

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO

**ENTRE LINHAS E PEGADAS: OS ANIMAIS NA
PRODUÇÃO JORNALÍSTICA DE GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ E AS TENSÕES ENTRE O REAL E O
FICTÍCIO**

**UBERLÂNDIA - MG
2025**

RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO

Entre linhas e pegadas: os animais na produção jornalística de Gabriel García Márquez e as tensões entre o real e o fictício

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Ivonete Santos Silva.

UBERLÂNDIA - MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P116 Pacheco, Raysa Barbosa Corrêa Lima, 1990-
2025 Entre linhas e pegadas [recurso eletrônico] : Os animais na
produção jornalística de Gabriel García Márquez e as tensões entre
o real e o fictício / Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco. - 2025.

Orientador: Maria Ivonete Santos Silva.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.565>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos, 1955-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	25 de agosto de 2025	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:30
Matrícula do Discente:	12113TLT014				
Nome do Discente:	Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco				
Título do Trabalho:	Entre linhas e pegadas: os animais na produção jornalística de Gabriel García Márquez e as tensões entre o real e o fictício				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Kitsch, faits divers, entre outros recursos expressivos: análises de produções artístico-literárias modernas e contemporâneas				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 209, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, e por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata (Presidente); Carlos-Germán van der Linde Valencia da Universidad La Salle / La Salle; Tatiele da Cunha Freitas da Universidade Federal de Roraima / UFRR; Deolinda de Jesus Freire da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM; Cristina Dayana Gutiérrez Leal da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Presidente**, em 26/08/2025, às 00:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/08/2025, às 00:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Dayana Gutiérrez Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/08/2025, às 06:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deolinda de Jesus Freire, Usuário Externo**, em 26/08/2025, às 08:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiele da Cunha Freitas, Usuário Externo**, em 26/08/2025, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Germán Van Der Linde Valencia, Usuário Externo**, em 26/08/2025, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco, Usuário Externo**, em 27/08/2025, às 06:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6619577** e o código CRC **A587EB24**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado saúde física e mental durante todo o tempo de duração do doutorado e por ter iluminado tanto meus caminhos, fazendo parecerem lampejos de “sorte” as luzes que me concedeu.

Agradeço a Nossa Senhora d’Abadia, minha santa de devoção, por ter sempre me escutado, acompanhado este processo de escrita e por ter ouvido minhas súplicas para que a tese hoje esteja finalizada em meio a tantos percalços e dificuldades.

Ao meu esposo, Renato Abdanur Loureiro, pela paciência e por ter sempre ouvido com sensibilidade a todos meus desabafos e angústias durante o processo de escrita, e por compreendido nossos sacrifícios ao longo dos anos para que a tese fosse finalizada.

À minha mãe, Vera Lúcia Corrêa Lima, grande incentivadora deste projeto, por todo o suporte indispensável que me ofereceu, por não ter deixado o desespero tomar conta de mim e por sempre acreditar em meu potencial.

Ao meu pai, Michéias Barbosa Pacheco (*in memoriam*), que ficaria orgulhoso demais com essa conquista, e com certeza está, onde quer que esteja.

Ao Jacobinho, cãozinho que conviveu comigo durante sete anos e, nesse período, muito me ensinou na prática sobre o conhecimento teórico que adquiri sobre o universo zooliterário por meio de sua sensibilidade, carinho e inteligência.

À minha orientadora, Maria Ivonete Santos Silva, pela condução das orientações de modo carinhoso e paciente, por sua sabedoria e sua forma sempre gentil de me tratar e me corrigir, por ter confiado em meu projeto e em minha capacidade de executá-lo.

À banca do SEPEL, composta pelo professor Carlos-Germán van der Linde, pela leitura atenta do projeto e pelas sugestões dadas.

À banca de qualificação, composta pelas professoras Deolinda de Jesus Freire e Maria Elisa Rodrigues Moreira e pelo professor Leonardo Francisco Soares, profissionais que tanto admiro e nos quais muito confio, pelas interlocuções que proporcionaram o enriquecimento deste trabalho.

A Gabriel García Márquez, por ter despertado em mim o desejo de pesquisar Literatura.

Aos professores e colegas do curso de Doutorado em Estudos Literários.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização deste projeto.

RESUMO

O escritor colombiano Gabriel García Márquez é reconhecido mundialmente como um dos autores que mais contribuiu para o *boom* da literatura latino-americana na segunda metade do século XX. No entanto, García Márquez começou sua carreira profissional como jornalista, tendo trabalhado em jornais de diferentes países, como Colômbia, Venezuela, Cuba e Espanha. Heloiza Herscovitz (2004) esclarece que nos escritos jornalísticos garciamarquezianos prevalece um estilo que rejeita descrições da realidade pautadas na objetividade do jornalismo tradicional, na medida em que os elementos composicionais da narrativa jornalística se apresentam articulados, ou melhor, “entranhados”, com recursos expressivos sobrenaturais (ou quase sobrenaturais) da realidade. Destacando características e especificidades da produção garciamarqueziana, Cristóbal Pera, no livro *El escándalo del siglo* (2018), reúne cinquenta de seus textos jornalísticos, publicados entre os anos de 1950 e 1984. Neles, é evidente a constante presença de animais, característica que já havia sido apontada por Jacques Joret (1974) como um dos aspectos relevantes da produção de García Márquez que ainda não recebeu a devida atenção da crítica. Com vistas a contribuir para o preenchimento dessa lacuna, esta pesquisa propõe a analisar a tensão entre o real e o fictício e, ainda, a presença dos animais a partir de uma abordagem que busca, no método indiciário de Carlo Ginzburg, detectar os rastros, as pegadas ou indícios deixados por García Márquez, o grande escritor, Nobel de Literatura em 1982, no García Márquez jornalista em onze textos de *El escándalo del siglo*: “Una equivocación explicable” (1950), “El asesino de los corazones solitarios” (1950), “El tigre de Aracataca” (1955), “Sólo doce horas para salvarlo” (1958), “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” (1958), “Los cubanos frente al bloqueo” (1978), “Cuento de horror para la Nochevieja” (1980), “La poesía, al alcance de los niños” (1981), “El río de la vida” (1981), “Bogotá 1947” (1981) e “Vuelta a la semilla” (1983). Para realizar esta pesquisa, foram utilizadas as contribuições de filósofos e teóricos que se debruçaram sobre as questões das interseções entre jornalismo e literatura, das fronteiras entre o real e o fictício e da animalidade, como Gustavo Castro (2010), Felipe Pena (2022), Jacques Gilard (2006), Luiz Costa Lima (2006), Umberto Eco (2024), Carlo Ginzburg (2007), Wolfgang Iser (2002), Jacques Derrida (2002), Maria Esther Maciel (2023), J. M. Coetzee (2002), Gabriel Giorgi (2011), Irlemar Chiampi (2015), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica. Reportagem. Texto jornalístico-literário. Ficção e realidade. Animalidade.

ABSTRACT

The Colombian writer Gabriel García Márquez is globally recognized as one of the authors who most significantly contributed to the boom of Latin American literature in the second half of the 20th century. However, García Márquez began his professional career as a journalist, having worked for newspapers in different countries such as Colombia, Venezuela, Cuba, and Spain. Heloiza Herscovitz (2004) explains that in García Márquez's journalistic writings there prevails a style that rejects descriptions of reality grounded in the objectivity of traditional journalism, insofar as the compositional elements of journalistic narrative appear interwoven—indeed, “entangled”—with expressive resources that evoke the supernatural (or almost supernatural) aspects of reality. Highlighting characteristics and specificities of García Márquez's production, Cristóbal Pera, in the book *El escándalo del siglo* (2018), compiles fifty of his journalistic texts, published between 1950 and 1984. In these texts, the constant presence of animals is evident—a feature that had already been noted by Jacques Joset (1974) as one of the significant aspects of García Márquez's work that has yet to receive due critical attention. Aiming to help fill this gap, this research seeks to analyze the tension between the real and the fictional, as well as the presence of animals, through an approach that draws on Carlo Ginzburg's evidential paradigm to detect the traces, tracks, or clues left by García Márquez—the great writer, Nobel Laureate in Literature (1982)—within García Márquez the journalist, across eleven texts from *El escándalo del siglo*: “Una equivocación explicable” (1950), “El asesino de los corazones solitarios” (1950), “El tigre de Aracataca” (1955), “Sólo doce horas para salvarlo” (1958), “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” (1958), “Los cubanos frente al bloqueo” (1978), “Cuento de horror para la Nochevieja” (1980), “La poesía, al alcance de los niños” (1981), “El río de la vida” (1981), “Bogotá 1947” (1981), and “Vuelta a la semilla” (1983). To conduct this study, we have drawn upon the contributions of philosophers and theorists who have addressed the intersections between journalism and literature, the boundaries between reality and fiction, and the concept of animality, including Gustavo Castro (2010), Felipe Pena (2022), Jacques Gilard (2006), Luiz Costa Lima (2006), Umberto Eco (2024), Carlo Ginzburg (2007), Wolfgang Iser (2002), Jacques Derrida (2002), Maria Esther Maciel (2023), J. M. Coetzee (2002), Gabriel Giorgi (2011), Irleamar Chiampi (2015), among others.

KEYWORDS: Chronicle. Reportage. Literary-journalistic text. Fiction and reality. Animality.

RESUMEN

El escritor colombiano Gabriel García Márquez es reconocido mundialmente como uno de los autores que más contribuyó al *boom* de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, García Márquez inició su carrera profesional como periodista, habiendo trabajado en periódicos de diferentes países, como Colombia, Venezuela, Cuba y España. Heloiza Herscovitz (2004) aclara que en los escritos periodísticos garciamarquezianos prevalece un estilo que rechaza descripciones de la realidad sustentadas en la objetividad del periodismo tradicional, en la medida en que los elementos composicionales de la narrativa periodística se presentan articulados, o mejor dicho, “entrelazados”, con recursos expresivos sobrenaturales (o casi sobrenaturales) de la realidad. Destacando características y especificidades de la producción garciamarqueziana, Cristóbal Pera, en el libro *El escándalo del siglo* (2018), reúne cincuenta de sus textos periodísticos, publicados entre los años 1950 y 1984. En ellos, resulta evidente la constante presencia de animales, característica que ya había sido señalada por Jacques Joset (1974) como uno de los aspectos relevantes de la producción de García Márquez que todavía no ha recibido la debida atención crítica. Con el objetivo de contribuir al llenado de esta laguna, esta investigación se propone analizar la tensión entre lo real y lo ficticio, así como la presencia de los animales a partir de un enfoque que, apoyándose en el método indiciario de Carlo Ginzburg, busca detectar los rastros, las huellas o indicios dejados por García Márquez, el gran escritor, Premio Nobel de Literatura en 1982, en el García Márquez periodista, en once textos de *El escándalo del siglo*: “Una equivocación explicable” (1950), “El asesino de los corazones solitarios” (1950), “El tigre de Aracataca” (1955), “Sólo doce horas para salvarlo” (1958), “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” (1958), “Los cubanos frente al bloqueo” (1978), “Cuento de horror para la Nochevieja” (1980), “La poesía, al alcance de los niños” (1981), “El río de la vida” (1981), “Bogotá 1947” (1981) y “Vuelta a la semilla” (1983). Para llevar a cabo esta investigación, se recurrió a las contribuciones de filósofos y teóricos que se han dedicado a las cuestiones de las intersecciones entre periodismo y literatura, de las fronteras entre lo real y lo ficticio y de la animalidad, como Gustavo Castro (2010), Felipe Pena (2022), Jacques Gilard (2006), Luiz Costa Lima (2006), Umberto Eco (2024), Carlo Ginzburg (2007), Wolfgang Iser (2002), Jacques Derrida (2002), Maria Esther Maciel (2023), J. M. Coetzee (2002), Gabriel Giorgi (2011), Irlema Chiampi (2015), entre otros.

PALABRAS CLAVE: Crónica. Reportaje. Texto periodístico-literario. Ficción y realidad. Animalidad.

SUMÁRIO

RASTROS INICIAIS	8
1. ENTRE A PENA E A MÁQUINA DE ESCREVER	18
1.1 O flerte entre o jornalismo e a literatura	20
1.2 Jornalismo e literatura: um divórcio?	30
2. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, JORNALISTA: O ARTESÃO DA PALAVRA	39
2.1. Crônicas caribenhas e andinas	40
2.2. Reportagens.....	58
2.3. Crônicas da década de 1980.....	78
3. REALIDADES IMAGINADAS, FICÇÕES REAIS: O JORNALISMO DE GARCÍA MÁRQUEZ	110
3.1 A tensão entre o real e o fictício no jornalismo garciamarqueziano.....	110
3.2 A incursão do realismo maravilhoso	128
3.3 A efervescência dos relatos pessoais: uma espécie de autobiografia?.....	138
4. PEGADAS NO PAPEL: OS ANIMAIS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	156
4.1 Quando o animal tem sentido figurado.....	160
4.2 Quando o animal deve morrer	180
4.3 Quando o animal reflete um problema de saúde pública	202
ÚLTIMAS PEGADAS: RASTROS ABERTOS.....	211
REFERÊNCIAS.....	216

RASTROS INICIAIS

“Jornalismo: o melhor ofício do mundo”. Esse foi o título escolhido pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez (Aracataca, 6 de março de 1927 – Cidade do México, 17 de abril de 2014) para seu discurso proferido na abertura da III Assembleia da Sociedade Interamericana da Imprensa em Los Angeles, em 7 de outubro de 1996. Nessa oportunidade, enquanto presidente da Fundação do Novo Jornalismo Iberoamericano¹, García Márquez defendeu a tese de que o jornalismo se aprende fazendo, exemplificando a situação de grandes profissionais da comunicação que sequer tinham o segundo grau completo, e apresentou críticas à desumanização dos ambientes de redação dos jornais, que teriam se transformado em um laboratório asséptico e compartimentado. Ademais, discorreu sobre suas impressões acerca do jornalismo escrito, declarando que se trata de um gênero literário, embora os professores e estudantes da área desconheçam esse fato, ou não acreditem nele, e afirmou também que o jornalista deve ser valorizado como um artista cujo sustento vital vem da criatividade.

A intimidade de García Márquez com o jornalismo e sua facilidade de dissertar sobre o tema deve-se ao fato de que o escritor atuou, desde sua juventude, nas redações de jornais, contribuindo para noticiários escritos de diversos países, como Venezuela, Cuba, Espanha, México e sua terra natal, a Colômbia. O jornalista Jon Lee Anderson (2020), especializado em temas políticos latino-americanos, explica que Gabo (ou Gabito - apelidos do escritor), além de ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1982 e um dos responsáveis pelo *boom* de autores da América Latina no século XX, “foi jornalista; o jornalismo foi, de certo modo, seu primeiro amor, e, como todos os primeiros amores, o mais duradouro” (Anderson, 2020, p. 7). Assim, a arte da comunicação escrita teria fundamentado as bases para que se tornasse escritor, oferecendo inspiração para temas que foram trabalhados esteticamente em seus romances e contos.

¹ Em 24 de junho de 1994, foi fundada a FNPI - *Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano*, com Gabriel García Márquez como presidente, Jaime Abello Banfi como diretor geral e Jaime García Márquez (irmão de García Márquez) e Alberto Abello Vives na junta diretiva, com sede principal em Cartagena. Essa fundação foi criada devido às preocupações de García Márquez em torno da ética profissional, do rigor e da qualidade narrativa na atividade jornalística da Iberoamérica. Em 2012, a entidade passou a se chamar FNPI - *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano* e, um ano depois, foi estabelecido o “*Premio Gabo*”, cerimônia realizada por sete anos consecutivos na cidade de Medellín como forma de reconhecer e incentivar o jornalismo de excelência na região. Juntamente a essa premiação, se celebrou todos os anos o *Festival Gabo*, um evento de três dias com atividades gratuitas destinadas a jornalistas, estudantes e ao público em geral acerca de temas relacionados ao jornalismo no mundo. Após a morte de García Márquez em 2014, sua viúva Mercedes Bacha assumiu a presidência da FNPI e, em 2017, a fundação criou o Centro Gabo para promover o legado do colombiano em sua dimensão pessoal e profissional. Em 2019, o nome da fundação foi alterado para *Fundación Gabo* a fim de potencializar suas iniciativas, projetos e atividades voltadas para a figura de seu fundador.

Mais que isso, Jacques Gilard (2006c), francês que foi especialista em literaturas do Caribe, especificamente da obra de García Márquez, destaca que ainda que uma espontânea e arbitrária hierarquia tente ver nas crônicas e críticas de imprensa meros panos de fundo para a ficção, o jornalismo garciamarqueziano alcançou inigualáveis êxitos, principalmente como uma escola de estilo que influenciou toda a reportagem colombiana até finais dos anos 1970. Além disso, foi com essa atividade que o escritor adquiriu um estilo original, tão marcante em toda sua produção.

Por mais que muitos não acreditem nas forças do destino, é possível perceber que algumas fatalidades podem ter favorecido a incursão de Gabo no ramo do jornalismo, soprando-o em direção às redações dos jornais. Em 9 de abril de 1948, após o assassinato do líder dos liberais Jorge Eliécer Gaitán, a Colômbia viveu vários dias de revolta popular, lembrada como “Bogotazo”, que incendiou a residência estudantil onde o García Márquez de vinte e poucos anos vivia a fim de estudar Direito na Universidad Nacional de Bogotá e, assim, satisfazer também um capricho pessoal de seu pai. A morte de Gaitán originou o que se chama de “*La Violencia*”, um período sangrento que se estendeu pelas cidades e povoados mais importantes da Colômbia sob a forma de uma guerra civil entre liberais e conservadores que durou uma década e ceifou a vida de cerca de 200.000 pessoas. Nesse contexto, devido a esse episódio da história local, García Márquez, um então escritor principiante que já havia publicado três contos no suplemento literário do *El espectador*, de Bogotá, se viu forçado a mudar-se da capital, já que sua universidade havia sido fechada em virtude dos motins. Assim, resolveu voltar para a Costa Atlântica, sua região de origem, e primeiramente estabeleceu-se em Barranquilla, uma das principais cidades costeiras. Entretanto, como em Barranquilla a universidade também fora fechada, decidiu seguir para Cartagena de Índias, uma localidade até então desconhecida para ele, mas cuja universidade já havia retomado as aulas. Ali, sua incursão na atividade jornalística pareceu ter ocorrido de forma casual:

Segundo ele próprio recorda, encontrou-se casualmente, numa rua de Cartagena, com um prestigioso intelectual local, o médico e escritor Manuel Zapata Olivella, que o levou à redação de *El Universal*, um diário recém-fundado onde Zapata tinha vários amigos. Deve datar de 18 ou 19 de maio de 1948 esse casual e decisivo contato com o jornalismo. Com efeito, no dia 20, na seção “Comentarios” da página editorial de *El Universal* (a página 4, onde viriam a sair todas as matérias assinadas por García Márquez e quem sabe quantas outras por ele redigidas), apareceu um texto atribuído ao chefe da redação, Clemente Manuel Zabala, dando as boas-vindas ao jovem escritor e iminente jornalista. Como mais tarde faria Alfonso Fuenmayor, em Barranquilla, o autor do texto ressaltava o promissor talento literário do recém-chegado (Gilard, 2006c, p. 16-17).

