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* MIGNOLO, 1986, p. 154-155)

Como se poderia esperar, esta literatura não teria uma leitura ocidental livre de tensões. Em um artigo em que analisa 25 resenhas de *Cem anos de solidão* publicadas nos principais veículos de comunicação da Inglaterra e dos Estados Unidos entre 1967 e 1979, a colombiana Maria Mercedes Andrade (2000) irá denunciar certas limitações da crítica literária anglo-saxã para assimilar de forma plena o realismo mágico. Enquanto, segundo Andrade, nenhum crítico latino-americano deixou de perceber as especificidades socioculturais e históricas do Caribe colombiano presentes no romance (tais como o pirata Francis Drake, os índios Guajira e as plantações de banana), os críticos de língua inglesa enquadrariam precipitadamente a vila de Macondo em um limbo onde reinam o escapismo e a irracionalidade ou situá-la-iam em um lugar qualquer da vaga e insondável.

vel América Latina.⁹ Sete das resenhas, inclusive, sequer mencionam a nacionalidade de García Márquez, enquanto duas delas chegam a escrever, equivocadamente, que o autor é “columbiano” (p. 33). Compreender o lugar de origem da narrativa, aparentemente, é tarefa desimportante.

A perspectiva historicista se faz evidente na crítica de David Gallagher, do periódico londrino *The Guardian*, quando este afirma, ao analisar a cronologia cíclica do romance, que “não se pode esperar que uma visão linear da história emane de um continente notório por sua inabilidade em alcançar desenvolvimento significativo”, enquadrando assim a literatura latino-americana na categoria “primitiva” e “pré-política” em oposição ao progresso civilizatório (p. 35). Deslocada de sua história, cultura e geografia, resta à narrativa de *Cem anos de solidão* vagar indefinidamente pelo universo desterrado das alucinações e do delírio.

John Leonard, do *New York Times*, chega a dizer com ironia que “gostaria de acreditar em tudo que aparece” no romance, e procede listando eventos da narrativa como a levitação aos céus de Remedios, a Bela, e o assassinato dos três mil grevistas das plantações de banana pelas metralhadoras federais. Ignora, no entanto, o episódio real em que autoridades locais colombianas, a mando da multinacional norte-americana United Fruit Company, em 1928, reprimiu a tiros uma manifestação de trabalhadores agrícolas na cidade de Aracataca, deixando impunemente um número jamais definido de mortos (p. 34). Leonard demonstra desconhecer também a prática outrora comum entre famílias do México e do Caribe que, para manter a honra intocada, diziam ter ascendido aos céus suas filhas que fugiam do lar ou eram mandadas ao convento por estarem grávidas – como vimos, caso do exemplo que inspirara García Márquez (LÓPEZ, 2001).

No célebre pronunciamento *La soledad de America Latina*, que profere na cerimônia de aceite do Prêmio Nobel de Literatura, García Márquez (1982) ataca a falibilidade epistêmica do racionalismo enquanto método de interpretação suficiente para dar conta da realidade latino-americana que daria luz à sua escrita, acusando os ocidentais de estarem tão “extasiados na contemplação de suas próprias culturas” que insistem em “medir-nos com a mesma vara com que medem a si mesmos”; pois que, como diria em

⁹ O próprio Prêmio Nobel de Literatura, quando reservado a escritores da América Latina, incorre nesta percepção desparticularizada do continente quando justifica que Gabriela Mistral o recebeu “por sua poesia lírica (...) que fez de seu nome um símbolo das aspirações idealistas de todo o mundo latino-americano”; Miguel Asturias “para sua realização vívida literária, profundamente enraizada nos traços nacionais e tradições dos povos indígenas da América Latina”; Pablo Neruda “pela poesia que (...) reaviva o destino e os sonhos de um continente” e para García Márquez “pelos seus romances e contos, em que o fantástico e o real se combinam (...) refletindo a vida e os conflitos de um continente” (Prêmio Nobel, trad. própria). Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/>.

outro discurso, para os europeus “tudo que não parece com eles parece um erro” (2011, p. 76). O grande desafio da sua literatura residiria então na dificuldade de fazer-se crível, real e legítima enquanto lócus de enunciação ante uma norma racionalista estabelecida como universal. García Márquez viria a contestar, portanto, tal noção de magia que é consequência da obliteração do contexto histórico, político e sociocultural da América Latina – em última instância, de uma *violência epistêmica*.

Para o escritor, os leitores e críticos ocidentais que sucedem em achar o mágico em suas obras e no entanto falham em enxergar a realidade que o corresponde, o fazem

(...) seguramente porque seu racionalismo lhes impede de ver que a realidade não termina com o preço dos tomates e dos ovos. A vida cotidiana da América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. (...) Conheço gente do populacho [*pueblo raso*] que leu *Cem anos de solidão* com muito gosto e com muito cuidado, mas sem surpresa alguma, pois que ao fim e ao cabo não lhes conto nada que não se pareça com a vida que eles vivem (...). Não há em meus romances uma linha que não esteja baseada na realidade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 50, trad. própria)

Esta fala nos traz, enfim, ao problema final do realismo mágico. García Márquez parece, por um lado, sugerir que a realidade latino-americana suscita uma sorte de “re-encantamento” do mundo; por outro, a falta de espanto do *pueblo raso* denuncia que tal encanto só é passível de ser vislumbrado por uma alteridade: apenas um olhar externo poderia enxergar a realidade dos trópicos como extraordinária, pois para tal haveria de estar habituado a uma realidade outra: “ordinária”. Como bem aponta González Echeverría (*apud* LÓPEZ, 2001, p. 147), “pode muito bem ser que a magia esteja deste lado, mas teríamos de vê-la do outro lado para vê-la como magia”. Não à toa, García Márquez reservaria aos Cronistas de Índias a autoria das “primeiras obras literárias mágicas do continente”: ou seja, a maravilha é vislumbrada originariamente por ninguém menos que o europeu colonizador.

Não surpreendentemente, o projeto ideológico do realismo mágico, que consiste também em um deslumbre por um Novo Mundo exótico, provocaria tensões dentre as correntes literárias da própria América Latina. Defendendo que a literatura de García Márquez é em verdade uma apropriação furtiva de uma realidade outra que não a sua, o escritor cubano Cabrera Infante será um ferrenho contestador deste suposto pertencimento:

Ele faz o que eu chamo de 'literatura de Carmen Miranda'. Carmen Miranda está para o Brasil como García Márquez está para a literatura

em espanhol. Ambos possuem um exotismo que, na realidade, não lhes pertence. Carmen Miranda nem sequer era brasileira. Chamaram-na de 'The lady with the tuti frutti hat'. Eu chamo García Márquez de 'The writer with the tuti frutti pen'. (ONETO, 1992)

O argumento de Infante é corroborado quando analisamos essa sintomática fala de García Márquez sobre sua literatura tardia, na qual diz que *Cem anos de solidão* é um livro “mítico, ainda que não trate de [tirar-lhe] nenhum mérito” por conta disto; ao passo em que *O amor nos tempos do cólera* (1985), escrito quase vinte anos depois, “é um livro humano, com os pés sobre a terra do que nós somos de verdade” (PENILLA, 2014, trad. própria). Como aqui fica claro, a máxima de que não há em sua literatura “uma linha que não esteja baseada na realidade”, pois nela não há nada além do que “o *pueblo raso* vive”, passa a confrontar-se com a suspeita de que essa realidade do realismo mágico não é de fato a sua: é real porque *eles* acreditam e *eles* não se espantam; não é o que *nós* somos de verdade.

A alteridade e o essencialismo dessa descrição do “povo latino-americano” também apresenta traços historicistas, que ficam claros quando García Márquez (2011, p. 76) cita Bolívar para pedir aos europeus e estadunidenses que nos deixem “fazer tranquilos a nossa Idade Média”; ou quando Carpentier (1984, p. 9) diz em seu prefácio que “pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, (...) a América está muito longe de haver esgotado seu caudal de mitologias”. Esgotar o mito e sair da Idade Média é aqui uma questão de tempo: se na Europa os historiadores escreveram sobre as peripécias do rei Arthur nas lendárias terras de Avalon até as voltas do século XII, no Novo Mundo ainda no século XVIII saíam expedições em buscas de seus El Dorados – magia e anacronia, assim sendo, andariam de mãos dadas.

Essa é, certamente, a grande encruzilhada desse lócus antropófago, desse entre-lugar que exaltava Silviano Santiago. Alfred López (2001, p. 153) a descreve como “a dupla-amarra insolúvel do ‘cosmopolita do Terceiro Mundo’: escrever em nome de um outro e ser ele mesmo alterizado, escrever nos lugares entre”. Pois se García Márquez acaba por revelar a alteridade inevitável de um *pueblo raso* ingênuo e fideísta, essa alteridade é igualmente sintomática no que concerne aos seus leitores e críticos ocidentais. E se é certo que esse é um movimento longe de estar livre de problemas, é tão certo quanto que não daremos conta dele simplificando-o como um oportunismo exotista, um discurso ideológico ou um artifício estético.

Afinal, se o reduzimos à levitação de Remedios, a bela, não temos mais que a apropriação autoconsciente do mito: ainda que fosse uma lenda comum nos povoados caribenhos, García Márquez obviamente sabe que as moças não subiam aos céus, simplesmente prefere contar a versão inventada. Mais que isso: a própria família hipócrita o sabe, mas mente para proteger sua vergonha. Nessa perspectiva, o real e o mágico estão muito bem definidos, e o máximo que poderíamos fazer seria sobrepô-los através de um joguete narrativo; um simulacro do verdadeiro campo de batalha discursivo em que o realismo mágico entrincheira-se para reivindicar sua americanidade, com o ambicioso plano de borrar as linhas de demarcação que separam o real e o fantástico. Uma análise que iguala discursos tão complexos a truques de prestidigitação é demasiado superficial para suportar a densidade da literatura de García Márquez sem estilhaçar-se: que acontecerá quando for tecida, precisamente daí, uma narrativa de não-ficção?

1.3. Um jornalismo mágico?

Como vimos na introdução, é curiosamente frequente, em reflexões acadêmicas acerca do jornalismo de García Márquez, a recorrência do termo “jornalismo mágico”. Que significará, afinal, estender à sua extensa e relevante produção de crônicas, notícias e reportagens, a magia que distinguiu seu universo ficcional? Como já esclarecemos, não nos parece razoável situar seu jornalismo como algo à parte de sua literatura – o próprio defendia o reconhecimento do jornalismo como um gênero literário da mesma grandeza que a poesia ou o teatro (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001). Entretanto, sucederia em fazer uma diferenciação lúdica – porém fundamental – entre as naturezas da verdade literária e da verdade jornalística em sua crônica *Quem acredita em Janet Cooke?*. Nela, o escritor relativiza o escândalo causado pela descoberta de que a jornalista do Washington Post vencedora do Pulitzer de 1981 havia inventado a matéria premiada:

O problema é que no jornalismo um só dado falso desvirtua sem remédio aos outros dados verídicos. Na ficção, em troca, um só dado real bem usado pode tornar verídicas as criaturas mais fantásticas. A norma tem injustiça de ambos os lados: no jornalismo tem que se apegar à verdade, ainda que ninguém creia, e em troca na literatura se pode inventar tudo, desde que o autor seja capaz de fazê-lo crível como se fosse verdade. (...) Então não teria sido justo que lhe dessem o Prêmio Pulitzer de jornalismo, mas por outro lado fora injustiça maior que não lhe deram o de literatura (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p. 128, trad. própria).

A reportagem de Janet Cooke, que fala de um menino de oito anos chamado Jimmy que injetava heroína na presença da mãe, é admirada pelo escritor por ter causado uma comoção sem tamanho dentre os leitores do jornal – tendo vários deles escrito cartas nas quais diziam saber de garotos em situações parecidas ou até conhecer a própria criança imaginária. Neste caso, a verdade literária consiste em uma legitimidade metafórica, medida por seu diálogo com a realidade do leitor: nas suas palavras, “para um romancista o primordial não é saber se o pequeno Jimmy existe ou não, e sim estabelecer se sua natureza de fábula corresponde a uma realidade humana e social, dentro da qual poderia haver existido” (*ibidem*). A verdade jornalística, por sua vez, não admite falsidades ou invenções, ainda que isso possa lhe custar a atenção e a confiança do público: afinal, como diz bem em *Crônica de uma morte anunciada* (1981), impressiona como a vida pode “se parecer tanto com a má literatura”. Portanto, embora García Márquez enxergue o jornalismo como um gênero essencialmente literário, não há em sua consideração nenhum indício a partir do qual poderíamos vislumbrar qualquer abertura deste gênero para a fabulação deliberada – discurso tomado pelo *fictício*, e não pelo *ficcional*, e sobre o segundo melhor falaremos no capítulo seguinte.

Em que consistiria, nessas condições, um jornalismo mágico? Em seu artigo *O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez*, Herscovitz (2004 p. 180) dirá que, mesmo em suas reportagens, o escritor “rejeita a razão e descreve uma realidade quase sobrenatural, distanciando-se dos cânones jornalísticos que estabelecem a objetividade como ideal da profissão”. Temos, à primeira vista, uma definição que se aproxima perigosamente da caracterização deste suposto jornalismo mágico com uma incursão irracional na fantasia. Precisando, então, de que forma García Márquez representa “uma realidade quase sobrenatural”, Herscovitz dirá:

Apesar de independente e crítico, o jornalismo de Garcia Marquez em seus primórdios falha ao não alinhar-se aos princípios de veracidade e exatidão. O escritor optou por organizar ele mesmo a demonstração de Quibdó, no Chocó, transformando-a em um evento com repercussão nacional. Também violou os princípios de veracidade e exatidão em “Crônica de uma Morte Anunciada”, publicada em 1981, um antes de receber o prêmio Nobel de Literatura. (p. 184)

De acordo com esta descrição, jornalismo mágico seria, então, um jornalismo inverídico, que viola um predicado fundamental do ofício fabricando acontecimentos inexistentes. Vamos, pois, à análise dos exemplos levantados por Herscovitz. O primeiro aponta o episódio de Quibdó, ocasião em que García Márquez fora cobrir para o El

Espectador, em 1954, um protesto na província mais isolada da Colômbia contra os des-casos do governo, especialmente quanto à acessibilidade da região. Após dois dias de viagem para chegar ao destino, a ingrata surpresa – não havia protesto algum. Uma vez que o fotógrafo que o acompanhava recusava-se a voltar sem fotos, os dois organiza-ram, ao lado de outro correspondente, uma enorme manifestação que acabou por desper-tar as atenções nacionais para o abandono do município (SIMS, 1992). Ora, este caso poderia suscitar, naturalmente, discussões importantes e controversas no que condiz aos “limites” da militância jornalística ou da intervenção do repórter na produção do acontecimento, mas não concordamos quanto ao ponto de que ele fere os princípios da veracidade. García Márquez acabou por ajudar a organizar o protesto, cujo sucesso indica uma indignação real do povo diante de uma negligência real das autoridades colombia-nas, não o *inventou*. Se há algum equívoco ético de García Márquez na produção desta notícia, este fora não transparecer-se como protagonista do acontecimento.

Quanto ao caso de *Crônica de uma morte anunciada* (1981), o próprio García Márquez (2001) disse ter alterado, para proteger o episódio da curiosidade pública, “as identidades e os nomes dos protagonistas”, da maneira que “não seria legítimo reivindi-cá-la como uma reportagem formal e sim como um modelo válido do gênero”. Trata-se, portanto, de uma novela fictícia que dialoga com eventos supostamente reais, escrita aos moldes de uma reportagem – não de um texto jornalístico que se permitiu desrespeitar os preceitos da veracidade e da exatidão. Neste mérito, Herscovitz afirmará:

Para alguns, um exemplo de ficção com um pé no jornalismo. Para mim, um exemplo de jornalismo mágico que talvez só Gabriel Garcia Marquez tenha autoridade e talento para criar. Nós, meros jornalistas, devemos ser mais cautelosos ao cruzar a fronteira entre a realidade e a imaginação, o mito e a história, o jornalismo e a literatura” (p. 193).

Como transparece na própria argumentação da autora, esta é uma definição pes-soal, segundo a qual o status de literato permite a García Márquez ignorar dados reais para criar um “jornalismo mágico” – leia-se, afinal, fictício e inverídico. A “magia”, por fim, usada aqui como sinônimo de fabulação deliberada, é justificada por uma autorida-de artística que supostamente confere a García Márquez a liberdade para inventar coisas mesmo em suas reportagens – nesta percepção, o jornalismo pode dar-se ao luxo de desviar dos predicados da veracidade quando escrito por um virtuoso das letras. Nota-se, nesta descrição do jornalismo mágico, uma clara determinância do fator autoral: se

há, por detrás da notícia, um escritor, é admissível que a potência criadora que o define exceda os domínios do meramente factual.

Em *Textos Caribenhos: As primeiras marcas do jornalismo mágico de Gabriel García Márquez*, Guirado (2014) não vai chegar a apontar o García Márquez repórter como um narrador de eventos imaginários, desprovidos de referente real. Entretanto, ao analisar os primórdios da sua produção de crônicas na coluna La Jirafa (1948-1952), chegará a conclusão de que sua vocação para a literatura mágica faria com que ele acabasse, inevitavelmente, distorcendo os fatos:

A técnica narrativa de García Márquez, desde os primeiros textos caribenhos, explora a realidade desfigurada em algum ponto, fazendo com que a descrição do real ganhe aparência de um real anamorfósico. Essa imagem da coisa distorcida, ou ampliada em algum vértice do signo, parece ser típica do realismo mágico, estilo que cai como luva sobre o gênero crônica jornalística, cuja natureza permite a convivência civilizada entre o real e o imaginado. (p. 09)

Guirado justificará adiante a correlação com o realismo mágico ao afirmar que García Márquez, em suas crônicas, traduz a realidade “de modo distorcido, como fazem, em geral, os latino-americanos ao contar oralmente suas histórias dramáticas, engraçadas, surreais, malucas ou fantásticas” (p. 20). O realismo mágico fica reduzido a uma caricatura do acontecimento, e sua análise das tradições orais do continente se perde em uma generalização vaga e exotista. Se não temos um jornalismo inventado, tampouco temos um jornalismo que possa ser considerado realista.

Dravet (2013), em *Por um jornalismo latino-americano, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez*, apresentará uma análise mais específica. A autora justifica o uso da expressão por reconhecer também no jornalismo de García Márquez o desdobramento da americanidade que distinguiria o realismo mágico, sustentando a hipótese de que a literatura jornalística do continente apresenta traços característicos que a destaca das demais. Analisando a produção de crônicas do escritor no período que vai de 1961 a 1984, Dravet sugerirá que

Talvez possamos afirmar que haja, na América Latina, um tipo de jornalismo que só poderia ter nascido aqui, fruto de uma cultura híbrida, predominantemente oral, corporal, sensual e mágica. Aqui – onde também nasceu, na literatura do século XX, o realismo mágico – de fato, existe um jornalismo que é literário e mágico, sem deixar de ser, claro, realista. Talvez isso tenha uma explicação: a de que, em toda a América Latina, a realidade é outra. É mítica, poética e delirante, às

vezes inacreditável e ficcional para as mentes formadas unicamente à ordem eurocentrada de percepção e narração do mundo. (p. 83)

Como Guirado, a autora fará uma análise metonímica tentada a tomar a produção jornalística de García Márquez como paradigma continental. Embora seja possível elencar certos indícios que sugerem uma aproximação íntima da crônica com a América Latina – nos quais nos aprofundaremos no capítulo seguinte –, não podemos afirmar esta singularidade “literária” e “mágica” do jornalismo latino-americano sem correr o risco de cair no essencialismo fácil. Dravet ainda vai mais longe singularizando não apenas as narrativas do Novo Mundo, mas propondo uma distinção ontológica da própria realidade do continente que reproduz o discurso ideológico do real maravilhoso. Esse, como vimos, também traz consigo um olhar externo e eurocêntrico que fará o latino-americano – ou o “cosmopolita do Terceiro Mundo” – enxergar a sua própria realidade como exótica.

Para além desta afirmação da “americanidade”, Dravet define de forma bastante genérica o jornalismo mágico como um jornalismo “literário”. A autora agrega à sua descrição do mágico “o poder da palavra evocatória”, que por seu turno estaria presente em todos os gêneros literários, uma vez que “todos eles são suscetíveis de transportar autores e leitores a universos desconhecidos, de levá-los a conhecer seres desconhecidos, lugares imaginários, universos construídos no intangível limite entre a realidade e a ficção” (p. 83). Nesta percepção, por demais vaga, todo texto que se utilize da “palavra literária” – termo cujas inúmeras possibilidades de definição nos lança em outro problema – teria dimensões mágicas.

Entretanto, apesar de incorrer em uma descrição essencialista da realidade latino-americana e atribuir genericamente à “linguagem poética” uma natureza mágica, Dravet trará ainda uma outra abordagem do elemento fantástico no jornalismo de García Márquez que consideramos valiosa. Essa diz respeito, basicamente, à presença de eventos paranormais e sobrenaturais em suas crônicas. Na primeira dessas citada pela autora, *Fantasmas de Carreteras*, García Márquez começa tratando de um episódio supostamente ocorrido em uma estrada da França no qual uma moça vestida de branco pediu carona a quatro jovens, alertou-os de que a próxima curva era perigosa e tão logo feito isso desapareceu sem mais nem menos. Eis as considerações do escritor sobre a cobertura midiática do acontecimento:

Quase toda a imprensa da França o comentou nos dias seguintes, e numerosos parapsicólogos, ocultistas e repórteres metafísicos correram ao lugar da aparição para estudar suas circunstâncias, e fatigaram com interrogatórios racionalistas os quatro eleitos pela dama de branco. Mas ao cabo de poucos dias, tudo foi deixado ao esquecimento, e tanto a imprensa como os cientistas se refugiaram na análise de uma realidade mais fácil; os mais compreensivos admitiram que a aparição poderia ser certa, mas ainda assim preferiram esquecê-la ante a impossibilidade de entendê-la. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p. 237)

Pois não seria apenas em suas crônicas, afinal, nem seria algo como uma licença poética que faria García Márquez conceder-se o direito de tratar dos eventos que “só os racionalistas sem coração são incapazes de entender” (*ibidem*). Em *Notícia de um sequestro* (1996), livro-reportagem fruto de uma apuração minuciosa de três anos, no qual o escritor narra com grande riqueza de detalhes o sequestro de dez jornalistas colombianos orquestrado pelo cartel de Pablo Escobar no início dos anos noventa, o sobrenatural é um elemento recorrente. A ideia de predestinação aparece com destaque na análise do mapa astral de Pablo Escobar; a influência oculta das divindades é ilustrada pela experiência tenebrosa da protagonista Maruja Villamizar com a estátua do Deus da Morte – a jornalista tem um sonho no qual tenta arrancar sua auréola de bronze, e quando acorda o objeto está no chão; os fantasmas materializados dão as caras novamente, como nesta passagem em que García Márquez narra as primeiras noites solitárias de Maruja após a execução de sua ex-colega de cativo, Marina:

Nessa tormenta de sensações e sentimentos desencontrados, os dias tinham-se tornado invisíveis e as noites, intermináveis. Impressionava-a dormir na cama de Marina, coberta com o seu cobertor, atormentada pelo seu cheiro, e quando começava a adormecer ouvia nas trevas, ao lado dela a ela na mesma cama, seus sussurros de abelha. Uma noite *não foi uma alucinação e sim um prodígio da vida real*. Marina agarrou-a pelo braço com a sua mão de viva, morna e terna, e soprou-lhe ao ouvido com a sua voz natural: "Maruja." (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.225, grifo meu)

A lista poderia se desdobrar à exaustão: telepatia, premonições e prodígios invadem a não-ficção de García Márquez, seja nas suas crônicas de fim de semana ou nas suas reportagens mais ambiciosas. Olhar para o seu jornalismo, inclusive, é um exercício fundamental para que redimensionemos o próprio lugar fácil que é recorrentemente reservado ao realismo mágico, que já não pode ser descrito como “exotismo folclórico” ou sobreposição meramente estética do real e do mito esvaziado, mas um lócus complexo de disputas e tensões epistêmicas. O García Márquez que fetichiza o *pueblo raso*

crédulo do Caribe e suas grávidas ascendentes é o mesmo García Márquez que se debate contra a resistência dos racionalistas europeus em admitir a existência evidente dos fantasmas de estrada.

Dravet é coerente, portanto, quando diz que o jornalismo de García Márquez, apesar de “mágico”, é “realista” – do contrário, teríamos de lidar novamente com aquele híbrido estranho de reportagem e fabulação sugerido por Herscovitz. Aqui fica claro o entrave epistêmico do escritor com uma realidade desencantada, seu luto pelo descarte racionalista de dimensões liminares do real, seu incômodo com uma imprensa que deslegitima e negligencia o inexplicável. Da realidade de *quem*, afinal, estão os realistas falando? A autora dilui seu argumento, entretanto, quando procura inserir este esforço em um projeto maior que atravessaria a imprensa latino-americana. Consideramos essa uma conclusão apressada que ignora a tensão de García Márquez com o lócus complexo que é a própria América Latina; a mesma tensão que faz do realismo mágico um conceito tão rico e problemático.

Antes de tudo, esclareçamos que um jornalismo “literário” – feito por literatos ou possuidor de recursos narrativos majoritariamente associados à ficção literária – jamais foi exclusividade caribenha ou sul-americana, e que a transgressão das fronteiras epistêmicas de uma realidade cartesianamente compreendida – o jornalismo “mágico” – nunca foi um projeto empreendido de maneira organizada ou sistemática pela imprensa da América Latina. Bem ao contrário: para Aníbal González (1993), em sua análise dos intercâmbios e entrecruzamentos entre jornalismo e ficção literária na narrativa hispano-americana, o discurso informativo serviu, a partir do século XIX, para “textualizar a modernidade” no Novo Mundo. Foi especialmente através de trocas mútuas entre literatura e jornalismo que os realistas latino-americanos perseguiram o modelo civilizatório que enxergavam no Ocidente – vide os exemplos de Euclides da Cunha e Domingos Sarmiento, como apontado por Mignolo.

Sobre dois primeiros jornais brasileiros, a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*, ambos fundados em 1808, Bethania Mariani diria: “O discurso jornalístico se insere no velho imaginário europeu. As vozes veiculadas são procedentes do Velho Mundo... o brasileiro não fala nestes jornais, ele é falado pelo europeu” (MARIANI apud RESENDE, 2002, p. 64). Esse definitivamente não é um fenômeno idiossincrático brasileiro que veio por acidente junto com a família real, se levamos em conta o verdadeiro tratado de Tordesilhas que as quatro maiores agências de notícias do mundo – a britânica Reuters, francesa Havas, a alemã Wolff (CTC) e, posteriormente, a estaduni-

dense Associated Press – estabeleceram para dividir a difusão global de informação via telégrafo na segunda metade do século XIX (RANTANEN, 1997).

Mas antes de tornar-se um monopólio conjuntural do Ocidente, a natureza do discurso informativo já diz respeito à própria gênese da imprensa moderna como ferramenta de ascensão da burguesia europeia no século XVII. Como aponta Muniz Sodré (2012, p. 11), seu ideal civilizatório está intrinsicamente associado ao pensamento Iluminista, que orientaria o “fenômeno da construção do mundo por meio do discurso esclarecido (...), com vistas a produzir uma racionalidade universal para o ato de fala”. Filha da cultura eurocêntrica e aprimorada tecnicamente pelos norte-americanos, a imprensa industrial como a conhecemos nasce junto com a mesma modernidade da qual a colonialidade é a face sombria.

Que aqui fique claro, García Márquez não é um rebelde imune a essa influência, tampouco seu jornalismo despreza a explicação racional ou a retórica do discurso esclarecido – muito ao contrário. Entretanto, a natureza epistêmica da sua não-ficção apresenta uma distinção cabal se contrastada com os fundamentos ideológicos do realismo moderno. Schudson (1978) ilustra bem a raiz desta diferença ao elucidar que, quando as relações do discurso jornalístico com a literatura realista se estreitam no final século XIX, o pano de fundo dessa aproximação é precisamente o desencantamento weberiano que caracterizaria a modernidade cultural:

O importante (...) não é que realistas acreditava que a arte tinha uma função mimética - não havia nada de novo nisto, e o termo "realismo", nos anos 1890, era mais uma ostentação e uma publicidade que um rótulo descritivo. O importante é que os realistas identificavam a "realidade" com fenômenos externos que, acreditavam eles, estavam sujeitos às leis da causalidade física tal revelavam as ciências naturais e as ciências sociais poderiam revelar. Isso *era* novo. O mundo estava desencantado como nunca antes, e os realistas, abraçando o desencantamento para distinguiem-se de seus pais literários, estavam encantados. (73-74).

Nesse realismo, certamente, a literatura de García Márquez não pode ser enquadrado; para ele, o real jamais esteve em desencanto, mesmo se abandonamos as peripécias míticas de *Cem anos de solidão* para os “pés na terra” de *O Amor nos tempos do cólera*. Seu jornalismo é a expressão mais pura do reencantamento conjurado pela sua escrita, onde a representação da realidade jamais está exclusivamente sujeita às leis previsíveis dos cálculos exatos; às normas enclausurantes dos métodos científicos; à soberania positivista do verificável. É particularmente sintomática a descrição que faz o es-

critor da sua experiência na Comissão MacBride da Unesco, em que teve de escrever ao lado de quinze jornalistas das mais diversas nacionalidades um relatório sobre a comunicação global nos anos 1980. Apesar de ter considerado a empreitada no geral bastante positiva e enriquecedora, confessa sua maior frustração na crônica *La Comisión de Babel*: “ao final, só me ficou a amargura de não haver sucedido em demonstrar que a telepatia, os presságios e os sonhos cifrados são meios de comunicação naturais que é necessário resgatar do obscurantismo científico” (1999, p. 64).

Mesmo no *Relato de um naufrago*, que na maior parte do tempo se parece com uma novela realista, esta “desobediência epistêmica” – nos termos de Mignolo (2011) – inconformada com um mundo ressecado pelo dogmatismo das ciências naturais também se dá a ver. A passagem mais emblemática é aquela em que Luís Alejandro Velasco vê Jaime Manjarrés, um de seus amigos mais antigos na marinha, materializado na balsa onde até então viajava solitário.

Em meio às trevas deixei de ver o outro extremo da balsa. Mas segui olhando a escuridão, tratando de penetrá-la. Foi então quando vi perfeitamente, no extremo da borda, Jaime Manjarrés, com seu uniforme de trabalho: calça e camisa azuis, e o boné ligeiramente inclinado sobre a orelha direita, onde se lia claramente, apesar da escuridão: “A.R.C. Caldas”. (...) *Se isto tivesse sido um sonho não teria nenhuma importância. Sei que estava completamente desperto, completamente lúcido, e que ouvia o silvo do vento e o ruído do mar sobre minha cabeça. Sentia a fome e a sede. E não me cabia a menor dúvida de que Jaime Manjarrés viajava comigo na balsa.* (...) Não era uma aparição. Eu não sentia medo. Me parecia uma imbecilidade que antes me havia sentido só na balsa, sem saber que outro marinheiro estava comigo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 65-66, grifos meus)

Não era uma alucinação o fantasma de Marina; tampouco era a presença de Jaime Manjarrés na balsa, sorrindo e apontando para a costa colombiana – em direção à qual, em uma sorte digna da alcunha de mágica, Alejandro Velasco era soprado por um vento de monção (o que inclusive torna equivocado o título desta dissertação, pois que o marinheiro jamais esteve à deriva de fato). Manjarrés, que se vai com os primeiros raios de sol do terceiro dia de Velasco no mar, aparece acompanhado pela lucidez e pela fome, materializado das calças à inclinação do boné, e é tão real para o leitor como a balsa que navega na escuridão. Não há uma separação racionalizada entre o delírio e o estado de consciência ordinário, da mesma forma que, para o xamanismo, visões – assim como

a clarividência, a precognição e os próprios sonhos – são considerados dimensões reais e autênticas da vivência humana.

O jornalismo de García Márquez é, portanto, o território de uma realidade em disputa, um campo de batalha epistêmico onde se luta para legitimar experiências excluídas do domínio do real pela racionalização do discurso informativo. Como parte constitutiva e fundamental da obra do escritor, sua não-ficção enfrentará tanto quanto sua ficção a resistência normativa de uma realidade que termina no “preço dos tomates e dos ovos”; mas, ao contrário da segunda, já não corre o risco de ser confundida com o escapismo deliberado. Aqui já não resta escapatória, e somos obrigados a nos perguntar: os fantasmas são, ou não são, *reais*?

Nesse sentido, talvez fosse plausível falar de algo como um “jornalismo mágico”, muito embora eu considere que este termo suscite indesejavelmente o vislumbre de um jornalismo adulterado, contaminado pelo mito. Se o concebemos como um discurso sobre o real, por que persiste a necessidade de marcar sua distinção? Por que não admitimos que seja, tão simplesmente, jornalismo? O adjetivo pode acabar servindo, em última instância, mais para identificar o desvio a um modelo que para reconhecer um locus de enunciação legítimo; quando não para negar o próprio caráter jornalístico de uma narrativa que nos parece encantada demais para um mundo desencantado.

CAPÍTULO 2

Quem acredita na palavra? A deriva da linguagem

Mi vocación y mi aptitud son de narrador nato. Como los cuenteros de los pueblos, que no pueden vivir sin contar algo. Real o inventado, eso no importa. La realidad para nosotros no es sólo lo que sucedió, sino también y sobre todo, esa otra realidad que existe por el solo hecho de contarla.

Gabriel García Márquez, 2001

É interessante notar que todas as concepções até aqui analisadas de um suposto jornalismo mágico são atravessadas por uma tensão pungente com o elemento literário. A magia está, a todo momento, sendo acionada para descrever as “fabulações autorais” de García Márquez ou as “distorções” de uma “linguagem poética”, o que denuncia a rejeição do discurso informativo não só ao que lhe soa fantasioso, mas a tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, escapa ao que idealmente seria uma descrição objetiva da realidade. Todavia é necessário esclarecer que não se trata, por outro lado, de denunciar a mera confusão entre o “mágico” e o “literário”. Esta certamente acontece, entretanto, é preciso reconhecer que a própria fronteira entre o que poderia ser enquadrado superficialmente em uma outra instância nem sempre é nítida no jornalismo de García Márquez, como o episódio Jaime Manjarés ilustra bem o bastante.

Consideremos, a seguir, este outro trecho do *Relato*:

Então vi, como a cinco metros da balsa, uma enorme tartaruga amarela com uma cabeça tigrada e uns fixos e inexpressivos olhos como duas gigantescas bolas de cristal, que me encaravam espantosamente. A princípio acreditei que era outra alucinação e me sentei na balsa, aterrorizado. O monstruoso animal, que media como quatro metros da cabeça à cauda, afundou quando me viu mover, deixando um rastro de espuma. Eu não sabia se era realidade ou fantasia. E ainda não me atrevo a dizer se era realidade ou fantasia, apesar de que durante breves minutos vi nadar aquela gigantesca tartaruga amarela diante da balsa, levando fora d’água sua espantosa e pintada cabeça de pesadelo. *Só sei que – fosse realidade ou fosse fantasia – haveria bastado que tocasse a balsa para que a tivesse feito girar várias vezes sobre si mesma.* (p. 114-155, grifo meu)

Aqui fica claro como o embaraço gerado pelo jornalismo de García Márquez excede o dilema realidade/fantasia para evidenciar outra questão fundamental, que já não diz respeito ao referente (“a presença da tartaruga amarela era ou não *factual?*”), mas ao problema primordial da representação: ao leitor é proposto um pacto no qual o que importa não é comprovar a existência empírica da tartaruga, e sim fazer com que o leitor a testemunhe da mesma maneira que o naufrago diz ter testemunhado. O que passa a entrar em jogo, pode-se dizer, é a “suspensão de descrença”¹⁰: não interessa se o acontecido pode ou não ser comprovado (o próprio narrador é tomado pela incerteza), mas que a criatura monstruosa e todo seu potencial para fazer estragos se realizem no interior do universo ficcional composto pelo relato de Velasco. Estamos habituados a estabelecer pactos do gênero conscientemente quando nos deparamos com obras fictícias, mas não com reportagens, que se ancoram na premissa evidencial.

Nesse sentido, as dificuldades que García Márquez (2012, p. 10) confessadamente encontra para compor *Relato de um naufrago* – “era tão minucioso e apaixonante, que meu único problema literário seria conseguir que o leitor acreditasse” – são idênticas às que sempre atravessaram seu realismo mágico. Tanto que recorrem a um mesmo recurso, bastante evidente nos dois trechos já citados: uma linguagem predominantemente referencial, permeada por detalhes descritivos, responsáveis por produzir o “efeito do real” concebido por Barthes (1988) como estratégia narrativa da literatura moderna. Sob esse aspecto, a cabeça tigrada da tartaruga e a inclinação do boné de Jaime Manjarés não diferem dos lençóis brancos que fazem Remédios, a bela subir aos céus ou da taça de chocolate que permite ao padre Nicanor Reina o milagre da levitação: todos funcionam como credenciais “realistas” para eventos “mágicos”.

Entretanto, há de se reconhecer que o “efeito do real” traz para o jornalismo um efeito colateral particular: a evidenciação do *inverificável*, exacerbado no *Relato de um naufrago* pela solidão absoluta do único sujeito a testemunhar sua deriva. Isso é ilustrado de maneira sintomática pela pergunta que encerra a reportagem, lançada como resposta a todos que considerassem a história uma invenção fantástica: “Eu lhes pergunto: então, que fiz durante meus dez dias no mar?”. A interrogação final de Velasco revela o paradoxo fundamental que desafia o desejo de verdade do *Relato*: cada detalhe, cada vestígio, cada rastro evocado pela narrativa solitária do naufrago é incapaz de encontrar

¹⁰ O termo foi cunhado por Samuel Taylor Coleridge e prescreve a condição básica para que uma obra literária seja atualizada: “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”. (ECO, 1994, p.81)

no mundo empírico outra coisa senão a ausência de um referente passível de ser comprovado¹¹. E assim, torna-se uma vez mais compreensível que o “mágico” e o “literário” se confundam: ambos descrevem o desconforto do discurso informativo com tudo aquilo que não pode ser medido, validado ou negado de acordo com as normas convencionais e cartesianas de produção de verdade.

É também a partir desse ponto que os dois problemas epistêmicos fundamentais suscitados pelo jornalismo de García Márquez se cruzam e se desdobram: de um lado, o da realidade, em guerra com fantasmas, presságios e visões; do outro, o da narrativa, sempre desconversada pelo discurso informativo como “um fenômeno da literatura, como um artifício do qual o jornalismo – ou algum jornalista em particular – às vezes lança mão” (RESENDE, 2011, p. 121). Os adjetivos, nesse sentido, dizem bastante: da mesma forma que o jornalismo “mágico” tem sua alteridade marcada por desviar daquilo que deveria ser entendido racionalmente por realidade, o jornalismo “literário” é acionado sempre se traz à tona o caráter simbólico da mediação, ameaça constante às pretensões de objetividade do jornalismo.

Tratando agora mais especificamente do segundo problema, creio que o texto *O duplo equívoco de Gabriel García Márquez*, publicado pelo pesquisador Elias Machado (2002) no *Observatório da Imprensa*, sintetiza de maneira paradigmática uma visão bastante corrente entre os estudiosos do campo. Machado, analisando a autobiografia *Viver para contar*, contesta a passagem em que García Márquez diz ter se dado conta, durante apuração e escrita do *Relato de um Naufrago*, que a “novela e a reportagem são filhas da mesma mãe: a literatura”. Eis o que diz o pesquisador:

Quando considera que novela e reportagem são filhas de uma mesma mãe, a literatura, mais que desprezar todos as particularidades de cada gênero, elencadas com o duro trabalho de pesquisa para elaborar classificações a partir da identificação de singularidades da prática profissional, García Márquez, com a autoridade de um prêmio Nobel, reforça a defesa de uma visão romântica do jornalismo, concebido como um espaço para escritores em formação, que dificultou tanto no passado quanto no presente o ensino e a prática da profissão.

¹¹ Nesse mérito, a nota que introduz o fascículo especial do *El Espectador* com a reportagem completa, escrita por Eduardo Zalamea Borda, companheiro de García Márquez na redação, é bastante ilustrativa: “Antes da primeira reportagem, tanto ele (G. G.M.) como nós temíamos que não sobrara muito por dizer sobre sua aventura. Na realidade, como notícia sensacional, tudo estava esgotado pela imprensa do país. Restavam apenas os pormenores, os pequenos detalhes, a companhia das gaivotas, a rotina lógica dos tubarões e a autoexploração dos pensamentos e do instinto de conservação de um homem só em uma balsa. Quer dizer, o anti-folhetinesco”. (GILARD, 1982, p. 66, trad. própria)

Para Machado, García Márquez desconhece fundamentos básicos do estudo do campo, e começa por apresentar duas premissas pelas quais o jornalismo se distinguiria essencialmente da atividade literária: o primeiro trataria do presente, enquanto a segunda se caracterizaria pela atemporalidade; ambos seriam orientados “por técnicas de apuração, redação, de estilo e ética diferenciadas”. O pesquisador elenca então paradigmas conhecidos para definir e diferenciar o discurso jornalístico: atualidade (o jornalismo é do presente; a literatura, da eternidade, ou “notícia é tudo que amanhã interessará menos que hoje”, como diria Paul Gide), técnicas de apuração, redação, de estilo e ética – que por sua vez poderiam ser englobadas pelos conceitos de informação, objetividade e estilo que, ao lado da atualidade, figuram desde os anos 50 no trabalho de acadêmicos como Alceu Amoroso Lima, no qual me aprofundarei mais adiante.

Machado então vai atacar de maneira mais específica a conceituação de *Relato de um Naufrago* como uma reportagem – o escritor teria confundido expressamente dois gêneros distintos, a reportagem e a entrevista. Na concepção do estudioso, a narrativa da aventura do marinheiro Luís Alejandro Velasco não seria mais que um testemunho pessoal “posto na forma por um talentoso profissional”; ou seja, uma entrevista com as perguntas suprimidas, transcrita e adaptada de maneira estritamente técnica por um redator. Neste caso, o “por na fôrma” em questão não consistiria em uma criação artística, tampouco outros métodos de apuração que transcenderiam o interrogatório direto da fonte.¹² Para Machado, portanto, o conceito de reportagem trazido por García Márquez se revela *subjetivo e pessoal demais*: “se aceito sem ressalvas, destruiria muitos dos fundamentos teóricos do campo, sem deixar pedra sob pedra” – desprezando assim o “jornalismo como ciência”.

Muito desperta a atenção a expressão que encerra o artigo, e é basicamente sobre ela que se debruça este capítulo. O que significa, afinal, conceber o jornalismo como uma *ciência*? Quando, e como surge esta percepção? Pode-se presumir uma notável ambiguidade no contexto em que Machado a formula, que diz respeito tanto à cientificidade da prática jornalística em si como decodificadora do real e à cientificidade conferida ao estudo do campo – que definiria, neste caso, as características do discurso informativo e seu desdobramento em gêneros textuais. Levemos, por conseguinte, estas duas perspectivas em consideração.

¹² A respeito dessa questão técnica, Machado não é muito preciso. Há passagens do prefácio em que García Márquez deixa claro ter buscado evidências para apurar a veracidade do relato, como checar com os serviços meteorológicos se de fato não houve tormenta e contatar a tripulação sobrevivente em busca de fotos que comprovassem a carga de contrabando. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012)

2.1 O jornalismo como ciência

Para tratar deste problema, é necessário antes de tudo considerar os modos através dos quais a verdade científica circula e é produzida no sistema-mundo moderno, e o que significa para o jornalismo figurar como espaço de produção e legitimação dessa verdade. Edgardo Lander (2003), partindo de uma abordagem pós-colonial, e Michel Foucault (1979), em suas reflexões pós-estruturalistas, vão trazer contribuições análogas e valiosas para o aprofundamento do tema. Ambos vão se preocupar, primariamente, em apontar a articulação inerente entre verdade e poder.

Para Lander, a maior força do pensamento científico moderno na organização do poder estaria em sua *eficácia naturalizadora* – ou na ideia de que as relações sociais, bem como a atual configuração político-econômica do mundo no capitalismo tardio, seriam o reflexo de processos espontâneos e congênitos. Seu pensamento é bastante correlato ao de Mignolo, como vimos no primeiro capítulo, no que diz respeito à atuação das ciências sociais modernas na universalização do pensamento ocidental e, como consequência, na colonialidade do saber e do poder. Desconstruir estas relações de hegemonia no sistema-mundo capitalista-liberal, segundo Lander (p. 12), “requer o questionamento das pretensões de objetividade e neutralidade dos principais instrumentos de naturalização desta ordem social: o conjunto de saberes que conhecemos globalmente como ciências sociais”. Considerando o campo do jornalismo como integrante destas, cabe então situá-lo como parte do problema denunciado por Lander.

Foucault (1979), seguindo a mesma linha de raciocínio, vai se preocupar em esclarecer que não se trata de separar verdade e poder; o que constituiria um paradoxo se concordamos que a própria verdade é poder, e o poder de verdades necessita. Assim sendo, não é suficiente que contestemos a objetividade e a neutralidade reivindicadas pela imprensa acusando-a de representar interesses de classe, deturpar os fatos ou ser sensacionalista. É o questionamento da própria cientificidade que entra em jogo, a partir da reflexão sobre o estatuto da verdade em si mesma. O filósofo sintetiza, em linhas gerais:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os

mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (p. 12)

Aqui, Foucault aponta para a necessidade de particularizar a verdade; identificando os lugares em que ela é produzida, pelas quais circula e através dos quais é legitimada. Dizer “a verdade é deste mundo” implica em considerar seus limites antropomórficos, constatar que esta, como a conhecemos, não transcende a condição humana. Ou seja: não há nada para além da verdade que legitime o verdadeiro; é seu regime interno que há de separá-la da falsidade, e este regime interno deve ser sempre singularizado no espaço-tempo de um determinado arranjo social – e, por conseguinte, arranjo de poder. Para Foucault (p. 13), a formação das verdades na modernidade capitalista será regida por cinco características principais:

(...) a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”).

Portanto, o primordial não seria “libertar” a verdade do erro ou de pressões externas – ideológicas ou financeiras, por exemplo – mas pensar a gênese e os efeitos da própria verdade, e como ela se articula com as formas de hegemonia (sociais, econômicas e culturais) vigentes. Se trazemos novamente o jornalismo para o centro da discussão – uma vez que os meios de comunicação e informação ocupam um poder central na produção, difusão e controle da verdade nas sociedades modernas –, o problema radical já não consiste então em como torná-lo mais “objetivo” (livre de ideologias e preferências pessoais) ou “independente” (livre das influências do mercado), mas em questionar seu próprio estatuto científico. Até porque, como veremos mais adiante, este nem sempre foi o caso: como aponta Foucault (p. 4), há certos momentos históricos em que um dado regime de verdade “se modifica de forma global”; e o jornalismo ilustra este fenômeno de forma acurada.

Entretanto, antes de tratarmos da mais recente transformação no regime interno de verdade que rege os enunciados jornalísticos – a norma da *objetividade* –, seria oportuno introduzi-la a partir de rupturas predecessoras que viriam a caracterizar a modernidade ocidental. Como visto, para Lander, as relações de poder no sistema-mundo tecnocrático e neoliberal do capitalismo tardio se sustentam graças à sua eficácia naturalizadora. Isso se dá não somente através da sua ligação indissociável com os saberes modernos, ou as verdades constitutivas das relações da poder; mas também através das *múltiplas separações* das esferas do conhecimento necessárias para um nível tão avançado de racionalização do saber.

Aparecem as estruturas da racionalidade cognitivo-instrumental, da moral-prática e da estética-expressiva, cada uma delas submetida ao controle de especialistas, que parecem ser mais "proclives" a estas lógicas particulares que o resto dos homens. Como resultado, cresce a distância entre a cultura dos especialistas e a de um público mais amplo. (p. 15)

Pode-se concluir também que a ciência, para legitimar-se, não poderá transgredir as fronteiras desta nova configuração epistêmica, devendo buscar afastar-se de vínculos com a arte (“estética-expressiva”) e a política (“moral-prática”). Esta consideração é fundamental para que se discuta o paradigma da objetividade jornalística; voltemos, pois, a ele. No capítulo anterior, vimos como a concepção logocêntrica do ofício começa a se esboçar com o papel da imprensa na ascensão da burguesia; processo histórico acompanhado pelo pensamento Iluminista, preocupado em atribuir uma racionalidade universal ao ato de fala. A *cientificidade* que se ensaia atribuir à profissão, no entanto, só viria com a institucionalização relativamente recente da objetividade como *norma profissional*.

Se concordamos com Foucault, pode-se considerar esta mudança como parte de mais uma reorganização global do saber, intensificada nas primeiras décadas do século passado. Há, neste período, um esgotamento da figura do “intelectual universal” (portavoz da verdade e da justiça, que fala em nome de todos) como agente central na produção do conhecimento, e uma substituição deste pelo “intelectual específico”. A transição do “escritor genial” para o “cientista absoluto” vai, então, levar à fragmentação e à especialização dos saberes; a medida em que conferirá ao “perito” uma autoridade científica e incontestada. Segundo Foucault (p. 11), este processo será sublinhado pelo “desen-

volvimento das estruturas técnico-científicas na sociedade contemporânea”, e se acelerará especialmente a partir da década de 1920¹³.

Este momento histórico coincide precisamente com o apontado por Schudson (1978) como aquele em que a objetividade como norma começa a se consolidar. Mas em que ela consiste, e quais as especificidades históricas da sua articulação? Para o pesquisador, “‘Objetividade’ é de uma só vez um ideal moral, um conjunto de práticas de edição e reportagem, e um padrão observável de redação de notícias” (p. 149). Não é, podemos então concluir, uma paradigma estritamente científico, uma vez que é também moral e estético. De modo geral, a objetividade prescreve a separação total de entre “fato” e “opinião”, aliada à despassionalização da escrita; em oposição ao que seria o “jornalismo partidário”. É importante esclarecer que ambos não toleram a falsidade ou a imprecisão; a diferença é que o jornalismo objetivo vai repudiar a apresentação dos fatos sob uma determinada perspectiva “ideológica” ou “enviesada”. Proclamará, em seu lugar, um jornalismo *sem sujeito*.

A objetividade é o que viria a distinguir o jornalismo americano do europeu, e posteriormente serviria de modelo para a indústria da informação em escala global, em especial para as agências de notícia. Teorias correntes afirmam que surgiu no fim do século XIX com dupla causa: comercial, pois era interessante para um veículo de comunicação, do ponto de vista financeiro, ser “neutro” para alcançar um público-alvo mais abrangente; e técnico-instrumental, uma vez que a difusão global de notícias via telégrafo neste século viria a engendrar o estilo curto e conciso predicado pela norma da objetividade (PETERSON, 1956).

Para Schudson, no entanto, estes dados meramente circunstanciais não são suficientes para explicar a institucionalização da objetividade como *ideal moral*. O pesquisador defende ainda que, até o as primeiras décadas do século XX, esta concepção científica do ofício não estava presente na consciência profissional de quem o praticava. Diria, sobre o contexto norte-americano:

Em sua confiança nos fatos, repórteres do século XIX respiraram o mesmo ar que condicionou a emergência do especialista em política, o desenvolvimento da administração científica da indústria, o triunfo do

¹³ Foucault, vale a ressalva, não vai considerar o fenômeno da especialização em si como algo negativo; para ele, a questão não é abandonar as funções do intelectual específico, mas reelabora-las para a construção de uma “nova política de verdade”, desvinculada das formas hegemônicas de dominação, exclusão e controle social.

realismo na literatura... Mas em seu desejo de contar histórias, repórteres estavam menos interessados nos fatos que em criar estilos pessoalmente distintos e populares de escrita ...Seria um erro ler visões contemporâneas da objetividade como parte da consciência-factual dos anos 1890. Objetividade é uma ideologia de descrença do sujeito, algo que... não sentiam. A crença nos fatos dos Progressistas era diferente de uma convicção moderna da objetividade" (1978, p. 71).