Dessa forma, fica evidente que o cenário político colombiano fez com que Gabo se aproximasse da atividade jornalística e não a abandonasse nas próximas décadas de sua vida, nas quais conciliava a escrita de obras de ficção, como contos e romances, à produção de textos de diversos gêneros especialmente dedicados aos jornais, como colunas, críticas de cinema, editoriais, crônicas e reportagens. Em 1950, já em Barranquilla, escreveu artigos para o *El Heraldo* e cercou-se de outros jovens também motivados pelo exercício da criatividade e pela criação – o chamado “grupo de Barranquilla”², cuja importância foi bastante expressiva para a formação de García Márquez enquanto leitor, pois a partir dele o colombiano estabeleceu relevante contato com as obras de William Faulkner e Ernest Hemingway (ambos influenciaram mais incisivamente sua escrita), além de Virginia Woolf, John Steinbeck e John dos Passos.

Ao longo de sua trajetória, em seus 87 anos de vida, o García Márquez jornalista jamais se separou do García Márquez escritor de contos e romances, o que fez com que sua escrita para os jornais estivesse imbricada à sua criação literária, resultando em textos que chamam a atenção do leitor, seja pelo trabalho cuidadoso com a linguagem, seja pela emergência de relatos que beiram o absurdo e o sobrenatural. Para a pesquisadora Heloiza Herscovitz (2004), nos escritos jornalísticos do escritor colombiano prevalece um estilo que rejeita a razão com descrições extraordinárias da realidade, o que os distancia do cânone dos jornais que estabelecem a objetividade como ideal discursivo: García Márquez sente-se livre para narrar as emoções humanas e o impacto de forças impessoais, como a tecnologia e a crise econômica, na vida das pessoas. Desse modo, as inquietações que inicialmente me motivaram a enveredar pelas sendas desta pesquisa relacionam-se às conexões entre jornalismo e literatura praticadas pelo escritor colombiano, as quais pervertem as fronteiras do pretense matrimônio indissolúvel que o texto jornalístico estabelece com a realidade³ e o factual, principalmente em relação às expectativas mais imediatas que a sociedade alimenta sobre as páginas dos jornais.

Nesse contexto, meu interesse em aprofundar os conhecimentos sobre as relações entre jornalismo e literatura encontrava-se incubado desde os tempos da graduação em Letras Português/Espanhol, no período entre 2008 e 2011. Em um desses anos, deparei-me com *Hiroshima*, de John Hersey, relato sobre como os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki afetaram a vida de seis indivíduos que sobreviveram ao ataque que encerrou a Segunda Guerra

² Silvana Paternostro (2021) explica que, no grupo de Barranquilla, destacam-se os seguintes nomes: Alfonso Fuenmayor, o mais velho, colunista e jornalista; Álvaro Cepeda Samudio, um *playboy* carismático com uma biblioteca e uma sensibilidade literária enormes; Germán Vargas, de temperamento calmo, comentarista de rádio e crítico literário; Alejandro Obregón, excêntrico pintor pertencente à elite da cidade.

³ As discussões em torno da realidade, do real e da ficção serão estabelecidas no terceiro capítulo desta tese.

Mundial. Ler sobre os desdobramentos da guerra sob uma perspectiva pessoal dos atingidos pela bomba atômica demonstra que é possível falar de acontecimentos históricos com um toque de sensibilidade e subjetividade, que costuma escapar dos livros de História. Vale ressaltar que *Hiroshima* é sempre lembrada por diversos teóricos como narrativa modular do chamado jornalismo literário; Rogério Borges (2013) esclarece que as obras pertencentes ao espectro do Jornalismo Literário promovem rupturas que podem se dar na linguagem, na construção dos personagens ou pela narrativização das situações, sendo que esta última seria o grande destaque da obra de Hersey. Publicada inicialmente em 1946 na revista *The New Yorker*, *Hiroshima* tornou-se uma reportagem clássica marcada pela importância histórica e de denúncia das consequências sofridas pelos civis após o bombardeio estadunidense.

Mais recentemente, em 2020, devido ao isolamento social durante a pandemia, meu ritmo de leitura intensificou-se, e o contato com *Abusado*, do jornalista brasileiro Caco Barcellos, também foi decisivo para acentuar minha identificação acerca das interseções entre jornalismo e literatura. Assim como *Hiroshima*, *Abusado*, inicialmente publicada em 2003, é igualmente considerada obra exemplar do jornalismo literário, mas, nesse caso, brasileiro, que impressiona ao expor o *modus operandi* das corporações criminosas que comandam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro e narra, com detalhes, o cotidiano das comunidades chefiadas por facções. Borges (2013) considera Barcellos criativo na descrição de cenas e nos diálogos privados que são reproduzidos, emulando a linguagem dos personagens e conferindo maior veracidade aos fatos.

Essas duas leituras, embora realizadas entre significativo intervalo de tempo, fizeram com que meu interesse em pesquisar acerca das interconexões entre jornalismo e literatura permanecesse pulsando, em busca de uma oportunidade para, por meio de um trabalho acadêmico, fazê-lo aflorar. Ainda em 2020, surgiu enfim a possibilidade de concretizar esse desejo. Com a pandemia da Covid-19, que conferiu um novo ritmo de vida a praticamente todos os habitantes do globo, passei a reconsiderar o retorno à pós-graduação para realizar uma pesquisa em nível de doutorado.

Pensativa sobre um tema de trabalho viável, recebi ao acaso, como presente, o então recém-lançado no Brasil *O escândalo do século*, uma amostra da produção jornalística garciamarqueziana compilada pelo editor Cristóbal Pera. Diante de meus olhos figurava um possível objeto de pesquisa para o doutorado, por meio do qual seria instigante refletir a respeito da relação entre jornalismo e literatura. Ademais, seria a chance de seguir trabalhando as obras de García Márquez, mesmo autor que foi tema de pesquisa da minha dissertação e pelo qual nutro muita admiração e respeito.

Para a realização da pesquisa, optei pela versão da obra em espanhol, *El escándalo del siglo*, principalmente após algumas reflexões suscitadas durante o exame de qualificação. Ao comparar as versões originais e traduzidas, foi possível identificar algumas diferenças que influenciariam as análises; por exemplo, em uma crônica em espanhol não havia o uso da primeira pessoa, mas na versão traduzida para o português brasileiro o “eu” aparecia. Como esses aspectos eram relevantes dentro da análise, inclusive por indicarem o aparecimento de traços de subjetividade e a expressão da voz narrativa, consideramos os textos no idioma nativo de García Márquez.

Assim, os cinquenta textos presentes em *El escándalo del siglo*, publicados em jornais e revistas entre os anos de 1950 e 1984, segundo nota do editor, evidenciam a latente “[...] *tensión narrativa entre periodismo y literatura, donde las costuras de la realidad se estiran por su incontenible impulso narrativo, ofreciendo a los lectores la posibilidad de disfrutar una vez más del ‘contador de historias’ que fue García Márquez*”⁴ (Pera, 2018, p. 22-23). Nessas publicações, o escritor colombiano passeia por acontecimentos marcantes da segunda metade do século XX, local e internacionalmente, como a corrida espacial entre Estados Unidos e União Soviética; a vida pessoal de celebridades da época, como James Dean, Sophia Loren e Ingrid Bergman; acontecimentos políticos em torno da rainha Elizabeth, de Fidel Castro e de Nikita Krushev; o drama da falta de água em Caracas, em 1958; a misteriosa morte de uma moça italiana, cuja história dá título ao livro.

Com a leitura de *El escándalo del siglo*, surgiu a propulsão necessária para retornar ao mundo acadêmico e, durante o contato com os textos, ficou evidente outra questão, que já se fazia presente nas reflexões de minha pesquisa de mestrado: a constante presença de figuras animais, principalmente nos escritos voltados para o contexto latino-americano. A fauna presente na obra de Gabo é uma característica destacada por Jacques Joset em seu artigo “*El bestiario de Gabriel García Márquez*” (1974), que funcionou como um farol em minha dissertação, iluminando um dos aspectos relevantes da produção garciamarqueziana que ainda não recebeu a devida atenção da crítica: “*real o mítica, bajo la forma de adornos o vertida en tropos, la fauna es omnipresente en dicha obra: cunde y se multiplica, acompaña o destruye a los hombres de los cuales también puede ser representación simbólica*”⁵ (Joset, 1974, p. 65).

⁴ “(...) tensão narrativa entre jornalismo e literatura, em que as costuras da realidade se estend[e]m por seu incontável impulso narrativo, oferecendo aos leitores a possibilidade de desfrutar uma vez mais do ‘contador de histórias’ que foi García Márquez” (Pera, 2020, p. 18-19, tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho).

⁵ “Mítica ou real, sob a forma de adornos ou expressa em tropos, a fauna está sempre presente nessa obra: prolifera e se multiplica, acompanha ou destrói os homens — dos quais também pode ser uma representação simbólica” (Joset, 1974, pág. 65, tradução nossa).

Embora decorridos mais de 50 anos da publicação do artigo, a situação perdura, já que há raros trabalhos sendo desenvolvidos com tal temática no Brasil, sendo que os existentes costumam ser direcionados à produção ficcional, não tendo sido encontradas pesquisas divulgadas sobre a fauna de Gabriel García Márquez em sua produção jornalística.

Sob essa ótica, e com vistas a contribuir para o preenchimento dessa lacuna, esta pesquisa visa analisar onze dos textos de García Márquez inseridos em *El escándalo del siglo*: “Una equivocación explicable” (1950), “El asesino de los corazones solitarios” (1950), “El tigre de Aracataca” (1955), “Sólo doce horas para salvarlo” (1958), “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” (1958), “Los cubanos frente al bloqueo” (1978), “Cuento de horror para la Nochevieja” (1980), “La poesía, al alcance de los niños” (1981), “El río de la vida” (1981), “Bogotá 1947” (1981) e “Vuelta a la semilla” (1983). Esse conjunto de narrativas perpassa todo o período de produção compilado na obra, indicando assim que o recurso à representação do animal é uma constante também na produção jornalística do escritor colombiano, ainda que assuma nela diferentes funções.

Em relação aos textos, foi possível fazer um arranjo que os distribuisse dentro de diferentes temáticas. Primeiramente, pode-se destacar a presença dos animais como elemento constituinte do insólito, como em “Una equivocación explicable”, narrativa em que um diminuto peixe aparece debatendo-se no quarto de um homem que acorda com ressaca, localizado a muitos quilômetros do mar, causando no leitor certa perplexidade. Reação semelhante ocorre a partir da leitura de “Vuelta a la semilla”, com a descrição dos “*animés*” de Aracataca, seres mágicos e minúsculos que faziam travessuras nas casas, apresentados como reais. A inclusão de seres maravilhosos na narrativa também ocorre em “Bogotá 1947”, em que García Márquez afirma ter encontrado um fauno “*de carne y hueso*”, com cornos de bezerro e barba de bode, no bonde. Já em “Cuento de horror para la Nochevieja”, ambientado em um castelo, a presença de uma pastora de gansos, a história em torno do antigo morador do local que fora despedaçado por seus cães de guerra e o barulho das crianças correndo pelas escadas, que se assemelhava ao trote dos cavalos, contribuem para a criação de uma atmosfera de horror.

Em “El asesino de los corazones solitarios”, há a presença do animal metaforizado, visto que a vida do casal protagonista é caracterizada como “*un perro amarrado*” que parece se materializar ao longo do enredo. O mesmo efeito pode ser observado em “El tigre de Aracataca”, cuja tensão reflexiva recai sobre a situação dos pequenos povoados de países subdesenvolvidos, onde não há nada, de modo que o autor marca, ironicamente, a necessidade de se lembrar de sua cidade natal antes que esta seja comida por um tigre. Em “La poesía, al alcance de los niños”, há uma crítica aos maus professores de literatura que, para o autor, têm

“*manía interpretativa*”, desejosos de encontrar simbologias nas obras literárias. Curiosamente, nesse texto, García Márquez reflete sobre o próprio papel dos animais na literatura enquanto ironiza os estudiosos da área, apontando que, para ele, as coisas são o que são e não devem funcionar apenas como metáforas ou alegorias.

A figura dos animais também aparece fadada à morte, como no caso de “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, em que, devido a um período de intensa estiagem, ratos de esgoto e animais domésticos, como cães e gatos, aparecem mortos porque pereceram sem ter água para beber. Algo semelhante pode ser detectado em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, que narra a falta de alimentos decorrente do embargo econômico imposto pelos Estados Unidos sobre Cuba, com os animais sendo tratados como comida – peixes, frango, carne, leitão. Em “*El río de la vida*”, há uma reflexão ecológica em torno dos animais, uma vez que a fauna que vive nos entornos do rio colombiano Magdalena, constituída por jacarés, garças, patos, cardumes, manatis, vacas, aves, micos, periquitos, está ameaçada pelas ações humanas.

Por fim, “*Sólo doce horas para salvarlo*” demonstra um caso em que o animal pode se tornar um problema de saúde pública pelo fato de não haver a quantidade necessária do soro antirrábico na Venezuela para atender a uma criança que foi mordida por um cachorro contaminado, desencadeando reflexões sobre as condições sociais e sanitárias do país naquela época.

Nesse sentido, para organizar a escrita da pesquisa, que abarca tanto as reflexões em torno do jornalismo de García Márquez como a presença dos animais nas narrativas, esta tese foi dividida em quatro capítulos, que estão relacionados aos objetivos de investigação: a primeira seção, “Entre a pena e a máquina de escrever”, promoveu uma discussão sobre relações entre jornalismo e literatura, mostrando suas interconexões ao longo do tempo, e para estabelecê-la foram indispensáveis as contribuições de teóricos que discutiram mais detidamente sobre essas relações, como Rogério Borges (2013), Gustavo Castro (2010), Edvaldo Pereira Lima (2014), Monica Martinez (2017) e Felipe Pena (2022); no segundo capítulo, intitulado “Gabriel García Márquez, jornalista: o artesão da palavra”, realizamos, a partir dos referenciais teóricos advindos das leituras de Jacques Gilard (2006), Antonio Candido (1992), Silvana Paternostro (2021), Nilson Lage (2001) e Joana Rodrigues (2005), uma análise prévia dos onze textos do *corpus*, divididos entre crônicas caribenhas e andinas, reportagens e crônicas dos anos 1980, a partir da qual também foi possível entender a formação de García Márquez enquanto jornalista, incluindo elementos de sua biografia que se refletem em sua produção jornalística e considerando os gêneros em questão, que são a crônica e a reportagem; a terceira seção, “Realidades imaginadas, ficções reais: o jornalismo de García Márquez”,

versou sobre as tensões entre o real e o fictício nos textos selecionados, levando também em conta o realismo maravilhoso e os animais que colaboram na formação da atmosfera insólita, além da profusão de elementos biográficos que vêm à tona durante a leitura, e para sua escrita foram necessárias as contribuições de Luiz Costa Lima (2006), Umberto Eco (2024) Wolfgang Iser (2002), Carlo Ginzburg (2007), Roland Barthes (2004), Irleamar Chiampi (2015) e Cristóvão Tezza (2008); por fim, no quarto capítulo, “Pegadas no papel: os animais de Gabriel García Márquez”, dividimos oito dos textos selecionados sob as perspectivas do animal empregado em sentido figurado, fadado à morte ou enquanto problema de saúde pública a partir do arcabouço teórico de Maria Esther Maciel (2004) e (2023), John Berger (2003), Gabriel Giorgi (2011) e (2016), John Maxwell Coetzee (2002), Jacques Derrida (2002), Donna Haraway (2016) e Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014).

Para alcançar esses objetivos, a metodologia que norteou este estudo foi o método indiciário, exposto por Carlo Ginzburg (1989), que entende que o trabalho sobre um texto se compara ao de um detetive, no qual a interpretação centra-se sobre resíduos e dados marginais, que são considerados reveladores. Acredita-se que o paradigma indiciário permite decifrar zonas opacas de uma realidade pelo recurso a mínimos indícios dela inscritos sobre o material em análise, de modo que a partir deles se pode compreender melhor fenômenos mais gerais. Não existem regras formais nesse método, que prioriza elementos como o faro, o golpe de vista e a intuição para selecionar os indícios mais relevantes e a eles se dedicar. Assim, buscam-se esses indícios nos textos que compõem o *corpus* de pesquisa.

Ademais, a análise textual empreendida considerou a interface dos estudos entre literatura e jornalismo, mas, por se tratar de uma tese pertencente à área dos Estudos Literários, nosso intento é o de considerar os textos do *corpus* mais amplamente como objetos artístico-literários. Por isso, nos momentos em que os chamamos de textos jornalísticos, levamos em consideração o suporte em que foram publicados – jornais de circulação regional ou internacional – e os gêneros a que pertencem – crônicas e reportagens –, comumente relacionados à esfera jornalística. Entretanto, tal nomenclatura não isenta a aplicação de reflexões e referenciais teóricos mais relacionados aos estudos da literatura, pois como discutiu-se ao longo dos capítulos, não há purismos formais nos textos de análise.

Como opção metodológica, também decidimos por não exaurir a análise de um texto por completo em um só capítulo; os fragmentos do *corpus*, embora pertençam a uma mesma crônica ou mesma reportagem, estão distribuídos ao longo das seções, de forma que seja possível estabelecer reflexões de diferente natureza a partir do mesmo texto. Por esse motivo, o desenlace de algumas histórias narradas apenas será acessado com a leitura da tese por

completo. Ressalte-se ainda que, por ser uma pesquisa de caráter eminentemente bibliográfico, este trabalho se construiu a partir de leituras, fichamentos e análises de textos teóricos, ficcionais e jornalísticos.

Dessa forma, a pesquisa foi estruturada por arranjos temáticos, tendo em vista que o conhecimento não é algo fragmentado, mas sim reticular: buscou-se evitar as divisões entre teoria e análise, de modo que em cada um dos eixos teóricos abordados os textos do *corpus* emergem para diálogo. Acreditamos, assim, que foi possível chegar a um texto mais coeso e multifacetado, capaz de apontar para a complexidade das questões abordadas.

Ninguém que não a tenha padecido consegue imaginar essa servidão que se alimenta das impreviões da vida. Ninguém que não tenha vivido isso consegue nem de longe conceber o que é o palpitar sobrenatural da notícia, o orgasmo da nota exclusiva, a demolição moral do fracasso. Ninguém que não tenha nascido para isso e esteja disposto a morrer por isso poderia persistir num ofício tão incompreensível e voraz, cuja obra termina depois de cada notícia, como se fosse para sempre, e não concede um instante de paz enquanto não torne a começar com mais ardor que nunca no minuto seguinte.

Gabriel García Márquez, “Jornalismo: o melhor ofício do mundo”

1 ENTRE A PENA E A MÁQUINA DE ESCREVER

A curiosidade pelo saber move o ser humano. Saber sobre o outro, sobre os acontecimentos de outros territórios, sobre os povos e nações do planeta Terra. Para satisfazer essa ânsia, o homem busca histórias: de forma geral, é por meio do contato com narrativas, sejam elas escritas ou orais, formais ou informais, oficiais ou extraoficiais, originais ou secundárias, que as informações sobre o incessante ir e vir do homem, na travessia entre os mundos objetivo e subjetivo, podem ser alcançadas. Este, captado pelas percepções, sensações e sentimentos de um universo interior rico, pleno de imaginação e de possibilidades de criação; aquele, pelas experiências do mundo concreto, material, pautado em um cenário que urge por transcendência e por novos significados. A escritora canadense Nancy Huston (2010), na obra *A espécie fabuladora*, explica que as narrativas conferem à vida humana uma dimensão de sentido que os animais ignoram, pois nós não suportamos o vazio e somos incapazes de constatar algo sem imediatamente buscar entendê-lo – o ciclo da nossa vida, que tem início no momento do nascimento e finda com a morte é, em si, a narrativa da nossa existência. Por isso, a narratividade se desenvolveu no *Homo sapiens* como uma técnica de sobrevivência, inscrita nas circunvoluções do nosso cérebro para, por meio das fabulações, dotar nossa vida de sentido, de forma que o “de onde viemos” e “para onde vamos” seja povoado de fábulas confortantes ou inquietantes. Para a autora, os chimpanzés e os computadores são incapazes de mentir, de escrever poesia ou de proferir injúrias, mas o homem domina a arte do contar para tecer ligações entre o passado e o presente, entre o presente e o futuro; enquanto os animais vivem o presente eterno, sem medo da morte, sem nostalgia e sem esperança, o ser humano cria e conta histórias como recursos para alcançar o sentido de tudo que o rodeia.