Embora “respirassem o ar” da especialização do saber e já vivessem a cristalização das separações estabelecidas pela modernidade cultural, os repórteres ainda não se viam como *cientistas*. O que causa, então, a articulação da norma? Schudson (2001) evoca Durkheim e Weber para propor o que, nas sociedades modernas, vai condicionar a articulação normativa de uma dada prática. Durkheim, inicialmente, sugerirá dois motivos: a afirmação identitária positiva, mecanismo social de coesão de grupo que possibilitaria o reconhecimento de seus membros e a organização de sua hierarquia interna; e a afirmação identitária negativa, ou a necessidade de distinguir o *ethos* de um determinado grupo daquele apresentado pelos demais. Em sua hipótese, Schudson (2001) vai correlacionar esta teoria com os efeitos da propaganda durante a experiência da Primeira Guerra: a consciência traumática da responsabilidade implicada na atividade de informar teria criado uma necessidade maior de distinção especializada entre jornalistas e profissionais de relações públicas.

A teoria de Weber, por sua vez, se funda nas motivações de controle social: a norma viabilizaria o controle político de agentes subordinados em uma organização complexa, limitando suas ações; por outro lado, justificaria o imperativo pedagógico de um ensino formal, possibilitando assim a sucessão geracional de profissionais supostamente qualificados. Poderíamos identificar aqui claros propósitos corporativistas: se o jornalismo é uma ciência que precisa ser ensinada, os interesses sindicais desta classe profissional – como a restrição de acesso ao ensino e ao exercício legal da profissão – passam a ser controlados por certas chancelas cartoriais, como a exigência do diploma universitário. (ALBUQUERQUE; ROXO, 2015).

Sobre este mérito, Schudson argumenta que o treinamento científico teria duas finalidades, sendo a primeira a aprendizagem de um conjunto de saberes técnicos que garantiriam a prática objetiva de um determinado ofício. Neste sentido, a educação do jornalista preveniria que sua atuação fosse influenciada por afetos, preferências pessoais, ideologias e pressões externas. A segunda consistiria na separação entre o perito e o público geral, por meio de seu conhecimento especializado, além da autonomia profis-

sional coletiva e individual. De modo geral, portanto, a educação científica tem como fim garantir que “as afirmações de um indivíduo sobre o mundo podem ser confiadas se submetidas a regras estabelecidas consideradas legítimas por uma comunidade profissional”. Pode-se concluir então que, se o jornalista treinado obedecer aos preceitos de apuração, redação e estilo previstos pela norma da objetividade, chegará a um fato consensualmente validado sobre o mundo. Neste sentido, dirá Schudson (1978, p. 9):

(...) a noção de objetividade no jornalismo parece anômala. Nada no treinamento de jornalistas lhes dá licença para moldar a visão de mundo alheia. Nem possuem os jornalistas técnicas ou linguagem esotéricas. Jornais são diretamente dependentes das forças de mercado. Eles apelam diretamente à opinião popular. O jornalismo não é uma profissão ilhada.

O quê, resta perguntar a Elias Machado, na formação do jornalista lhe protege das forças externas; e, mais importante, lhe protege de si mesmo? Ainda que este treinamento quimérico fosse possível, seguiríamos tendo de desnaturalizar o próprio estatuto científico da verdade produzida pelo discurso informativo em seu regime interno de operação – pois que “a verdade é deste mundo”, como bem nos lembra Foucault. Não obstante, o jornalismo sustenta a ilusão da cientificidade reivindicando uma falsa insulação, agarrando-se com unhas e dentes à fissura ontológica que separa a razão do mundo e negando qualquer vínculo com a ficcionalidade.

2.2 História, jornalismo e ficção

Antes de adentrarmos a tensão e o entrecruzamento da ficção com o jornalismo propriamente dito, é oportuno trazer as reflexões de alguns estudiosos sobre as relações daquela com a história; afinal, se colocamos de lado por ora o paradigma da atualidade, ambos os discursos apresentam a mesma ambição de representar a realidade. De Certeau (2000, p. 200), inclusive, tratando do caráter dogmático que irá atravessar as pretensões científicas dos aparelhos produtores tanto do discurso histórico como do informativo, cunhará a expressão “instituição do real”; ou “a construção das representações em leis impostas pelos estados das coisas”. O traço fundamental desta instituição seria um antagonismo absoluto diante de qualquer enunciado que se julgue invadido pelo que quer que se considere ficção.

A historiografia ocidental debate-se contra a ficção. Essa contenda de extermínio mútuo (...) é muito antiga (...). Em sua luta contra a narrativa genealógica, os mitos e lendas da memória coletiva, e as deambulações da tradição oral, a historiografia estabelece uma certa distância entre si mesma e as crenças e asserções comuns; situa a si mesma nessa diferença, o que a confere a credibilidade da erudição porque a separa do discurso ordinário. Não que fale a verdade; nunca o historiador pretendeu fazer isso! Em vez, com seu aparato para a leitura crítica de documentos, o estudioso apaga os erros das “fábulas” do passado. O território que ele ocupa é adquirido através da perseguição do falso. (*ibidem*)

Esta afirmação de De Certeau é bastante familiar ao discurso pós-colonial que denunciaria a colonialidade do saber. Como vimos com Mignolo e Castro-Gómez no capítulo anterior, a modernidade e a colonialidade não são dois fenômenos independentes, e sim duas faces da mesma moeda. Ou seja, o Ocidente não apenas proclama sua diferença em relação aos seus Outros, ele se *define* a partir dessa diferença. A negação de tudo o que não é “racional”, portanto, atravessará a própria fundação das ciências sociais modernas; e a historiografia não seria exceção.

Afinal, se a “verdade é deste mundo”; é singular e particular, subjetiva e volátil no espaço-tempo: como então aprisioná-la? Para o Ocidente, parte da resposta estaria em eliminá-la das outras culturas “não-científicas”. É através da identificação do erro que o historiógrafo vai delimitar e legitimar seu território de produção da verdade, e nesta perspectiva ficção é tudo que for sinônimo do erro; não se admitiria concorrência para a tarefa de explicar o mundo ou torná-lo inteligível.

A outra oposição feita pela historiografia para distinguir-se da ficção estaria no domínio da univocidade. O mito, a literatura, a “narrativa”, seriam uma ameaça à instituição do real à medida que são reconhecidos como metafóricos, plurissignificativos; a multifurcação semântica do enunciado ficcional se vê, então, incompatível com a voz absoluta e exata da ciência; que reduz a linguagem a elementos estáveis, que circunscreve o sentido em sistemas fechados. Como um fantasma a assombrar o conhecimento, nesta perspectiva a ficção “não mais carrega a marca do falso, do irreal, ou do artificial. É apenas sentido *à deriva*” (p. 202, grifo meu). A ficção aqui não produz nexos, mas balbúcia; não penetra a materialidade do mundo concreto, é dele por completo desvinculada por sua natureza autotélica.

Para De Certeau, entretanto, a ficção, em suas diversas manifestações, nada mais é do que “um discurso que ‘informa’ o ‘real’ sem pretender nem representá-lo nem creditar-se com a capacidade de tal representação”. Ou seja, opõe-se à ciência, basicamen-

te, por desvaler-se desta ambição. Se com esta premissa concordamos, como a instituição do real fundamenta este antagonismo radical com a ficção que, ao cabo, seria também *ficcional*?

De acordo com o pesquisador, a principal estratégia da representação estaria em esconder atrás da entidade do “real” a própria práxis que o representa. Em outras palavras, são encobertas as *circunstâncias de produção* que singularizariam uma determinada representação, tornando-a passível de ser deslocada do universal para o particular, de ter relativizado seu caráter absoluto. De Certeau inclusive compara a escrita histórica com a jornalística para demonstrar como, apesar de omiti-las com mais sucesso, a primeira pode ser tão vulnerável a pressões e restrições – orçamentárias, políticas, hierárquicas, normativas, técnicas – como a segunda.

Mas neste caso, novamente, o que está em jogo são as questões externas e circunstanciais que atuam na produção do conhecimento, não o próprio estatuto do saber. Como alerta Foucault, o problema da verdade, ou do real, transcende as forças exteriores que poderiam “deturpá-lo” – ainda que o discurso representativo dependa muitas vezes do encobrimento destas forças ou da reivindicação de um saber especializado que lhe torna imune a elas –, o problema fundamental, e no qual me deterei agora, diz respeito ao caráter *essencialmente ficcional* que atravessa toda representação do real.

Em comum, tal enfatiza o próprio De Certeau (p. 205), história e jornalismo criam um “teatro de referências e valores comuns, que garante um senso de unidade e uma comunicabilidade ‘simbólica’” a um grupo social. Este trabalho consistiria em dar conjunção às disjunções do mundo das coisas, do caos da experiência viva, da percepção fragmentada do espaço-tempo pelo sujeito. A representação do real é tecida com o fio simbólico da linguagem para remendar as lacunas da realidade, preenchendo os vazios com *sentido*; neste aspecto, não difere dos mitos genealógicos ou do discurso revelatório da Divina Providência.

Há que se distinguir, naturalmente, ficção e falsidade. Apontar este denominador ficcional comum não implica dizer que “nada é real”, desembocando no relativismo ou no solipsismo absoluto. A ficção é, em seu sentido aqui utilizado, *necessária* para a inteligibilidade do real. Ranciére (2009) trará considerações valiosas neste tópico, constatando que, se seguíssemos ainda hoje o tratado da poética aristotélica, que instituía uma oposição radical entre a ficção e a realidade, teria sido impossível o desenvolvimento de uma racionalidade histórica.

Para Aristóteles, dentro daquilo que Rancière chamará de regime representativo, apenas na poesia seria possível “coordenar atos” e elaborar “estruturas inteligíveis”, ao contrário do que acontecia na “desordem empírica” da história. Somente a ficção detinha a competência de criar nexos simbólicos, sendo a poesia inclusive uma forma superior à história por ser capaz de articular inteligivelmente uma sucessão de eventos que resultasse em uma ação *una* e coesa. Não poderiam ser iguais as estruturas da poesia épica e da narrativa histórica, pois a segunda teria “de expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual” (Aristóteles, 1992, p. 139).

Mas o regime representativo seria então superado, com o advento daquela que Rancière denominará *era estética*. Wolfgang Iser (2002), teórico da Estética da Recepção (corrente que, especialmente a partir dos anos 1970, questiona a abordagem estruturalista de um “texto fechado” para dar atenção ao fenômeno da leitura), vai apontar uma explicação de natureza histórica para a ruptura que marca o esgotamento do sistema aristotélico:

Razões históricas explicam a mudança em foco. Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente – mesmo que se esquivasse à percepção – deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano. O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo” (“way of world making”). (p. 105-106)

Rancière (p. 54) localiza mais precisamente esta transição para o regime estético na Idade Romântica, que “força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”. Isso não implica a autotelia, ou a autorreferencialidade solitária e fantasmagórica da linguagem (ideia de que esta viveria separada das coisas), como na ideia de ficção como “sentido à deriva” contestada por De Certeau. A era estética identifica os modos de construção ficcional aos modos de leitura dos signos inscritos na configuração do mundo das coisas. Isso não só permite que a *razão dos fatos* se confunda com a *razão da ficção* como viabiliza uma nova configuração da ciência histórica, antes impossibilitada pelos limites do regime representativo. Nesta nova configuração, não é possível distinguir,

somente no plano linguístico, a ordenação narrativa da ficção e a ordenação narrativa que permite que o mundo real seja posto à vista, descrito e interpretado. Ranciére (p. 58), em síntese, esclarece:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado(...) Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tomam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas(...) A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.

Em linhas gerais, então, a ficção como compreendida por Ranciére consiste em arranjos simbólicos performados por uma racionalidade que torna inteligível a experiência sensível do mundo. Assim sendo, é condição viabilizante de toda e qualquer narrativa. Mas *como*, mais precisamente, ela atua nestes “modos de criação de mundo”, como posto por Iser, para construir o discurso informativo? De que maneira estes arranjos e ordenamentos de sentido operam na representação do real na nossa historiografia, passada e cotidiana?

Primordialmente, um dos aspectos constitutivos o fenômeno que Ricoeur (2010) chamará de *ficcionalização da história* toma como ponto de partida, não paradoxalmente, a tese mais realista na qual se fundamentará a inteligência histórica. Esta só se faz possível graças a dispositivos que serão responsáveis por reinscrever o tempo vivido – o tempo narrativo, “com presente” – na cronologia do tempo cósmico – o tempo do universo, meramente sucessivo ou “sem presente”.

Tal ação de reinscrição só se fará possível a partir de determinados conectores metafóricos – o relógio, o calendário – que reconfiguram o tempo cósmico em um tempo social denotável. Por seu turno, estes conectores são acionados através de leitura de signos que os interpreta, dando luz assim ao esquema analogizante necessário para que estes dois tempos, o cósmico e o fenomenológico, entrem em conjunção. Invariavelmente, sendo assim, todo o processo em que consiste a datação histórica demandará uma performance imaginária para ser efetivado.

Para Ricoeur (p. 321), esta performance se evidenciará ainda mais ao tratarmos do processo de significação ao qual serão submetidos os ditos *rastros* históricos; ou ao

caráter figurativo inerente à interpretação dos vestígios de um tempo que permitem a “uma coisa presente que [valha] por uma coisa passada”. Pode-se, à primeira vista, excluir o jornalismo de tal quesito, uma vez que este trataria do “presente”; relegando o rastro ao domínio das ruínas, dos fósseis, do museu de um passado perdido. Mas a imprensa moderna se vale deste recurso a todo o tempo, trazendo-nos fotografias – instantes recortados do tempo e do espaço que valem por um protesto, um crime, uma catástrofe – para legitimar a autenticidade de um dado acontecimento (não à toa, são as fotografias da tripulação que salvam a pele de um García Márquez e um Alejandro Velasco acuados pela marinha do regime militar colombiano).

Por fim, para além da mediação imaginária que condiciona o esquema analogizante dos conectores de tempo e a interpretação dos rastros, observamos o fenômeno se manifestar ainda – e de maneira quiçá mais elementar – se nos debruçamos sobre que significações particulares à narrativa ficcional que são tomadas por empréstimo pelo nosso repertório historiográfico. Complementando a fala de Rancière sobre o entrecruzamento da razão dos fatos e da ficção, Ricoeur associaria um dos desdobramentos deste fenômeno a um “ver-cómo”: graças a ele, será possível notarmos traços de tragédia, comédia ou ironia em uma determinada sucessão de eventos históricos; uma vez que a performance mimética dos gêneros ficcionais revela traços de armação intrigante comuns à escrita histórica e às tradições literárias.

Podemos *ler* um livro de história *como* um romance. Com isso, entramos no pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude desse pacto, o leitor abaixa a guarda. De bom grado, suspende sua desconfiança. Confia. Está pronto para conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas. Em nome desse direito, os historiadores antigos não hesitavam em pôr na boca de seus heróis discursos inventados que os documentos não garantiam, mas apenas tornavam plausíveis. Os historiadores modernos já não se permitem tais incursões fantasistas... Mas não deixam de recorrer, de formas mais sutis, ao gênio romanescos.... O historiador não se proíbe “pintar” uma situação, “restituir” uma cadeia de pensamento e dar a esta a vivacidade de um discurso interior (2010, p. 323).

Ricoeur traz aqui duas considerações paralelas: uma é que há uma performance imaginária de mão-dupla que atravessa tanto a *enunciação* como a *recepção* da narrativa histórica. A outra é que já não há, pois, a compreensão de uma diferença *estrutural*, como defendia Aristóteles, entre a literatura e a história; num plano exclusivamente retórico ou linguístico, e sob o aspecto de que são fundamentalmente narrados, fato e

ficção são afinal indistintos. Sendo assim, o que em última instância determina o regime de verdade de um discurso é o *pacto* que o leitor empírico estabelece com o texto.

Mas o que orienta e determina este pacto? Para Umberto Eco (1994), somos levados a crer que, quando se trata do discurso informativo, é a *verdade* que sustenta nosso contrato com o texto; ao passo em que, quando lemos um romance de ficção, é a *confiança* que estabelece a suspensão de descrença. Entretanto, diz ele, “mesmo no mundo real, a confiança é tão importante quanto o princípio da verdade” (p. 95). Afinal, só temos acesso empírico a uma proporção muito pequena do conhecimento que nos chega; e como bem aponta Eco, em termos epistemológicos não temos como nos certificarmos de que o homem pisou na lua. Formar nossa “Enciclopédia Total” – conjunto de saberes sobre o mundo adquiridos por um indivíduo –, portanto, requer um pacto de confiança com a comunidade humana, através do qual distinguimos o verdadeiro do falso; o real do mito; o jornalismo da ficção.

Segundo Aníbal González (1993, p. 12), este pacto sempre esteve sujeito à volatilidade de forças históricas e circunstanciais. Ao longo das épocas, certos enunciados e modos discursivos foram vistos como mais ou menos “jornalísticos” ou “ficcionalis”, dependendo inclusive do nível de legitimidade dado a um ou outro gênero (nos tempos de Aristóteles, por exemplo, a poesia era compreendida como uma forma superior de elevação e aprendizagem, em detrimento da história). Outro ponto essencial é que, também do ponto de vista histórico, é impossível precisar “quem veio primeiro”; até porque, de uma maneira ou de outra, esta gênese não teria se dado de forma pura:

(...) o desejo humano de comunicar novos conhecimentos sobre o mundo é pelo menos tão velho quanto a própria narrativa, e a ficção narrativa não seria mais nova. Além disso, a ficção narrativa, dos mais antigos épicos ao último best-seller, sempre conteve elementos de notícia, seja na forma de informação factual recente ou como mimese do discurso informativo. Reciprocamente, a disseminação de notícias, da primeira parreira paleolítica aos jornais e redes de hoje, sempre contou (sem reconhecer sua importância) com técnicas narrativas e figuras de linguagem desenvolvidas no reino ficcional (*ibidem*, trad. própria).

“Mundos ficcionais são parasitas do mundo real”, acrescenta Eco (1994, p. 89); ao passo em que, como demonstrou Rancière, o real também precisa da ficção para tornar-se inteligível. Ambos jamais existiram separados, tampouco poderiam. No entanto, textos que sobrelevam este fenômeno – como o jornalismo que se apropria de recursos narrativos associados à ficção literária, vide o *Relato de um naufrago* – têm dificuldades

para existir sem que lhes reservemos um entre-lugar na terra dos discursos. Uma hibridiz que, no fundo, pressupõe a forma pura: tal revelam termos vagos ou paradoxais como “jornalismo narrativo” ou “jornalismo literário”. É sobre o último, ou, mais precisamente, sobre os estudos que tratam da distinção e do cruzamento entre jornalismo e literatura que me debruçarei agora.

2.3. Um jornalismo literário?

Como vimos, Aristóteles previa uma oposição radical entre a poesia (na sua forma épica, ditirâmbica ou trágica) e a narrativa histórica. Esta estaria presente não só na estrutura, como na própria natureza da representação. Uma das distinções fundamentais, como vimos, baseia-se na coesão: o tumulto da história difere da forma una do mito, que ordena e conecta ações “completas”, formando assim um todo no qual nenhuma das ações pode ser eliminada sem que alterem o sentido deste todo. Ou seja, além de “verossímil”, o arco intrigante da poesia deve ser composto do início ao fim por eventos “necessários”; ao passo em que à história é incumbida a obrigação de dar conta de tudo que sucede, ainda que seus acontecimentos e personagens estejam em desconjunção.

Por isso, ainda que Aristóteles previsse para a poesia uma linguagem “ornamentada” (que deveria compreender o uso de palavras estrangeiras e metáforas), a diferença estrutural entre os dois gêneros não se restringe aos recursos exclusivamente linguísticos.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (p. 115)

No interior do regime de gêneros bastante rígido e específico pregado por Aristóteles, portanto, a poesia não pode ser definida exclusivamente pela forma, pelo simples uso da palavra. Há um valor de dignidade temática, no qual a transcendência do universal se eleva à vulgaridade do particular. O pensamento aristotélico enxergará uma clara *finalidade* na arte; uma função pedagógica, um propósito de aperfeiçoamento do

homem e da natureza. Para tal, havia também uma série de códigos e regras específicas às quais gêneros como a tragédia e a epopeia deveriam obedecer para serem eles também perfeitos, e a noção autotélica de “arte pela arte” ainda não se fazia presente.

Entretanto, isso não era um impedimento absoluto para que a poesia se perfizesse a partir de um determinado acontecimento histórico. Aristóteles acrescentaria:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas. (p. 116)

Aqui, além da unidade e da universalidade, surge outra propriedade definidora da poesia, e a principal delas: a *imitação*. Esta imitação não consistiria na representação do real, mas fabulação desta realidade; ainda que para fazer isso o poeta deva se adequar a uma série de normas fixas. Mais precisamente, a mimese é um falar e um agir através outro: para Aristóteles, a tragédia seria uma forma superior à poesia épica pois nela o poeta *imitaria mais*, falando mais através de seus personagens que através de “si próprio”; enquanto na épica, ao invés de um ator que diz e atua diretamente, há a mediação do narrador. Diria Aristóteles (p. 141): “O poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador”, e é pela imitação que a autoria do poeta é atribuída. Aqui, a premissa aristotélica se enquadra de forma precisa no critério defendido por García Márquez e assumido pelo mercado editorial para que ele assinasse o *Relato de um naufrago*: o testemunho do marinheiro não é *transcrito*, mas *reescrito* – em outras palavras, *imitado*.

Não se concebia, como aqui fica evidente, nenhuma divisão entre narrador, autor-modelo e autor empírico, categorias a serem introduzidas e analisadas em detalhe no próximo capítulo. Assim sendo, quando o historiador falava, falava por si o que sucedeu; a história, portanto, não imitaria (o que não é bem verdade mesmo nos termos aristotélicos, visto que, como Ricoeur atesta, era hábito para os historiadores antigos inventarem deliberadamente discursos que “poderiam ter sido”). Por essa razão, teria negada sua permissão de entrada no Olimpo das artes, sendo o historiógrafo tão poeta quanto o autor de um tratado de fisiologia.

Outra distinção paradigmática que hierarquizaria dois campos discursivos de forma análoga, mas já tratando diretamente do jornalismo, seria aquela traçada por Ben-

jamin (1987) na década 30 entre narrativa e informação. “A arte de narrar está em vias de extinção” (p. 197), anunciaria categoricamente, atribuindo a razão deste fenômeno em parte à degradação moral da experiência na modernidade em virtude da guerra, da crise econômica e da ética desviada dos governantes. Esta pobreza de experiência, por sua vez, traria como desdobramento a difusão hegemônica do discurso informativo, em detrimento da arte narrativa.

Benjamin define a narrativa clássica de maneira em muitos aspectos similar à poesia no sentido aristotélico. Embora fosse menos ortodoxo quanto às preocupações formais e estruturais, estava em sintonia com os antigos ao identificar uma dimensão aperfeiçoadora – para além da meramente utilitária – na arte de contar histórias. Para ele, o propósito primordial da narrativa era a transmissão de experiências, e, mais que isso, a transmissão de *sabedoria* – o “lado épico da verdade” – através da experiência, mais que conhecimento bruto em si mesmo. Ficam evidentes aqui os traços da função pedagógica da arte prevista pela tradição clássica, como ilustra bem esta fala de Benjamin (p. 200): “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”.

A gênese na oralidade também será uma característica marcante desta concepção purista da narrativa, que remete aos mitos e a experiência transmitida de pessoa para pessoa, sendo mais autênticas aquelas narrativas mais próximas das tradições oral. Por isso mesmo, para Benjamin, a arte de narrar tem sido gradativamente eliminada do reino dos discursos desde o surgimento do romance burguês, condicionado pelo advento da imprensa moderna. O gênero romanesco teria sido o primeiro a não estabelecer nenhuma relação com as histórias orais – como tem, por exemplo, a poesia épica. A primazia da experiência individual no romance teria isolado o sujeito, tornando-o incapaz de aconselhar ou ser aconselhado. Além disso, esta nova forma trazia também de inédito “o emprego de uma linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias”, que Ian Watt chamaria de *realismo formal*¹⁴ (Watt *apud* Resende, p. 60).

Tal transformação não teria atravessado apenas a ficção, tendo impactado também a escrita histórica. A distinção que Benjamin faz entre a narrativa clássica e o romance encontra paralelo com aquela que separará a historiografia moderna e a crônica –

¹⁴ Esta linguagem, marcada pela descrição e pelo detalhismo, se deve segundo Watt à pretensão romanesca de proporcionar “um retrato autêntico e completo da experiência humana” (*ibidem*). Podemos relacioná-la diretamente ao “efeito do real” identificado por Barthes (1988) para descrever a linguagem referencial na literatura moderna, tal mencionado no capítulo anterior.

em seu sentido original de narrativa da história sagrada. Este trecho é particularmente esclarecedor:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas. Não importa se esse fluxo se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural. No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado (p. 209)

De certa forma, para Benjamin, o Iluminismo “assassina” o narrador. A explicação racional, os nexos ordenados, o encadeamento coeso de acontecimentos verificáveis, todos os postulados da historiografia, e por conseguinte, do jornalismo, seriam radicalmente incompatíveis com a abertura plurissignificativa que qualifica a narrativa “pura”. Esta não deveria, sob hipótese alguma, ter a pretensão de *explicar*. O que Benjamin (p. 210) critica essencialmente aqui é a racionalização da experiência: é no reconhecimento da dificuldade de “caracterizar inequivocamente o curso das coisas” que surge o valor do regime aberto da narrativa, do cronista medieval diante do historiógrafo que resseca a matéria viva do acontecimento e o reduz a uma significação unívoca e fechada.

Tal é a natureza da oposição fundamental entre a narrativa e a informação, que no jogo da modernidade resultaria na substituição da função de sábia conselheira da narrativa pela função civilizatória do discurso informativo. A informação é o conhecimento esvaziado de sabedoria, órfão de experiência; a transmissão destas através da narrativa torna-se arcaica, tanto aos olhos cínicos dos romancistas envenenados pela notícia quanto aos olhos tecnocratas da indústria da informação. Assim sendo, ao menos no que concerne ao intercâmbio de experiências, a matéria-prima do jornalismo cumpre um papel decisivo na transição de uma literatura elevada para outra decadente. Mais que isso: os critérios que Benjamin se utiliza para definir o discurso informativo condizem perfeitamente com os postulados de atualidade, factualidade, estilo e objetividade que demarcam normativamente o jornalismo como gênero.