Walter Benjamin (1987), no conhecido texto “O narrador”, também reflete sobre a arte de narrar e destaca que os narradores sempre recorreram às experiências que são passadas de pessoa a pessoa (embora pontue que elas estejam morrendo). Ou seja, a importância da experiência humana é crucial para a perpetuação da arte narrar e, para Benjamin (1987), entre as narrativas escritas, as melhores seriam aquelas que mais se aproximam das histórias orais contadas pelos narradores anônimos, que podem ser representados pelas figuras do camponês sedentário (capaz de reproduzir as tradições de sua terra) e do marinheiro comerciante (que tem muito o que contar a partir de suas viagens). Por isso, tudo o que o homem experiencia tem o seu valor para ser compartilhado, na medida em que integra o saber das terras distantes ao saber do passado local e constitui uma forma artesanal de comunicação.

Nesse sentido, o jornalista Luiz Gonzaga Motta (2005), no livro *Narratologia: análise da narrativa jornalística*, comunga das mesmas reflexões de Huston e Benjamin ao afirmar que nossa espécie seria o *Homo Narrans*, visto que o ato de narrar se encontra enraizado na existência humana, tornando-nos seres narrativos, independentemente se as construções discursivas são factuais ou fictícias.

No esteio dessa reflexão, a pesquisadora Andreza Pereira (2023), em sua tese intitulada “Jornalismo literário como narrativa da realidade: teoria e expressão em *Vozes de Tchernóbil*”, esclarece que, no século XX, a narrativa teve seu sentido profundamente alargado, deixando de estar situada no universo teórico da literatura e atrelada à linguagem verbal escrita para ser objeto transversal e compartilhado de estudo, desdobrando-se em novos *habitats*. A autora ressalta a “virada narrativa” como um movimento que deixa de considerar a narratologia somente como subcampo da teoria literária para aproximá-la dos estudos das narrativas organizadas em múltiplas formas. Desse modo, todas as narrativas, em sua imensa variabilidade, guardam em comum o que se relaciona à forma, aos signos e a sua movimentação, em como as histórias são narradas e não em seu conteúdo.

Retomando as contribuições de Roland Barthes na obra *Crítica e verdade*, Pereira (2023) destaca as possibilidades narrativas em torno da conotação, em uma pluralidade semântica relacionada à potencialidade da linguagem, cuja construção não se sustenta pelos mecanismos de neutralização e se funda em alto valor polissêmico. Tais características tornam-se, conseqüentemente, também presentes no discurso jornalístico, visto que “significar, simbolizar, conotar são significados que atravessam o conceito de narrativa. São conceitos que atravessam, de igual modo, a epistemologia do jornalismo” (Pereira, 2023, p. 34).

Nesse contexto, literatura e jornalismo se conectam por fundarem suas bases no ato de narrar, e ambos os discursos encontram-se imbricados, embora sirvam a propósitos diferentes: enquanto a literatura trabalha a palavra com propósito estético, o jornalismo visa, de maneira ampla, informar e atualizar seus leitores. Assim, o jornalismo, enquanto meio de comunicação, assume um relevante papel social por ser um dos responsáveis por transmitir à sociedade diferentes narrativas, as quais incluem os eventos e os fatos circulantes no mundo⁶.

⁶ Cabe ressaltar que o artigo “Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70”, de autoria de Rildo Cosson (2001), informa que na segunda metade do século XX iniciou-se o processo de profissionalização das redações dos jornais, as quais passaram a ser mais próximas do modelo que se conhece na contemporaneidade. Calcado às regras do capitalismo, o jornalismo integra-se à indústria cultural ligada a um padrão estadunidense, que consolidou as redações como empresas capitalistas capazes de gerar lucro. Ademais, é importante destacar como a transmissão de informação jornalística oficial (desconsideremos, aqui, as páginas informais de redes sociais transmissoras de matérias praticamente em tempo real, mas isentas do crivo de profissionais) tem ficado cada vez mais concentrada nas mãos das agências internacionais de notícias, patrocinadas por diferentes corporações e, inclusive, por instituições governamentais, que podem enviesar a ideologia a ser

Neste capítulo, iremos discutir as conexões entre jornalismo e literatura ao longo da história da humanidade e como essa fusão se deu especialmente no século XX, período no qual se insere o *corpus* desta pesquisa.

1.1 O flerte entre o jornalismo e a literatura

O jornalista Edvaldo Pereira Lima (2014), na obra *Jornalismo literário para iniciantes*, afirma que apreciamos contar histórias e isso é parte natural de nossas vidas, pois o fazemos o tempo todo. Entretanto, quando o jornalismo, buscando contar essas histórias, se enche de literatura, o processo de contação pode ser mais elegante e articulado esteticamente, de uma maneira em que a organização textual seja eficiente, do ponto de vista da comunicação, e atraente, do ponto de vista estético, a fim de oferecer ao leitor uma experiência prazerosa de leitura, principalmente quando consideramos alguns gêneros como as crônicas, as reportagens e os perfis.

Gustavo Castro (2010), em *Jornalismo literário: uma introdução*, comenta que a existência de um chamado jornalismo literário advém dessa necessidade humana de contar, conversar, dissertar e mitificar de um modo que vá além de simplesmente informar o quê, quem, como, onde, quando e por quê. Ou seja, é interessante superar a fórmula do lide⁷, parágrafo inicial comum nas notícias que contém de forma resumida os principais aspectos de um fato, e respeitada de maneira quase unânime entre os profissionais do jornalismo convencional. Assim, as contribuições da literatura para o jornalismo funcionariam como uma espécie de recheio capaz de conferir mais sabor, emoções que perpassam do doce ao amargo e pitadas de subjetividade aos fatos. Segundo Castro (2010), esse processo começa com uma história oral, efêmera, passada de aldeia em aldeia, de pai para filho, de geração em geração – assim como apontou Benjamin –, surgida de um relato mítico, visto que o mito sempre se atualiza.

defendida por cada jornal ou revista, por exemplo. Dessa forma, a narrativa jornalística está, em muitas situações, atrelada aos interesses ideológicos de um grupo político ou social e, por mais que as últimas décadas tenham sido testemunhas de um processo de democratização do acesso às notícias (muitas empresas já disponibilizam seu conteúdo gratuitamente em sites e páginas de redes sociais), sabe-se que ainda se paga por jornais e revistas físicos, e algumas páginas de jornais online só permitem acesso a assinantes. Também vale lembrar que nem todas as pessoas e grupos sociais têm amplo acesso à internet, fator que limita a disseminação das informações.

⁷ Edvaldo Pereira Lima (2014) explica que o termo lide vem do inglês *lead* (liderar) e designa uma técnica que começou a ser usada pelos jornalistas estadunidenses durante a guerra civil travada entre os anos de 1861 e 1865. Nesse momento, com o advento dos telégrafos, era comum que as notícias se perdessem, por isso, os jornalistas buscavam escrever todos os fatos principais no começo do texto (os elementos o que, quem, onde, quando e por quê) pois, caso o restante do conteúdo não fosse transmitido, os editores dos jornais receberiam ao menos os acontecimentos essenciais para publicar.

Nesse sentido, assim como Castro (2010), vários pesquisadores brasileiros – como Felipe Pena, Edvaldo Pereira Lima, Monica Martinez e Rogério Borges – têm refletido sobre as conexões entre jornalismo e literatura, mostrando como ambas as atividades guardam semelhanças e encontram-se avizinhas desde sua origem. Felipe Pena (2022), na obra *Jornalismo literário*, explica que as origens do fenômeno jornalístico são incertas, uma vez que seu início prototípico poderia remontar à Pré-história, com a figura dos viajantes-informantes, que divulgavam informações acerca das tribos vizinhas, das colheitas e dos animais ferozes que circundavam as diferentes cavernas. Entretanto, outros pesquisadores, como Monica Martinez (2017), no artigo “Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas”, apontam essa origem bem mais tardiamente, entre os séculos XVIII e XIX, com a identificação de características modernas nos jornais, como periodicidade, atualidade, universalidade e publicidade. Para Pena (2022), independentemente das divergências sobre o surgimento dessa atividade comunicativa, a natureza do jornalismo estaria no medo do desconhecido, que leva o homem a querer atingir seu contrário, que é o conhecimento. Assim, não basta que a humanidade seja capaz de produzir cientistas, filósofos, navegadores e outros viajantes para desbravar o desconhecido; é necessário que eles façam relatos e os divulguem com outros membros da comunidade, segundo certas circunstâncias éticas e estéticas – isso seria, para o autor, o jornalismo.

Dentro da história das comunicações, Pena (2022) destaca a importância do desenvolvimento dos relatos orais como uma espécie de pré-jornalismo, abarcando componentes sinestésicos que influenciam a divulgação de um discurso, como os gestos do falante, o tato de quem se apoia em algum banco ou decide ficar de pé, o cheiro que se sente no ar e o paladar que resta da última refeição, ou mesmo uma sensação de fome que se aproxima. Assim como as origens do jornalismo estariam calcadas na oralidade, Robert Scholes e Robert Kellogg (1977), na obra *A natureza da narrativa*, também apontam o surgimento da literatura nos relatos orais que, há milhares de anos, teriam dado prazer ao homem primitivo, o qual se deleitou no momento em que se viu repetindo expressões vocais – esse seria o começo da arte narrativa no ocidente, igualmente tão cara ao desenvolvimento do fazer jornalístico. Além disso, os autores destacam o recorrente preconceito com as formas orais, visto que a sociedade comumente associa a oralidade a uma prática iletrada e a uma ideia de ignorância e pobreza cultural, enquanto, de fato, a diferença entre a literatura oral e a escrita residiria mais precisamente em uma questão de forma, não de conteúdo. Nesse contexto, Pena (2022) semelhantemente valoriza os relatos orais como a primeira grande mídia da humanidade que, embora recebam pouca atenção da historiografia oficial, devem ter seu papel de destaque

reconhecido, inclusive porque, na contemporaneidade, são relevantes na comunicação, sejam nos rádios, vídeos e nos centros acadêmicos, por exemplo.

Por outro lado, Castro (2010) busca traçar uma retrospectiva de fatos históricos, principalmente relacionados ao mundo ocidental e baseados na escrita, a fim de comprovar que as origens do jornalismo se encontram associadas à literatura. Segundo o autor, o ato de passar notícias de forma literária remonta ao Antigo Egito, com destaque para o papiro de Sinue, que contava sobre a vida do escriba e médico egípcio e do reinado de Sesostri III (1878-1841 a.C.), constituindo um registro histórico dos acontecimentos da época e, ao mesmo tempo, uma crônica biográfica do personagem Sinue. Também há menção às estelas, placas de pedra afixadas nas portas dos templos e palácios reais informando à população as notícias de seu interesse, como colheitas de grãos, casamentos reais, solenidades, viagens, guerras e a vida cotidiana. Desse modo, a escrita tinha um caráter sagrado e noticioso na sociedade egípcia, mesmo que apenas 3 a 5% da população correspondente à parcela culta pudesse ler ou escrever. Para disseminar os fatos entre as classes populares, existiam os cinzeladores, espécies de escribas menores que Castro já considerava como protótipos de jornalistas e que escreviam em papiros, tumbas, templos, muros, estelas e outros monumentos as informações sob a forma de contos e novelas. Posteriormente, acredita-se que narradores e contadores de histórias oralizassem esse conhecimento em lugares destinados ao povo, com a propagação de narrativas mescladas à literatura fantástica, épica, lírica, aventureira, gnômica ou crítica.

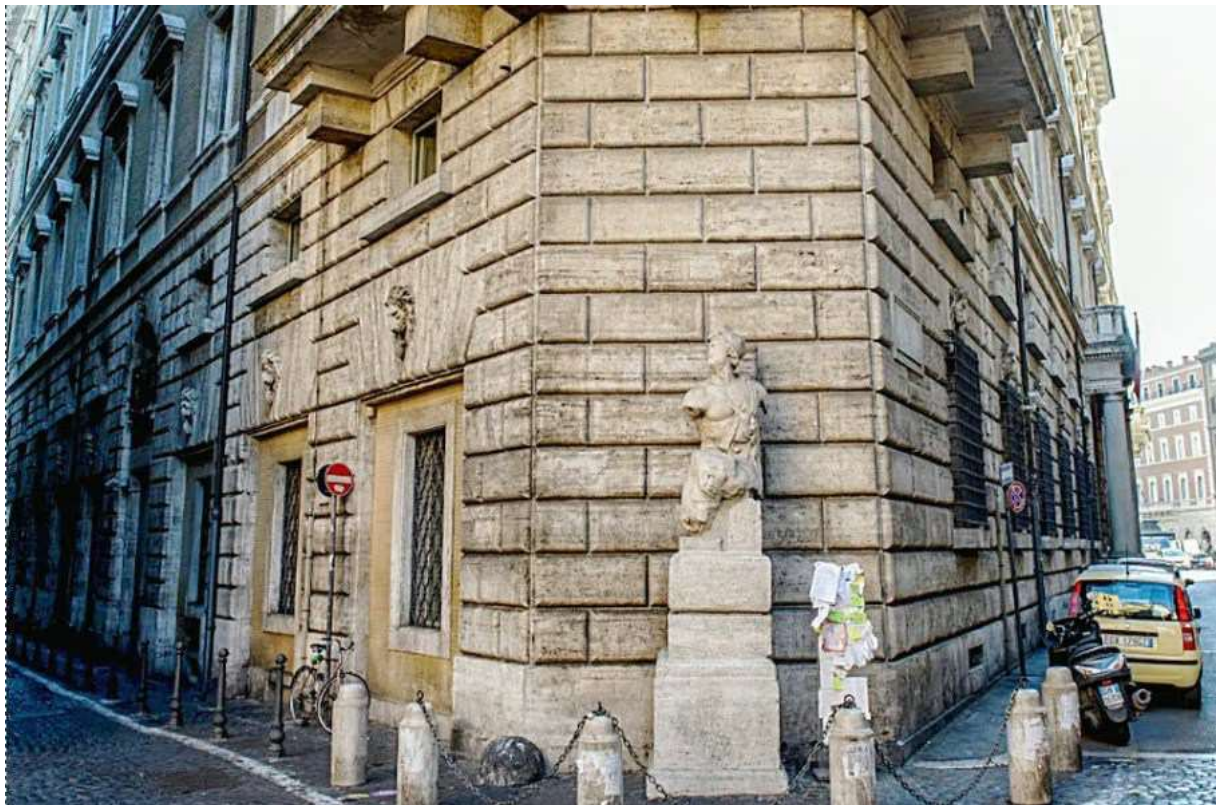
Seguindo a cronologia, há que se enfatizar a cultura romana: em 713 a.C., o rei Numa Pompílio, sucessor de Rômulo, nomeou um porta-voz, chamado de *praecor*, para anunciar festas e divulgar notícias de nascimentos, mortes, guerras e eleições em uma tribuna por duas vezes ao dia. Séculos depois, por volta de 70 a.C., já existiam as *Actas Diurna* ou *Actas Senatus Consulta* na República romana, publicações feitas diariamente pelo senado e afixadas na Tribuna dos Oradores, ficando à disposição para quem quisesse consultar ou ler. Além disso, existe em Roma, até hoje, a estátua de Pasquino⁸, representação de um amigo de Ulisses na *Iliada*, na qual a população poderia pendurar cartas de protesto, anúncios e bilhetes sobre a situação política, econômica e social, conforme mostrado na Figura 1.

Castro (2010) destaca o nome de Marco Valerio Marziale, também conhecido apenas por Marcial, como o primeiro jornalista literário da história. Nascido entre 38 e 41 d.C. na Espanha, dirigiu-se à Roma ainda jovem e, como forma de sobrevivência, passou a redigir notícias de acontecimentos e fixou-as em murais, lendo-as nas Termas ou publicando-as em

⁸ O nome “Pasquino” origina o termo “Pasquim”, jornal que se popularizou no Brasil na época de Dom Pedro I e que ganhou nova versão durante a década de 1960.

casas editoriais da época. Em 80 d.C., sob o reinado do imperador Tito, recebeu privilégios devido à publicação de um livro de notícias em forma de poesia e ganhou um cargo honorário que o permitiu entrar na classe dos cavaleiros. Apesar da relevância da figura de Marcial, Castro (2010) admite que outros autores consideram Publio Cornelio Tacito como o primeiro jornalista. Historiador contemporâneo de Marziale, Tacito escreveu os *Annali*, 16 livros que contam a vida de Roma de 14 a 68 d.C., com descrições que mostram os dramas, as paixões e a atmosfera da época sob a forma de epigramas⁹. Buscava independência nos relatos e adquiriu um estilo pessimista enquanto unia história e jornalismo e, juntamente a Marcial, formava um par de registradores de seu tempo, cada um com suas características particulares.

Figura 1- Estátua Pasquino, em Roma, que continua a ser utilizada pelos cidadãos romanos para afixar críticas, protestos e pequenas notícias, como pode ser visto à direita do monumento.



Fonte: Site Hisour: Arte, cultura, exposição¹⁰

⁹ Os epigramas, criados na Grécia Antiga, eram composições poéticas breves que expressavam um pensamento festivo ou satírico de forma engenhosa. Normalmente, essas inscrições apareciam sobre objetos, como estátuas ou tumbas. Octavio Paz (1995) em *Vislumbres de la India: un diálogo con la condición humana*, explica que os poemas breves em sânscrito clássico também são epigramas, termo que designa não apenas um poema curto, satírico ou engenhoso, conforme as definições de dicionário, porque possui um sentido ainda mais amplo, de ser uma composição que expressa em poucos versos as peripécias dos homens, com seus pensamentos e ideias. Por isso, embora sejam textos milenares, Paz os define como poemas modernos e atemporais.

¹⁰ Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/pasquino-talking-statues-rome-social-networks-middle-age-italian-youth-committee-unesco-17434/pasquino-talking-statues-of-rome-social-networks-in-middle-age-italian-youth-committee-unesco/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Voltando a Marco Valerio Marziale, Castro (2010) chama a atenção para a publicação de 12 livros voltados para a vida cotidiana de Roma, com um estilo que busca neutralidade ao não ser moralista, não pregar a verdade e não aconselhar ninguém. Entretanto, as observações de Marcial demonstram um realismo pungente carregado de cinismo e comicidade, e os temas de seus epigramas abarcavam obituários, comemorações, reuniões de amigos, venda de escravos, ações de cavaleiros, espetáculos, negociações, vida sexual e outros assuntos banais. Suas descrições são apontadas por Castro (2010), que o apelida de “repórter de cidades”, como eminentemente literárias, fundamentadas em um trabalho investigativo que consistia na curiosidade de girar entre becos e estradas em busca de notícias e acontecimentos, reunindo os leitores nas Termas para conversar sobre os afazeres dos romanos.

Castro (2010) justifica o silêncio dos críticos contemporâneos em relação a Marcial devido ao fato de que o gênero que praticava era considerado menor dentro de um universo que valorizava e reconhecia a tradição da poesia épica, enquanto o próprio Marziale costumava questionar os textos épicos de seu tempo. Esse menosprezo por sua obra comprova-se pela situação de pouco aprofundamento em torno dos cerca de 1500 epigramas do “jornalista” no Brasil, um material inédito que ilustrou a sociedade de Roma, registrando a história e resistindo ao tempo. A importância de seus registros desmente as ideias de Plínio, o qual, na época, acreditava que a poesia de Marcial abarcava meros acontecimentos passageiros e que não era feita para durar.

Com um salto para a Idade Média, Castro (2010) comenta que, nessa época, o jornalismo de caráter literário confundia-se com a própria invenção da imprensa e com o surgimento de diversos jornais literários, principalmente na França e na Itália, que começaram a se expandir a partir do ano 1600. Esses acontecimentos são concomitantes à emergência do movimento humanista, que representou o desprendimento às amarras teocêntricas:

(...) o humanismo italiano representa toda a formação do homem moderno, pois enquanto na Idade Média se conhece somente como raça, povo, corporação ou mesmo outra forma de um conceito geral, na renascença ele é apresentado com toda força da subjetividade, como sujeito ou como indivíduo espiritual, adquirindo, desse modo, um significado ímpar (Marques, 1999, p. 135).

Dessa forma, Jordino Marques (1999), no artigo “Humanismo renascentista e subjetividade”, esclarece como o humanismo correspondeu a um processo de valorização do homem jamais vista até então, sobretudo a partir da colaboração de três principais pensadores: Francesco Petrarca (1304-1374), Giannozzo Manetti (1396-1459) e Giovanni Pico della

Mirandola (1463-1494). Petrarca é considerado pelo pesquisador como o primeiro dos modernos, ao enfatizar sua individualidade afirmando-se como um ser uno. Isso pode ser observado pelo amplo uso da primeira pessoa do discurso em sua obra e pela valorização dos aspectos sentimentais pessoais, como pode ser observado em seu Soneto 104:

Não tenho paz nem posso fazer guerra;
Temo e espero e do ardor ao gelo passo
E voo para o céu e desço à terra;
E nada aperto e todo o mundo abraço.

Prisão que nem se fecha ou se descerra,
Nem me retém nem solta o duro laço,
Entre livre e submissa esta alma erra,
Nem é morto nem vivo o corpo lasso.

Vejo sem olhos, grito sem ter voz;
E sonho perecer e ajuda imploro;
A mim odeio e a outrem amo após.

Sustento-me de dor e rindo choro;
A morte como a vida enfim deploro
E neste estado sou, Dama, por Vós (*apud* Bueno, 1998, p. 65).

Também são evidentes, no soneto anterior, as antíteses, que têm o potencial de sugerir o estado de confusão em que se encontra o eu lírico. Além disso, Petrarca afirmou a posição de nobreza do ser humano diante das outras criaturas por ter sido criado à imagem Deus para crescer e dominar a terra, segundo as crenças cristãs.

Já Manetti valorizava os sentimentos humanos, postulando que, sem eles, nos encontramos reduzidos a pedras. Por caminhar em posição ereta, os homens demonstram sua superioridade e proximidade a Deus, e seu corpo representa o milagre da criação e uma espécie de cópia da beleza divina. Em um de seus discursos, Manetti faz a descrição de uma catedral comparando sua planta baixa ao corpo humano, evidenciando a relação que ele via entre o homem e o divino:

On numerous occasions when I gaze at the wonderful fabric of this sacred basilica carefully it seems to me nearly the same as the human body... And so that our comparison might be seen to correspond properly, superimpose a person on the church; I would like you to stretch his entire body out on the ground so that his head points east, his arms extend on both sides in opposite directions, one pointing north and the other south, but his feet look to the west. The you will have no doubt, with a human body so positioned, that this

*comparison of ours corresponds in nearly every respect (apud Marsh, 2019, p. 14).*¹¹

David Marsh (2019), na obra *Giannozzo Manetti: The Life of a Florentine Humanist*, explica que essa analogia vem de uma noção da Grécia Antiga, de considerar o homem como um microcosmo. Ademais, para Manetti, entre as virtudes humanas, merecem destaque a inteligência, a memória e a vontade.

Por fim, Pico della Mirandola volta-se para uma compreensão científica da superioridade do homem, ao postular que ela reside no fato de ele ser uma criatura que procura as causas do mundo, ama sua beleza e se admira de sua grandeza, e também tem outro diferencial: a liberdade de escolha. Para demonstrar a soberania humana, Mirandola imaginou o que Deus disse a Adão quando o criou:

Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor tudo o que há no mundo. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de si mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tiveres seguramente escolhido. Poderás degenerar até aos seres que são as bestas, poderás regenerar-te até às realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo (Mirandola, 2001, p. 53).

Dessa maneira, é claro como Mirandola posiciona o ser humano em uma posição privilegiada, central no mundo, detendo o poder de escolha, de soberania.

Assim, por mais que o movimento humanista tenha eclodido em meio a um contexto bastante arraigado nas questões religiosas e que os primeiros pensadores tenham utilizado preceitos bíblicos para afirmar a superioridade da espécie humana, é latente o desprendimento paulatino às filosofias teocêntricas, as quais deram lugar ao estabelecimento do homem como sujeito. Nesse sentido, tem-se “a preocupação central do humanismo: elevar o máximo possível a natureza do homem, pela exorcização de práticas antigas e pela recepção do mais novo que aquela época poderia oferecer” (Marques, 1999, p. 147). Essa transição de mentalidade culminou com o Renascimento, que correspondeu a significativas mudanças no campo das artes, da literatura, do comportamento humano, da religiosidade. É interessante pensar que, nesse contexto, a publicação de jornais começou a se expandir, em partes em razão da crescente valorização dos acontecimentos ligados à vida humana e à sua individualidade.

¹¹ “Em numerosas ocasiões, quando olho atentamente para o maravilhoso tecido desta basílica sagrada, parece-me quase igual ao corpo humano... E para que a nossa comparação possa ser vista como correspondência adequada, sobreponha uma pessoa à igreja; gostaria que você esticasse todo o corpo dela no chão de modo que a cabeça apontasse para o leste, os braços se estendessem de ambos os lados em direções opostas, um apontando para o norte e outro para o sul, mas os pés voltados para o oeste. Você não terá dúvidas, com um corpo humano assim posicionado, de que esta nossa comparação corresponde em quase todos os aspectos” (Marsh, 2019, p. 14, tradução nossa).

Ademais, houve nesse período a difusão da crônica, que já existia desde a Antiguidade como subgênero da história, e, em alguns momentos, chegava a ganhar contornos de imprensa massiva. Rafael Mesa (2006), no artigo “*La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación*”, explica que ela é um gênero surgido antes do próprio jornalismo, enquanto um relato interpretativo contado do lugar em que ocorre um feito passível de ser noticiado. Com raiz etimológica no grego *chronos*, que significa tempo, a crônica aparece como uma narrativa de função interpretativa, ligada a uma sequência temporal, na qual seu autor narra os feitos com acréscimo de suas valorações pessoais. Como exemplos, pode-se lembrar das crônicas de Fernão Lopes, como a “Crônica de D. João I”, na qual são relatados os eventos do reinado de D. João I, com destaque para a Revolução de Avis e a consolidação da monarquia portuguesa, e a “Crônica de D. Pedro”, que apresenta um olhar detalhado sobre a sociedade portuguesa da época, incluindo aspectos políticos e culturais.

Nesse contexto, realça-se a obra *Primeira viagem ao redor do mundo*, do italiano Antônio Pigafetta (1491-1534). Considerado o maior cronista (enquanto produtor de registros históricos) de seu tempo, Pigafetta fez parte da expedição de Fernão de Magalhães que realizou pela primeira vez na história uma viagem de circum-navegação, iniciada com 270 homens e finalizada com apenas 17. Seu diário de bordo consistiu em um detalhado testemunho da expedição em língua italiana e com inserção de palavras em espanhol e vocábulos indígenas, e alcançou considerável sucesso na época. Castro (2010) considera a obra de Pigafetta sobre as viagens ultramarinas um grande impacto geopolítico, cultural, econômico e imaginário que ainda reverbera na contemporaneidade.

Vale ressaltar que a importância dos registros de Pigafetta é tamanha que Gabriel García Márquez inicia seu famoso discurso *A solidão da América Latina*, proferido em 1982 em Estocolmo na cerimônia de premiação do Nobel de Literatura, com a seguinte passagem: “Antônio Pigafetta, um navegante florentino que acompanhou Magalhães na primeira viagem ao redor do mundo, ao passar pela nossa América meridional escreveu uma crônica rigorosa que, no entanto, parece uma aventura da imaginação” (García Márquez, 2011, p. 22). Soa paradoxal o fato de um relato “preciso” ser, na verdade, uma aventura de imaginação. Isso ocorre porque, no discurso, García Márquez usa passagens da obra do italiano para demonstrar a forma assombrosa como os cronistas registravam suas impressões das viagens à América, e reflete que essas representações sobrenaturais repletas de “delírios” de nossos “fundadores” nos perseguiram até pouco tempo e foram cruciais para o desenvolvimento histórico, político e econômico dos países latino-americanos.

Dessa forma, Alice Trindade (2019), no artigo “O espaço transatlântico sul e os movimentos e influências na escrita jornalística Angola/América Latina”, explica que as crônicas medievais tinham caráter sobretudo documental, pois eram subgêneros da História e a alimentavam, com ênfase nos feitos de grandes personalidades da época e direcionados para poucos, em um período em que tanto os leitores como materiais de leitura eram escassos. Devido a sua qualidade narrativa, essas crônicas catalogavam as experiências que seus autores vivenciavam diretamente ou reproduziam em seus escritos a partir de relatos. Assim, apenas no final do século XIX o gênero passa a relatar eventos comuns e vidas pouco conhecidas, ou consideradas pouco relevantes. Na segunda metade do século XX e no século XXI, a crônica já se encontra claramente distinta de sua antecessora medieval ou renascentista, deixando de ser prototexto histórico focado em feitos grandes e nobres, comumente ocorridos em terras distantes.

Nesse sentido, voltando para a época em que Pigafetta retorna de sua viagem, a imprensa era uma atividade em ascensão, com destaque para a publicação de diversos jornais literários em Paris, Roma, Londres e Veneza a partir de meados do século XVII, nos quais crônicas misturavam-se a artigos filosóficos, relatos de viagem ao lirismo da poesia e reflexões mesclavam-se a contos e novelas. Pena (2022) realça o cenário londrino do começo do período setecentista como primordial para o advento do conceito moderno de jornalismo, mais especificamente nos cafés (*pubs*), onde os donos estimulavam as conversas com viajantes e lhe pediam que contassem sobre o que tinham visto no caminho, inclusive como forma de fidelizar a clientela, ávida por ouvir as novidades. Desse modo, tipógrafos começaram a reunir as informações, fofocas e discussões políticas nesses ambientes para, posteriormente, imprimi-los, ainda que a oralidade continuasse exercendo um protagonismo na disseminação de conteúdo.

O jornalista Rogério Borges (2013), em *Jornalismo literário: teoria e análise*, esclarece que o fim da Idade Média teria sido um fator categórico para o desenvolvimento da imprensa escrita, visto que a difusão da leitura fez com que os comunicados gritados em praça pública a uma população analfabeta fosse cedendo lugar a textos informativos que já traziam características do jornalismo como se conhece hoje, como a novidade e a periodicidade. Para Adelmo Genro Filho (1996), na obra *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*, as mudanças ocorridas na Europa no século XVII consistiriam na primeira transformação da imprensa, que deixava de ser meramente mercantil e apoiada em anúncios comerciais para adquirir um perfil político e opinativo, ou seja, nos séculos XVIII e XIX, a marca da subjetividade era valorizada como indício de evoluções sociais. Com isso, o autor considera que o jornalismo entra em uma nova fase, apelidada de “jornalismo literário”,

“imprensa de debate”, “jornalismo de ideias” ou “jornalismo de tribuna”, constituindo uma imprensa acessível a um pequeno grupo de intelectuais e envolvendo debates acalorados, visto que as divergências costumavam terminar em verdadeiros embates físicos, que culminavam, muitas vezes, em duelos, atentados ou suicídios.

Essa espécie de jornal de debates apontado por Borges (2013) também era tido como um jornal literário por difundir textos de ficção, conhecidos como romances de folhetim, os quais, surgidos no século XVIII, revelaram muitos escritores em todo o mundo. Publicados inicialmente em capítulos semanais ou mensais que alcançavam um desfecho ao final, os folhetins eram voltados sobretudo ao público feminino e costumavam ser posteriormente reunidos sob a forma de livro. Esse modelo de publicação adquiriu sucesso principalmente na França e reverberou no cenário brasileiro em todo o século XIX e início do XX, diretamente afetado pela influência cultural francesa no mundo ocidental. Os folhetins usavam como recursos a criação de suspense e interrupções propositais dos acontecimentos narrados, intensificando a curiosidade dos leitores e levando-os a adquirir os exemplares subsequentes dos jornais. A fórmula fez tanto sucesso que essa estratégia também passou a ser usada em relatos não-ficcionais para ampliar os lucros dos veículos de imprensa.

Dentro das discussões sobre o contato entre o jornalismo e a literatura, destacam-se os movimentos literários do Realismo e do Naturalismo, surgidos na Europa na segunda metade do século XIX. De acordo com Pena (2022), os próprios folhetins, representativos da confluência entre o jornalismo e a literatura, seriam herdeiros do romance realista em relação ao aspecto estético, por seu conteúdo expressar a ordem social vigente. Ademais, diversos autores realistas apresentaram, ao longo de sua trajetória, conexões com o jornalismo, divididos entre a pena e a máquina de escrever, com destaque para Honoré de Balzac (1799-1850), apontado por Castro (2010) como o pai do realismo crítico, o qual o ajudou a desenvolver o jornalismo literário ao escrever contos, novelas e folhetins para jornais franceses, que impulsionaram as vendas dos veículos de imprensa.

Ademais, Castro (2010) também destaca os seguintes nomes: Charles Dickens (1812-1870), cronista de sucesso, escrevia sobre a vida e os habitantes de Londres em um jornal local, em tom de crítica social; Mark Twain (1835-1910), publicou seus contos em jornais, trabalhou efetivamente como jornalista e empregou linguagem coloquial ao trazer discussões socioculturais sobre a dureza de uma sociedade tradicional, inspirando o surgimento do movimento do *New Journalism* nos Estados Unidos; e Fiódor Dostoiévski (1821-1881), cujas obras são apontadas por apresentarem ênfase “jornalística”, além do fato de que o autor atuou

como editor e escreveu artigos, folhetins e notas do editor, preocupando-se em transformar o jornalismo em instrumento para engajar e defender causas.

Já sobre o Naturalismo, Lima (2014) explica as influências de Émile Zola:

A escola de Zola, o naturalismo, reunia dois propósitos integrados: praticar uma literatura de qualidade, narrativamente, ao mesmo tempo inserindo um caráter científico às histórias. Embora praticasse ficção, Zola estava atrás da verossimilhança. Queria que suas histórias tivessem o atributo de verdade, que reproduzissem cenários históricos verdadeiros, contextos sociais reais, ainda que os personagens e os eventos narrativos, em si, fossem ficcionais. Queria que seus leitores identificassem, através de suas histórias de ficção, situações mais amplas, reais. Por aí podemos notar como há um casamento de interesse entre essa escola literária (...) e o jornalismo literário. Isso porque na raiz o jornalismo, seja qual for sua vertente, tem um compromisso com a verdade¹² (Lima, 2014, p. 51).

Assim, pode-se perceber que, como o Naturalismo e o Realismo tinham como intuito desenhar um retrato da sociedade do século XIX, as obras desse período acabam por oferecer uma espécie de raio-X dos acontecimentos históricos e sociais da época, funcionando como um registro muito semelhante aos jornais, por mais que não haja dúvidas que as obras naturalistas e realistas pertençam ao campo da literatura. Nesse caso, há exemplos de como os princípios jornalísticos podem permear textos literários, fazendo com que o propósito de demarcar os fatos ocorridos seja muito semelhante, mesmo que em suportes e linguagens diferentes.

1.2 Jornalismo e literatura: um divórcio?

Com o passar do tempo, devido a diferentes fatores, o processo de divórcio entre jornalismo e literatura nos principais jornais começa a se desenhar. Borges (2013) aponta alguns fatos históricos como responsáveis pelo processo de separação gradual entre jornalismo e literatura nos principais veículos de imprensa. Para ele, a Revolução Francesa de 1789 fez ascender uma nova dinâmica de vida socioeconômica, e os anos de 1830 nos Estados Unidos fortaleceram a democracia e consolidaram formas diferenciadas de produção e consumo da informação, culminando em distanciamentos entre jornalismo e literatura. Já no século XIX, mudanças ocorrem de forma mais radical nos Estados Unidos, quando alguns dos principais jornais passaram a abdicar do caráter opinativo de expressão literária para investir na cobertura de fatos, na busca por relatos mais objetivos baseados na constatação, com ênfase em notícias que falem do cotidiano, com grande potencial econômico a ser explorado. Assim, popularizam-

¹² A discussão sobre jornalismo, literatura, verdade e ficção será estabelecida posteriormente nesta pesquisa.

se os tabloides vendidos a preços diminutos que noticiam pequenos escândalos, bizarrices e tragédias sensacionalistas.

Por imposição do mercado e devido a tecnologias de transmissão pouco avançadas, os textos publicados tornam-se cada vez mais curtos e os fatos breves tornam-se mais lucrativos do que os comentários e os longos textos narrativos. Cabe ressaltar que até Gabriel García Márquez chegou a embarcar nessa tendência dos textos jornalísticos reduzidos e diretos. Jacques Gilard (2006c) explica, no prólogo de *Textos caribenhos, 1948-1952*, que no ano de 1951 García Márquez foi diretor e, provavelmente, único redator do periódico *Comprimido*, em Cartagena. Com o intuito de circular todas as tardes, a publicação visava inovar o modo de fazer jornalismo ao tratar as notícias com brevidade, como uma pílula, que trazia os assuntos mais interessantes e atuais. No jornal *El Herald*, de Cartagena, constava o seguinte trecho, apontado por Gilard (2006c) como parte do editorial número 1 do periódico: “O custo elevado do papel e a escassez de anúncios e de leitores favorecem nosso êxito, já que nos colocam na circunstância de reduzir cada vez mais nossas proporções” (García Márquez, 2006, p. 35). Pelos motivos anteriormente elencados, *Comprimido* durou apenas seis dias. Assim, apesar do fracasso do intento garciamarqueziano, percebe-se que o desenvolvimento do capitalismo e a lógica imediatista ajudam a privilegiar a notícia baseada na fórmula do lide em detrimento do desenvolvimento mais detalhado das narrativas dos fatos ocorridos.