Eis uma síntese de como Benjamin antagoniza as duas formas discursivas: primordialmente, enquanto a narrativa é universal, a informação é particular – não lhe interessa o que está distante no tempo ou no espaço, apenas o imediato; se a narrativa frequentemente recorre ao miraculoso, a informação deve ser verificável, compreensível em si mesma e plausível; a narrativa é perene e desdobra-se indefinidamente, ao passo em que a informação é efêmera; a narrativa é plurissignificante, ao contrário da informação, unívoca; a narrativa possui o caráter artesanal da marca do narrador, a informação só tem a oferecer o relatório do fato bruto. Mais que distinto da arte narrativa em sua forma pura, o jornalismo fabricado pelo imperativo da objetividade é o seu câncer: Benjamin não parece deixar, aqui, nenhuma margem para a coexistência dos gêneros sem que um acabe por exterminar o outro.

Alceu Amoroso Lima (1969), no clássico ensaio *O jornalismo como gênero literário*, publicado no Brasil na década de 50, trará uma visão mais progressista neste aspecto. Ele não vai compreender as fronteiras entre os gêneros como intransponíveis, como Aristóteles na sua distinção entre poesia e história, ou Benjamin sobre crônica e história, narrativa e romance ou narrativa e informação – especialmente no sentido hierárquico de apresentar o discurso informativo como uma forma rebaixada de expressão. Num posicionamento à primeira vista análogo ao de García Márquez quando este diz que a novela e a reportagem são filhas de uma mesma mãe, Amoroso Lima concebe a possibilidade de ambas conviverem sob a abóbada da literatura.

Para isto, ele vai superar a teoria clássica dos gêneros, que impunha à literatura uma triagem normativa, prescrevendo a cada modalidade uma série de códigos e propriedades às quais deveriam obedecer; tal qual a teoria integral dos gêneros, abordagem científicista que os compreendia como entidades fixas que viriam antes e estariam acima dos autores e das obras. Amoroso Lima constrói o seu discurso em cima de uma teoria que, apesar de racionalista, admite o intercruzamento gêneros:

A moderna teoria dos gêneros é, claramente, descritiva. Não limita o número de gêneros possíveis e não prescreve regras para os autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem ser *misturados* e produzir um novo gênero (como a tragicomédia) (...) Em vez de acentuar a distinção entre gênero e gênero, interessa-se – depois da acentuação romântica da unicidade de cada *gênero original* e de cada obra de arte – em achar o denominador comum de cada gênero, sua participação em esquemas e finalidades literárias (...) O gênero representa, por assim dizer, uma soma de esquemas estéticos à mão, à disposição do escritor e já inteligíveis ao leitor. O bom escritor, em parte se conforma com o

gênero já existente, em parte o nega. (WELLECK & WARREN *apud* LIMA, p. 35)

É nesta perspectiva que o jornalismo pode, assumindo uma forma híbrida, ser considerado “literário”. Mas quais seriam os requisitos para lhe concedermos tal título de nobreza? Amoroso Lima, buscando um caminho do meio entre a concepção da literatura em seu sentido lato (que compreenderia toda e qualquer expressão verbal, oral ou escrita) e em sua forma “pura” (a ficção com a finalidade exclusivamente estética; ou o “sentido à deriva” de que fala De Certeau), a definiria como “toda expressão verbal com “ênfase nos meios de expressão” (p. 34). Neste sentido, é a *utilização artística* da palavra que lhe concederia status literário: sempre que esta exceder seu “valor de meio” – ou a função estritamente comunicativa e utilitária – e revelar “valor de fim” – que consistiria em uma preocupação estética com a forma –, habemus literatura.

Evidentemente, a ideia de que o texto literário pode ter outras finalidades além da “exclusivamente estética” não é inédita – como já dito, Aristóteles prescrevia que a arte deveria aperfeiçoar o homem e a natureza, e Benjamin atribuía à narrativa clássica a função de transmitir sabedoria através do intercâmbio de experiências. A novidade aqui é a permissão da entrada do jornalismo no panteão literário, assim como outras formas discursivas primordialmente “comunicativas”, como a oratória e a epistolografia. É possível, para Amoroso Lima, que a mão própria do jornalista eleve a notícia à forma artística; levando fatos ao conhecimento do público sem que isso seja um óbice para a marca pessoal do narrador, para que a palavra mantenha paralelamente sua dimensão lírica e poética. Há, nesta cisão entre literatura e não-literatura, uma primazia do *estilo* – e é através dele que o jornalismo poderá ser considerado gênero literário.

O estilo, por sua vez, se baseia unicamente na ornamentação da linguagem: há a informação poética e a informação instrumental; a palavra decorativa e a palavra utilitária, postas em um espectro linear e gradativo que une os dois extremos. Assim, um texto pode ser mais ou menos lírico, mais ou menos informativo, se o situamos ao longo deste esquema gradual de oposição binária. Em seus limites, há o lirismo “puro”, desprovido de funcionalidade; e a funcionalidade bruta, esvaziada de lirismo – tudo que for feito desta pertencerá ao domínio da não-literatura. Apesar da fusão entre ambas ser admitida, ciência e estética são entidades perfeitamente autônomas na dicotomia traçada por Amoroso Lima (p. 52): “se não houver ênfase nos meios de expressão, então já não haverá arte mas ciência”.

Pois então, se é a “ênfase nos meios de expressão” que define a literatura, o que definirá, para Amoroso Lima, o jornalismo como ciência? Este seria, em síntese, uma prosa de apreciação de acontecimentos. Sendo assim, há para o jornalismo, antes de tudo, uma clara e rígida restrição formal: “O jornalismo em verso é poesia. Não é jornalismo” (p. 56). Neste aspecto, o autor é mais ortodoxo que Aristóteles, que admitia que a obra de Heródoto pudesse ser metrificada em versos sem que deixasse de ser história. Se concordamos com ele, expressões premiadas do jornalismo contemporâneo como as reportagens em quadrinhos de Joe Sacco ou da Agência Pública, por exemplo, teriam acesso negado ao gênero por desobedecerem tal princípio básico.

Em relação às demais normas que devem caracterizar esta prosa de apreciação de acontecimentos, Amoroso Lima dirá: sua matéria prima é o *fato*, e dele devem derivar todas as suas demais propriedades; a *informação* define sua função social de levar os fatos a público separando-os dos comentários; a *atualidade* determina que trabalhe apenas com os fatos do presente, privilegiando o efêmero e o particular, ao contrário do poeta que se ocupa do atemporal e do universal; a *objetividade* estabelece que deve ir direto aos fatos, sem digressões ou distorções em torno deles; o *estilo* orienta a concisão e a precisão que condicionariam a objetividade.

À parte da função social da informação, que no pensamento de Amoroso Lima se encontra em sintonia com a missão civilizatória do discurso esclarecido idealizada pelo Iluminismo, sua descrição dos postulados do jornalismo objetivo condizem do início ao fim com aquela que Benjamin faria vinte anos antes para distingui-lo da arte narrativa. A única diferença aparente, implicada na ideia de que o jornalismo poderia comportar a marca artesanal do narrador, entra em xeque com as constrições severas de escrita que a objetividade impõe. Para Amoroso Lima (p. 67) “há, pois, um *estilo jornalístico* que é condição preliminar do *estilo do jornalista*”.

Impõe-se que neste estilo o verbo seja preciso (“a palavra adequada é sempre a palavra justa”), transparente (“para revelar e não esconder o fato”), conciso (empregando “o menor número de palavras, embora sempre as palavras mais adequadas”) e, só então, poderia o estilo do jornalista dar-se a ver (p. 68). Naturalmente, creio que estes valores, ao menos na condição de “bússolas morais”, estivessem presentes no imaginário do próprio García Márquez, inclusive durante a escrita do *Relato de um naufrago*; do contrário, não se orgulharia de ter reconstruído o testemunho “compacto e verídico” dos dez dias de Alejandro Velasco no mar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 10). Mas a rigidez e o dogmatismo com que Amoroso Lima aplica tais princípios parecem incoerentes

com as próprias premissas racionalistas de que os gêneros são esquemas estéticos que podem se entrecruzar e que o jornalismo suporta a utilização artística da palavra. Eis o juízo que o autor faz de *Os Sertões* (1902), cânone literário que, como o *Relato de um naufrago*, foi publicada originalmente como reportagem seriada em um jornal – O Estado de São Paulo – para posteriormente ser relançada na forma de livro:

O primado do objeto, pois, é soberano no jornalista. O jornalista que divaga em torno do fato ou o deturpa, toma-o apenas como pretexto, generaliza facilmente, ou está mal informado, não é um bom jornalista. É por isso que Euclides da Cunha, embora partisse do jornalismo, para elaborar *Os Sertões*, logo o abandonou pela ciência, geográfica ou sociológica, na primeira parte da obra, e pela épica romanesca, na segunda. (LIMA, 1969, p. 66)

Aqui, sua própria ideia de permeabilidade das fronteiras dos gêneros não parece encontrar lugar ante um jornalismo que não tolera divagações. Possivelmente teria feito críticas semelhantes a García Márquez pelo abandono do jornalismo pela novela, pelos devaneios imprecisos, pela audácia de extrair algo de universal e perene do particular e efêmero. O jornalista deve operar “no plano do perecível, do evanescente, do temporal. O jornalista é companheiro da morte”, diria Amoroso Lima (p. 63). Assim sendo, qualquer texto jornalístico que siga relevante cinquenta ou cem anos depois de sua publicação deve ter feito algo de errado. Neste ponto é interessante resgatar a concepção de Benjamin de que o desgaste da ideia de eternidade é correlato à atrofia do caráter artesanal e elaborado da narrativa, a medida em que “a face da morte assume outro aspecto” com o avanço da modernidade (BENJAMIN, 1987, p. 207). Para o jornalista não há posteridade; é um homem do agora e tão somente.

Quanto ao mérito do estilo, não fica clara a liberdade que teria o texto jornalístico para pôr “ênfase em seus meios de expressão” dentro de tamanhas restrições. Ficam claros seus limites: no reino da objetividade a palavra deve ser sempre unívoca; não há, para a utilização artística da palavra no discurso informativo, margem para a plurissignificação. Muniz Sodré (2012), outro que admitirá o reconhecimento de qualidades literárias nos textos jornalísticos, vai trazer, por sua vez, uma visão menos dogmática neste sentido.

Para o autor, a proliferação de formas discursivas que se inicia no século XIX e se exacerba no século XX vai tornar arcaica a chamada ortodoxia dos gêneros, demandando uma leitura classificatória menos rígida das modalidades textuais. Sodré também

relativizará a norma da objetividade, compreendendo sua cartilha de estilo acima de tudo como uma *estratégica retórica* de neutralidade aparente e não como uma garantia de justiça ou verdade, tal acreditava Amoroso Lima. Enfim, também reconheceria a existência das ficções recalcadas pelas entidades organizadoras e clarificadoras do real, tal qual denunciam De Certeau, Ricoeur e Rancière: “há ficções no discurso jurídico, nos relatos históricos, em textos religiosos (na Bíblia, por exemplo) e em instituições sociais. No jornalismo, também” (p. 160).

Entretanto, ainda que conceba a intersecção dos gêneros, Sodré vai se preocupar em delinear algumas distinções cabais entre o jornalismo e a literatura. Uma delas diz respeito ao regime de verdade: se o jornalismo comporta o ficcional, não se pode dizer o mesmo do *fictício*, ao contrário da literatura, que abrange ambos: faz-se a diferenciação elementar entre ficção e falsidade, pois que no discurso informativo não se deve fabular acontecimentos inexistentes, como seria óbvio presumir. Outra, mais sutil, trata da possibilidade de empréstimo de certos artifícios narrativos, pelo jornalismo, da ficção literária sem que isso implique necessariamente um fazer literário. Dirá ele:

Quando um jornalista se comporta como um narrador literário – por exemplo, usando linguagem pessoal ou coloquial, colocando a si mesmo na cena do acontecimento, dando cores de aventura romanesca a seu relato, litigando com as fontes de informação, etc. – não está “fazendo literatura”, e sim lançando mão de recursos da retórica literária para captar ainda mais a atenção do leitor. (p. 144)

Sodré então admite empréstimos mútuos, retroalimentações; certas propriedades de um gênero podem invadir ou influenciar o outro, mas não de maneira que venha a desestruturar um certo estatuto primordial que define e distingue ambos, esvaecendo assim as fronteiras estabelecidas entre eles. Aqui o impacto da literatura no jornalismo não o afeta de maneira constitutiva, apenas configura uma estratégia retórica superficial. Todavia, se o autor assume a possibilidade de entrecruzamento entre os gêneros, como este deve ser concebido para que não seja apenas aparente? Qual seria a natureza fundamental da literatura?

De maneira correlata a Alceu Amoroso Lima, Sodré também vai compreender essencialmente a literatura como um *estilo*, que retira a língua de um suposto lugar-comum para manuseá-la de forma singular. Sua definição se enquadra perfeitamente naquela que concebe uma palavra com valor de fim – “intervenção única no estado vernacular da língua nacional” – e que portanto se diferenciaria da palavra com valor de

meio – “prática comunicativa simples do idioma” (p. 166). Todavia, Sodré compreenderá a linguagem que apresentar tal utilização especial da palavra como *subjetiva*.

Assim sendo, uma vez que a esmagadora maioria das notícias presentes em nossos jornais diários se pretendem *objetivas*, estas não poderiam ser consideradas *literárias*: “mesmo que um ou outro colunista pratique um modo próprio de escrever, a regra é de adequação à norma culta do idioma, com inflexões coloquiais. As palavras servem aos padrões correntes da comunicação” (*ibidem*). Nesta perspectiva, ao contrário do que propunha Amoroso Lima, o princípio da objetividade se revela em oposição absoluta à práxis literária; o *estilo objetivo* do jornalismo corrente é incompatível com o *estilo subjetivo* que caracteriza a intervenção artística na linguagem. Consequentemente, o jornalismo que quiser elevar-se ao panteão das letras terá de necessariamente *transgredir* a norma da objetividade – o que não é sinônimo de abandonar o gênero jornalístico. Eis o que Sodré comentará por seu turno sobre *Os Sertões*, na contramão de Amoroso Lima:

É uma obra, ao mesmo tempo, histórica, geográfica e sociológica, vazada numa narrativa extraordinária, que foi originalmente publicada como uma série de reportagens. Para a taxinomia jornalística, trata-se mesmo de uma *grande reportagem* sobre a condição humana do sertanejo – um avesso do paradigma civilizatório do Europa –, motivada pelo *acontecimento* da conflagração de Canudos. É clara a matriz jornalística da obra. Mas com recursos da retórica (figuras de linguagem, principalmente), regionalismos e neologismos, o texto de Euclides da Cunha afirma-se como arte literária plena, comprovada em praticamente qualquer trecho tomado ao acaso. (p. 169)

Ou seja, Sodré então não considerará as “divagações” e intersecções com outras disciplinas do saber feitas por Euclides da Cunha como desvios do gênero jornalístico, e admitirá que a obra seja acolhida pelo guarda-chuva da “grande reportagem”. Por sua vez, o tratamento especial da língua é o que atribui o estatuto de arte literária à obra de Euclides da Cunha. Trata-se, ao fim e ao cabo, de uma mera inversão de purismos: Sodré será purista demais em sua definição da literatura para nela enquadrar o jornalismo corrente; Amoroso Lima purista demais em sua definição do jornalismo para nela admitir transgressões à norma da objetividade. Mas os dois, essencialmente, construirão seus argumentos sobre o alicerce primordial do estilo.

Neste sentido, pode-se dizer que ao longo da história sempre se prescreveu em certa medida um critério estilístico que seria mais ou menos determinante na distinção da expressão artística da linguagem frente à comunicação ordinária, da tradição clássica à academia contemporânea. Para Aristóteles, a ornamentação do verbo pelas metáforas

e estrangeirismos; para Sodré, figuras de linguagem, regionalismos e neologismos, dentre outros. A diferença entre Sodré e Aristóteles é que o grego jamais admitiria a mestiçagem das formas, e entre Sodré e Amoroso Lima é que o segundo assumiria esta possibilidade sob critérios muito mais rígidos e ortodoxos da tipologia textual. A peculiaridade da perspectiva de Sodré é que, nestas condições, o híbrido nascido do jornalismo fecundado pela *linguagem subjetiva* terá aqui um grau bem maior de imprecisão classificatória. Como definir então sua natureza?

Bem, começando pelo cunho do termo “jornalismo literário”, Sodré vai se preocupar em particularizar sua aplicação. Segundo o autor, a expressão teria surgido como uma designação posterior do modelo engendrado pelo Novo Jornalismo norte-americano, e apresenta idiossincrasias específicas para além da mera observação de uma linguagem por assim dizer subjetiva. Seriam seus traços básicos: “imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos (inclusive metáforas), digressão e humanização. Modalidade também conhecida como jornalismo narrativo” (p 140). Tom Wolfe (2005, p. 53), por sua vez, receitara para o Novo Jornalismo quatro aspectos principais, que consistiam na “construção detalhista da cena, registro completo dos diálogos, ponto de vista em terceira pessoa e, por último, registro dos gestos cotidianos e do padrão de vida daqueles sobre os quais fossem relatados os fatos”. Estas descrições dizem respeito então à modalidades particulares e discriminadas de reportagem, com vários atributos particulares que não necessariamente possuem relação com um contraste das naturezas do jornalismo com a literatura. Afinal, por rejeitar recursos narrativos como a imersão do repórter na cena ou narrativa em terceira pessoa, por exemplo, o *Relato de um naufrago* não se enquadraria nessa definição de “jornalismo literário”.

No entanto, o autor também considera uma outra concepção do termo que situaria o jornalismo literário precisamente como um meio-caminho entre o jornalismo e a literatura. Este entre-texto, de acordo com Sodré (2012), teria sua ilustração perfeita na crônica jornalística, uma variante do discurso informativo que se destaca pela sua natureza indeterminada, que assim seria por ele descrita:

Apelando-se para uma metáfora técnica, comparativa dos gêneros, é possível aceitar que a notícia seja uma fotografia do acontecimento; a reportagem, um pequeno filme, e a crônica, um caleidoscópio, ou seja, a possibilidade de uma visão multifacetada do cotidiano – impressões expressivas, harmonização do objetivo com o subjetivo (...) Na crôni-

ca, o autor está quase sempre aquém ou além do fato, mais preocupado com os seus limites na linguagem (p. 145-146)

Antes de analisarmos propriamente as elucidações de Sodré, tornam-se pertinentes algumas observa es curiosas. Uma diz respeito ao uso original do termo, que se referia especialmente às narrativas da história sagrada. É neste sentido que a visão benjaminiana vai situar os cronistas medievais como autênticos *narradores* da história, menos ocupados em explicar ou ordenar os fatos que com sua transcendência divina ou imponderável, “sua inser o no fluxo insondável das coisas”.

Outra se refere a curiosa intimidade da crônica com a América Latina: o gênero tem dentre os seus maiores expoentes modernos “escritores-jornalistas” de língua portuguesa e espanhola, estando dentre seus ilustres precursores no continente os cronistas que acompanharam a chegada dos colonizadores europeus¹⁵; cujos relatos, como visto no capítulo anterior, seriam considerados por García Márquez “as primeiras obras de literatura mágica” latino-americana. Inclusive, a *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano* (FNPI), criada por García Márquez para dar novas diretrizes ao ensino do ofício na América Latina, tem um programa chamado *Nuevos Cronistas de Indias*¹⁶. Por fim, o próprio chegaria a definir o *Relato de um Naufrago* como “uma crônica cozinhada na panela da reportagem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001).

Nota-se na no o de crônica, portanto, um claro afastamento das pretensões cientificistas e objetivistas do jornalismo. Mas que dizer das elucubra es de Sodré? Bem, em primeiro lugar   notável a dicotomia, novamente evidenciada, que o autor estabelece entre a objetividade e a subjetividade, ao defender que a crônica “harmoniza” as duas manifesta es discursivas. Aqui há a ideia de que a fun o comunicativa da linguagem e sua dimensão artística podem existir de forma aut noma e separada, e   partindo dela que Sodré vai negar ao jornalismo nosso de cada dia o reconhecimento literário.

Em segundo lugar, há a no o de que o cronista estaria sempre “aquém ou além do fato, mais preocupado com seus limites na linguagem”. Aqui, além da oposi o entre o objetivo e subjetivo, Sodré sugere ainda que o fato, de alguma forma, *antecede* a linguagem e fora dela também poderia existir. Sua admissão da fic o no jornalismo,

¹⁵ Outra variante da crônica, os chamados *pliegos sueltos* (ou “mini-crônicas”), designa os folhetos populares que circulavam na Península Ibérica do século XV (SODRÉ, 2012).

¹⁶ Os integrantes do projeto se definem como exploradores que “viajam pelos territórios urbanos e rurais da América Hisp nica, para descobrir com o rigor da reportagem e contar com voz própria as histórias ternas, terríveis e assombrosas dos múltiplos novos mundos que convivem em nossas sociedades desiguais.” (Blog da FNPI, 2008)

portanto, mostra-se limitada: não diz respeito ao caráter ficcional inerente à toda representação, mas a um elemento refratário que pode ou não ser harmonizado com a objetividade, diluindo-a por consequência. A ficção, subjetiva, traz consigo um efeito caleidoscópico, e o multifacetado mais diz respeito à distorção que à polifonia; do contrário, não fica claro o que quer dizer exatamente com a variante “jornalismo expressionista” (p. 149), que o autor estende ao *Relato de um naufrago*. Ainda que seja admitida sua coexistência com a linguagem objetiva, a subjetividade é enfim uma ficção cuja presença ou ausência no discurso informativo será determinada pela opção do repórter e determinada essencialmente pela identificação de um estilo.

Fernando Resende (2002) apontará as limitações e a superficialidade de análises desta natureza, constatando que

Nessa linha de raciocínio, é exclusivamente sob o ponto de vista da maneira como a palavra é utilizada que se concebe o cruzamento entre jornalismo e literatura (...) [São] resoluções simplórias (...) por darem sinais de crédito a uma palavra que não permite trânsitos, hibridizações e nenhuma forma de contestação. Pensar o fazer jornalístico ou o literário unicamente sob a perspectiva de utilização da palavra significa (...) insistir em lançar um olhar mítico, (...) significa negar o aspecto representacional de quaisquer manifestações discursivas cuja palavra em dobra se faz de intermediária (p. 55)

Ou seja, a grande armadilha presente nesta abordagem é que a cortina de fumaça do estilo oculta a questão fundamental da comunicação, que consiste no estatuto da própria linguagem; o caráter universal, unívoco e preciso da palavra objetiva é naturalizado como um dado, e não tomado como um problema. A verdade jornalística, como lembra Resende (p. 54), “é sempre questionável, atrelada à ambiguidade a que está sujeito o próprio instrumento de trabalho desse discurso: a palavra”.

Sobre isso, Nietzsche (2007) vai ser bastante elucidativo em seu ensaio *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Sendo uma palavra a representação de uma experiência sensível em fonemas e/ou grafemas, a essência da linguagem mesma é metafórica. Quer dizer, só num nível elementar, temos um duplo processo analógico: a transformação de um estímulo nervoso em uma *imagem* (que aqui concebo como uma ideia ou conceito gerada pela percepção deste estímulo); e a representação desta imagem através de sinais. É, portanto, através de uma sucessão de metáforas que construímos a linguagem, bem como toda a estrutura de categorias, gêneros e esquemas que usamos para dar sentido à experiência narrada do mundo.

Umberto Eco (1994, p. 95), que não queria “fazer o papel nem de cético metafísico nem de solipsista” (enquanto o mesmo nem sempre é verdade no caso de Nietzsche), ilustra bem o problema da linguagem até onde este nos interessa aqui:

Achamos que em geral conhecemos o mundo real através da experiência; achamos que é uma questão de experiência hoje ser quarta-feira, 14 de abril de 1993, e neste momento eu estar usando uma gravata azul. De fato, só é verdade que hoje é 14 de abril de 1993 dentro da estrutura do calendário gregoriano, e minha gravata é azul só em conformidade com a divisão ocidental do espectro cromático (sabe-se muito bem que, nas culturas latina e grega, as fronteiras entre verde e azul eram diferentes das que prevalecem em nossa cultura). (p. 93)

Como sugere a fala de Eco, a língua é um elemento determinante na maneira como experienciamos o mundo e organizamos nossa vida em sociedade, e é a partir dela que nossos fundamentos epistêmicos serão construídos. Nesse mérito é possível acrescentar, por exemplo, a dificuldade que qualquer um de nós alfabetizados nas seis principais línguas do conhecimento teríamos para conversar com membros da comunidade tojolabal, no México, cuja língua não distingue sujeito e objeto (LANDER, 2003). Heidegger (2003, p. 84) se preocuparia particularmente com este problema questionando, por exemplo, se o conceito ocidental de estética faria sentido para um japonês, e criticando a forma “como a europeização do homem e da terra faz secar a própria fonte do que é essencial”.

Não seria da alçada deste trabalho tratar, naturalmente, do quanto a “essência” das coisas seria ou não apreensível pelas palavras. Isto poderia implicar facilmente em uma noção de autorreferencialidade da linguagem, como alerta Rancière (2009, p. 54), e concordamos com ele quando diz que “a linguagem penetra na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”. Dizer que esse “tornar visível” pode se dar de formas distintas não significa dizer que ele se dá de qualquer forma, ou que o dado a ver é incapaz de corresponder a algo como a verdadeira essência dos objetos.

Interessa aqui a fala da Nietzsche (1997), portanto, não para questionar a capacidade que a linguagem teria de alcançar a essência das coisas mudas, mas para apontar o problema epistêmico que seu caráter fundamentalmente metafórico configura para a categorização dos campos discursivos. Segundo o filósofo, a linguagem que consideramos ordinária, em oposição à artística, é constituída por nada mais que “metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível” (p. 36). O princípio racionalista da obje-

tividade, sendo assim, é fundado precisamente sobre o esquecimento desse ator criador implicado na genealogia da linguagem: graças a ele distinguimos as metáforas cristalizadas das novas metáforas que a todo momento são criadas; a prática corrente da comunicação das intervenções poéticas na língua. Como acrescenta Nietzsche (p. 38), “enquanto cada metáfora intuitiva é individual e, por isso, sabe sempre eludir a todo rubricar, o grande edifício dos conceitos exhibe a inflexível regularidade de um columbário romano e exala na lógica aquela dureza e frieza que são próprias à matemática”. Mas neste columbário sempre haverá vestígios metafóricos, resíduos ficcionais, o que torna nosso sistema de divisões apenas superficial.