Segundo Lima (2014), o desenvolvimento da ciência no século XIX também teria sido um fator preponderante para que a literatura comesçasse a se retirar das páginas dos jornais. Enquanto a religião e o misticismo perdiam lugar de destaque, a sociedade começava a valorizar cada vez mais a ciência como principal campo de conhecimento e de explicação do mundo. O determinismo científico baseado em relações de causa e efeito, a partir do estabelecimento de um raciocínio lógico, foi incorporado pelo jornalismo da época, mesmo que de modo mais simplista, porque os jornais queriam entregar aos leitores textos verdadeiros, confiáveis, científicos e comprováveis a fim de ganhar mais crédito junto ao público. Isso explica uma certa obsessão dos jornais pela quantificação – o uso da matemática e dos números parece validar as informações, como no caso da idade das pessoas citadas em alguma notícia, presente mesmo que o nome seja ocultado. Assim, a idade parece determinar a existência verídica de alguém e, até mesmo, de explicar ou prever seu comportamento e ações em dado acontecimento, enquanto a interpretação dos fatos e uma possível carga de subjetividade por parte do jornalista passa a perder terreno.

Ademais, Lima (2014) explica que, nos Estados Unidos, os jornais não eram um meio de comunicação de massa até meados do século XIX, visto que, até então, eram lidos apenas

pelas elites intelectuais, políticas e econômicas. Entretanto, com o desenvolvimento do capitalismo, com a expansão das cidades e das indústrias (que elevou a produção de bens a uma larga escala) e com a concentração populacional urbana, havia a necessidade de criação de uma sociedade de consumo. Dessa forma, o jornalismo tinha potencial de se tornar um grande negócio e, para isso, precisava atingir as camadas mais populares. Para alcançar esse objetivo, era necessário baratear o preço dos jornais ao máximo e simplificar a linguagem para incluir a massa popular no grupo de leitores, já que os mais pobres não tinham acesso ao mesmo nível de escolaridade que as elites. Soma-se a esse fato a forte presença dos imigrantes que não dominavam a língua inglesa no território estadunidense, mas mesmo assim eram vistos pelos empresários do jornalismo como um público em potencial para expandir os negócios. Com isso, a linguagem dos jornais teria que ser simplificada ainda mais e, nesse contexto, surgem as primeiras grandes agências de notícias, especializadas em transmitir fatos de forma simplista e sem nenhum tipo de conteúdo reflexivo, opinativo ou literário.

No esteio dessa reflexão, Pena (2022) também tece apontamentos sobre a separação entre jornalismo e literatura. Ele aponta que, enquanto no século XIX os jornais encontravam-se muito próximos da literatura, na virada do século essa presença começou a diminuir significativamente. Para o jornalista, na década de 1950 essa mudança já estava consolidada, com transformações estilísticas e gráficas por meio das quais a objetividade, a novidade e a concisão substituíam o beletismo das narrativas, assumindo função principal nas pautas (Borges (2013) chama esse processo de desliteraturização do jornalismo impresso). Nesse sentido, a literatura nos jornais transformou-se em um suplemento – os cadernos literários surgiram com o objetivo de ser um acréscimo aos jornais tradicionais – submetido às regras básicas do discurso jornalístico que almeja potencializar as vendas.

Exatamente nesse contexto em que foi cobrado do jornalismo um conteúdo enxuto e direto, com os fatos expostos de forma objetiva e sem traços de emoções, surge nos Estados Unidos um movimento chamado Novo Jornalismo, cujo manifesto foi escrito em 1973 por Tom Wolfe, na obra *The New Journalism*. O termo não foi inaugurado por Wolfe, pois seu primeiro aparecimento data de 1887, quando, segundo Pena (2022), foi utilizado de maneira jocosa para desqualificar o britânico WT Stead, editor da *Pall Mall Gazette*, que teria “comprado” uma menina de 13 anos da própria mãe para denunciar a prostituição infantil. Tal atitude, que lhe custou dois meses de cadeia, foi considerada inconsequente por seus adversários e, assim, Stead recebeu o apelido de “novo jornalista”, que era um sinônimo irônico de “cabeça oca”, nas palavras de Pena.

Antes mesmo do Novo Jornalismo de Wolfe, vários escritores já haviam feito experiências que mesclavam jornalismo e literatura, como Daniel Defoe (1660-1731), que escreveu uma série de reportagens utilizando técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais, e John Hersey (1914-1993), que publicou *Hiroshima* em 1946 e fez uso de uma narrativa romaneada para escrever um livro jornalístico, além dos outros exemplos já citados até aqui. O destaque conferido ao Novo Jornalismo na década de 1960 nos Estados Unidos foi a insatisfação de muitos profissionais da imprensa com as regras de objetividade do texto jornalístico, regidas pelo lide:

A ideia básica do Novo Jornalismo americano, ainda nas palavras de Wolfe, é evitar o aborrecimento tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal “imprensa objetiva”. Os repórteres devem seguir o caminho inverso e serem mais subjetivos. Não precisam ter a personalidade apagada e assumir a encarnação de um chato de pensamento prosaico e escravo do manual de redação. O texto deve ter valor estético, valendo-se sempre de técnicas literárias. É possível abusar das interjeições, dos itálicos e da sucessão de pontuações. Uma exclamação, por exemplo, pode vir após uma interrogação para expressar uma pergunta incisiva. Por que não?! (Pena, 2022, p. 54).

Nesse sentido, os quatro recursos básicos do Novo Jornalismo seriam: reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. Pena ressalta que, mesmo que se trabalhe com sensibilidade para que o leitor reconstrua suas ressignificações, trata-se de um texto de não ficção.

Para Castro (2010), o Novo Jornalismo é um estilo que influenciou mais especificamente a reportagem com a intenção de reformar o jornalismo e abalar a rotina das redações. Com uma escrita mais elaborada e sofisticada, os textos incluíam pensamentos, sentimentos e emoções dos protagonistas, como se o repórter se identificasse com eles. Por isso, uma estratégia importante era que o repórter passasse um grande tempo na companhia das fontes de informações (como Truman Capote, que levou seis anos para apurar o assassinato da família Clutter que deu origem à obra *A sangue frio*).

Castro (2010) retoma os dizeres de Wolfe, para o qual o Novo Jornalismo se aproximava muito do romance, como uma forma de homenageá-lo, inclusive porque muitos jornalistas adeptos desse movimento tinham o sonho de se tornarem escritores e/ou romancistas. Também trazendo as contribuições de Gay Talese, Castro comenta que, para ele, o Novo Jornalismo não

se equipara à ficção¹³, mas permite abordagens mais imaginativas da reportagem, consentindo que o escritor se intrometa na narrativa se desejar, ou mesmo que assuma o papel de um observador imparcial.

No contexto da renovação da atividade jornalística estadunidense, Pena (2022) também destaca o Jornalismo Gonzo, uma espécie de versão mais radical do Novo Jornalismo criado e popularizado por Hunter S. Thompson, um excêntrico repórter da revista *Rolling Stone*. Seu objetivo era provocar o entrevistado para que a reportagem crescesse e, se necessário, o interlocutor seria até ofendido. Em meio a uma atmosfera de drogas e sarcasmo, Thompson firmou-se ícone da contracultura nos Estados Unidos ao praticar uma escrita que envolvia profundamente e pessoalmente o autor, que se tornava um personagem da matéria, já que tudo era narrado sob seu ponto de vista: “na verdade, a principal característica dessa vertente é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação” (Pena, 2022, p. 57).

Por outro lado, ao considerarmos mais especificamente o contexto da América Latina, é possível perceber que o surgimento da imprensa tem forte ligação com o processo de colonização, que deixou marcas na forma como os primeiros jornais se desenvolveram. No caso do Brasil, Martinez (2017) destaca um atraso de três séculos entre a chegada dos portugueses no território e a implantação das gráficas na colônia, autorizada apenas em 1808 mediante a vinda da família real para o Rio Janeiro. Assim, o primeiro jornal impresso do país, *Gazeta do Rio de Janeiro*, lançado em 10 de setembro de 1808, consistiu em uma publicação tardia pró-governo, visto que já havia tipografias na América Espanhola desde meados do século XVI. Quanto aos motivos para esse acentuado retardo, a pesquisadora ressalta uma convergência de fatores sociais, políticos, históricos, econômicos e culturais, como o analfabetismo, a falta de universidades e o insuficiente comércio interno, dificultado pela vasta distância entre os povoados e cidades.

Sérgio Buarque de Holanda (1995), em *Raízes do Brasil*, também discutiu essa questão ao tratar das diferenças entre a colonização espanhola e a portuguesa. Enquanto os espanhóis adentraram mais rapidamente o interior dos territórios colonizados, assegurando o domínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas e criando núcleos de povoação estáveis e bem ordenados, a colonização portuguesa foi sobretudo litorânea e tropical, sendo que a Coroa dificultava entradas terra adentro, exigindo para tal feito licença do governador ou do provedor-mor da fazenda real. Ademais, a colônia era considerada um lugar

¹³ No desenvolvimento desta pesquisa, abordaremos mais detalhadamente a respeito da trajetória da ficção no que tange à pluralidade de conceitos, inclusive para confrontar e aproximar o discurso jornalístico e o discurso literário.

de passagem, e todo esse cenário retardou o desenvolvimento de certas atividades no Brasil, como o jornalismo.

Com a Proclamação da Independência do país em 1822 e a consequente implantação do Império do Brasil, alternaram-se períodos de liberdade ou de repressão da imprensa. Dom Pedro II, interessado pelas tecnologias ligadas à comunicação e admirador do modelo de gestão estadunidense, incentivou o desenvolvimento das fotografias, úteis para o jornalismo, embora a disseminação das informações continuasse a ser dificultada pelas limitações geográficas do território brasileiro. Com o passar dos anos, a imprensa nacional, ainda em processo de formação, sofreu em períodos de grande autoritarismo, como a República Velha, a República Nova, especialmente durante a Era Vargas, e a Ditadura Militar.

Entre os períodos marcados pelo autoritarismo, destaca-se a década de 1970, apontada por Rildo Cosson (2001) no artigo “Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70” como uma época de estreita ligação entre as duas áreas. Para o autor, essa relevância se deve a vários fatores, como a censura imposta pela ditadura, que forçou a migração de vários jornalistas para o campo da literatura, no qual era possível encontrar brechas para escapar do controle militar. Assim, muitas obras literárias do período pós 1964 refletem um desejo de veracidade e de resistir politicamente, um compromisso com a atualidade e com a referencialidade e, para isso, estabeleciam conexões com o jornalismo. Além disso, outras questões se relacionam à aproximação entre os dois campos, como: o ressurgimento de uma literatura naturalista que se serviu de parâmetros científicos e dos modelos narrativos da reportagem; as aspirações pessoais de muitos jornalistas, que viam na produção literária a oportunidade de adentrar um espaço consagrado e supostamente superior ao ambiente das redações; a transformação da imprensa brasileira, influenciada pelos padrões norte-americanos e pela lógica capitalista que forçaram o jornalismo a integrar-se definitivamente à indústria cultural, primando pelos ideal de objetividade com o intuito de vender mais e obter maior lucro. Dessa forma, muitos profissionais da imprensa do país, insatisfeitos com a “modernização” dos jornais, buscaram refúgio na literatura para se desvencilhar das amarras da capitalização da matéria jornalística.

Ademais, é pertinente destacar o papel da crônica; a pesquisadora Joana de Fátima Rodrigues (2005), em sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*, comenta que esse gênero promove a intertextualidade entre os universos do jornalismo e da literatura, possibilitando estudos e análises de elementos de ordem literária e, ao mesmo, aspectos relacionados à transmissão, interpretação e reflexão de fatos do campo jornalístico.

Cosson (2001) também afirma que o jornalismo brasileiro nasceu formando uma tríade com a política e a literatura, e fazia uso do conteúdo literário, sobretudo na modalidade ensaística, como estilo auxiliar ou fundamento necessário para a retórica política, além de ser ferramenta capaz de atrair leitores com matérias ficcionais.

Sobre o gênero ensaio, vale destacar que foi criado por Michel de Montaigne (1533-1592), filósofo que utilizou o termo pela primeira vez e era consciente das inovações que propunha em sua obra. José Luis Gómez-Martínez (1992), na obra *Teoría del ensayo*, afirma que o ensaio moderno data de 1580, com a publicação de *Essais*, de Montaigne, sendo que ainda no século XVI são publicados os ensaios de Francis Bacon, os quais também ajudam a constituir os pilares do novo gênero literário. Contudo, as origens do gênero ensaístico remontam aos *Diálogos* de Platão, as *Cartas morais a Lucílio* de Sêneca, as *Meditações* de Marco Aurélio e a *Morália* de Plutarco, obras que se encontram no processo de descoberta do indivíduo, com ênfase no caráter subjetivo e na projeção constante da figura do escritor em suas produções.

Gómez-Martínez esclarece que, no início do século XVIII, com a aparição de jornais e revistas, o ensaísta, pela primeira vez, consegue estabelecer um verdadeiro diálogo com o leitor, o qual passa também a fazer parte das reflexões propostas. Assim, seguindo o exemplo das revistas inglesas *The Tatler* e *The Spectator*, que começaram a ser publicadas respectivamente nos anos de 1709 e 1711, muitos outros veículos midiáticos surgiram na Europa e, posteriormente, nas Américas, com o potencial de oferecer espaço e dar vazão às produções ensaísticas. Com o advento do romantismo e o triunfo do individualismo, o ensaio se depara com um terreno fértil para se difundir, pois os escritores encontraram a oportunidade de expressar seu ponto de vista já visando um público leitor fiel, com o potencial de acompanhá-los na reflexão dos temas abordados.

Enfatizando o contexto iberoamericano, Gómez-Martínez enaltece o século XX como “o século do ensaio”, no qual nomes como José Ortega y Gasset, Salvador Madariaga, Francisco Ayala, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar e Mario Benedetti trazem contribuições cruciais para o gênero. Assim, o ensaio marca o desenvolvimento intelectual da Iberoamérica e também do Brasil.

A respeito das características do ensaio, Gómez-Martínez, ao chamá-lo de manifestação literária, explica:

Su objetivo es, por tanto, problematizador, “deconstruccionista”. El mensaje que se codifica en el signo escrito no es algo hecho como el que pretende el texto depositario —un tratado, o incluso un artículo “académico” de crítica literaria—, sino que el mensaje lo es sólo en la medida que lo es en el lector.

Es decir, el ensayista problematiza un concepto (un supuesto axiológico), no con el propósito de significar en el sentido externo de definir (concepto depositario), sino con el objetivo de incitar, inspirar a que el lector, en él y para él, signifique. De este modo, al no tratarse de un mensaje depositario, tampoco importa el ensayista-autor, sino el autor implícito: el autor en el lector (Gómez-Martínez, 1992, p. 18-19).¹⁴

Dessa forma, fica evidente o papel primordial do leitor na construção de sentido do ensaio, que não se encontra dado de antemão. E foi apenas com a popularização das mídias jornalísticas que esse encontro do gênero com seu público foi facilitado, o que permitiu sua consolidação.

Assim, no contexto brasileiro, a união do jornalismo com a literatura, que se estendeu por todo o século XIX e avançou nas primeiras décadas do século XX, foi interrompida pelas transformações gerais da sociedade que levaram a produção jornalística a trocar o amálgama entre literatura e política pela informação. Entretanto, mesmo com a forte influência cultural norte-americana, houve um significativo movimento de resistência entre os profissionais da imprensa, marcado pela idealização do jornalismo como arte, dotado de sentido criativo, e de uma missão de levar conteúdo relevante aos leitores. Essa corrente causou o surgimento de uma imprensa alternativa que flertava com a literatura, inclusive com o gênero romance-reportagem¹⁵, o que possibilitou a criação de um novo espaço de exercício da política com conteúdo literário, que estava sendo eliminado ou modernizado.

No caso do contexto colombiano¹⁶, ao qual pertence Gabriel García Márquez, o processo histórico relacionado à independência política, iniciada em 1810, também influenciou o estabelecimento da imprensa no país. A colônia espanhola, chamada de Nova Granada, teve seu processo de emancipação liderada pelo “*criollato*” letrado; Camilia Cotta (2015), no artigo “*Aportes a la reflexión en torno a la historia del periodismo en Colombia*”, explica que esse grupo, constituído pelos *criollos* (os descendentes de espanhóis nascidos na América),

¹⁴ “Seu objetivo é, portanto, problematizador, ‘desconstrucionista’. A mensagem codificada no signo escrito não é algo pronto como o que ocorre com o texto depositário – um tratado, ou mesmo um artigo ‘acadêmico’ de crítica literária -, mas sim uma mensagem que se realiza no contato com o leitor. Quer dizer, o ensaísta problematiza um conceito (um suposto axiológico), não com o propósito de significar no sentido externo de definir (conceito depositário), mas com o objetivo de incitar, inspirar o leitor para que ele o signifique. Desse modo, como não se trata de uma mensagem depositária, pouco importa o ensaísta-autor, pois importa o autor implícito: o autor no leitor” (Gómez-Martínez, 1992, p. 18-19, tradução nossa).

¹⁵ Borges (2013) define o romance-reportagem como um gênero que visa ampliar coberturas sobre fatos e acontecimentos que o jornalismo cotidiano não esgota. Inspirado no Novo Jornalismo norte-americano, foi um recurso usado para desvencilhamento da censura nas redações dos jornais. No Brasil, um dos maiores exemplos do gênero é *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que escreveu a obra a partir do convite feito pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para atuar como repórter de guerra em Canudos.

¹⁶ Neste capítulo, buscou-se aprofundar as questões relativas ao desenvolvimento do jornalismo hispano-americano, com ênfase no contexto colombiano. Contudo, constatou-se a escassez de referências bibliográficas que subsidiassem tal reflexão, o que evidencia a necessidade de maior divulgação, no Brasil, de pesquisas voltadas à formação do jornalismo na América do Sul.

correspondia a uma elite letrada republicana que excluía significativa parcela da população, como se fossem os responsáveis por continuar a missão civilizatória da monarquia. Assim, o processo de independência da Colômbia foi encabeçado por uma pequena reunião de homens brancos, ilustres, sábios e mártires – o “*criollato*”, que se beneficiava do legado colonial, fundando uma república sobre as bases do Antigo Regime. Por conseguinte, os jornais publicados no início do século XIX funcionaram como dispositivos que o pensamento colonial implantou na nova república para manter a discriminação e o distanciamento sobre os escravizados e sobre os sujeitos subalternos. Dessa forma, a imprensa republicana funcionava para manter abismos sociais, enquanto forjava estar discursando sobre a república, o povo e a liberdade.

Essa é a conjuntura do surgimento do jornalismo na Colômbia, na qual se inseriu, no século XX, a produção garciamarqueziana. Vale ressaltar que García Márquez fez uso de brechas que funcionaram como espaços de resistência, enquanto recursos para exercer sua atividade jornalística, conforme a discussão que está exposta a seguir.

2 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, JORNALISTA: O ARTESÃO DA PALAVRA

Após esse passeio pelas veredas que unem o jornalismo à literatura, vale a pena ressaltar o contexto no qual Gabriel García Márquez inicia sua produção jornalística: o ano de 1948 está muito próximo do período apontado por Felipe Pena (2022) em *Jornalismo literário* como incisivo para a separação entre o jornalismo e a literatura, que é a década de 1950. Retomando as contribuições de Ciro Marcondes Filho, Pena (2022) aponta cinco épocas distintas para o jornalismo: a) Pré-história do Jornalismo (1631-1789), caracterizada por economia elementar, produção artesanal e forma semelhante ao livro; b) Primeiro Jornalismo (1789-1830), marcado pelo conteúdo literário e político, com textos críticos, e comandado por escritores, políticos e intelectuais; c) Segundo Jornalismo (1830-1900), chamado de imprensa de massa e caracterizado pela profissionalização dos jornalistas, criação de reportagens, manchetes e utilização da publicidade; d) Terceiro Jornalismo (1900-1960), com uma imprensa monopolista, marcada por grandes tiragens e fortes grupos editoriais; e) Quarto Jornalismo (1960 em diante), reconhecido pelo aumento da velocidade na transmissão de notícias e pelo processo de inserção de informações eletrônicas e interativas, com aumento do uso da tecnologia - principalmente a partir do século XXI -, valorização do visual e crise da imprensa crítica.