Ou seja, em última instância, não há uma separação entre metáforas intuitivas e metáforas cristalizadas; palavra literária e palavra instrumental; linguagem objetiva e linguagem subjetiva que não seja ontologicamente contestável: ambas têm sua fonte na essência artística da linguagem, que só se torna objetiva por esquecimento. Para Nietzsche, o simples fato de haverem várias línguas já desconstrói quaisquer noções de universalidade, justiça ou precisão da linguagem reivindicadas pelo discurso informativo (“a palavra adequada é sempre a palavra justa”, diria Amoroso Lima) como concebido pela racionalidade ocidental.

A mim me parece, em todo caso, que a percepção correta – que significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito – é uma contraditória absurdidade: pois, entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas, acima de tudo, uma relação *estética*, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora. (NIETZSCHE, 1997, p. 42)

É através destas imagens ambíguas, todavia, que construímos todos o nosso sistema de separações, conceitos, gêneros, instituições, leis, hierarquias e privilégios; e é também através delas que o jornalista narra o mundo. Como dito, isso não implica um relativismo absoluto ou uma concepção autotélica da linguagem, que, separada das coisas inalcançáveis, nada seria senão sentido *à deriva*. É o simples resultado de duas constatações: não há uma verdade, mas várias *verdades possíveis*, múltiplas formas de narrar o mundo que são produzidas no interior de sistemas holísticos de postulados; tampouco há uma fissura ontológica entre a linguagem objetiva e a subjetiva, posto que nenhuma delas prescinde da relação estética que une as palavras às coisas. Naturalmente, nada

impede que se diferencie jornalismo e literatura a partir de sistemas gradativos que medem a predominância ou a frequência de determinados códigos simbólicos, construções linguísticas ou propriedades discursivas, mas tudo depende afinal da maneira como estas serão lidas:

(...) Não há literariedade ou objetividade num texto, mas traços, marcas que só podem ser relativamente definidas tendo em vista um processo que só pode ocorrer a partir de uma análise que não se faz levando em consideração, exclusivamente, o tipo de linguagem, mas relações sógnicas que são ressaltadas no texto e, também, a produção de sentido – função do receptor. (RESENDE, 2002, p. 76)

É preocupado com esse problema que Jauss, teórico da Estética da Recepção ao lado de Iser, vai idealizar aquilo que chama de “função de criação da obra de arte”: distâncias, numa dada cultura, estabelecidas “entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade social” (JAUSS *apud* RICOEUR, 2012, p. 298). A partir dessas descontinuidades, socialmente forjadas, uma determinada comunidade leitora constrói seu *horizonte de expectativas* acerca de como a linguagem deve se comportar de acordo com cada campo discursivo, distinguindo assim objetividade e subjetividade; comunicação e arte. Esse horizonte de expectativas, fundado a partir de critérios normativos e canônicos, orientará a recepção das obras literárias, que, segundo Ricoeur (2012, p. 307), “nunca terminam de se contextualizar e de se recontextualizar nas mais variadas circunstâncias culturais”.

Mesmo definindo a literatura através da identificação de um estilo subjetivo, ou seja, partindo de uma abordagem formalista, Sodré (2012, p. 168), naturalmente, alerta para este problema, reconhecendo que “tudo isso que se afigura como subjetivo-autoral depende de um complexo processo relacional ou interativo, uma espécie de ‘entre-lugar’ mediador, que é a dinâmica da leitura ou da recepção”. Considerando, então, a literatura como um sistema de recepção e circulação cujo funcionamento é social e culturalmente volátil, Sodré admite que “um texto originalmente não literário pode ‘literarizar-se’ por efeito de uma leitura que o inscreva no sistema da literatura” (p. 169). Segundo o autor, na modernidade, a instituição acadêmica será a responsável por regular e legitimar essa inscrição; no capítulo seguinte, entretanto, consideraremos também os papéis fundamentais que as forças do mercado e o discurso jurídico virão a exercer nesse sentido, amparados pela autoridade da escritura.

Tais considerações são fundamentais para começarmos a compreender de que maneira o *Relato de um naufrago*, que originalmente circulava como um texto jornalísti-

co, pôde ser relançado posteriormente com um status literário que antes não lhe era atribuído, assim como *Os Sertões*. Nada mudou na narrativa integral que relata a deriva do marinheiro Luís Alejandro Velasco: mudaram, sim, os códigos externos envolvidos na sua circulação: das páginas efêmeras do jornal ao suporte perene do livro; das evidências fotográficas da tripulação às ilustrações de Carybé; da assinatura do marinheiro à firma sólida do literato que há três anos se consagrara com *Cem anos de solidão*. São portanto alterações nas circunstâncias da enunciação – ou no *paratexto* – que, neste cenário, renovariam nosso horizonte de expectativas e, desse modo, orientariam o novo pacto que estabeleceríamos com a mesma narrativa. O processo de transição de *A verdade sobre minha aventura* para o *Relato de um naufrago*, assim sendo, é uma ilustração clara do quanto esses pactos são guiados por uma série de signos e negociações implicadas no ato de enunciação.

Enquanto discurso que constrói a realidade social através da instrumentalização da linguagem prática, o jornalismo vai fundar sua legitimação em um descolamento do poético e do imaginário, dissimulando a mediação no interior da qual a razão dos fatos e das ficções se confunde para que o real se torne inteligível. Se a objetividade performa essa dissimulação no plano retórico, encobrindo a o caráter estético e ficcional da narrativa através da padronização da linguagem, a autoridade enunciativa reivindicada pelo jornal faz isso no plano paratextual (frequentemente através do ocultamento das circunstâncias de composição da notícia, como é o caso de *A verdade sobre minha aventura*). Ambos operam em torno da “naturalização”, de que fala Lander; ou, de maneira mais específica no que se refere à narrativa, do “esquecimento” que denuncia Nietzsche. Assim esquecemos que as distâncias entre a arte e a comunicação não são dadas, mas inscritas em um horizonte de expectativas culturalmente contingente; esquecemos a natureza fundamentalmente estética e metafórica da linguagem; esquecemos o caráter ficcional do ordenamento de signos que preenche as lacunas da desordem empírica do nosso cotidiano com sentido. É graças a esse obívio que o “jornalismo como ciência” renega a genética que compartilha com a literatura, e o que faz García Márquez quando declara os laços sanguíneos entre a novela e a reportagem é tão somente lembrá-la.

CAPÍTULO 3

Quem acredita no naufrago? A deriva da autoria

Hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre.

Gabriel García Márquez, 1970

Quedamos ligados como dos siameses por el ombligo.

Luís Alejandro Velasco, 1994

Como a fala de Elias Machado, ao defender o “jornalismo como ciência”, deixa uma ambiguidade em suspenso, ponhamos entre parênteses então a pseudo-cientificidade dos métodos de apuração e redação para nos determos brevemente no que seria uma possível ciência dos gêneros jornalísticos. Não mais no que se refere, propriamente, ao que separa o discurso informativo da literatura, ou a linguagem objetiva da subjetiva, mas à taxonomia das próprias formas jornalísticas: neste caso, mais especificamente, no que diferenciaria a entrevista da reportagem. Em *O duplo equívoco de Gabriel García Márquez*, o pesquisador define *O relato de um naufrago* como “um testemunho pessoal posto na forma por um talentoso profissional”. Que podemos imaginar que quer dizer, neste caso, “pôr na forma”?

Se recorremos ao *Manual de redação e estilo* do jornal *O Estado de São Paulo*, que, por ser ensinado inclusive nas universidades, considero um documento suficientemente representativo quanto aos postulados básicos a que deve obedecer a escrita no âmbito do jornalismo empresarial contemporâneo, eis como o veículo orienta seus empregados a procederem quando intermediários de declarações alheias: “Embora as declarações entre aspas devam transcrever com fidelidade as palavras do entrevistado, adapte o texto às normas gramaticais, acerte as concordâncias, elimine as repetições muito frequentes e contorne os vícios de linguagem” (MARTINS, 1997, p.87). Também há indicações para substituir palavras rebuscadas por outras mais passíveis de serem compreendidas pelo público geral.

De resto, apenas duas ressalvas: cuidar para que as mudanças não deem às declarações do entrevistado um tom artificial e atentar para as ocasiões excepcionais em que, mesmo fugindo às normas de redação do jornal, a fala deve ser mantida na íntegra. Pois bem, se tomamos os manuais de redação do jornalismo empresarial como paradigma, “pôr na forma” nada mais é que adaptar o depoimentos das fontes aos padrões estilísticos do veículo. Não haveria, assim sendo, espaço para um ato criador que permitisse ao repórter imprimir algo como uma “voz autoral” própria às declarações de terceiros. As orientações são estritamente técnicas.

Já no “manual de estilo e redação” de García Márquez, as considerações nesse sentido seriam bastante distintas. Vejamos a definição que o escritor faz da entrevista como gênero jornalístico:

Acredito sinceramente que entrevistar é uma espécie de gênero ficcional e deve ser encarado como tal. A maioria dos jornalistas deixa o gravador fazer o trabalho e pensa que está respeitando o desejo do entrevistado ao transcrever palavra por palavra do que ele diz. Não se dão conta de que seu método de trabalho é na verdade bastante desrespeitoso: quando alguém fala, hesita, sai pela tangente, não termina a frase e faz comentários tolos. Para mim, o gravador deve ser usado apenas para gravar o que o jornalista poderá utilizar mais tarde, material que ele interpretará e escolherá para apresentar ao seu próprio modo. Nesse sentido é possível entrevistar alguém da mesma maneira como se escreve uma novela ou poema. (GARCÍA MÁRQUEZ *apud* SIMS, 1992, p. 163, trad. própria)

García Márquez transcende a ideia de que “pôr na forma” a fala do entrevistado consiste em uma mera adaptação às normas de uma empresa de comunicação ou a supostos parâmetros universais do estilo jornalístico, sugerindo que o jornalista deve apresentar a matéria-prima de uma entrevista – ou seja, a fala alheia – *ao seu próprio modo*. Se é assim, ao menos no que concerne a algo como o direito a um estilo próprio, as liberdades ficcionais do entrevistador se equiparam a de um poeta ou novelista.

Nessa conclusão de García Márquez, pode-se dizer que há duas premissas implicadas. A primeira, fundamental, é a que considera o próprio jornalismo um gênero essencialmente literário ou ficcional. A segunda é a que questiona, por sua vez, a autonomia da entrevista como gênero jornalístico. Para García Márquez (2001) esta não pode ser considerada uma modalidade do discurso informativo por si só, mas um método, uma “fada-madrinha da qual se nutrem todos os outros” gêneros. De maneira que, en-

quanto realizava a entrevista extensa e minuciosa com Luís Alejandro Velasco, sabia que não deveria publicá-la “em bruto mas cozinhá-la em outra panela: a reportagem”.

Método idêntico repetiria em outro livro-reportagem que assina, *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile* (1986), no qual narra também em primeira pessoa as peripécias do amigo que retorna ilegalmente do exílio à terra natal para filmar um documentário sobre o país durante o regime de Pinochet. Se a opção pelo narrador homodieético se deu no *Relato* por razões contingentes (sua recusa inicial em assinar uma matéria que não desejava fazer), em *Miguel Littín* ela é premeditada e certamente inspirada na experiência bem-sucedida de trinta anos atrás. No prefácio, García Márquez (2008, p. 8) justifica a preferência pela primeira pessoa pois ela manteria “o tom pessoal” do relato, como contado por Littín. Para tal, diz ter procurado preservar os “modismos chilenos” e respeitar o “pensamento do narrador”, ainda que este não coincidissem de todo com o seu. Por outro lado, adverte que o estilo do texto final é seu, pois “a voz de um escritor não é intercambiável”. E arremata: “pelo método de investigação e o caráter do material, *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile* é uma reportagem”.

Neste caso, em que consistiriam, mais precisamente, o método de investigação e o caráter do material aos quais deveríamos recorrer para cozinhar uma reportagem? Bem, se é o caso de nos ocuparmos com critérios técnicos, no prefácio do *Relato* García Márquez (2012) diz ter checado com os serviços meteorológicos se de fato não houvera tormenta, bem como reunido fotos tiradas pelos tripulantes que comprovavam a presença da carga de contrabando, o que indica um processo de apuração para além da entrevista – que, por sua vez, também apresentou um caráter interrogatório.¹⁷ Mas se colocamos de lado os arbítrios investigativos e as burocracias evidenciais para nos determos à narrativa propriamente dita, qual deve ser a natureza de um texto para que a ele caiba a alcunha reportagem? Tomemos por ora a definição de Sodré que, partindo da metáfora técnica que compara a notícia com uma fotografia, assim a toma a reportagem:

Movimentando-se o retrato, à maneira de um pequeno filme, chega-se de forma mais característica a um fluxo narrativo que se pode chamar de *reportagem*, palavra derivada do latim *reportare* com a implicação semântica de levar alguém (no caso, o leitor) novamente à cena de um acontecimento. Daí, o recurso às figuras de estilo da retórica que dão margem a construções linguísticas atípicas (atípicas no discurso comunicativo corrente, mas típicas da literatura), destinadas a aprofun-

¹⁷ “Comecei a entrevista com um pouco de má fé tratando de fazer com que o naufrago caísse em contradições para descobrir suas verdades encobertas, mas logo estive seguro que ele não as tinha” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005, p. 459)

dar a atenção do leitor por meio do apelo ao conjunto de sentidos perceptivos. (SODRÉ, 2012, p. 171)

Admitida esta descrição, a tarefa que García Márquez (*apud* SIMS, 1992, p. 163) cumpre diante dos depoimentos do marinheiro – nas palavras exatas do escritor, “prover o enquadramento literário para sua história, dando-lhe a estrutura, toques e atmosfera que eram necessárias para interessar os leitores” – pode perfeitamente ser compreendida como reportagem. E se acreditamos ainda que “nenhuma única sentença em *Relato de um naufrago* pertence a Velasco, mas toda a informação vem dele”, não parece haver óbice para reconhecer García Márquez como autor legítimo do reportado.

Seriam tais argumentos suficientes para satisfazer a ciência dos gêneros jornalísticos? É possível que não, mas a verdade é que isso pouco importa para o propósito desta dissertação. Em si mesmos, parâmetros formais como a focalização da narrativa ou a presença de construções linguísticas atípicas só servem para orientar esquemas e definições que em nada transcendem a estrutura do texto. Desse modo, nenhuma utilidade teriam para pensar como e em que circunstâncias um mesmo enunciado foi atribuído a dois autores em dois cenários distintos.

Afinal, decidir aqui entre entrevista e reportagem implica responder, antes de tudo, outra pergunta mais fundamental: “quem fala?”. Mais especificamente, quando me pergunto se o “eu” que narra o *Relato de um naufrago* corresponde ao sujeito de uma enunciação (caso da entrevista) ou tão somente de um enunciado (caso da reportagem), é a decisão sobre o caráter empírico do narrador que vai definir de que gênero estamos tratando. Em outras palavras, o que está em jogo agora é a noção de referencialidade, cujo caráter é certamente volátil.

A crítica clássica, por exemplo, não estabelecia nenhuma diferenciação entre autor e narrador. Para Aristóteles, a voz extradiegética que narra *A Odisseia* e o Homero de “carne e osso” são um só sujeito e habitam o mesmo lugar (apenas quando Ulisses se põe falar a por conta própria, convertendo-se ele mesmo em narrador de sua aventura, é que o poeta passa a cumprir a função mimética que lhe é designada). Hoje, para nossa sorte ou azar, já há quem entenda a narrativa como um fenômeno comunicacional complexo, condicionado por pactos historicamente contingentes que regem a relação entre autor, obra e leitor. É em busca então de uma compreensão ampla desse fenômeno que tentarei pensar na disputa travada por García Márquez e Velasco para além das páginas do texto e das paredes do tribunal.

3.1. Autor, obra e leitor

Por certo, seria negligente começar a tratar do problema do autor sem antes tratar do problema da escrita, ainda que brevemente. No primeiro capítulo acenamos para como, através da autoridade da escrita, o Ocidente se definiria como civilizado em oposição à “barbárie” das culturas orais, e também para como a historiografia moderna reservaria aos povos sem escrita um lugar fora da história. Bem, ironicamente, um dos mais ilustres fundadores do pensamento ocidental aparentava ter sérias ressalvas em relação à escrita. Para Sócrates, além de trazer como efeito colateral a atrofia da memória, o texto escrito era uma forma de comunicação muito inferior ao diálogo. Diz ele a Fedro:

O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve. Quando é menoscabado, ou justamente censurado, tem sempre necessidade da ajuda de seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (PLATÃO, 2000, p. 122-123)

Nessa noção negativa da escrita, o texto é visto como um objeto inerte, ambíguo e dependente do seu autor. Apesar da vantagem do alcance facilitado pela reprodutibilidade, um papiro não seria capaz, como seria o filósofo fisicamente presente, de prestar esclarecimentos sobre as inúmeras lacunas de seu discurso – para quem ele serve, a quem ele se destina, por que deveríamos considerá-lo justo ou injusto, etc. Eis que Sócrates já desenhava, mais de dois mil anos atrás, a incompletude da narrativa e o problema da recepção diante da ausência do autor empírico. Todavia, como denuncia o final desse trecho, a autoria era uma noção majoritariamente associada a uma necessidade de regulação e censura.

Por muito tempo, o ato de atribuir um texto a um autor funcionou prioritariamente assim, como dispositivo de controle da circulação dos discursos, até transformar-se, na modernidade, em um reconhecimento de propriedade. Até então, o discurso era sobretudo um risco, à medida em que poderia ser malévolo ou transgressor, e designar seu autor uma medida de segurança. A institucionalização da propriedade intelectual só

começaria a ser construída pelo Ocidente no final do século XVIII, em um contexto histórico e socioeconômico que envolvia o fim do mecenato e a incorporação do autor pelo mercado burguês (FOUCAULT, 2001; MUDROVICIC, 2005).

Nas sociedades “etnográficas”, como bem contrapõe Barthes (1988, p. 65), não há alguém que detém a narrativa, mas um “mediador, xamã ou recitante”, que se destaca pelas habilidades com que domina o código narrativo, mas jamais por aquilo que convencionalmente chamamos de “gênio criador”. Segundo o pesquisador, as raízes epistêmicas da figura moderna do autor podem ser consideradas

o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor. (BARTHES, 1988, p. 66)

Segundo Maria Eugenia Mudrovic (2005), o uso originário da palavra designava o Autor-Divino da humanidade, e seu sentido conciliava tanto a autoridade como a paternidade do Criador. Ambas seriam projetadas na figura jurídica do autor moderno, de maneira que nossa concepção contemporânea de propriedade intelectual – e aqui me refiro à latino-americana, inspirada no modelo francês – acabaria por revelar, ela também, um caráter curiosamente híbrido. Isto porque ao autor moderno cabem os direitos tanto patrimoniais – referentes às decisões e os lucros sobre a reprodução ou comercialização das obras, passíveis de serem transferidos – quanto morais – reconhecedores da paternidade, estes inalienáveis. A natureza metafísica do segundo revela assim uma curiosa transcendência da autoria, que parece reconhecer a obra como uma extensão da figura de um autor sacralizado, cuja obra corresponde à sua imagem e semelhança, à “emanação da sua personalidade” (COLOMBET *apud* MUDROVICIC, 2005, p. 164).

Daí viriam os esforços de uma teoria literária “contra-teológica” determinada a desmistificar o caráter divino do Autor-Deus, cujos propósitos foram sintetizados de maneira paradigmática por Barthes em sua defesa da *Morte do Autor* (1968). Suas principais críticas são direcionadas à compreensão da escrita em dois sentidos: primeiramente, como um ato unívoco, pois o texto não deve ser compreendido como uma única mensagem, um único desígnio expressado pelo autor, mas como um “tecido de citações”, ou um espaço plurissignificativo e multidimensional que concilia diversas vozes. Em segundo lugar, como um ato original, uma vez que as várias formas de escri-

ta constituídas por essas vozes advêm das “mil fontes da cultura”, não de uma interioridade iluminada daquele que escreve, mero combinador de palavras intranscendentes (BARTHES, 1988).

Libertar a obra da tirania do autor significa, portanto, libertá-la das explicações biográficas e contestar qualquer pretensão de decifrar significados últimos, impedindo assim que o sentido seja aprisionado. Significa também reconhecer a autonomia absoluta da linguagem, no interior da qual jamais poderá residir um indivíduo empírico, mas tão somente um sujeito a desconhecer quaisquer outros mundos que não o do enunciado. Assim sendo, o autor já não poderá ser uma figura exotópica, exterior e anterior à obra, que a alimenta e a transcende com o sentido originário do seu “desígnio artístico”, como definiria Bakhtin (2000). Considerada a escrita um espaço onde toda identidade, toda intenção e toda origem são dissolvidas, o autor não poderá existir em outro lugar que não o interior das fronteiras do texto.

Mas se fazemos por bem assassinar o autor, onde enterraremos seu corpo? Barthes sugere localizar o lugar onde converge, no texto, toda a multiplicidade de seus sentidos potenciais e possíveis:

o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino; mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1988, p. 70)

Certamente, para um “homem” sem história e biografia, a esse leitor já se tentou dar muitos nomes: leitor ideal, leitor virtual, leitor competente, leitor implícito e assim adiante. Apesar de primos, não são todavia sinônimos; há diversas nuances que vão eventualmente distinguir cada um deles. Mas poder-se-ia dizer que a maioria partilha três denominadores comuns: não se referem a um sujeito empírico, mas a um conjunto (in)determinado de leituras possíveis previstas no e pelo texto; não transcendem, por conseguinte, os limites do texto; são a outra face da moeda de outra figura igualmente virtual e imanente à escrita, que é o “autor” impresso no texto.

O *leitor implicado* de Ricoeur (2010), por exemplo, é o destinatário de uma estratégia de persuasão, performada por uma voz narrativa no interior da qual o autor empírico se mascara e desaparece. Essa estratégia, por sua vez, consiste no autor implica-

do, que também pode ser compreendido como o estilo da obra. Mas o reconhecimento dessas categorias estruturais não significa a afirmação de um sentido fechado: o texto sempre preserva “lugares de indeterminação” e deve se apresentar ao leitor empírico “como uma partitura musical, suscetível de diferentes execuções” (p. 287). Iser define seu *leitor implícito* de maneira muito semelhante, como “uma estrutura textual prevendo a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo” (ISER *apud* ECO, 1994).

Umberto Eco (1979; 1994), em contrapartida, divergirá sutilmente de ambos. Em relação a Ricoeur, hesitará mais em definir seu *autor-modelo* como um estilo: por um lado, a palavra poderia facilmente sugerir a ideia de uma obra nascida da transcendência do Autor-Deus e seu gênio inalienável; por outro, reduzi-lo ao mero idioleto, negligenciando as várias manifestações potenciais do autor-modelo (sujeito do enunciado, traços textuais de um gênero específico, etc). Em linhas gerais, pode-se dizer que Eco define seu autor aprisionado como um conjunto de instruções que prevê no seu extremo um conjunto de competências – o *leitor-modelo* – para ser realizado.

Nesse mérito, se revela mais determinista que Iser, uma vez que põe como objetivo central de sua teoria da interpretação compreender a natureza do leitor-modelo. Ao contrário do leitor implícito, aquele será, sim, necessariamente definido pelo texto, e ao leitor empírico caberá a escolha de agir ou não tal como lhe foi prescrito. Assim sendo, apesar de admitir que as possibilidades interpretativas legitimáveis por essa prescrição podem ser infinitas, Eco (1979, p. 86) alerta que “qualquer outra decisão de usar livremente um texto corresponde à decisão de ampliar o universo do discurso”.

É sobre essa premissa que o semiólogo fará uma distinção paradigmática entre interpretar e “usar livremente” um texto, cabendo à segunda prática todas as leituras que supostamente enxergariam mais do que o texto dá a ver. Tal uso poderia ser inclusive acionado para fins estéticos:

Borges sugeria ler *A Odisseia* ou *A Imitação de Cristo* como se tivessem sido escritos por Céline. Proposta esplêndida, estimulante e muito realizável. E sobretudo criativa, porque, de pronto, supõe a *produção de um novo texto* (assim como o Quixote de Pierre Menard é muito distinto do de Cervantes, com o qual acidentalmente concorda palavra por palavra). Ademais, ao escrever este outro texto (ou este texto como Alteridade) se chega a criticar o texto original ou a descobrir nele possibilidades e valores ocultos; coisa, por demais, óbvia: nada resulta mais revelador que uma caricatura, precisamente porque parece o objeto caricaturizado, sem sê-lo; por outro lado, *certas novelas se tornam mais belas quando alguém as conta, porque se convertem em “outras” novelas.* (*ibidem*, grifos meus)

Nos detenhamos, então, nesse trecho revelador. No clássico conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, Borges (2007) traz a análise de um crítico fictício sobre a obra do escritor francês Pierre Menard, que dedicara a vida inteira a reescrever o clássico de Cervantes a partir de duas premissas absurdas e paradoxais: a proibição de transcrevê-lo e a obrigação de se ater às palavras originais. Os comentários do narrador-crítico jogam com a ressignificação da obra provocada pela troca de autores, ao considerar, por exemplo, que “o estilo arcaizante de Menard sofre de uma certa afetação”, enquanto o mesmo não ocorre com Cervantes, que “maneja com desenvoltura o espanhol corrente de sua época” (p. 23) – julgando de formas diametralmente distintas duas frases idênticas. Nesse sentido, até onde Eco dá a entender, tais juízos excedem o domínio da interpretação prevista pelo “texto em si”. Estaria então a assinatura do autor empírico absolutamente excluída deste domínio?

É a partir desse questionamento que Foucault (2001) vai se preocupar em investigar, por sua vez, a natureza controversa do nome do autor. Esse traria, por um lado, o mesmo caráter ambivalente de qualquer nome próprio, e dessa maneira, os mesmos problemas. Isto porque um nome próprio não apenas designa ou indica algo, mas traz consigo uma indissociável carga descritiva, e é entre esses dois polos que devemos situá-lo. Por outro lado, a ligação entre a mera designação do autor e aquilo que ela traz de potencial descritivo não poderia ser igualada ao que acontece quando a mesma ligação opera no interior de um nome próprio comum. Fazendo uma ilustração paralela: se descobríssemos que García Márquez não escreveu *Cem anos de solidão*, isto em nada interferiria na ligação do nome próprio com o indivíduo empírico, e Gabriel García Márquez seguiria sendo a mesma pessoa; já o funcionamento do nome do autor, por sua vez, é profundamente atingido nas duas instâncias, pois que a própria designação de um autor não deixa de carregar consigo um certo conjunto de valores.