Se considerarmos que os textos que serão analisados ao longo desta pesquisa estão localizados entre os anos de 1950 e 1983, percebe-se que a obra jornalística garciamarqueziana se encontra inserida entre os períodos do Terceiro e do Quarto Jornalismo. Pena (2022) aponta que a influência da literatura na imprensa está mais presente no Primeiro e no Segundo Jornalismo, entre os séculos XVIII e XIX, evidenciando que García Márquez nadava contra a corrente no século XX ao exercitar uma escrita pouco compromissada com os valores canônicos da imprensa tradicional.

Neste capítulo, faremos uma análise dos 11 textos que compõem o *corpus* desta pesquisa de forma imbricada aos fatos da vida de Gabriel García Márquez, pois acreditamos que a biografia do autor se reflete em sua produção jornalística e relaciona-se com suas escolhas temáticas, linguísticas e estilísticas. Cristóvão Tezza (2008), na conferência “Literatura e biografia” proferida no XI Congresso Internacional da ABRALIC, esclarece que muitas obras têm a marca biográfica de seu autor¹⁷ (em nosso caso, essa marca emerge mais claramente nos textos “*El tigre de Aracataca*”, “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, “*Los cubanos frente al*

¹⁷ Essa discussão será retomada no próximo capítulo desta tese.

bloqueo”, “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, “*La poesia, al alcance de los niños*”, “*El río de la vida*”, “*Bogotá 1947*” e “*Vuelta a la semilla*”) e que não há praticamente nenhum escritor que em algum momento não tenha usado literariamente elementos reais de sua própria vida, seja com mais ou menos exatidão factual. No caso de García Márquez, esses elementos pulsam, muitas das vezes de forma bastante direta, em seus textos, o que torna a compreensão de sua trajetória enquanto jornalista e escritor essencial para as discussões que travaremos posteriormente, no que tange às reflexões em torno do real e do fictício em sua produção jornalística, além da presença dos animais nesses textos.

2.1 Crônicas caribenhas e andinas

No início de sua carreira como jornalista, os textos de García Márquez ainda eram mais tímidos do ponto de vista estético, especialmente em seu primeiro trabalho no *El Universal*, de Cartagena, que durou cerca de 20 meses entre os anos de 1948 e 1949 na coluna “*Punto y aparte*” – sua incursão no jornalismo se dá 8 meses após a publicação de seu primeiro texto de ficção, o conto “*La tercera resignación*”. Com uma participação mais escassa, de cerca de apenas 38 matérias assinadas por suas iniciais GGM ou por seu nome completo, nenhuma publicação no *El Universal* consta na compilação de Cristóbal Pera em *El escándalo del siglo* e, por isso, não se encontram presentes no *corpus* de nossas reflexões. Pera (2020), enquanto editor da coletânea, explica na “*Nota del editor*” que o critério de escolha para os 50 textos fora pessoal, tentando evitar qualquer categorização acadêmica, estilística ou histórica. Independentemente de suas opções, é evidente que há um critério de qualidade no momento da seleção; a contracapa do livro caracteriza os textos ali publicados como “*indispensables*”, a amostra mais representativa da tensão narrativa entre jornalismo e literatura na trajetória de García Márquez como repórter. Na contracapa da edição brasileira, consta a informação de que em todos os textos detecta-se uma voz característica e uma narrativa única capazes de encantar leitores em todo o mundo.

Por isso, por não serem tão significativos, os primeiros textos jornalísticos de Gabo encontram-se excluídos de *El escándalo del siglo*. Jacques Gilard (2006c), responsável pela organização da obra periodística de García Márquez em cinco volumes [*Vol. 1- Textos Caribenhos (1948-1952)*; *Vol. 2 – Textos Andinos (1954-1955)*; *Vol. 3 – Da Europa e da América (1955-1960)*; *Vol. 4 – Reportagens políticas (1974-1995)* e *Vol. 5 – Crônicas (1961-1984)*], publicados no Brasil pela editora Record, esclarece que sua colaboração mais efetiva no diário de Cartagena teria sido um anônimo trabalho de redação, difícil de ser identificado ou

a ele atribuído, “já que seu estilo ainda não se definira, e ainda mais porque – segundo ele próprio recorda – o chefe da redação, sempre que lhe parecia deficiente a qualidade estilística, cortava e reescrevia impiedosamente trechos inteiros dos textos que deveriam ser publicados sem assinatura” (Gilard, 2006c, p. 18).

Essa situação muda quando García Márquez começa a colaborar para o *El Heraldo*, de Barranquilla. Estreando como colaborador regular em 5 de janeiro de 1950, sua coluna “La jirafa” era assinada pelo pseudônimo Septimus¹⁸ e contou com cerca de 400 publicações do colombiano. Esse período, que durou até 1952, foi marcado por uma intensa atividade que representou progresso em relação ao seu trabalho no *El Universal*. No *El Heraldo*, García Márquez era responsável por selecionar, entre os despachos telegráficos que chegavam à redação do jornal, o material mais relevante para ser publicado e, muitas vezes, dali saíam temas que inspiravam suas “jirafas”.

Segundo Gilard (2006c), como a coluna de García Márquez era publicada diariamente e ele ainda se desdobrava em outras funções, tais como escrever editoriais e ser titular do jornal, às vezes faltava um assunto para se discorrer a respeito, sendo que a falta de assunto chegou a constituir um tópico de escrita; em alguns casos, eram retomados textos já publicados no *El Universal*. Vale ressaltar que, no período em que estava no *El Heraldo*, o escritor colombiano continuava desenvolvendo seu trabalho como contista e iniciava a escrita de seu primeiro romance, *La hojarasca* (1955) (em português, *A revoada*), o que faz com que suas obras jornalística e literária desenvolvam-se de maneira simultânea, favorecendo a mescla entre os dois tipos de discurso. Gilard chega a comentar que o interesse da crítica no jornalismo de García Márquez, apesar de sua alta qualidade, só existe pela fama do escritor enquanto contista e romancista; ou seja, se não fosse o sucesso dos contos e romances, os seus textos jornalísticos provavelmente teriam permanecido no limbo do esquecimento.

Entre os textos publicados no *El Heraldo* presentes em *El escándalo del siglo*, merecem atenção especial “Una equivocación explicable” (publicado em 20 de abril de 1950) e “El asesino de los corazones solitarios” (publicado em 27 de setembro de 1950). No prólogo do *Vol. 1- Textos Caribenhos (1948-1952)*, Gilard (2006c) frequentemente refere-se ao material presente naquela coletânea enquanto crônicas, da mesma forma como muitos outros textos pertencentes ao *corpus* desta pesquisa também são incluídos no mesmo gênero por figurarem

¹⁸ Em *Viver para contar*, sua autobiografia lançada em 2002, García Márquez explica que seu pseudônimo foi inspirado em *Septimus Warren Smith*, personagem de Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*. Também esclarece que o título da coluna, “La jirafa”, era o apelido oficial que apenas ele conhecia de seu par de danças nos bailes de Sucre, cidade onde morou por um tempo com sua família durante a infância.

no Vol. 5 – *Crônicas (1961-1984)* da obra jornalística garciamarqueziana, por exemplo, “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, “*La poesía, al alcance de los niños*”, “*El río de la vida*”, “*Bogotá 1947*” e “*Vuelta a la semilla*”.

A crônica é um gênero que constantemente se encontra à margem em meio a outros gêneros jornalísticos, como a notícia, a reportagem, a entrevista, o editorial, o ensaio. Exatamente por também apresentar um caráter literário, é perceptível que muitos teóricos evitam embrenhar pelos debates que ela suscita. Felipe Pena (2022) não chega a dedicar uma seção para ela em *Jornalismo literário*; nas 325 páginas escritas por Rogério Borges (2013) em *Jornalismo literário: teoria e análise*, apenas três são dedicadas à crônica em si, e Edvaldo Pereira Lima (2014) a cita *en passant* em alguns trechos de *Jornalismo literário para iniciantes*).

Essa quase exclusão da crônica das reflexões entre jornalismo e literatura pode ser explicada pelas considerações de Antonio Candido (1992) em “A vida ao rés-do-chão”. Ele comenta que esse tipo de texto é considerado um gênero menor, em oposição aos escritos literários social e criticamente mais valorizados, como o romance, a poesia e a dramaturgia – ou seja, o crítico a compara mais especificamente com outros gêneros pertencentes ao terreno literário. Entretanto, Candido destaca o aspecto positivo da pequenez da crônica, pois, dessa forma, ela se torna mais próxima do leitor e de seu dia a dia, adquirindo o potencial de se ajustar à sensibilidade do cotidiano. Com ênfase a assuntos aparentemente soltos e desnecessários, sua linguagem aproxima-se da naturalidade e da despretensão, o que a torna mais humanizada e apta a atingir significados mais profundos.

No caso das crônicas garciamarquezianas, é possível perceber que elas trazem, de maneira geral, assuntos despretensiosos, tal como explicita Candido. Quanto às que foram publicadas no *El Herald*o, “*Una equivocación explicable*”, de 20 de abril de 1950, conta uma história aparentemente banal, a de um homem acometido por uma ressaca após beber excessivamente em uma segunda-feira, com o intuito de compensar um fim de semana de muito trabalho:

Era martes en Cali. El caballero, para quien el fin de semana fue un borrascoso período sin tiempo – tres días sin huellas –, había estado con el codo decoroso y obstinadamente empinado hasta la medianoche del lunes. En la mañana del martes, cuando abrió los ojos y sintió que su habitación estaba totalmente ocupada por un gran dolor de cabeza, el caballero creyó que sólo había estado de fiesta la noche anterior y que estaba despertando a la mañana del domingo. No recordaba nada. Sin embargo, sentía un digno remordimiento de algún pecado mortal que pudo haber cometido, sin saber exactamente a cuál de los siete capitales correspondía aquel remordimiento.

Era un remordimiento en sí. Remordimiento solo, sin condiciones, rabiosamente independiente e insobornablemente anarquista (García Márquez, 2018, p. 33).¹⁹

Por esse trecho, pertencente ao texto mais antigo que compõe o *corpus*, já é possível antever o estilo adotado por García Márquez em suas crônicas, que mescla referências reais a uma linguagem repleta de metáforas e adjetivações. A pesquisadora Joana de Fátima Rodrigues (2005), em sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*, esclarece que a crônica corresponde a um gênero híbrido que tipicamente se encontra a meio caminho entre a ficção e o jornalismo, reunindo características marcantes como a ambiguidade, a fragmentação e a subjetividade. No caso da produção garciamarqueziana, destaca-se um humor requintado e perspicaz para tratar de assuntos prosaicos. Nesse caso, estamos diante de uma crônica na qual prevalece a narrativa, que traz uma ambientação geográfica e temporal na primeira frase, cujo verbo inicial, “era”, pode remeter aos contos de fadas; o “era uma vez” é trocado por “era martes en Cali”. Assim, um suposto mundo fantasioso é substituído pelo ambiente da atual terceira cidade mais populosa da Colômbia, situada às margens do rio Cauca (Cáli é chamada, no último parágrafo de “*Una equivocación explicable*”, de “*capital del valle del Cauca*”).

O uso dos adjetivos é um elemento de destaque dentro do texto, como “*borrascoso*”, que acompanha “*período sin tiempo*” e intensifica o quão tempestuoso havia sido aquele fim de semana de trabalho para o cavaleiro, que não é identificado por nenhum nome próprio e, ademais, não há indícios que levem a supor sua profissão. Caracterizar um final de semana de labor muito intenso acaba funcionando como justificativa para a bebedeira do homem, mencionada no primeiro parágrafo por meio de uma expressão popular e metafórica, que é manter o cotovelo erguido, aludindo ao movimento de levar o copo à boca. Outra vez, os adjetivos conferem força à ação, pois o cotovelo não ficara apenas erguido, e sim de forma decorosa e obstinada, levando a entender que a quantidade de álcool ingerida fora excessiva. Dessa forma, tem-se um tema aparentemente desnecessário: não seria algo muito comum que vários trabalhadores, após dias intensos de trabalho, encontrassem nos goles um pouco de alento para seu cansaço? E o que faz da história desse homem algo tão especial?

¹⁹ “Era terça-feira em Calí. O cavaleiro, para o qual o fim de semana havia sido um borrascoso período sem tempo – três dias sem folga –, havia mantido o cotovelo decorosa e obstinadamente erguido até meia-noite de segunda-feira. Na manhã de terça, quando abriu os olhos e sentiu que seu quarto estava totalmente ocupado por uma grande dor de cabeça, o cavaleiro acreditou que havia passado a noite anterior numa festa e que estava despertando numa manhã de domingo. Não se lembrava de nada. No entanto, sentia um digno remorso de algum pecado mortal que poderia ter cometido, sem saber exatamente a qual dos sete pecados capitais correspondia aquele remorso. Era um remorso em si. Remorso isolado, sem condições, raivosamente independente e insubornavelmente anarquista” (García Márquez, 2020c, p. 27).

Um elemento chave dentro dessa crônica é o esquecimento, que vem acompanhado de uma sensação de remorso. A ressaca do cavalheiro, a qual lhe rendeu uma dor de cabeça que hiperbolicamente enchera todo o seu quarto, veio acompanhada de um lapso de memória intenso, fazendo-o esquecer quem era e, até mesmo, ignorar seu nome:

Alguien llamó al caballero por su nombre, pero él no se volvió a mirar. Simplemente pensó que alguien, en la pieza vecina, estaba llamando a una persona que le era absolutamente desconocida. La orilla izquierda de la laguna empezaba en la tarde del sábado. La otra orilla, en ese amanecer desapacible. Eso era todo. Trató de preguntarse quién era él, en realidad (García Márquez, 2018, p. 33-34).²⁰

Essa falta de memória acaba impedindo o leitor de saber algo a mais sobre o cavalheiro, e nem ele próprio sabia mais quem era, o que comprova o caráter fragmentário do texto, pois não há acesso a uma gama muito extensa de informações. Além disso, esse esquecimento é algo comum em pessoas que ingeriram bebidas em excesso – o chamado *blackout* alcoólico ocorre porque o nível de álcool no sangue aumenta muito, impossibilitando o funcionamento normal do cérebro que passa a desativar atividades menos importantes, como a criação e solidificação de memórias. Na crônica, devido ao esquecimento, cria-se uma dúvida a respeito dos fatos que se sucedem: o homem viu um peixinho debater-se no assoalho do seu quarto e lembrou-se de que morava no terceiro andar, a quilômetros do mar. É estabelecido, assim, um paradoxo, uma dicotomia entre o esquecer e o lembrar, em que os acontecimentos da tarde de sábado encontravam-se apagados da memória, mas o protagonista tinha ciência do andar em que morava – criou-se o estado de confusão mental em que ele se encontrava, em que a ausência de lembranças não se restringia ao momento da bebedeira, mas afetava até mesmo que o homem se lembrasse de seu próprio nome. Assim, a visão do peixe se debatendo o levou a um estado de desespero tão grande que ele resolveu se jogar da janela, o que quase causou sua morte. Tem-se, finalmente, uma razão para que a história do cavalheiro que sofria as consequências de um grandioso porre fosse apresentada – o final da narrativa ganha um tom espantoso e inesperado, ao contrário do que sugere o título da crônica; aos olhos do leitor, ver um peixe debater-se no chão do quarto e, por isso, atirar-se da janela, soa como algo aparentemente nada explicável.

Assim, percebe-se a simplicidade inicial de um texto que acaba por atingir efeitos inesperados de dúvida, espanto e quebra de expectativa. Candido (1992) comenta que a crônica

²⁰ “Alguém chamou o cavalheiro pelo seu nome, mas ele não se voltou para olhar. Simplesmente pensou que alguém, no compartimento vizinho, estava chamando uma pessoa que lhe era completamente desconhecida. A margem esquerda da lacuna começava na tarde de sábado. A outra margem era esse indesejável amanhecer. Isso era tudo. Tratou-se de perguntar-se quem de fato era ele” (García Márquez, 2020c, p. 27-28).

tem o poder de se afastar do estilo monumental e grandiloquente para reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas e, no lugar de um cenário excelso, faz uso do que é miúdo para exibir uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. No caso de “*Una equivocación explicable*”, uma simples bebedeira converteu-se em uma situação singular e inesperada, sugerindo que o insólito pode estar contido nos acontecimentos mais corriqueiros.

Já em “*El asesino de los corazones solitarios*”, publicado em 27 de setembro de 1950, tem-se uma crônica que alcança tons mais analíticos do que em “*Una equivocación explicable*”. O título, bastante chamativo, remete ao caso²¹ que ganhou notoriedade nos anos 1940: o casal estadunidense *serial killer* Raymond Fernández e Martha Beck, suspeitos de terem matado mais de 20 pessoas entre 1947 e 1949. Fernández era uma espécie de golpista que atraía mulheres solitárias, especialmente viúvas, para roubá-las, e usava como estratégia pequenos anúncios de namoro publicados em jornais, os *Lonely Hearts Ads*, nos quais prometia manter um relacionamento amoroso com as pretendentes que quisessem se corresponder com ele por cartas. Após seduzir as mulheres, Raymond costumava levar todo o dinheiro delas e desaparecia sem deixar rastros. Um de seus alvos foi Martha Beck, que escreveu um anúncio em busca de namoro no jornal no ano de 1947, ao qual Fernández respondeu. Sua intenção era de também enganá-la, mas Beck acabou tornando-se sua cúmplice e namorada, que se passava por irmã, cunhada ou amiga para ajudá-lo a enganar mais mulheres.

Entretanto, Martha era extremamente ciumenta e tinha dificuldades de aceitar o envolvimento de Raymond com outras mulheres, o que a motivava a eliminá-las de maneira fria e sangrenta, com a ajuda e consentimento do amado. Após investigações da polícia que culminaram em seu envio à prisão e ao julgamento, a dupla ficou conhecida como “*the lonely heart killers*” (em português, os “assassinos dos corações solitários”) por causa de sua estratégia de encontrar as vítimas por meio dos pequenos anúncios nos jornais. A história do casal assassino já é introduzida no início da crônica:

Cuando Raymond Fernández y Martha Beck se conocieron en Nueva York, hace algunos años, nació uno de esos idilios sobresaltados, cuya estación propicia son los hotelitos de segunda clase, entre besos largos y pesadillas de pistolas mordidas; Martha y Raymond – dos nombres magníficos para la próxima novela de don Arturo Suárez – debieron llegar al estado de pureza espiritual en que los sorprendió la policía, mediante un escrupuloso chequeo de los mutuos sentimientos, comprobadas las aficiones comunes y las

²¹ Os crimes de Fernández e Beck deram origem ao filme *Lonely Hearts* (em português brasileiro, *Os fugitivos*), lançado em 2006 e estrelado por John Travolta, Salma Hayek e Jared Leto.

facultades comunes. La vida no era buena con ellos (García Márquez, 2018, p. 36).²²

Nesse trecho, fica evidente o tom irônico com que García Márquez lidou com a história de Fernández e Beck que, por serem criminosos brutais, não mereciam um tratamento digno ou respeitoso – isso problematiza a suposta imparcialidade dos jornalistas, que podem se envolver emocionalmente com os fatos que noticiam. É recorrente, em especial na mídia televisiva, a cobertura sensacionalista de crimes que passam a atingir grande apelo popular, e o julgamento dos envolvidos costuma ocorrer, primariamente, pelos profissionais da mídia e pelo público.²³

A ironia tem início com a comparação do romance dos dois a um idílio – poemeto grego marcado pela temática do amor terno e delicado – que é paradoxalmente tumultuado. O local de consumação do amor, um “*hotelito de segunda clase*”, já exclui qualquer possibilidade de idealização do relacionamento, em alusão à forma como se davam os primeiros encontros entre Raymond e Martha, após a troca de correspondências. Definido como um pesadelo, o romance entre os criminosos é caracterizado segundo um misto de ironia e paradoxo, a sugestão de uma união doentia temperada com doses de psicopatia.