Isso não é certamente um retorno às muletas biográficas, mas a defesa de que não podemos nos contentar em tão somente matar o autor: é necessário agora identificar o que passa a funcionar precisamente no lugar vazio deixado pela sua ausência. Foucault concluirá então que mesmo no interior de um texto o nome do autor é mais que um elemento do discurso, um sujeito do enunciado ou um “puro papel actancial”, como descreveria Eco (1979, p. 88). Ele exerce uma função classificatória e reguladora que condiciona diretamente o próprio discurso; essa função Foucault (2001) batizará de *função-autor*.

A função-autor atua, essencialmente, como uma distinção discursiva; ela indica que uma dada palavra não deve ser entendida como uma efeméride ordinária ou cotidiana, mas “ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status”. Nesse sentido, da mesma maneira que, como Barthes nos lembrava, as narrativas das culturas orais podem existir perfeitamente sem um autor, o mesmo se aplica a uma série de outros discursos que circulam na própria civilização moderna e ocidental.

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (p. 274)

Afinal, podemos concluir que a função-autor não diz respeito a como uma obra deve ser escrita, mas lida. Ela não diz respeito ao sujeito empírico que escreve, tampouco à voz narrativa aprisionada no texto, mas a um *ego* que emerge da cisão entre ambos e atua justamente no espaço que separa as duas instâncias – sujeito-enunciador e sujeito do enunciado – afetando diretamente as projeções que o leitor empírico fará do autor virtual. Nesse sentido, poderíamos considerar a função-autor uma ferramenta valiosa para a *Estética da recepção*, escola cujos principais expoentes, Jauss e Iser¹⁸, preocuparam-se em pensar na leitura não como uma virtualidade delimitada por uma estrutura textual, mas como uma interação fenomenológica responsável por atualizar o texto em um aqui e agora. Nesse caso, já não se ignora os leitores de carne e osso; é preciso, ao contrário, ocupar-se justamente deles, seja no nível do processo individual de atualização do texto como das expectativas coletivas formadas sobre ele – social e historicamente volúveis (RICOEUR, 2010).

Essa volatilidade pode ser demonstrada de maneira exemplar pelo percurso histórico da função-autor. Segundo Foucault (2001), durante a Idade Média era comum que textos que hoje classificamos como literários, tal como epopeias e tragédias, circulassem e fossem aceitos mesmo que ninguém os assinasse – o tempo, ou a antiguidade,

¹⁸ Ricoeur (2010, p. 292) diz: “eu tenderia antes a louvar Iser por ter-se livrado das aporias suscitadas pelas distinções feitas, aqui e acolá, entre leitor visado e leitor ideal, leitor competente, leitor contemporâneo da obra, leitor de hoje, etc. Não que essas categorias não sejam úteis, mas essas diversas figuras de leitor não ajudam a dar nenhum passo para fora da estrutura do texto da qual o leitor implicado é uma variável”.

servia para que seu valor e autenticidade fossem legitimados. Por outro lado, textos que atualmente considerariamos científicos, relativos à cosmologia, à medicina ou às ciências naturais, por exemplo, dependiam da autoridade de um autor para ter credibilidade. Nos séculos XVII e XVIII há uma verdadeira inversão de polaridades nesse sentido: com a consolidação do método científico como um processo passível de ser demonstrado e replicado indefinidamente por quem quer que seja, a verdade dos laboratórios liberta-se da imprescindibilidade do autor. Para as ambições de objetividade dos conjuntos sistemáticos sobre os quais se funda a ciência moderna, a individuação subjetiva do cientista não só é dispensável, mas indesejável.

Com o advento da propriedade intelectual, em contrapartida, a função-autor passa a atuar intensamente sobre as obras literárias. É a partir dela, como vimos, que vai se configurar a noção moderna do autor como um gênio-criador, uma instância originária profunda, uma emanção de personalidade – que, para Foucault, nada mais é que a projeção mais ou menos psicologizante que resulta das operações comparativas às quais submetemos seus textos. Na modernidade, enfim, “o anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (p. 281).

Todavia, paralelamente às transformações e deslocamentos históricos da função-autor, é possível identificar também uma notória constância no que condiz aos critérios fundamentais que utilizamos para atribuir uma obra a alguém. E provavelmente não deveríamos nos orgulhar disso, pois tudo indica que foram cunhados por um exegeta na aurora da Idade Média. Segundo Foucault, eis os quatro critérios de São Jerônimo para avaliar se um certo conjunto de textos foi escrito por um ou mais indivíduos:

se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos (...) posteriores a morte do autor (o autor é então momento histórico definido [...]). Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função-autor. (p. 277)

Se concordamos que o autor existe praticamente da mesma forma há pelo menos quinze séculos, tornam-se compreensíveis os esforços recentes para assassiná-lo. Mas estaríamos usando o veneno correto? O mais popular deles talvez seja a noção de obra: ignoremos o autor e só tenhamos olhos para ela. Mas, como Foucault bem aponta, essa solução traz duas dificuldades fundamentais. Primeiramente, a tentativa de parricídio cometida pela obra serve apenas para confirmar a própria paternidade, afinal, que seria a obra senão a prole de um autor? Logo em seguida, vem o embaraço de determinar seus limites: onde começa e termina uma obra? Das listas de compras às correspondências, do diário íntimo aos manuscritos inacabados, o que deve e o que não pode ser incluído na obra de um autor? Veremos esse problema surgir com clareza mais adiante, no que diz respeito aos limites da própria obra de García Márquez.

Eis então que surge a noção de escrita, à qual, como vimos, Barthes (1988 p. 65) recorre; ela é então descrita como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem se perder toda a identidade”. A ideia de escrita pode ser compreendida como a defesa de uma extinção radical, não somente da figura do autor empírico, mas da própria função-autor do domínio das competências da crítica literária. Antes de discutir algo como a viabilidade de tal coisa na sociedade burguesa e industrial moderna, analisemos em seu lugar as condições que Barthes propõe para a morte do autor e o nascimento da escrita: este duplo processo ocorreria sempre que “um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo”.

Nesse caso, quando uma narrativa possui uma finalidade intransitiva – sendo intransitiva sinônimo, compreendemos, de intransmissível, e antônimo de transitória – ou seja, quando um discurso não possui como objetivo final a *comunicação*, mas o mero “exercício do símbolo”, o autor morre. Ao acrescentar o desinteresse em agir “diretamente sobre o real” como seu condicionante, é possível também associar a noção de escrita a uma certa ideia de ficção que exclui o discurso informativo – a ficção qual “sentido à deriva”, como diria De Certeau. Assim sendo, quem parece estar diante do pelotão de fuzilamento nesse cenário não é jornalista, mas o literato, e as distinções de Alceu Amoroso Lima entre a palavra com valor de fim e a palavra com valor de meio parecem se aplicar aqui mais do que seria desejável.

Por certo, há de se notar também alguma ironia em declarar justo a morte do autor de ficção, pois é privilegiando-a que acabamos por privilegiar o autor. Nesse mérito concordamos com Foucault (2001, p. 268) quando este defende que a solução da es-

crita segue carregando, ainda que sutilmente, as qualidades divinas e originárias que atribuímos à figura moderna do autor empírico, traduzindo “novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador”. Ele terá, portanto, o cuidado de esclarecer que a função-autor não será um privilégio exclusivo de “quase-discursos”, ou àqueles aos quais nos habituamos a chamar de ficcionais, como o romanesco e o poético.

A função-autor diz respeito a todo discurso que comportar uma *pluralidade de egos*, ou seja, em que há uma distância – possivelmente variável ao longo do texto – entre aquele que assina e aquele que fala no interior do enunciado. Se adotamos o paradigma foucaultiano e aceitamos também um exemplo narcisista, podemos concordar que o ego que fala no prefácio desta dissertação não é o mesmo que fala agora: no primeiro caso, o “eu” refere-se a um indivíduo empírico e singular, que num determinado tempo e lugar concluiu uma pesquisa; no segundo caso, o “eu” (ou o “nós”) deve funcionar na maior parte do tempo como “um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que ele tenha aceito o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares” (p. 19). A função-autor não se encontra então nem do lado do narrador ficcional, nem do lado do sujeito empírico: ela atua precisamente nos espaços criados pela cisão entre ambos, e portanto jamais poderá ser comportada por discursos compreendidos como estritamente referenciais. Tendo isso assimilado, retomemos as considerações de Umberto Eco (1979, p. 88):

Quando se depara com mensagens cuja função é referencial, o Destinatário utiliza essas marcas gramaticais como índices referenciais (|eu| designará o sujeito empírico do ato de enunciação do enunciado em questão, etc.). Outro tanto pode acontecer no caso de textos bastante extensos, como cartas, páginas de diários e, em definitivo, tudo aquilo que se lê para adquirir informação sobre o autor e as circunstâncias da enunciação. Mas quando um texto é considerado como um texto, e sobretudo nos casos de textos concebidos para uma audiência bastante ampla (como novelas, discursos políticos, informes científicos, etc.), o Emissor e o Destinatário estão presentes no texto não como polos do ato de enunciação, mas como *papeis actanciais* do enunciado.

A novidade aqui é que Eco sugere a amplitude da audiência como potencial dissipadora da função referencial do discurso, critério que poderia ser associado ao seu caráter público ou, mais especificamente, à ausência de um destinatário empírico definido (sob essa lógica justifica-se a preservação da função referencial na correspondência

privada e nas páginas de um diário íntimo, por exemplo). Mas o critério para solucionar o problema da referencialidade não pode, evidentemente, ser esse, pois no prefácio de uma novela o autor empírico também fala dirigindo-se a uma audiência ampla e indeterminada, e todavia não deixamos de reconhecer nele a função referencial. Assim o fazemos porque não lemos aquele “texto como um texto”, mas um *paratexto* – em outras palavras, uma alusão às circunstâncias de enunciação que envolvem o universo do discurso.

Eis, enfim, o caráter volátil da noção de referencialidade, ponto de virada capital para que *A verdade sobre a minha aventura* se transforme em *Relato de um naufrago*. O papel decisivo do paratexto na recepção das duas publicações da saga de Velasco revela como mesmo a configuração de categorias supostamente “imanescentes” e aprisionadas no texto como o autor modelo são fatalmente contingentes. E mesmo o próprio Eco, que faz em sua teoria da leitura uma distinção paradigmática entre a interpretação legitimada e o uso livre de um texto, admite que “a configuração do Autor Modelo depende de determinadas pegadas textuais, mas também envolve o universo que está por trás do texto” (p. 95). Ou seja, antes de tomar a decisão de matar ou não o autor, temos de decidir se a natureza das suas intenções empíricas é ou não digna de uma sentença de morte – agir diretamente sobre o real, referir-se às circunstâncias de composição da obra, direcionar-se a um interlocutor específico ou a uma audiência ampla, exercitar puramente o símbolo, e assim por diante.

Também dessas decisões dependerá, em última instância, o reconhecimento da função referencial e o acionamento da função-autor. É perfeitamente plausível concluir que, quando *A verdade sobre minha aventura* saiu no *El Espectador* em 1955, a primeira se sobrepunha à segunda e a publicação circulava desprovida de função-autor. Não porque lhe fossem negadas qualidades novelescas – se somos daqueles que creem em García Márquez, sabemos que as pessoas se amontoavam em frente à sede do jornal para comprar cada novo capítulo que saía – mas porque à época o veículo estava muito mais preocupado em apresentar Velasco como uma testemunha, e não como um autor. García Márquez, “redator que o assessora”, não era mais literato que o escrivão de um tribunal.

Quando, todavia, García Márquez assume a autoria escrevendo o prefácio *A história desta história* em 1970, ele desencadeia dois processos simultâneos e devastadores: o desvelamento das circunstâncias de enunciação, dinamite, segundo De Certeau, da “instituição do real”; e o esvaziamento da função referencial do relato. Agora o “eu” que

fala na narrativa já não é mais um sujeito empírico, e a pluralidade de egos implicada na função-autor provoca um curto-circuito no discurso informativo. A voz do autor é uma frequência aguda demais para tocar o espelho do real sem estilhaçá-lo.

3.2. Escritor, jornalista: entre o boom e o *copy desk*

3.2.1. Pode o jornalista falar?

Pode-se dizer que a retórica da objetividade, ou todo o aparato estilístico de homogeneização do discurso informativo em suas pretensões de neutralidade, se calca fundamentalmente no pseudo-apagamento daquele que fala. Resende (2005, p. 88) chamará esse processo de “burocratização” da narrativa jornalística, no interior do qual o encobrimento do narrador serve como artifício enunciativo para conferir um caráter absoluto e unívoco ao discurso. Assim sendo, em seus esforços para eliminar quaisquer traços polifônicos – como as distâncias entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado implicadas na função autoral –, a prática burocratizante não pode senão produzir narrativas autoritárias. Segundo Resende, esse autoritarismo é um complexo que viria a assaltar o narrador moderno frente à morte daquele que até então oferecia a narrativa definitiva sobre o real e o verdadeiro:

Encontrar a verdade, de alguma maneira, é um legado deixado ao homem moderno, resquício de uma prática de enunciação divina. Do ponto de vista histórico, se se pensa na modernidade acometida pela morte do Primeiro Locutor, torna-se compreensível a desolação que sofre o sujeito moderno que se vê fadado a fazer a sua fala, em substituição à fala do Outro. O abandono da ideia de uma enunciação demiúrgica como lugar legítimo da fala impõe interrogantes ao ato de enunciar: primeiro, o significado do ato; em seguida, quem enunciará a partir de então. (p. 93)

Se partimos dessa premissa filosófica, podemos ainda formular uma hipótese segunda quanto à cisão entre a verdade e a criação. Afinal, se somente Deus poderia efetivamente criar verdades conforme sua vontade onipotente, tais competências precisariam repartidas pelos grandes discursos revelatórios da civilização moderna: a arte e a ciência. Assim é que se acaba por divinizar, por um lado, o gênio-criador do escritor; e por outro, a legitimidade oracular do jornalista para assegurar enunciados verdadeiros. Mas é certo também que o projeto jornalístico de fincar-se institucionalmente ao lado do

discurso científico é tão recente quanto frágil; tal como foram recorrentemente frustrados seus esforços históricos para ser algo mais que um subproduto da literatura.

Segundo Ana Paula Ribeiro (2003), era da segunda forma que as histórias dos jornais eram vistas no Brasil até a metade do século XX. A inconsistência do mercado editorial levava frequentemente os escritores de ficção a encontrarem no jornalismo uma saída profissional, mas essa não era a única razão. À época o jornalismo praticado no país aproximava-se do modelo francês, priorizando gêneros menos sisudos, como a crônica e o artigo opinativo, os jornais eram assumidamente partidários e davam muito mais espaço para produções literárias, sendo o folhetim inclusive o principal veículo de divulgação dos escritores. Essas características também podem ser estendidas, em linhas gerais, à imprensa latino-americana (REYES MATTA, 1979).

Em termos de circulação e conteúdo, o que tínhamos então eram muitos e pequenos jornais, não raro polêmicos, sensacionalistas e passionais. Já em termos estilísticos, havia uma liberdade para a experimentação literária que era decididamente impensável para o padrão atual dos veículos impressos de massa. Esse padrão começa a ser instituído nos anos cinquenta, com a importação das normas redacionais e profissionais norte-americanas pelas empresas de comunicação locais.

É a partir desse processo que o jornalismo começa a ganhar os contornos de um campo discursivo autônomo e insulado, cujo imperativo maior é a produção de verdades através da linguagem objetiva. Se por um lado aumentavam os salários dos jornalistas, surgiam os cursos universitários e multiplicavam-se os índices de circulação dos periódicos, por outro, o nascimento do jornalismo moderno era acompanhado por um genuíno aparato de padronização discursiva, agenciado pelos manuais de redação. Com eles, os redatores dos jornais diários dão adeus às digressões, metáforas, eufemismos, hipérbolos, adjetivações, ênfases, sintomas passionais, exclamações, reticências e assim adiante. Concisão e precisão tornam-se, em seus lugares, as palavras de ordem.

É muito ilustrativa a reação de Nelson Rodrigues a esse cenário, quando era então jornalista do *Diário Carioca*, o primeiro veículo brasileiro a lançar um manual de estilo próprio¹⁹ e adotar o *copy desk* (grupo de redatores que inspecionavam as notícias para corrigi-las caso não estivessem de acordo com as normas de redação do jornal). Ele, que estreada nas redações aos treze anos e afirma ter vivido o apogeu do narcisismo

¹⁹ “Em março de 1950, esse matutino lançou um manual de redação e estilo (o primeiro do Brasil). Era um folheto de 16 páginas, escrito por Pompeu de Souza, cujo título era *Regras de redação do Diário Carioca*” (RIBEIRO, 2003, p. 150).

verbal no jornalismo brasileiro, narra na crônica *Os idiotas da objetividade* (1968) a ruptura que a incorporação do modelo norte-americano instaurou para aqueles que gozavam das antigas liberdades:

Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por uma emenda, jamais. Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy desk*. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy desk* não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o *copy desk* instalou-se como a figura demoníaca da redação (RODRIGUES, 1995, p. 49)

Pompeu de Sousa, o editor-chefe amaldiçoado pela iniciativa, justifica-se por seu lado. Segundo ele, o estilo livre e pessoal do texto jornalístico anterior ao *copy desk* é uma reminiscência das manifestações mais remotas do discurso informativo: panfletos onde eram comentados dois ou três acontecimentos locais, geralmente sabidos de antemão pelo público. Em meados do século XX, já não se podia mais ignorar o aumento exponencial do número e da complexidade das notícias que proliferavam no cenário moderno e industrial dos grandes centros urbanos: “com a ocupação e o dinamismo que foram tomando conta da vida, ninguém tinha mais tempo de ler esse tipo de noticiário” (SOUSA *apud* RIBEIRO, 2003, p. 150). Pelas mesmas razões, foi Pompeu de Sousa também o responsável por promover a estreia do *lead* no jornalismo brasileiro.

A revolução estilística nas redações refletia por outro lado a modernização do próprio jornalismo como indústria – que não só ganha impressoras maiores, mas passa a ser comandada por empresários ao invés de jornalistas – e a transformação da notícia em produto de circulação massiva. Além de ideal moderno e estratégia retórica, a objetividade era uma condição mesma para produzir informação em escala industrial para uma audiência sem precedentes. Como conclui Ribeiro (p. 155), “os jornais tornaram-se informativos e ‘objetivos’ no mesmo processo em que se tornaram grandes empresas”. E o jornalismo ganhava um novo status de legitimidade à medida em que se divorciava da literatura.

Nesse mérito, apesar da considerável liberdade estilística que García Márquez gozava no *El Espectador*, da qual *A verdade sobre minha aventura* é o exemplo mais enfático, há vários indícios de que o jornal já havia sido apresentado à modernização. Jacques Gilard (1982), compilador da obra jornalística de García Márquez, queixa-se da dificuldade em achar textos comprovadamente atribuíveis ao escritor no período em que

trabalhou no *El Espectador* (1954-1955), pois a maior parte de sua produção era anônima e ele seria frequentemente obrigado a “manter um tom neutro” e “despersonalizar seu estilo” (p. 7). Gilard também aponta outros dados que refletem a profissionalização do ofício: García Márquez começou a trabalhar no jornal por um salário mensal de 900 pesos, considerado muito alto para a época (para se ter uma ideia, seu emprego anterior lhe rendia três pesos por coluna). Já a história do naufrágio, como consta no processo judicial, foi comprada a Velasco por 7.000 pesos, o que é outro indicativo do elevado poder financeiro do *El Espectador* (COLOMBIA, 1994). Além disso, sabe-se que a edição especial com os catorze capítulos da epopeia de Velasco bateu um recorde de circulação da imprensa colombiana, o que demonstra a força ascendente do jornal como veículo de massa.

Que será, nesse novo contexto, da figura do autor? Como se vê, a modernização da imprensa fixa um estilo jornalístico que se sobrepõe ao estilo do jornalista, sufocando aquele que sempre fora o principal critério para reconhecer um autor desde os tempos de São Jerônimo. Além disso, introduz na cadeia produtiva de redação de notícias uma complexa linha de divisão do trabalho que vai retirar do repórter solitário a exclusividade sobre a enunciação. O autor é então tragado e dissolvido por aquilo que Charadeau (2006, p. 72) cunhará de “instância midiática”, constituída pelos vários atores – administradores, agências de notícia, editores, relações públicas, estrategistas de marca, redatores, *copy desk* – envolvidos no estabelecimento de uma linha editorial, na seleção e no enfoque de pautas, na escolha sobre o que deve vir a público e como, etc. Dessa maneira, por trás da aparente homogeneidade do discurso midiático, o que teremos em via de regra no jornalismo empresarial será uma “co-enunciação” produzida por um organismo complexo de comunicação.

Essa característica própria (mas não exclusiva) da comunicação midiática explica por que é difícil encontrar o responsável pela informação. Quando um escritor escreve um livro, um sábio faz uma explanação científica, um político faz um discurso, sabe-se a quem responsabilizar pelo que foi escrito ou dito (mesmo que muitos indivíduos tenham colaborado para que se efetivasse a comunicação). Mas no que concerne às mídias, nunca se sabe realmente quem pode responder por uma informação, mesmo quando é assinada por um determinado jornalista, de tanto que os efeitos da instância midiática de produção transformam as intenções da instância de enunciação discursiva tomada isoladamente. (CHARADEAU, 2006, p. 74)

Vejamos: ainda que uma obra literária, um discurso político e um informe científico possam envolver muitos colaboradores no seu processo de composição e veiculação

ção, é possível designar-lhes um “responsável”, mas o mesmo já não se aplica a uma notícia, mesmo que um indivíduo assine pela informação. Ora, se o número de atores implicados não é determinante, qual seria a diferença fundamental entre os primeiros e o último caso senão a ausência da função-autor? Apesar de não correlacioná-la explicitamente, essa condicionante fica clara quando, logo em seguida, Charadeau defende que a função do jornalista “consiste em *coletar* os acontecimentos e os saberes, não em *criá-los*” (*ibidem*, grifos meus). Reproduzindo um vício corrente das teorias da comunicação, ele trata o discurso informativo como um problema exclusivamente profissional – um jornalista pode “coletar” bem ou mal a informação, já dada e preexistente no mundo – e qualquer coisa que diga respeito ao indivíduo, aparentemente, deve ser relegada ao campo psicologia. Sua fala é portanto bastante reveladora no que diz respeito ao funcionamento da função-autor no jornalismo.

Tratando precisamente desse tema, Roseméri Laurindo (2007) traz reflexões relevantes em relação a dois pontos suscitados por Charadeau, sendo o primeiro deles a ideia de responsabilidade. Segundo Laurindo, “o autor, como uma instância de apagamento do sujeito, funciona como um mecanismo que, quando ausente, serve para desresponsabilizar o jornalista” (p. 114, trad. minha). Ou seja, quando há “apagamento do sujeito”, e por tal creio que devemos compreender a conversão explícita do sujeito enunciador em um sujeito do enunciado – o que conseqüentemente implica na pluralidade de egos que caracteriza a função-autor –, é então revelado o processo de criação, ou ficcionalização, que responsabiliza o jornalista pela notícia. É relevante notar que a desresponsabilização opera aqui de forma idêntica à burocratização que, segundo Resende, confere à narrativa jornalística seu cunho autoritário. Não paradoxalmente, portanto, o apagamento do sujeito é justo o que confere ao *jornalista-autor* a consciência subjetiva que o caracteriza, de maneira que, no plano epistêmico, ele é aquele que “expressa o conhecimento através da experiência mediada e não como a experiência em si” (*ibidem*, p. 122) – o que definitivamente não acontece se a informação é “coletada”.

Como antítese do jornalista-autor, a outra manifestação da função-autor no jornalismo identificada por Laurindo seria o *autor-marca*. Acredito que podemos aproximá-la plenamente da ideia de instância midiática desenhada por Charadeau. O autor-marca é o fruto daquilo que Laurindo chamará de “processo industrial de autoria” (p.123), no qual a enunciação já não pode ser associada a um indivíduo, mas compreendida como produto resultante das múltiplas engrenagens de um organismo empresarial. O valor descritivo da função-autor opera então nesse contexto como a assinatura de uma

grife: o singular é dissolvido pela padronização do mercado, e diante do produto-notícia já não estabelecemos a “relação leitor universal-autor, mas uma relação consumidor de marca-autor” (*ibidem*).

Todavia, apesar de úteis e elucidativos, acredito que os conceitos de Laurindo devam ser aplicados com certa cautela. Em primeiro lugar, o paradigma da “consciência subjetiva” não é exatamente suficiente para determinar as implicações da presença/ausência de um jornalista-autor. Assim como ocultar, evocar uma “voz autoral” também pode servir como estratégia enunciativa para dissimular as circunstâncias de produção de verdade; além disso, a própria explicitude dessa consciência não é um dado, tampouco está exclusivamente condicionada à conduta ética do autor empírico, mas depende em última instância da volatilidade contingente da função-autor. Isso é muito bem ilustrado pela transição de *A verdade sobre a minha aventura* – narrativa que evocava a autoridade da testemunha – para o *Relato de um naufrago* – no qual a pluralidade indiscutível de egos já não permite que se omita seu caráter ficcional. Por fim, a oposição binária entre essas duas categorias – jornalista-autor e autor-marca – acaba por negligenciar as circunstâncias em que o nome do próprio jornalista-autor pode adquirir um valor comercial de marca, problema ao qual nos deteremos agora.

3.2.2. Bombas e holofotes: as contradições do boom

No primeiro capítulo, pensando em como o problema da realidade acabava enfim transbordando as fronteiras das obras fictícias de García Márquez para derramar-se também sobre o seu jornalismo, constatamos que o realismo mágico é um projeto repleto de dificuldades e disputas. A exotopia necessária para o vislumbre da magia, de um lado, e as violências epistêmicas de um realismo eurocêntrico, de outro, revelaram a fronteira complexa e embrenhada a partir do qual García Márquez aventurava-se em sua busca pela “americanidade”. Mas como nada é tão problemático que não possa ficar mais, é chegado o momento de traçar, ainda que brevemente, contradições que envolveram o movimento maior no interior do qual o realismo mágico estava também implicado: o célebre e famigerado *boom* da literatura latino-americana.