O tom jocoso inicial da crônica também foi estabelecido quando os nomes dos assassinos foram apontados como “*magníficos*” para o próximo romance de don Arturo Suárez. Paula Colorado (2018), no artigo “*Arturo Suárez Dennis (1887-1956): novelista del ‘amor verdadero’*”, explica que o escritor colombiano Arturo Suárez Dennis (1887-1956) detinha notória popularidade em seu tempo, visto que suas obras, voltadas para temáticas sentimentalistas e para os costumes da época, figuravam entre os livros mais vendidos da Colômbia. Entretanto, apesar do sucesso, suas publicações encontram-se frequentemente excluídas dos estudos acadêmicos, que costumam rotulá-las como comerciais, meros *best-sellers* populares entre as massas. Assim, pela forma como García Márquez lidou com os nomes dos assassinos, que seriam ideais para um romance de Suárez, ficou latente a crítica velada ao

²² “Quando Raymond Fernández e Martha Beck se conheceram em Nova York, faz alguns anos, nascia um desses idílios tumultuados, cuja estação propícia são os hoteizinhos de segunda categoria, entre longos beijos e doces pesadelos. Martha e Raymond – dois nomes magníficos para o próximo romance de don Arturo Suárez – devem ter chegado a esse estado de pureza espiritual em que os surpreendeu a polícia, mediante uma escrupulosa checagem de mútuos sentimentos, comprovados os gostos comuns e as facultades comuns. A vida não era boa para com eles” (García Márquez, 2020c, p. 31).

²³ O *true crime* é um gênero de não ficção que examina um crime real, detalhando as ações de pessoas envolvidas, e pode se concretizar sob a forma de livros, filmes, séries ou *podcasts*. Ultimamente, são recorrentes as obras que também buscam analisar como a opinião pública, sustentada pela produção jornalística, julga os criminosos antecipadamente e isso pode acabar interferindo na sentença proferida pelos juízes. Tal reflexão é proposta pelos documentários *Isabella: o caso Nardoni* (2023) e *O caso Rosa Peral* (2023), ambos disponíveis na plataforma Netflix, que questionam a suposta imparcialidade jornalística.

conteúdo dos livros do escritor, supostamente dignos de abrigar os nomes de Martha e Raymond e de contar histórias semelhantes às deles.

Nesse sentido, Rafael Mesa (2006), no artigo “*La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación*”, destaca a importância do parágrafo inicial de uma crônica, que deve ter o potencial de captar o interesse do leitor e, para isso, precisa começar de maneira acertada e original, apelando ao fato narrado de forma impactante. Essa ideia já havia sido exposta por Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição”, ensaio no qual Poe (2009) expôs suas teorias acerca do processo de escrita de “O corvo” e sobre como buscou captar a atenção e a curiosidade do leitor bem no início do poema ao estabelecer o ruído da batida à porta – apenas com a leitura seria possível concluir que, na verdade, o barulho provinha da ave próxima à janela.

Dessa forma, percebe-se que é possível atrair o interesse do leitor a ler o texto em sua íntegra em seu início, principalmente se são deixadas lacunas a serem preenchidas ao longo dos demais parágrafos. Isso ocorre à medida em que a voz narrativa de “*El asesino de los corazones solitarios*” deixa alguns indícios para o leitor, que pode se interessar por saber o motivo pelo qual esse romance contou com o envolvimento da polícia e por que a vida não era boa para o casal. A originalidade da linguagem corresponde à expectativa de um parágrafo que inaugura o texto de forma a captar o desejo pela leitura.

Embora “*El asesino de los corazones solitarios*” seja uma crônica bem curta, que na editoração de *El escándalo del siglo* ocupa pouco mais de duas páginas, há um tangenciamento com o estilo jornalístico perfil. Edvaldo Pereira Lima (2014) explica que, entre as diversas vertentes de textos que proporcionam a comunhão entre jornalismo e literatura, uma delas busca ler os indivíduos psicologicamente, com histórias centradas em suas atitudes, sejam eles pessoas famosas ou não. Assim, é possível desvendar o indivíduo em si e compreendê-lo em sua complexidade e em seus contrastes – esse seria o eixo central de um perfil. Sabe-se que García Márquez não objetivou esmiuçar a personalidade de Fernández e Beck, inclusive por uma questão de espaço, mas ao longo da crônica há uma sugestão de certa psicopatia nas ações do casal.

Dessa forma, há um destaque, no texto, para a história de Janet Flay²⁴, uma senhora de 66 anos que foi a primeira vítima do par de *serial killers*:

²⁴ Em “*El asesino de los corazones solitarios*”, o nome da primeira vítima de Raymond Fernández e Martha Beck é grafado como Janet Flay. Entretanto, em diversos sites que discorrem sobre os crimes cometidos pelo casal, aparece a grafia Janet Fay. A diferença pode ser fruto de uma pequena confusão de García Márquez com o sobrenome de Janet.

Raymond y Martha descubrieron el flanco vulnerable de una viuda, la señora Janet Flay, inscrita en uno de esos melancólicos clubes llamados poéticamente de los corazones solitarios (...) La cosa debió ponerse seria cuando Raymond se comunicó con la viuda y le propuso el cambio. Ella contribuiría con dinero y él con una siquiera de las innumerables fibras enamoradas que ya se le estaban endureciendo en el corazón, a falta de una taza de caldo. El plan quedó perfeccionado – al menos en la manera que Raymond veía las cosas – y se fue desenvolviendo, lentamente, poniendo en movimiento sus innumerables piececillas secretas, hasta el día en que algo falló, algo obstaculizó el perfecto mecanismo ideado, y Raymond y Martha, sin que ellos mismos pudieran saber cómo, fueron a parar a la cárcel (...) (García Márquez, 2018, p. 36-37).²⁵

Nesse trecho, fica claro como as atitudes do casal eram friamente calculadas, denunciando que escolhiam uma vítima segundo seu grau de vulnerabilidade para, posteriormente, aplicar um golpe. Quando houve menção à troca efetuada por Raymond, entrevê-se a presença de uma linguagem erótica metaforizada e permeada por uma ambiguidade; “*una siquiera de las innumerables fibras enamoradas que ya se le estaban endureciendo en el corazón*” pode ser um músculo cardíaco, já petrificado pela frieza de Fernández, mas também pode ser entendido como o próprio órgão sexual masculino, enrijecido a fim de satisfazer carnalmente a senhora Flay. A expressão “*taza de caldo*” pode sugerir algo quente, como o órgão sexual feminino, apto para culminar o ato sexual. Sabe-se que Beck flagrou Raymond com Flay na cama e, ensandecida de ciúmes, acertou sua cabeça com um martelo durante um ataque de fúria, e seu companheiro terminou de matar a senhora estrangulando-a. Contudo, não foi o assassinato da senhora Flay que culminou com a prisão do casal, e sim o de outra vítima e de sua filha, que tinha apenas dois anos – vale destacar que esses acontecimentos não são mencionados na crônica.

Pode parecer espantosa a forma um tanto sarcástica como García Márquez lida com o caso, chegando a apelidar os planos de Raymond e Martha de “*piececillas secretas*” e explicando que o “*perfecto mecanismo ideado*” falhou. Afinal, o ato de matar as vítimas e pensar que isso não geraria suspeitas não soa nada perfeito. Ademais, o leitor que desconhece os detalhes da história dos assassinos dos corações solitários pode compreender, pelo trecho

²⁵ “Raymond e Martha descobriram o flanco vulnerável de uma viúva, a Sra. Janet Flay, sócia de um desses melancólicos clubes chamados poeticamente de corações solitários. (...) A coisa deve ter começado a ficar séria quando Raymond comunicou-se com a viúva e lhe propôs a troca. Ela contribuiria com dinheiro e ele tão somente com uma das inúmeráveis fibras enamoradas que já estava endurecendo no coração, por falta de um prato quente. O plano resultou uma perfeição – pelo menos da maneira como Raymond via as coisas – e se foi desenvolvendo, lentamente, pondo em movimento suas inúmeráveis pecinhas secretas, até o dia em que algo falhou, algo que impediu o perfeito mecanismo idealizado, e Raymond e Martha, sem que eles mesmos soubessem como, foram parar na cadeia (...)” (García Márquez, 2020c, p. 32).

anterior, que foi com a morte de Janet Flay que a dupla foi presa. Entretanto, vale ressaltar que García Márquez compôs uma crônica, e não uma reportagem, o que o isenta da obrigação de expor todos os pormenores do caso. Jacques Gilard (2006b), no prólogo de *Vol. 2 - Textos Andinos (1954-1955)*, esclarece que o escritor colombiano exercitou a prática do comentário na coluna “*La jirafa*”, escrevendo com estilo espontâneo e humor ameno sobre matérias bem conhecidas – isso serviria, um tempo depois, como exercício de escrita para compor reportagens vanguardistas. Por isso, percebe-se o tom de comentário e análise na composição de “*El asesino de los corazones solitarios*”, pautada em um fato real que seguramente ganhou repercussão na época – como ocorre com todas as crônicas.

Por fim, a crônica trouxe o desfecho para os crimes: Raymond e Martha receberam a sentença de morte por eletrocussão – na verdade, ambos foram punidos na cadeira elétrica um pouco mais de seis meses depois da publicação da crônica, no dia 8 de março de 1951, mas é provável que, no momento em que foi divulgada no *El Herald*, o veredito do juiz já fosse de conhecimento público. A forma como García Márquez lidou com a informação da pena de morte fez o arremate do texto com o mesmo tom irônico que o iniciou: “*Una terapéutica de alto voltaje, que sin duda transformará al quejumbroso Raymond de hoy en un nuevo Raymond eufórico, cuando los funcionarios de la prisión pongan en funcionamiento el eficaz mecanismo de la silla eléctrica*” (García Márquez, 2018, p. 38).²⁶

O motivo pelo qual Raymond foi caracterizado como “*quejumbroso*” (em português, a tradução ficou como “gemebundo”) deveu-se ao seu comportamento na prisão: encarcerado, tinha o costume de falar sozinho, atormentado pelos fantasmas de seu passado. Assim, para resolver sua situação, cabia uma “*terapéutica*” de alta voltagem, ou seja, a morte na cadeira elétrica, que o faria ser “*eufórico*” novamente. Essa euforia, uma clara referência à agitação do corpo do condenado devido às descargas elétricas, demonstra o humor ácido que o narrador não faz questão de esconder no tratamento do caso dos *serial killers*: parece haver um prazer na imaginação do ato da eletrocussão, um sentimento de alívio e de justiça consumada perante o assassinato de tantas mulheres. Além disso, cabe salientar que o título do texto é “*El asesino de los corazones solitarios*”, demonstrando que o foco está na figura de Raymond Fernández (se o foco estivesse em Martha, teríamos o título no feminino, “*la asesina*”), quem inicialmente idealizou os golpes e a sedução de mulheres por meio dos anúncios nos jornais. É evidente que García Márquez deseja focar nele, em suas atitudes, em seus planos, em seu enlouquecimento

²⁶ “Uma terapêutica de alta voltagem, que sem dúvida transformará o gemebundo Raymond de hoje num novo Raymond eufórico, no momento em que os funcionários da prisão fizerem funcionar o eficaz mecanismo da cadeira elétrica” (García Márquez, 2020c, p. 33).

na cadeia e em sua morte; é provável que Martha seja considerada, embora tivesse papel crucial na execução dos crimes, uma vítima envolvida passionadamente com Fernández, a ponto de matar para cultivar seu amor e preservar seu amado.

Assim, para esta pesquisa, os textos da fase do jornalismo garciamarqueziano elaborado na região do Caribe que merecerão maior destaque são os já apresentados “*Una equivocación explicable*” e “*El asesino de los corazones solitarios*”. Jacques Gilard (2006c) explica que, após deixar o *El Heraldo* em 1952, García Márquez foi chefe de redação do *El Nacional*, também em Barranquilla, pelo período de aproximadamente três meses e, em seguida, encerrou a etapa caribenha de sua atividade jornalística. Segundo Gilard,

O período caribenho de García Márquez forma um todo – e isso porque, independentemente de ser um período decisivo de formação e de definição de opiniões (além de um marco geográfico e humano bem característico), sua atividade jornalística desenvolve-se dentro de um gênero específico, ou seja, o da crônica na sua modalidade humorística (Gilard, 2006c, p. 41).

Essa reflexão casa com as crônicas aqui analisadas que apresentam uma pitada de humor, expressa principalmente pela linguagem com a qual foram desenvolvidas. Em “*Una equivocación explicable*”, o verbo “beber” foi trocado pela expressão “*había estado con el codo decoroso y obstinadamente empinado*”, e a dor de cabeça do personagem personificou-se a ponto de preencher seu quarto e sentar-se junto a ele na cama. As metáforas e as personificações, permeadas pela ironia, contribuíram para a criação de uma atmosfera bem-humorada e pouco séria; García Márquez pareceu disposto a contar uma espécie de piada para o leitor.

Em “*El asesino de los corazones solitarios*”, algo semelhante ocorreu, visto que os locais de encontro de Raymond Fernández e Martha Beck eram chamados de “*hotelitos de segunda clase*”, seus nomes pareciam apropriados para um *best-seller* de histórias românticas e ambos eram considerados “*dos amantes que tal vez, durante el noviazgo, no deshojaban nostálgicas margaritas como los protagonistas de las novelas románticas, sino que descargaban una ametralladora contra los muros de la casa repitiendo el clásico ritornello: ‘Me quiere, no me quiere...’*”²⁷ (García Márquez, 2018, p. 36). Ao sugerir que Raymond e Beck brincavam de “bem me quer, mal me quer” com uma metralhadora, disparando balas contra as paredes da casa, García Márquez estabeleceu o tom irônico da crônica, embora os crimes

²⁷ “(...) dois amantes que durante o noivado certamente não desfolhavam margaridas como os personagens das novelas românticas, mas que, pelo contrário, descarregavam uma metralhadora contra as paredes da casa, repetindo o clássico estribilho: ‘Quer, não me quer...’” (García Márquez, 2020c, p. 31).

cometidos pela dupla tenham causado comoção e espalhado a tragédia entre muitas famílias estadunidenses.

O irônico dessa situação é que os anos em que García Márquez atuava nos jornais de Cartagena e Barranquilla foram os piores do período “*La Violencia*”, em que as presidências de Ospina Pérez, Laureano Gómez e Udaneta Arbeláez disseminavam uma ideologia tirânica e conservadora. Contudo, a opção por um estilo humorístico não aconteceu por indiferença ou frivolidade do escritor; essa época também foi marcada pela censura, medida antidemocrática tomada pelo governo conservador: “a existência de uma censura, mesmo que por vezes leve, e o gênero humorístico que devia praticar explicam o fato de García Márquez tratar com tanta frequência dos mais elementares acontecimentos que lhe chegavam pelo telégrafo” (Gilard, 2006c, p. 49). Assim, era possível exercitar a criatividade com textos que escapassem dos censores e pudessem ser publicados sem maiores percalços.

Ademais, Gilard (2006c) comenta que, nesses primeiros textos para os jornais, muitas temáticas eram expostas com o propósito de dizer pouco ou, ainda, de não dizer nada. Entretanto, o aspecto mais importante da fase caribenha teria sido a prática de um exercício de estilo, relacionado à maneira de se dizer as coisas, de como apresentá-las. García Márquez, que no início dos anos 1950 cultivava a ambição de se tornar escritor, também buscava exhibir em suas crônicas apresentações e expressões originais, o que para Gilard (2006c) teria sido a maior marca de seus cinco primeiros anos de jornalismo, que o transformaram em um grande experimentador.

Avançando cronologicamente a 1955, temos a publicação, em primeiro de fevereiro, da crônica “*El tigre de Aracataca*”. Em 1954, Gabo chegou a Bogotá, e Silvana Paternostro (2021), que construiu a biografia *Solidão e companhia* com base nos depoimentos de amigos e parentes que conviveram com o escritor, comentou que se tratava do ano “em que Gabito, o patinho feio, o matuto da costa, muda-se para a capital fria e urbana para trabalhar como repórter no *El espectador*” (Paternostro, 2021, p. 91). Em *Solidão e companhia* há o depoimento de José Salgar, chefe da equipe editorial do *El espectador* quando García Márquez chegou a Bogotá para atuar como repórter. Segundo Salgar, o escritor iniciou no jornal com uma certa fama, visto que seu conto “*La tercera resignación*” já havia sido ali publicado alguns anos antes, mas isso não impedia que fosse visto como um repórter comum e vulgar, vindo da costa e, por isso, considerado um matuto, muito tímido.

Gilard (2006b) esclarece que García Márquez teria se mudado para Bogotá a convite de Álvaro Mutis, um de seus amigos mais próximos, e animou-se em trabalhar no *El espectador* pelo salário, que era mais relevante do que recebia para escrever suas “*jirafas*”, além de ser

suficiente para obter uma melhor qualidade de vida e, ainda, ajudar seus pais. Essa mudança geográfica do jornalista, que deixou a região costeira para se instalar no centro da Colômbia, deu início à fase dos textos andinos, marcados por seções de opinião, críticas de cinema, comentários, crônicas e reportagens. A curta crônica “*El tigre de Aracataca*” chama a atenção já pelo título, que infere a existência de um animal selvagem nas dependências do povoado. Contudo, o primeiro parágrafo já deixa pistas de que o termo tigre não aparece com o intuito de referir-se à existência literal de um felino:

Aracataca, en la zona bananera de Santa Marta, no tiene muchas oportunidades de salir en letras de molde, y no porque se le acaben las as a los linotipos, sino porque es una población rutinaria y pacífica, desde cuando pasó la verde tempestad del banano. En estos días ha vuelto a aparecer su nombre en los periódicos relacionadas sus cinco repetidas y trepidantes vocales con las dos sílabas de un tigre que acaso sea uno de los tres tigres tristes del conocido trabalenguas, metido ahora en el mismo trabalenguas de Aracataca (García Márquez, 2018, p. 71).²⁸

Nesse excerto, permanece latente o tom irônico que o autor já adotava em “*El asesino de los corazones solitarios*”, principalmente ao dizer que sua cidade natal, que hoje conta com cerca de 40 mil habitantes, não tinha muitas oportunidades de sair em letra de forma, ou seja, não produzia interesses a ponto de figurar em algum jornal. E isso não ocorreu por falhas nos linotipos (máquinas antiquadas que fundem em blocos os caracteres tipográficos) que por ventura não apresentassem a letra “a” – chacota com a palavra Aracataca, que possui cinco “as” -, mas porque não havia muitas novidades desde a “tempestade da banana”.