Célebre, pois a história é conhecida: nos anos cinquenta e sessenta, capitaneados por Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, os escritores latino-americanos tomaram de assalto o mercado editorial internacional. De repente, autores que outrora sofriam para circular dentro do próprio cenário continental,

ganharam o mundo. O “estouro” era, dentre outras coisas, consequência da expansão de um mercado consumidor letrado e da modernização dos meios de comunicação na América Latina,²⁰ que levariam a um desenvolvimento sem precedentes do mercado editorial. Por outro lado, e daí o famigerado, devido à ausência de um denominador comum estético ou narrativo que desse ao momento histórico contornos claros de movimento, o boom, como a própria carga semântica do termo sugere, descreve um fenômeno primordialmente mercadológico. Em seu auge, passa a servir como publicidade indiscriminada a todo produto literário que se queira pôr na lista dos mais vendidos, além de sugerir, qual cunha pejorativamente Ángel Rama, o “best-sellerismo” como meta a ser alcançada por qualquer novo talento das letras (BRAGANÇA, 2008). Reduzir o boom a um mero fenômeno comercial, todavia, seria por seu turno um grande equívoco.

Pelo olhar ocidental, a América Latina seria relegada ao terreno do anacronismo na história, do subdesenvolvimento na economia, da barbárie na política e da dívida no pensamento e nas artes. Como vimos também no capítulo primeiro, de maneira especialmente ilustrada pelo ensaio de Silviano Santiago, ao escritor latino-americano urgia falar por si próprio, instaurar uma discursividade particular, emancipar-se intelectualmente. É dessa necessidade que, frente às garras da dependência epistêmica, o autor do boom ganha um novo status teológico: “a noção do autor como herói cultural (...) vem a ser vista como uma espécie de salvação do anacronismo”, e seu protagonismo se torna capital para o “projeto utópico de formação de uma nova sociedade às margens da velha” (FRANCO, 2002, p. 131, trad. própria).

Estabelece-se, nessas condições, a primeira contradição fundamental do boom: sua forte dimensão identitária, cujas proporções significativas não se pode negar a despeito de sua heterogeneidade e dispersão como movimento; e a transformação dessa identidade mesma em rótulo comercial. O realismo mágico é com segurança o epicentro dessa ambiguidade, e de certa forma reflete em termos mercadológicos o mesmo problema que traz em termos epistêmicos: ao mesmo tempo em que o consumo funciona como meio de auto-identificação, serve também como etiqueta de exportação – tal evidenciam os avisos publicitários que promovem *Cem anos de solidão* como “La gran novela que identificó a Latinoamérica” (SOSNOWSKI *apud* BRAGANÇA, 2008 p. 130).

²⁰ Segundo Pablo Calvi (2010, p. 64), “entre 1961 e 1970 o número de latino-americanos lendo jornais, e possuindo aparelhos de rádio e televisão triplicou”. No mesmo período, a “taxa de analfabetismo dentre aqueles entre quinze e dezenove anos declinou de 25 por cento para 16,6 por cento. Matrículas no ensino superior cresceram similarmente”.

Outro ponto comum entre os principais expoentes do boom que também entraria em conflito com o caráter comercial do fenômeno seria a adesão a uma agenda político-programática esquerda, que em linhas gerais envolvia o apoio à Revolução Cubana, a resistência aos regimes militares e um repúdio generalizado pelo imperialismo norte-americano.²¹ Há que se levar em conta a grande instabilidade e turbulência política da América Latina nesse período: entre 1930 e 1980, seus trinta e sete países passaram por nada menos que 277 mudanças de governo, dentre estas 104 através de golpes militares (CALVI, 2010). A Colômbia, por sua vez, teve uma das transições para a modernidade mais violentas do continente – passando pela guerra entre liberais e conservadores (1899-1902) e o *Bogotazo* inflamado pelo assassinato de Jorge Gaitán em 1948 – e viveria entre 1953 e 1957 (período em que García Márquez trabalhava como jornalista no diário *El Espectador*) a ditadura do general Rojas Pinilla (HERSCOVITZ, 2004).

Sosnowski (*apud* BRAGANÇA, 2008) chega inclusive a sugerir, com base em acontecimentos políticos, uma demarcação histórica do boom que iria da Revolução Cubana em 1959 até a queda de Salvador Allende no Chile, em 1973. Essa proposta ganha algum fundamento quando constatamos que há, após esse marco, tanto uma crise no mercado editorial latino-americano como um esgotamento do realismo mágico, boa parte graças à realidade truculenta dos regimes militares. García Márquez chegou inclusive a declarar em 1975 que não escreveria ficção até que Pinochet deixasse o poder, e dedicou-se exclusivamente ao jornalismo por seis anos²² até quebrar a promessa com *Crônica de uma morte anunciada*, em 1981.

Sua aproximação com a política, aliás, é notória. Era amigo pessoal de Fidel Castro e chegou a intermediar diretamente negociações do governo colombiano com as FARC. Todavia, nunca admitiu ser um apaixonado pelas questões de Estado, e sempre afirmou que seu envolvimento diplomático não se dava por deslumbre, mas por necessidade: “me pergunto se me ocuparia dele se tivesse nascido num continente com menos problemas políticos que a América Latina. Isto é: considero-me um político de emer-

²¹ No centro do vórtice que dissiparia as fronteiras entre literatura e política no continente, importante ressaltar, estava a *Casa de las Américas*: “Não podemos deixar de citar a importância fundamental da Casa de las Américas, instituição fundada no bojo da Revolução Cubana e que acabou por converter-se num centro revolucionário da cultura latino-americana (...). Casa de las Américas, através de sua revista, seus concursos, festivais e prêmios literários, contribuiu de forma inquestionável para romper com o bloqueio imposto pelos Estados Unidos, articulando uma verdadeira ponte cultural entre os países latino-americanos naquele momento histórico tão difícil para o continente.” (BRAGANÇA, 2008, p. 125)

²² As principais reportagens de García Márquez deste período de hiato ficcional, escritas para a revista colombiana de esquerda *Alternativa*, da qual era co-fundador, seriam compiladas no livro *Periodismo militante* (1978).

gência” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p.181).

O autor do boom adquire, portanto, além de uma autoridade artística, uma autoridade política. Seu compromisso ideológico com uma agenda progressista de esquerda em meio a um clima de solidariedade continental lhe transformam em porta-voz da América Latina – não mais somente um “narrador-artista”, mas um “narrador-intelectual” (RAMA *apud* BRAGANÇA, 2008. p. 126). A esse escritor intelectual cabe falar sobre todos os temas, opinar em todas as esferas, alcançando muitos e não apenas elites; em contrapartida, tamanha influência só é possível graças a uma inserção nos meios privados de comunicação de massa – eis a segunda contradição do boom.

Nesse sentido, o *Relato de um naufrago* é um exemplo muito elucidativo das tensões que emergem nas décadas em que o mercado começa a tomar o protagonismo do Estado como regulador da circulação dos discursos no continente. Sabemos que, quando publicada em 1955, *A verdade sobre minha aventura* tinha um cunho fortemente político. O *El Espectador* era um jornal de oposição à ditadura de Rojas Pinilla, e teria sua sede incendiada por conta disso tempos depois da publicação da reportagem (HERSCOVITZ, 2004). O jornal chega inclusive a enviar García Márquez para trabalhar como correspondente na Europa, temendo perseguições. Em sua autobiografia, o escritor conta um episódio em que foi intimidado na rua por um sujeito que o acusava de estar, com a publicação da reportagem, contribuindo para o avanço da ideologia comunista no país – já corriam rumores que ele era o redator responsável pela história (GARCÍA MÁRQUEZ, 2005). Podemos concluir, portanto, que apesar dos claros interesses comerciais implícitos na serialização folhetinesca da reportagem e dos sinais de modernização profissional pelos quais passava o *El Espectador*,²³ a resistência política à censura e literária ao padrão de estilo norte-americano mantinham-se, ainda que a duras penas.

Pablo Calvi (2010) chega a incluir o *Relato de um naufrago* em um certo momento histórico do testemunho latino-americano que emerge nos anos cinquenta, situando ao seu lado obras como *Operación Masacre* (1957), na qual Rodolpho Walsh denuncia uma operação genocida da ditadura argentina; e *Cimarrón* (1966), biografia do ex-escravo cubano Esteban Montejo, que aos 104 anos conta a Miguel Barnet como fugiu de seu senhorio para décadas depois juntar-se à revolução de Fidel. Barnet, por

²³ Como García Márquez (2005) conta em sua autobiografia, havia uma deliberada intenção do corpo editorial do *El Espectador* para estender a série devido ao alto número de vendas, que acaba sendo frustrada pela censura.

sinal, também narra a história de seu biografado em primeira pessoa, qual García Márquez faz com Velasco, criando uma “interposição sem emendas entre o documentário autobiográfico e a narrativa social” que, segundo Calvi (p. 75), é particular à não-ficção da América Latina.

Nesse sentido, o pesquisador buscará estabelecer ainda outras marcas da literatura jornalística do continente que a diferenciariam, mais especificamente, do *New Journalism* norte-americano. Em síntese, podemos dizer que ele defende três distinções fundamentais. A primeira é que, se por seu lado a não-ficção latino-americana tinha a legitimidade institucional conferida pela *Casa de las Américas*, o jornalismo de Tom Wolfe e Truman Capote sofria com a falta de um “consenso cultural” (p. 75) acerca de sua natureza, tendo questionados tanto seu caráter jornalístico quanto literário. Em segundo lugar, na América Latina havia uma busca por personagens e acontecimentos que representassem uma “memória coletiva” nacional, diferindo da “atipicidade ou individualidade dos personagens retratados pela narrativa americana”. Por fim, enquanto o *New Journalism* tinha de se adaptar às demandas do mercado e seus autores se transformavam em celebridades midiáticas, a narrativa latino-americana estaria sujeita às censuras e perseguições dos regimes autoritários.

Essa última distinção é sintomática, pois ela vale apenas para o *Relato de um naufrago* de 1955, e não mais para o de 1970. A projeção do boom faria do próprio García Márquez uma celebridade midiática, e a nova condição de rótulo publicitário da sua assinatura entrava em conflito direto com a figura do jornalista militante e do escritor intelectual, porta-voz de um projeto político e identitário. Este trecho do prefácio da edição de 1970 é bastante revelador:

Eu não havia voltado a ler este relato faz quinze anos. Me parece bastante digno para ser publicado, mas não acabo de compreender a utilidade de sua publicação. Me deprime a ideia de que aos editores não interesse tanto o mérito do texto como o nome com que está firmado, que muito ao meu pesar é o mesmo de um escritor de moda. Se agora se imprime em forma de livro é porque disse sim sem pensar muito bem e não sou homem de duas palavras. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 12-13)

García Márquez, que fizera frente à censura dos regimes militares e dos manuais de estilo para manter sua integridade autoral como jornalista, já não conseguia evitar que seu nome se tornasse também um selo comercial dentro da indústria cultural. Mas é importante notar que a publicação de 1970 não só reflete os interesses de um mercado

editorial aquecido, como também prenuncia a insulação de um certo jornalismo que, perdendo espaço nas páginas da nova imprensa, passa a circular no suporte do livro – as próximas grandes reportagens que García Márquez escreveria, *A aventura de Miguel Littin clandestino no Chile* e *Notícia de um sequestro*, já seriam da competência direta das editoras. *O relato de um naufrago* se revela, então, um elo perdido entre dois campos discursivos que já não podem ocupar o mesmo lugar: eis uma das faces da sua deriva.

3.3. Um narrador, um autor e uma sentença

No contexto do boom, já dissemos, o autor vai ter seu caráter teológico exacerbado, emergindo como fundador de uma certa discursividade política e ficcional que representa simbolicamente emancipação intelectual do continente. Jean Franco (2002) contribui para a compreensão do estatuto desse autor contrapondo-o a duas outras figuras paradigmáticas (às quais podemos considerar, em termos foucaultianos, desprovidas de função-autor): o narrador, originário das tradições orais e guardião da memória; e a “superestrela”, que surge com os meios de comunicação de massa e vai ser caracterizada pela repetição.

O narrador, como vimos com Benjamin, é considerado um artesão da palavra, transmissor de experiência e sabedoria. Franco especificará mais esse arquétipo, compreendendo-o antropologicamente como um articulador da memória individual e coletiva, responsável pela consolidação de formas rituais e valores comunitários, sendo portanto uma figura conservadora e resistente à escritura.²⁴ A autoridade da escrita, por sua vez, reservaria a este narrador “primitivo” um lugar em desconjunção com a história: associado aos “estratos mais arcaicos da cultura” (p. 130), ele seria enxergado pelo Ocidente como sintoma bárbaro durante todo o século XIX, até que a partir dos anos 20 passa a simbolizar uma certa ideia de tradição.

Já a superestrela seria uma figura moderna, da cultura de massas, que protagoniza um sistema no qual a celebridade constitui o único “memorável” – tudo, de resto, é descartável, uma vez que talento e originalidade não importam em um mercado alimentado pela repetição. Apesar dos autores do boom certamente não se enquadrarem nessa categoria, fica claro no prefácio do *Relato* que também não estão imunes aos seus efei-

²⁴ Franco nota de maneira muito interessante que, em *Cem anos de solidão*, quando toda a memória do povo de Macondo se perde com a peste da insônia, é a escrita que a restabelece.

tos, nem aos potenciais estragos que esses podem trazer para um projeto identitário. Como aponta Franco (p. 148), “os romancistas não só têm que confrontar uma cultura massificada e multinacional que destrói qualquer noção tradicional de cultura nacional, como muitas vezes se encontram eles mesmos convertidos em estrelas pelos meios de comunicação” (p. 148).

É claramente a esse fenômeno que se refere García Márquez quando denuncia, autoproclamadamente deprimido, que “aos editores não interessa tanto o mérito do texto como o nome com que está firmado”. Daí que retornamos à outra dificuldade levantada por Foucault: o que é, afinal, uma obra? O relato por certo exerce uma influência profunda na forma como a função-autor poderá vir a atuar nos mais diversos gêneros discursivos, de maneira que a própria ilustração trazida pelo filósofo – “uma carta pode ter um signatário, mas não terá um autor” – é posta à prova:

É verdade que não tornei a escrever cartas há uns doze anos, e não só aos meus amigos mas também a ninguém, desde que fiquei sabendo, por casualidade, que alguém tinha vendido umas cartas pessoais minhas para os arquivos de uma universidade dos Estados Unidos. A descoberta que as minhas cartas eram também uma mercadoria me causou uma depressão terrível e não tornei mais a escrevê-las. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 180)

Poder-se-ia dizer, é claro, que o fato das cartas virarem mercadoria não quer dizer que elas ganharam, necessariamente, um autor. Tomemos então como exemplo o livro mesmo no qual o depoimento acima está inscrito: *O cheiro da goiaba* (1982). Seu conteúdo consiste, basicamente, em uma longa entrevista que García Márquez concedeu ao colega peruano Plinio Apuleyo Mendoza, e é entremeado por diversas passagens que contam sua história de vida, escritas na terceira pessoa por Mendoza. Na capa da grande maioria das edições, o nome de García Márquez costuma aparecer estampado em letras garrafais, não raro acompanhado de uma foto do seu rosto, ao passo em que “*Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza*” aparece timidamente como subtítulo. Eis então que o escritor peruano declara, poucos dias após a morte de sua fonte mais célebre:

Eu nunca entrevistei García Márquez para esse livro. Eu havia conversado com ele mais de 40 anos e o que fiz foi escrever tudo que me havia dito e depois o enviar para que lesse, quitasse ou agregasse. E assim saiu, legitimada. Como se vê, eu usei a tecnologia da memória. (ESCRIBANO, 2014, trad. própria)

Ou seja, o processo de composição de *O cheiro da goiaba* é praticamente idêntico ao que deu luz ao *Relato de um naufrago*, e possivelmente ainda mais “criativo”, se

levamos em conta que se tratam de memórias de quatro décadas, e não anotações em uma caderneta. Mas nesse caso, e apesar de García Márquez aparecer comercialmente como o único autor, ambos detêm a propriedade intelectual do livro. Que haveria de diferente nesse sentido?

Podemos encontrar uma hipótese nas reflexões que Daisi Vogel (2005) traz em seus estudos sobre a presença de literatos nos meios de comunicação. Segundo ela, a entrevista de escritores por jornalistas cria “um lugar de enunciação criativa e co-autoral no âmbito de um meio de comunicação massivo, situado entre a literatura e a informação” (p. 124). Ora, mas por que a entrevista de escritores, e não toda e qualquer entrevista? “Pelas próprias características do escritor, que envolvem o seu trabalho poético com a palavra e a sua autonomia para ordenar a realidade, a entrevista literária resulta, e não raramente, num texto marcado por qualidades estéticas e reflexivas”, argumenta Vogel.

Quer dizer, a partir do momento em que identificamos um autor em uma entrevista, tudo que ele diz é passível de tornar-se uma extensão de sua obra, ser agregado àquilo que identificamos como o conjunto do seu discurso literário prévio, pois que a qualquer momento a função-autor pode ser acionada e o autor tornar-se personagem de si mesmo. No que diz respeito às entrevistas que concedeu, García Márquez (2005, p. 431) parece estar plenamente de acordo, pois declara em *Viver para contar*: “A imensa maioria das que não pude evitar sobre qualquer tema devem ser consideradas como parte importante de minhas obras de ficção, porque são somente isso: fantasias sobre a minha vida”.

Vê-se, então, a pertinência do problema levantado por Foucault: obra é tudo aquilo que tem um autor, e tudo aquilo que tem um autor será obra, mas os limites desse “tudo” são indetermináveis. As tentativas de superação dessa dificuldade apresentadas pelo pesquisador Jacques Gilard (1982) para compilar o terceiro volume da *Obra periódica* de García Márquez, correspondente ao tempo em que o jornalista trabalhou no *El Espectador*, são bastante ilustrativas. Como já mencionado anteriormente, o maior empecilho encontrado por Gilard consistiu no anonimato dos textos, pois a maior parte da colaboração de García Márquez para o veículo não foi assinada. Segundo o pesquisador, é possível suspeitar que várias dessas notícias tivessem sido escritas por ele graças à “qualidade estilística, uma peculiaridade, uma fórmula, a ênfase posta sobre um detalhe anedótico ou um tema”, que se aproximam da sua coluna anterior no *El Heraldo* de Barranquilla, mas não de “aspectos da sua obra literária” (p. 6). Essa primeira conclusão já

é bastante sintomática, pois sugere que no interior da obra de García Márquez há uma cisão elementar entre o literário e o jornalístico.

A seguir, Gilard acrescenta que “esses elementos de identificação são tão ínfimos, em *qualidade e quantidade*, no seio desses textos de pura informação, que nunca se pode pensar seriamente em atribuir a García Márquez a redação desses textos impessoais e intranscendentes”, (*ibidem*, grifos meus). Tais considerações são também bastante reveladoras, pois ressaltam o estilo e o valor (“qualidade e quantidade”), critérios medievais de São Jerônimo para identificar um autor, como os principais parâmetros utilizados por Gilard para definir o que deveria ou não fazer parte da obra jornalística de García Márquez. É por essa razão que várias notas de cinema *assinadas* pelo escritor (que então usava do pseudônimo “G.G.M.”) acabam não sendo inclusas em sua obra por não serem estilisticamente interessantes o suficiente, devendo ser então compreendidas como “dados suplementários” – ou paratextos – e não “elementos diretamente ligados à grande obra jornalística ou à obra literária” (p. 8). As negativas quanto à impessoalidade e a intranscendência dos textos, por sua vez, refletem a concepção moderna e jurídica da propriedade intelectual como uma emanção metafísica da personalidade do autor.

É interessante notar também como o estilo é um elemento que pode ser não só neutralizado, como imitado e mesmo combinado. Essas propriedades se revelam quando Gilard afirma que García Márquez e Gonzalo González (pseudônimo “GOG”), outro jornalista do *El Espectador*, “tinham um jogo que consistia em imitar-se mutuamente” (p. 9), em certa medida partilhado por todos os redatores, possivelmente com o objetivo de conferir uma unidade estética ao jornal; assim como outras notas pareciam ter sido escritas parcialmente por García Márquez, mas não podiam ser confirmadas como suas pois também apresentavam traços do estilo de outro colega de redação, Eduardo Zalamea Borda (pseudônimo “Ulises”), uma vez que não era raro que um redator terminasse o que o outro começou. O anonimato e as oscilações estilísticas seriam, então, os principais responsáveis pelo número reduzido de obras que constam na compilação de Gilard, proporcionalmente pequeno em relação ao período que García Márquez passou trabalhando no *El Espectador* (há meses em que não há mais que quatro notícias). Mas não seriam os únicos: timidamente em um rodapé, Gilard acrescenta ainda um último inconveniente, que consistira nos próprios desígnios pessoais do escritor em relação ao que deveria constar ou não na sua obra.²⁵

²⁵ “A participação de García Márquez, ainda que só em um brevíssimo momento do processo, pode ter sido contraproducente: muito legitimamente, o escritor consagrado tem uma ideia muito particular do que

Se algo podemos concluir dos esforços de Gilard, além das dificuldades em determinar o que é uma obra, é o quão frágil e volúvel o critério estilo se mostra para tal fim. Isso, entretanto, não foi óbice para que a Sala Civil do Tribunal Superior de Bogotá se valesse do estilo como evidência judicial para sentenciar a favor de García Márquez a disputa pela autoria do *Relato de um naufrago*:

6.3. Vem em apoio do antes resenhado, o ditame rendido pelos especialistas dentro do presente processo, os quais concluem que pelo estilo inconfundível da narração a autoria é de Gabriel García Márquez, conclusão a que chegam após uma análise comparativa de outros trabalhos do demandado, realizados sobre a mesma temática e na mesma época, similitude pela qual se infere a autoria da obra, e que em consequência oferece a Sala especial valor probatório. (COLÔMBIA, 1994, trad. própria)

Antes de tudo, vale lembrar que este não é um trabalho com qualquer pretensão jurídica, e menos ainda que se proponha a discutir com argumentos legais uma sentença de vinte e dois anos atrás. No entanto, não se pode ignorar que os parâmetros judiciais constituem afinal um discurso sobre a autoria, menos ainda negligenciar o papel que a noção de propriedade intelectual detém na institucionalização do função-autor, determinando em grande medida a forma como ela opera nas sociedades contemporâneas.

Levantemos, então, os pontos principais da sentença pelo que eles trarão de relevante nesse aspecto. Antes de tudo, a definição da propriedade intelectual como “investimento de talento, trabalho e destrezas, nas quais se projeta o conhecimento e a personalidade do seu autor” corrobora a noção da autoria como um direito transcendental, que corresponde a uma emanção de personalidade. Esse é o critério que, em síntese, orientará a sentença do tribunal: Velasco “limitou-se a narrar os fatos”, de uma maneira que se presume impessoal e intranscendente; e aos fatos brutos García Márquez daria “expressão gramatical e literária”, imprimindo na narrativa seu estilo e sua personalidade. Desse modo acredita-se que todo o envolvimento do marinheiro com o processo de

deve ser sua obra, forçosamente distinta à que tinha em 1954 e 55. Consciente ou inconscientemente, deveu ter tratado de ‘confundir’ textos que escreveu realmente e não gostou de reler 25 anos depois. O mesmo fenômeno natural de esquecimento pode não ser tão inocente em alguns casos. O certo é que, diante de umas tantas notas [da seção] *Día a día*, confessou que sentia a tentação de atribuir-se notas que não escreveu, simplesmente porque gostaria de havê-las escrito. Frente a certos textos que possuíam traços garciamarquianos ao lado de outros que, decididamente, não podiam ser dele, sugeriu que fossem incluídos na seleção ‘para ver o que acontece’ ou ‘para ver se alguém protesta’. O compilador optou por não aceitar essa sugestão, pensando que a seleção de textos anônimos atribuíveis a García Márquez não podem ser feitos com critérios tão macondianos.” (GILARD, 1982, p. 10).

redação da obra, mesmo a revisão diária que fazia antes da publicação de cada capítulo, não teria passado da mera concordância fática.

8. Sendo assim, se a obra artística consiste nas formas de expressão da odisseia padecida pelo demandante, e tais formas foram realizadas pelo demandado, mal se pode afirmar que nela houve “colaboração”; pois o demandante se limitou a narrar o acontecido, sem que ele constitua aporte artístico algum já que a literatura e a arte em geral tem sua fonte em grande medida nos acontecimentos e circunstâncias do acontecer diário, os quais por si só e de forma estrita, não são manifestações do espírito nem criações da inteligência, para predicar-se deles a qualidade de obra artística. (*ibidem*)

A conclusão é a de que Velasco, basicamente, posou para uma pintura ou, numa metáfora mais próxima do universo naufragante e literário, é tão autor de sua aventura quanto Robinson Crusóé o seria do livro de Daniel Defoe. O interessante desse ponto é que a autoria aparece notavelmente condicionada pelo reconhecimento do texto como obra de arte. Umberto Eco (1994, p. 122) traz uma consideração pertinente sobre esse tópico, quando argumenta que qualquer “objeto informal é uma obra de arte se conseguirmos imaginar por trás dele a estratégia de um autor”.

É nesse sentido que García Márquez mais há de comemorar seu veredicto favorável, uma vez que a transcendência da sentença legitima institucionalmente o jornalismo como gênero literário. “O importante, agora, é que pela primeira vez se há estabelecido jurisprudência sobre a quem correspondem os direitos de autor de uma reportagem”, diria em entrevista logo após o fim do processo (EL TIEMPO, 1994b). Seu advogado também reitera a importância da decisão judicial, considerando que, em caso contrário, os escritores de livros-reportagem teriam de sempre dividir a coautoria de seu trabalho com as fontes entrevistadas. Velasco, por seu turno, lamentaria o revés e defenderia uma versão bem distinta daquela em que “nenhuma só sentença” foi dita por ele: “Gabo não teria podido escrever o livro sem minha colaboração, pois no escrito há léxico meu em 60 ou 70 por cento” (EL TIEMPO, 1994a).

Evidentemente, não se trata aqui de discutir percentagens, visto ainda que as cento e vinte horas de depoimento de Velasco se deram sem a companhia de um gravador e portanto desde 1955 estão fadadas a flutuar para sempre na deriva dos passados perdidos. Nos detenhamos, ao invés disso, no argumento da transcendência. Ele é sem dúvidas um avanço no que diz respeito à desmistificação do discurso informativo como espelho do real, ao reconhecimento do caráter ficcional inerente à razão dos fatos e à

conciliação da narrativa jornalística com uma voz autoral. Mas através de que meios, afinal, essa transcendência é conquistada?

Já vimos que a defesa se ancora na identificação de um estilo “indiscutível” como evidência comprobatória, e de uma maneira mais geral na ideia divinizada do autor como uma “manifestação do espírito” que mora no interior das obras. Seguem-se a esses argumentos outros dois tão questionáveis quanto: um enaltecendo o fato de que “à época dos acontecimentos o demandante tinha a profissão de marinheiro e o demandado a de jornalista Prêmio Esso”, e outro insinuando que, não fosse o conjunto da obra de García Márquez e sua condição de Prêmio Nobel, dificilmente o livro teria tido tamanha “aceitação no mercado” (COLÔMBIA, 1994). Aqui, a sentença expõe não só o quanto a função-autor é determinada por uma legitimação institucional e acadêmica, mas o quanto essa legitimidade mesma é retroalimentada pelo seu impacto comercial, de maneira que torna relevante em uma disputa por um direito moral – e inalienável – apontar que o sucesso de mercado do livro se deve à assinatura de García Márquez. Enquanto isso, um marinheiro “limita-se a narrar”. Fica evidente como, se evocamos as três categorias enunciativas traçadas por Jean Franco, o discurso jurídico subordina por completo o narrador às figuras do autor e da superestrela.

Pois bem, se não do diabo, brinquemos um pouco agora de advogados do naufrago. No prefácio da edição de 1970, García Márquez (2012, p. 10) elogia Velasco por possuir “um instinto excepcional da arte de narrar, uma capacidade de síntese e uma memória assombrosas”. Já em sua autobiografia, como citado na introdução dessa pesquisa, diz ter sido obrigado pela focalização em primeira pessoa a reproduzir “suas próprias ideias” e “sua própria maneira de falar”.²⁶ Ora, se Gilard debatia-se com aquelas notícias em que, em meio aos traços garciamarquianos, surgia um estilo alienígena que logo impossibilitava uma atribuição segura de autoria, por que o mesmo não se daria com o idioleto de Velasco? O estilo aparece como uma autoridade particular à *escrita*, e dela também deriva a autoridade do autor, da qual o narrador não compartilha. Há um claro status hierarquizante separando a escritura da oralidade. Como os povos pré-colombianos da América Latina diante da pena dos historiógrafos ocidentais – veja só! – Velasco se torna um homem “sem história”. Nesse sentido o Tribunal Superior de

²⁶ “Sobretudo nos primeiros capítulos, achamos termos pertencentes à gíria dos marinheiros: *babor, escorar, carpa, cubierta, borda, balsa, enjaretado, mar gruesa*. Também as expressões *zafarrancho de aligeramiento* (ação de desprender parte da carga do barco) e *barco lobo*, que provavelmente faz referência a um barco seguro (remetendo à expressão velho lobo do mar) pertencem a este registro idiomático.” (DIEZ HUÉLAMO, 1986, p. 85, trad. própria).

Bogotá pode ser considerado ainda mais ortodoxo que Alceu Amoroso Lima (1968, p. 41), cujos esquemas admitem que uma conversa pode ser “literatura em prosa de comunicação”.

Analisemos, ainda, este outro trecho de *Viver para contar*:

Velasco me contou episódios que suspeitei inventados por ele, e encontrou significados simbólicos ou sentimentais, como o da primeira gaivota que não queria ir. O dos aviões, contado por ele, era de uma beleza cinematográfica. Um amigo navegante me perguntou como eu conhecia tão bem o mar, e lhe contestei que não havia feito nada além de copiar ao pé da letra as observações de Velasco. A partir de um certo ponto já não tive nada que agregar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 464).

Mas o que seria isso senão uma descrição arquetípica irretocável do “marinheiro comerciante” de quem fala Benjamin (1987, p. 199), pioneiro dentre os mestres viajantes da arte de narrar, que transmite habilmente sua experiência ensinando sobre as terras e mares distantes? Em que consiste encontrar significados simbólicos e sentimentais, senão em “mergulhar a coisa na vida do narrador para então retirá-la dele” (p. 205)? E que raio de autor é esse que não tem “nada a agregar”? Vocês já devem suspeitar das repostas, membros do júri, e ainda assim ao naufrago não é permitido ser oleiro, e da própria aventura ele é tão somente argila.

Bem, terminado o exercício retórico, me aposento aqui das funções de advogado. Como já dito, a pretensão dessa dissertação não é, tal qual a de um tribunal, sentenciar veredictos – “Velasco é também autor!”. Não seria capaz de estabelecer novos critérios do que é ou deveria ser um autor, e isso tampouco me interessa. Mas é preciso apontar a ironia cabal no fato de que, para os juristas de Bogotá, o reconhecimento do jornalismo como gênero literário consiste afinal na evocação de um outro dogma: deixamos o altar do Deus da Verdade para reverenciar o Deus da Criação. A partir daí já não é difícil concluir que, se retiramos o jornalismo (“coleta de fatos”) e a literatura (“manifestação do espírito”) de seus respectivos pedestais impolutos, vias de autoria e coautoria são abertas para muito além dos critérios do perito averiguador de recorrências léxicas e sintáticas, do empresário interessado em assinaturas de grife e do Olimpo acadêmico que paira acima da Terra dos homens.

CONCLUSÃO

Como digo no início dessa pesquisa, o que me despertou para o jornalismo de García Márquez, e aquilo que, de pronto, me sobressaltou quando leitor de *A aventura de Miguel Littin clandestino no Chile*, foi o problema da autoria. Do “esse cara pode fazer isso e dizer que jornalismo?” que me traria o espanto inicial, chegaria ao final do percurso um questão um tanto mais precisa: “que significa, em um texto jornalístico, ter uma voz que narra e outro nome que assina?”. Entretanto, não conseguiria ter chegado até ela sem ter investigado, o quanto me foi possível, as causas do meu espanto.

Não é grande novidade que a autoria funciona, na sociedade burguesa e industrial, como garantia de propriedade intelectual. Essa propriedade, por sua vez, vai além da patente, do *copyright*, dos direitos comerciais ou das deliberações sobre sua difusão: ela é algo inalienável, extra-patrimonial, metafísico, originário; uma instância profunda de criação através das qual o espírito e a personalidade do gênio se manifesta em suas obras. Em outras palavras, é uma senhora ficção.

Mas é preciso notar que essa construção moderna da figura do autor não soa tão ficcional à toa: é necessário que ela o seja para que o autor possa funcionar precisamente como um regulador da ficção. Foucault ilustra isso historicamente de forma essencial: se, num momento anterior ao Iluminismo, a autoria regulava a verdade, as pretensões de neutralidade e objetividade das instâncias modernas de produção de verdade (ou das “instituições do real”, como prefere De Certeau) passariam a prescindir gradativamente de um autor. Não que ele tenha sido extinto dos tratados e teoremas científicos, ou tenha parado de emprestar seu nome às síndromes que nos acometem, mas em via de regra sua façanha consistirá mais em uma descoberta que em uma criação.

A partir do momento em que notamos que num texto há ficção, por seu turno, ele já não poderá viver sem autor, e precisamos de pronto atribuir-lhe paternidade. Deificamos o autor literário pois, se ele é destronado das terras da criação, as fronteiras entre ficção e a realidade se tornam vulneráveis. É o autor quem regula a proliferação torrencial dos sentidos, que não permite que a razão dos fatos e a razão das ficções se revelem indiscerníveis no plano narrativo. E nos espaços institucionalizados em que verdades são produzidas e disputadas – universidades, laboratórios, meios de comunica-

ção, tribunais – se foge da ficção como quem foge de um fantasma (não raro, literalmente).

Daí o problema primeiro e imprevisto com que me deparei ao me aprofundar no jornalismo de García Márquez: a magia. Aquela mesma a lhe consagrar como cânone de uma literatura que, até então, não passava para mim de uma variante latino-americana do surrealismo. Agora me parece evidente: uma realidade que julgamos em desacordo com aquilo que pode ser evidenciado através das instâncias modernas de produção de verdade, que julgamos encantada demais para um mundo desencantado, enfim, em que notamos algo de desviante, não pode ser realidade; tem de ser ficção, ou ter algo de ficção; e se tem algo de ficção, tem de ter um autor.

Por essa razão, quase todos os trabalhos que procuraram se ocupar do “jornalismo mágico” de García Márquez não enxergam a magia como um problema epistêmico, mas como uma idiosincrasia autoral. Mesmo quando enxergam, dificilmente fogem de um certo essencialismo que traz como resposta fácil a defesa de que a realidade da América Latina é simplesmente “outra”; conclusão que não muito se diferencia daquela dos diários de Colombo, e que na literatura viria a servir mais como rótulo de exportação exótico que como proposição epistêmica legítima. Entretanto, na maioria das vezes, a magia será lida como criação do mago: quando não a invenção, deliberada e fictícia, enxerga-se sempre uma ilusão de ótica, um truque, um desvio, uma distorção, cá e acolá, que afinal perdoamos por licença poética.

Em suma, para os exaltadores do jornalismo mágico, é como se nossas exigências de precisão devessem ser inversamente proporcionais ao talento de quem escreve. Essa é uma solução destrambelhada para um problema mais sorrateiro, subjacente à compreensão do que seria a própria matéria-prima do jornalismo, que é a realidade mesma. Quer dizer, quando as dimensões liminares do real emergem no discurso informativo, lhes parece que só nos restam duas escolhas: reconhecer um autor ou um farsante. E é diante desta encruzilhada que a autoridade literária de García Márquez vai salvá-lo da segunda opção.

Esse movimento parece lisonjeiro em suas aparências mas, como se vê, há um alto preço implicado. Tendemos a sempre promover a não-ficção de García Márquez para algo além, *acima* do jornalismo, mas o fazemos também porque não podemos simplesmente deixá-lo ser jornalismo. Não se admite que o escritor viva entre os mortais, tratando dos acontecimentos mundanos, efêmeros e intranscendentes. Prova disso é que, se García Márquez desce do Olimpo literário para fazer jornalismo, o saldo provavel-

mente há de ser um “jornalismo literário”; esse semideus estranho, quimérico, que nasce do cruzamento entre dois mundos radicalmente distintos.

Não há melhor ilustração que as considerações de Jacques Gilard ao compilar sua obra jornalística: mesmo que contenham sua firma, os textos de “pura informação” não podem ser atribuídos a García Márquez, o autor imortal; mas a G.G.M., o repórter impessoal. Se não reconhecemos seu inconfundível estilo, que também pode ser traduzido como o toque divino da sua criação, tais notas de imprensa não são mais que fôsseis de obrigações profissionais. Mas se há toque divino, o discurso já não pode ser totalmente deste mundo. Ou seja, não é só que não deixamos García Márquez simplesmente fazer jornalismo; de maneira mais sutil, não podemos deixar que “jornalismo” seja aquilo que García Márquez faz.

Todo híbrido pressupõe ao menos dois puros, e subjacente a essa noção de fusão está a ideia de que os dois campos discursivos, o jornalismo e a literatura ou, mais precisamente, o jornalismo e a ficção, são capazes de extinguir completamente a presença do outro dos domínios do seu território. Nessa premissa se fundam as distinções entre o literário e jornalístico que se ocupam da superfície da palavra, preocupadas em identificar a presença de um estilo, de uma linguagem mais ou menos subjetiva, que caracterizaria um ou outro gênero. Ainda que úteis para certos fins, essas preocupações são demasiadamente limitadas.

Primeiro porque negligenciam o problema fundamental da linguagem, que é o caráter ficcional inerente à qualquer ação de unir as palavras às coisas. Isso não significa adentrar os *strawberry fields* de John Lennon, onde “nada é real”, mas constatar que não é a ausência de uma metáfora cá ou de um adjetivo lá que irão livrar representação do real do problema da ficção. A linguagem é ela mesma um ato estético, um ato de criação, a ficção lhe constitui; na narrativa, por sua vez, real e fictício serão indistintos no sentido em que ambos são mediações à espera da atualização imaginária da leitura. A única maneira de atribuir um caráter neutro ou objetivo à linguagem é maquiando seu caráter ficcional com uma parafernália retórica de padronização dos discursos, “burocratizando” superficialmente a narrativa, para usar o termo de Resende.

O segundo problema do estilo é seu aprisionamento no texto, que não leva em conta de que maneira as circunstâncias de enunciação podem reconfigurar por completo a leitura dessas mesmas palavras, invertendo suas respectivas polaridades; tornando o objetivo subjetivo; atribuindo-as mais ou menos personalidade; provendo-as ou desprovendo-as de referencialidade; reconhecendo ou não nelas valor artístico; atribuindo-as a

paternidade de um autor. Creio que nosso desafio reside então em compreender que os textos estão no mundo, e que isso não é o mesmo que quer dizer que as circunstâncias devam tornar os textos circunscritos.

Em outras palavras, acredito que seja possível compreender o próprio autor como um texto (sua vida é também uma narrativa, suas entrevistas são também ficções), não porque detenha o poder de enclausurar uma mensagem última da sua escrita, mas porque não há nada que o impeça de funcionar como mais uma fonte de proliferação dos sentidos; isto é, o texto que é o autor não deveria ser compreendido como uma tábua com dez mandamentos, mas uma tessitura de possibilidades semânticas em relação às quais a escritura não é impermeável.

Considero que o lugar do paratexto seja bastante significativo nesse sentido, pois, na condição de elo entre o autor e a obra, é a principal via através da qual esse intercâmbio semântico ocorre. É sintomático que o prefácio, ou *A história desta história*, seja a peça fundamental da transição autoral do *Relato de um naufrago*. Não só porque declara García Márquez autor em 1970, mas porque nega por definitivo a coautoria à Velasco em 1994, quando extingue após a sentença judicial seu último parágrafo – justo o que continha a frase “há livros que não são de quem os escreve, mas de quem os sofre”. Se não como autor, havia nesse sentença ao menos o reconhecimento do marinho como algo além de uma mera fonte de informação ou concordância fática; havia, sobretudo, uma sugestão para que escutássemos a voz do naufrago quando lêssemos sua odisseia, para que identificássemos ali um co-enunciador sem o qual aquele livro não teria sido possível.

Mas o próprio paratexto, por seu turno, não é algo fixo – como revela, por exemplo, o fenômeno da “entrevista de escritores”, ilustrado por *O cheiro da goiaba* –, já que para determinar o que é paralelo à obra teríamos de determinar primeiro o que é a obra. O paratexto então se revela também um marco fronteiro, já que descreve um estado hibernal da autoria: é paratexto quando o autor está adormecido, texto quando o autor está acordado (mas em ambos os casos há um autor). Nesse aspecto, quanto mais um autor é sacralizado, mais essa fronteira se torna indeterminada, pois um ato criador de sua autoria pode ser identificado a qualquer instante, inclusive retroativamente.

García Márquez ilustra como poucos esse fenômeno. A medida em que aumentavam seu reconhecimento crítico e sua popularidade editorial como escritor, embaçavam-se mais e mais as margens da sua obra. Até que notícias anacrônicas sobre províncias remotas da Colômbia, desprovidas de qualquer traço de interesse público garantido

pelos critérios de noticiabilidade tradicionais, passaram a circular o mundo em compilações traduzidas para dezenas de línguas – nascia sua *Obra periodística*. E chegou-se ao nosso conhecido ponto em que, de tão escritor, García Márquez tornou-se autor exclusivo de um testemunho alheio.

O *Relato de um naufrago* é paradigmático por revelar uma transição entre dois extremos. Se antes a mítica do discurso informativo apagava o jornalista, agora é a mítica do discurso literário, fundada sobre a figura do Autor-Deus, que apaga o entrevistado. Historicamente, saímos de um contexto em que o Estado e a imprensa disputavam o lugar do autor – o primeiro querendo revelar o jornalista para responsabilizá-lo isoladamente por uma suposta falsidade, a segunda querendo encobri-lo para manter a credibilidade da fala do narrador – para outro cenário em que o mercado, a academia, a escrituraria e o tribunal soterrariam esse mesmo narrador.

Todas as essas disputas se sustentam, afinal, em premissas autoritárias. A censura estatal, preocupada em individualizar e punir um responsável; a retórica da transparência, interessada em ocultar seus mecanismos internos de mediação; e, por fim, a transcendência autoral, que esvaziaria por completo a função referencial do *Relato* para sobrelevá-lo da realidade, tornando-o “arte inspirada nos acontecimentos do cotidiano”; quando não “puro exercício do símbolo” ou “sentido à deriva”. Desconstruir esses autoritarismos pode ser resumido como o objetivo principal do que tentei fazer aqui, com o intuito de dar um passo a mais no reconhecimento do jornalismo como gênero ficcional.

Não disfarço a miudez desse passo, tampouco o dilema fundamental que deixo em aberto por tê-lo pensado através da autoria. Quer dizer, se consideramos que a dissolução do jornalista-autor na instância midiática torna a enunciação opaca, porque encobre seu caráter ficcional, não podemos ignorar, por outro lado, que a dissolução da instância midiática no jornalista-autor corre o risco de fazer o mesmo. Como pensar, sendo assim, em uma atualização da função-autor que torne a enunciação jornalística um processo mais transparente e polifônico, sem recorrer aos velhos paradigmas autoritários? Quer dizer, sem que se dissimule a presença do autor, e tampouco se obstruam as vias de coautoria?

Não tenho a mais vaga ideia. Mas gosto muito de uma frase de García Márquez (é bem provável que isso não seja uma surpresa pela quantidade de epígrafes e citações desta dissertação), e é uma frase que diz o seguinte: “uma notícia nunca acaba e nunca tudo está contado”. Ela certamente serve como boa saída retórica para conclusões em geral, porém não vou ilustrá-la com minha inapetência em dizer algo além do que fui

capaz nesses dois anos de pesquisa, e sim com uma reportagem do jornal colombiano *El Tiempo*, publicada há dez anos atrás.

Seu título é *El personaje que se escapo a Gabo*, e conta a história de Regina Imitola, filha de Dámaso Imitola, o primeiro homem que Velasco viu após seus dez dias no mar e que lhe levou da costa até sua casa para que recebesse cuidados. Foi de Regina a intuição milagrosa de não deixar que o naufrago ingerisse nada além de colheradas de suco de casca de laranja com canela, que depois seria reconhecido como vital pelos médicos, pois se lhe tivessem dado de comer algo sólido após tantos dias de inanição era muito provável que seu organismo não tivesse resistido ao impacto. Cinquenta anos depois, ela seria encontrada pelo repórter Nestor Alonso Lopez (2005) em San Francisco, um povoado de não mais que cinquenta casas às margens do mar do Caribe colombiano. Termine esta dissertação como termina a reportagem pois creio que compartilham, sobretudo, a franca esperança de que a história do marinheiro que esteve dez dias à deriva em uma balsa sem comer nem beber nunca termine, e que nunca tudo esteja contado.

Hoje, com 72 anos, Regina vive em uma casa a poucos metros da praia mas de costas para o mar, com paredes azuis de madeira e teto de zinco. Como é de costume nesta terra *costeña*, ao cair da tarde se senta em uma cadeira plástica do pátio dianteiro para contar contos para as crianças. O mais recente aconteceu ali mesmo, em outubro de 2003. Em todo o povoado não se falava senão de um fantasma galanteador, alto, magro e de pele escura que tinha a faculdade de trespassar muros para quitar a honra de mulheres e meninos. No entanto, ao cabo de dez dias e graças ao exorcismo de um curandeiro local, a presença esfumou-se e continuou reinando o Relato do Naufrago, mas não o de García Márquez e sim o que conta em viva voz a salvadora de Luis Alejandro Velasco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Afonso; ROXO, Marco. As Diretrizes Curriculares de Jornalismo e o modelo cartorial de ensino universitário. *Questões Transversais*, v. 3, p. 27-35, 2015.
- ANDRADE, Maria Mercedes. Latin America's Solitude: Garcia Marquez Reviewed in English. *Translation Review*. Dallas: n. 60, p. 32- 36, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menárd, autor do Quixote In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 18-24
- BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008
- CALVI, Pablo. Latin America's Own Literary Journalism. *Literary Journalism Studies*. Londres, v. 2, n. 2, p. 63-78, mai. 2010.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. Em: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2003. p. 145-161.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COLÔMBIA. *Sentencia del 27 de enero de 1984*. Tribunal Superior de Bogotá, Apelação Rad No. 11985ª, Ricardo Zopo Mendez: Relator. Bogotá, 1984. Disponível em: <<http://www.derechodeautor.gov.co>>
- DE CERTEAU, Michel. *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- DRAVET, Florence Marie. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de García Márquez. *LOGOS 38: Realidade Ficção*. UERJ, Rio de Janeiro, v. 20, n. 01, jan./jun. 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ESCRIBANO, Pedro. Plinio Apuleyo: "Nunca entrevisté a Gabo para El olor de la guayaba". *La Republica*. Lima, 18 de abr. 2014. Disponível em: <<http://larepublica.pe/20-04-2014/nunca-entreviste-a-gabo-para-el-olor-de-la-guayaba>>
- FERES JUNIOR, João. Spanish America as the other of America. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, no.62, p.69-91, 2004.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- _____. Verdade e Poder. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 1-15
- FRANCO, Jean. Narrador, autor, superestrela: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas. *Revista Iberoamericana*, v. 68, n. 200-201, julho-dez. 2002. p. 129-148
- Gabo ganó pleito por el Relato de un naufrago. *El Tiempo*. Bogotá, 7 de fev. 1994a. p. 1A-14A. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-34917>>
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- _____. A América Latina existe. In: *Eu não vim fazer um discurso*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 75-81
- _____. *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- _____. *La soledad de America latina*. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1982. Disponível em: <<http://www.nobelprize.org>>.
- _____. *Notícia de um sequestro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- _____. *Obra periodística 5, 1961-1984*. Barcelona: Mandadori, 1999.
- _____. *Relato de un naufrago*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- _____. Sofismas de distracción. *Sala de Prensa*. v. 2, n. 29, mar. 2001. Disponível em: <<http://saladeprensa.org/art201.htm>>
- _____. *Viver para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- GILARD, Jacques. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Obra periodística 2: Entre Cachacos*. Madrid: Mondadori, pp. 7-68, 1982.
- GONZALEZ, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge, Great Britain: Cambridge University Press, 1993.
- GUIRADO, Maria Cecília. Textos caribenhos: primeiras marcas do jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. Em: *XII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación*, 2014, Lima. ALAIC 2014 - Peru, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

- HERSCOVITZ, Heloiza. O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. *Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis, v. 1, n. 02, jul.-dez. 2004. p. 175-194
- HUÉLAMO, Begoña Díez. *Claves para la lectura de Relato de un naufrago de Gabriel García Márquez*. México: Ediciones Daimon, 1986
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In et al.: *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118
- LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In: _____ (org.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2003. p. 13-40
- LAURINDO, Roseméri. Three dimensions of the author-function in journalism practices. *Brazilian Journalism Research*, vol. 3, no. 2, jul-dez, 2007, p. 111-130
- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- LÓPEZ, Alfred J. Reason, “the Native” and Desire: a Theory of “Magical Realism”. In: *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*. Albany: State University of New York Press, 2001. p. 143-204
- LOPEZ, Nestor Alonso. El personaje que se le escapo a Gabo. *El Tiempo*, Bogotá, 30 de jan. 2005. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1636846>>
- MACHADO, Elias. *O duplo equívoco de García Márquez*. Observatório da Imprensa. (São Paulo), São Paulo, v. 201, 2002.
- “Maravilha.” Def. 1-2. *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*. Porto: Porto Editora, 2015. Disponível em <<http://infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/maravilha>>
- MARTINS, Eduardo. *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997.
- MORSE, Richard M. The Strange Career of "Latin-American Studies". *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. v. 356, p. 106-112, nov. 1964.
- MIGNOLO, Walter. El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso. Em: *Teoría del texto e Interpretación de textos*. Ciudad Universitaria: Universidad Nacional Autónoma del México, 1986. p. 113-160
- _____. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *The Idea of Latin America*. Malden-Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- MUDROVIC, Maria Eugenia. Nombres em litigio: Velasco vs. García Márquez. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Tucson, vol. 9, p. 161-170, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2007.
- ONETO, João D. O filho rebelde da revolução. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 7, 13 de dez. 1992.
- PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PENILLA, Conchita. Cien años de soledad no fue el gran amor de García Márquez. *RFI Española*, 17 abr. 2014. Disponível em: <<http://es.rfi.fr/americas/20140417-cien-anos-de-soledad-no-fue-el-gran-amor-de-garcia-marquez>>

PETERSON, Theodore. The Social Responsibility Theory of The Press. In: SIEBERT, Fred S.; PETERSON, Theodore; SCHRAMM, Wilbur. *Four Theories of The Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility, and Soviet Communist concepts of what the press should be and do*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1956.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANTANEN, Terhi. *The globalization of electronic news in the 19th century*. Media Culture Society. v. 19 n. 4, out. 1997. p. 605-620

Relato de un naufrago genera fallo sobre textos periodísticos. *El Tiempo*, 9 de fev. 1994. p. 13B. Disponível em: < <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-36984>>

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa Vol 3*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RESENDE, Fernando. Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa. In: ALBUQUERQUE, Afonso; BERGER, Christa; KUNSCH, Dimas; SILVA, Gislene (orgs). *Jornalismo Contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPOS, 2011. p. 119-138

_____. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. *Revista Contracampo*, Niterói, no. 12, 2005. p. 85-102

_____. *Textuações: Ficção e Fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume, 2002.

REYES MATTA, Fernando. The Latin American concept of news. *Journal of Communication*, 29, 1979. p. 164- 171

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 31, 2003. p. 147-160

RODRIGUES, Nelson. Os idiotas da objetividade. In: *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 49-52

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. Em: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26

SCHUDSON, Michael. *Discovering the News: A social History of American Newspapers*. New York: Basic Books, 1978.

_____. The objectivity norm in American journalism. In: *Journalism*. Agosto, vol. 2 no. 2, 2001. p. 149-170.

SIMS, Robert L. *The First Garcia Marquez: a Study of His Journalistic Writing from 1948 to 1955*. New York: University Press of America, 1992.

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2012.

STENGERS, Isabelle. *Power and Invention: Situating Science*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

VOGEL, Daisi. Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis, vol. 2, no. 2, jul-dez. 2005. p. 123-131

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.