Exatamente por ser sua cidade natal, Aracataca perpassa o imaginário da obra de Gabo e, segundo o próprio autor e os estudiosos sua obra, como Alma Guillermoprieto (2024) no prefácio de *A caminho de Macondo* e Mario Vargas Llosa (2022) em sua tese de doutorado *García Márquez: história de um deicídio*, claramente inspirou a criação do mítico povoado Macondo de *Cem anos de solidão*. Nas biografias de García Márquez, em seus discursos, depoimentos, entrevistas e autobiografia fica claro o impacto que as problemáticas do passado da pequena cidade deixaram no jornalista, especialmente as relacionadas às consequências trazidas pela presença da companhia bananeira na região. Em *Viver para contar*, sua

²⁸ “Aracataca, na zona bananeira de Santa Marta, não tem muitas oportunidades de sair em letra de forma, e não porque falem os *as* nos linotipos, e sim porque é uma povoação rotineira e pacífica, desde que passou a verde tempestade da banana. Nesses dias, seu nome voltou a aparecer nos jornais, relacionando suas cinco repetidas e trepidantes vogais com as duas sílabas de um tigre que talvez seja um dos três tristes tigres do conhecido trava-língua, metido agora no mesmo trava-língua de Aracataca” (García Márquez, 2020c, p. 69).

autobiografia lançada em 2002, García Márquez destacou o quanto as memórias de sua infância em Aracataca eram repletas de lucidez e recheadas de afetividade:

Até a adolescência, a memória tem mais interesse no futuro que no passado, e por isso minhas lembranças da cidadezinha ainda não estavam idealizadas pela nostalgia. Eu me lembrava de como ela era: um bom lugar para se viver, onde todo mundo conhecia todo mundo, na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam num leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. Ao entardecer, sobretudo em dezembro, quando passavam as chuvas e o ar tornava-se de diamante, a Sierra Nevada de Santa Marta parecia aproximar-se com seus picos brancos até as plantações de banana, lá na margem oposta. Dali dava para ver os índios *arhuacos* correndo feito formiguinhas enfileiradas pelos parapeitos da serra, com seus balaies de gengibre às costas e mastigando bolinhas de coca para distrair a vida. Nós meninos, tínhamos então a ilusão de fazer bolas com as neves perpétuas e brincar de guerra nas ruas abrasadoras. Pois o calor era tão inverossímil, sobretudo durante a sesta, que os adultos se queixavam dele como se fosse uma surpresa a cada dia. Desde o meu nascimento ouvi repetir, sem descanso, que as vias de trem de ferro e os acampamentos da *United Fruit Company* foram construídos de noite, porque de dia era impossível pegar nas ferramentas aquecidas pelo sol (García Márquez, 2022, p. 9).

Apesar de estar ciente das problemáticas sociais, políticas e econômicas de sua terra, Gabo confessa guardar dela uma memória afetuosa, a de um bom lugar para se viver. A poeticidade conferida à descrição demonstra o cuidado com a forma de caracterizar a cidade, visto que os pingos de chuva no ar eram comparados ao brilho e à preciosidade dos diamantes. Contudo, quando García Márquez nasceu, o clima em sua cidade natal era de esquecimento, e o que restou foram as histórias contadas sobre os tempos da prosperidade trazida pela companhia bananeira, como a de que as ferrovias teriam sido construídas no período noturno devido ao calor intenso durante o dia. Essa temática do esquecimento vai perpassar sua obra, especialmente *Cem anos de solidão*, a começar pelo próprio título que evoca a solidão do povoado Macondo²⁹, que está só porque está esquecido, assim como Aracataca: distante do desenvolvimento e do progresso da civilização.

Dessa forma, essa história de abandono de Aracataca que povoa as memórias de Gabo encontra-se conectada à atuação da *United Fruit Company* (UFC), empresa multinacional estadunidense com sede em Boston que promoveu, entre os anos de 1899 e 1970, o comércio

²⁹ Em *Viver para contar*, Gabriel García Márquez (2022) explica que a inspiração para o nome do povoado de Macondo veio de uma fazenda bananeira da região onde nasceu. O portal com a inscrição já lhe chamava a atenção desde a infância, mas só tempos depois foi percebendo sua afeição por aquele vocábulo. García Márquez comenta que Macondo seria, conforme uma enciclopédia que encontrara, uma árvore do trópico parecida à paineira que não produz flores ou frutos e cuja madeira é útil para confecção de canoas e utensílios de cozinha. Porém, por nunca ter visto um exemplar dessa árvore, confessou duvidar de sua real existência.

de frutas tropicais, principalmente bananas e abacaxis, advindas de plantações no terceiro mundo, para países da América Latina, Estados Unidos e Europa. Seu poder era tanto ao ponto de, com o apoio do governo norte-americano, ajudar na derrubada de governos locais para implantar regimes que facilitassem suas atividades comerciais – daí surge o famoso termo “república de bananas”, visto que a UFC era capaz de estabelecer líderes locais para favorecer seus interesses econômicos.

Óscar Pantoja *et al.* (2014), na biografia em quadrinhos intitulada *Gabo: memórias de uma vida mágica*, esclarece que a família de García Márquez, que vivia inicialmente no município de Barrancas, instalou-se em Aracataca no ano de 1910 atraída pela prosperidade que a companhia bananeira aparentava oferecer³⁰ – em 1899, mesmo ano em que a guerra entre liberais e conservadores havia começado, a UFC fundou uma filial na cidade colombiana de Santa Marta. Tal fato atraiu gente de todo o Caribe e do exterior em busca de trabalho, e Aracataca, que era apenas um agrupamento de poucas casas, tornou-se um foco de progresso na Colômbia. Toneladas de banana eram transportadas pelos trens rumo ao exterior e, conseqüentemente, muitas mercadorias vindas das grandes capitais do mundo chegavam ali. Cerca de 14 anos após a instalação da *United Fruit Company*, a população de Aracataca já atingia cerca de 3.000 habitantes e, em 1920, a empresa já era um consolidado monopólio que controlava toda a zona da banana, os trabalhadores, a polícia e a classe política, e ainda comercializava carne e eletrodomésticos na região, além de fabricar gelo. É interessante notar que as memórias desse tempo povoaram o imaginário de García Márquez: bem no início de *Cem anos de solidão*, há a emblemática passagem em que José Arcadio Buendía leva seu filho Aureliano para conhecer o gelo trazido por Melquíades – pode-se inferir que aquele elemento frio fez parte da infância de Gabo e o inspirou a transpô-lo para seu romance.

Embora a UFC trouxesse progresso para o Caribe colombiano, com o passar do tempo a população começou a sentir os efeitos do estilo de vida impulsionado por toda aquela movimentação e festas: bebedeiras e brigas tornaram-se frequentes, a ponto de a arquidiocese enviar um padre para construir uma igreja e tentar amansar o povo. Em 1928, os trabalhadores locais começaram a indignar-se com sua situação, envolvendo extensas jornadas de serviço pesado sob forte calor e com salários baixos, apesar dos lucros exorbitantes da empresa. Um

³⁰ Também há indícios de que a família de García Márquez buscava um lugar para recomeçar sua vida. Pantoja *et al.* (2014) expõe que o avô de Gabo, o coronel Nicolás Márquez (pai de sua mãe, Luisa Santiaga), teria se envolvido em um incidente na cidade de Barrancas, quando foi apontado por manter um romance com Medarda; como os rumores do caso amoroso passaram a circular, o filho da mulher resolveu vingar a honra de sua mãe e procurou o coronel para assassiná-lo. Porém, Nicolás, para se defender, acabou disparando contra o rapaz e o matou, fato que forçou a família Márquez a se mudar dali e buscar uma nova cidade onde ninguém conhecesse aquela trágica história.

sindicato foi organizado para requerer melhores condições de trabalho e a *United Fruit Company* pediu auxílio ao governo para acabar com as ações sindicalistas; por conseguinte, aproximadamente 1.800 soldados foram enviados para conter uma mobilização de cerca de três mil manifestantes em Ciénaga, em 5 de dezembro. Após advertir os trabalhadores, ameaçando-os caso não deixassem passivamente a praça, os soldados dispararam contra a multidão, o que originou um episódio conhecido como o Massacre das Bananeiras. Esse acontecimento simbolizou o fim da época de ouro de Aracataca e dos outros municípios onde a UFC operava, como está expresso na autobiografia de García Márquez:

— Os gringos não voltam nunca mais – concluiu.

A única coisa certa era que levaram tudo: o dinheiro, as brisas de dezembro, a faca de cortar pão, o trovão das três da tarde, o aroma dos jasmims, o amor. Só ficaram as amendoeiras empoeiradas, as ruas reverberantes, as casas de madeira e tetos de zinco enferrujado com suas pessoas taciturnas, devastadas pelas lembranças (García Márquez, 2022, p. 31).

As consequências da saída da companhia bananeira foram determinantes e pareceram ter tirado até mesmo o brilho daquelas chuvas de diamante que fascinavam o colombiano enquanto criança. O advérbio “nunca” confere o tom de perenidade àquela situação de abandono, a ideia de que o desenvolvimento da cidade estava totalmente condicionado aos investimentos estrangeiros, mostrando que a localidade não tinha potencial para progredir sozinha (interessante ressaltar que García Márquez, constantemente preocupado com a situação de esquecimento de Aracataca em sua obra, acabou tornando-se o principal chamariz do município, que passou a atrair turistas após a fama alcançada pelo escritor).

Dessa forma, a UFC parece ter arrancado de Aracataca tudo o que era mágico e especial, a esperança de se acreditar em uma terra em que o amor pudesse florescer e a rotina se mantivesse sem maiores tensões. Entretanto, o que restam são os resquícios da desilusão, os indícios de evidências físicas que ajudam a lembrar os tempos de outrora; a ferrugem do teto de zinco guarda consigo a imagem de uma cobertura que fora, um dia, luzidia, brilhante, tal como as chuvas de diamante. O silêncio das pessoas abriga, na verdade, as memórias que se cultivam na mente por meio de lembranças, juntas com a certeza de que “os gringos não voltam nunca mais”. Esse clima de lamento, expresso em *Viver para contar*, coaduna com a parte final da crônica “*El tigre de Aracataca*”, na qual há a expressão da necessidade de lembrar daquela localidade para evitar que sua existência caísse no esquecimento:

Sin embargo, valdría la pena de que fuera cierto el cuento del tigre para que los linotipos volvieran a insistir cinco veces sobre una misma letra y alguien

se acordara otra vez de Aracataca – la tierra de Radragaz, como ha dicho un autor profesional de chistes – y alguien pensara en ella como tarde o temprano se piensa en todos los municipios de Colombia, inclusive en los que no tienen nombres tan difíciles de olvidar (García Márquez, 2018, p. 71-72).³¹

É perceptível o tom de ironia com que García Márquez trouxe o desfecho à crônica, ao indicar seu desejo de sua cidade natal não ser esquecida, assim como os demais municípios colombianos que não possuem nomes tão difíceis de esquecer – provavelmente, ele está fazendo referência a cidades mais famosas, como Bogotá, Cáli, Barranquilla, Cartagena das Índias. O narrador parece ávido para que Aracataca pudesse se tornar notícia e figurar nas páginas de algum jornal, mesmo se fosse necessário um acontecimento bizarro, como o inusitado aparecimento de um tigre. Assim, a crítica irônica, do esquecimento das cidades menos significativas, inclusive do ponto de vista econômico e populacional, se estende à situação de várias cidades colombianas, mesmo aquelas que não têm nomes tão memoráveis como Aracataca.

Gilard (2006b), ao esclarecer que a fase andina do jornalismo garciamarqueziano consiste em estabelecer continuidade ao trabalho caribenho, e não em promover rupturas, aponta que o tema da evolução dos povoados e das cidades é frequente nas “*jirafas*” de García Márquez. Se o tigre serve para demonstrar a decadência de Aracataca, também há crônicas referentes ao fantasma de Sincelejo; à emancipação de Fundación a município e a seu progresso; à idade de Barranquilla. Segundo Gilard, “são um pretexto para indagar um tema e uma obsessão presentes em toda a obra de García Márquez” (Gilard, 2006b, p. 27).

Nesse trecho, em relação à ironia com o nome da cidade natal de Gabo, é interessante a referência a Radragaz, um personagem de quadrinhos criado pelo desenhista e caricaturista argentino Lino Palacio. Nos anos 1950, as tiras apareciam diariamente no jornal *La Prensa*, de Buenos Aires, e seu sucesso se devia às particularidades linguísticas de cada um dos três personagens: Radragaz, cujo nome é formado com consoantes acompanhadas apenas pela vogal “a” – assim como Aracataca –, falava palavras que continham apenas a vogal “a”; Fernández, cujo nome é composto por sílabas com três vogais “e”, só proferia vocábulos que contivessem a letra “e”; o mesmo fenômeno acontecia com Rodolfo, cujo nome tem três letras “o” entremeadas por consoantes.

³¹ “No entanto, valeria a pena que fosse certa a história do tigre para que os linotipos voltassem a insistir cinco vezes sobre uma mesma letra e alguém se recordasse outra vez de Aracataca – a terra de Radragaz, como disse um autor profissional de pilhérias – e alguém pensasse nela como cedo ou tarde se pensa em todos os municípios da Colômbia, incluindo os que não têm nomes tão difíceis de esquecer” (Márquez, 2020c, p. 70).

Como é possível perceber na Figura 2, o cartunista idealizador dos personagens foi criativo na criação de falas que contivessem apenas as vogais “a”, “e” ou “o”. Daí surge o comentário de García Márquez, de que Radragaz só poderia ser natural de Aracataca, cujo nome faz jus à regra de só utilizar palavras compostas por consoantes acompanhadas da vogal “a”.

Figura 2 – Tira de Radragaz, juntamente a seus amigos Fernández e Rodolfo, demonstrando que cada um dos personagens só proferia palavras constituídas pelas vogais contidas em seus nomes



Fonte: POPOLO, 2017³²

Percebe-se que, em “*El tigre de Aracataca*”, há um exercício de crítica à situação das pequenas cidades que estão fadadas ao esquecimento, reforçado pelo descaso da imprensa. Essa tarefa crítica não se fez presente nas crônicas anteriormente analisadas, e representa a inserção de temáticas voltadas a questões econômicas e sociais, que podem sugerir um processo de amadurecimento. Contudo, ainda é pulsante a presença de um humor que, como ressalta Gilard (2006b), nem sempre é festivo; trata-se de uma ironia mais fina, que funciona em textos mais sérios, com temáticas mais pretensiosas.

É interessante ressaltar também que o ano de publicação da crônica, 1955, coincide com a conclusão da fase bogotana de Gabriel García Márquez, marcada como um período de novidades e êxitos no trabalho jornalístico, que deixou marcas significativas no jornalismo colombiano. Os 18 meses de Gabo em Bogotá foram de fervorosa experimentação literária, ensaística e reflexiva:

Em Bogotá, García Márquez encontrou um caminho narrativo que deve ter começado a procurar alguns meses antes; uma vez encontrado esse caminho, podiam vir as obras: a primeira a se concretizar foi *Ninguém escreve ao coronel*. (...) Há de tudo naqueles 18 meses vividos na capital de seu país; é indiscutivelmente um momento de transição, de incompleta renúncia e

³² Disponível em: <http://sonrisasargentinas.blogspot.com/2017/06/historicos-color-juan-y-el-pregunton.html>. Acesso em: 15 dez. 2023.

voluntariosa renovação, uma etapa polifacética e inatingível (Gilard, 2006b, p. 94-95).

Assim, percebe-se a importância da experiência na capital da Colômbia para a formação de García Márquez enquanto jornalista, mas também enquanto romancista e contista, demonstrando como seu processo criativo esteve sempre imbricado a sua produção para os jornais – a qual igualmente demandou o desenvolvimento de habilidades imaginativas.

2.2 Reportagens

O tom novidadeiro em que Gilard descreve a fase andina da atividade jornalística de García Márquez tem relação com o contato do colombiano com a reportagem: em julho de 1954, ele inaugurou seu trabalho enquanto repórter e iniciou a composição de um conjunto bastante heterogêneo de textos. O acesso a esse gênero, seis anos após o começo das atividades nos jornais, representou o alcance de um certo nível de maturidade, que possibilitou a escrita sobre temas mais complexos em narrativas mais amplas. Isso pode ser verificado nas reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa: “*Sólo doce horas para salvarlo*” e “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, ambas publicadas em 1958, e “*Los cubanos frente al bloqueo*”, publicada vinte anos depois, em 1978.

O período de publicação dessas reportagens já se encontra fora da fase do jornalismo andino de García Márquez. Em 1955 ele viajou a Genebra, deixando a região de Bogotá, inicialmente ainda trabalhando pelo *El espectador*. Porém, o jornal foi fechado por se opor ao governo então vigente na Colômbia, o que fez com que Gabo interrompesse sua colaboração com a imprensa de seu país por motivos políticos, relacionados à ditadura e à censura. Assim, o escritor colombiano optou por viver na Europa, onde iria apropriar-se do que era mais vivo e útil da cultura do Velho Mundo. De acordo com Gilard (2006a), no prólogo de *Vol. 3 – Da Europa e da América (1955-1960)*, García Márquez não demonstrou fascínio diante do contato com o continente europeu, visto que manteve a consciência do processo histórico de estagnação das metrópoles e do despertar dos países subordinados. O que mais lhe chamou a atenção, na verdade, foi a liberdade de expressão do jornalismo da Europa, em especial a dos jornais franceses.

Embora a experiência no Velho Mundo não causasse deslumbre em Gabo, sua estadia em países europeus constituiu uma nova etapa em seu jornalismo, com novas condições de trabalho que exigiram mudanças em suas formulações escritas e em seu comportamento. Ali, não recebia notícias de primeira mão e não tinha condições de concorrer com as agências

internacionais de imprensa; impossibilitado de dar furos de reportagens, precisava buscar o outro lado da notícia, muitas vezes recontando o que era de conhecimento do público leitor, o que funcionou como um exercício de estilo. Ademais, durante o período em que viveu na Europa, García Márquez passou por sérias dificuldades financeiras, levando Plinio Apuleyo Mendoza³³ a chamá-lo para regressar à América após ter assumido a chefia de redação do semanário *Momento*. Mendoza conseguiu convencer o diretor da publicação, Carlos Ramirez MacGregor, de que valia a pena trazer da Europa um ótimo redator que poderia prestar grandes serviços à revista. Dessa forma, García Márquez desembarcou em Caracas no final de 1957, e suas publicações na *Momento* foram, majoritariamente, de conteúdo político, com a exceção de “*Sólo doce horas para salvarlo*”.

Esse texto, publicado em 14 de março de 1958, chama a atenção a partir do título: quem deverá ser salvo? Por que doze horas parecem ser poucas para realizar esse salvamento? Cria-se, dessa forma, um suspense com potencial de captar o leitor, o qual se sente impelido por ter essas curiosidades sanadas. Com a leitura, será possível perceber que a reportagem foi construída em torno do caso de um garoto mordido por um cachorro contaminado pelo vírus da raiva e, a partir do momento em que a família do menino foi informada sobre a gravidade do ocorrido, começou uma corrida contra o tempo para obter a quantidade necessária do soro antirrábico Iperimmune, fabricado nos Estados Unidos e essencial para salvar a vida da criança.

Edvaldo Pereira Lima (2014) esclarece que enquanto a notícia obedece a um formato de mensagem, reproduzindo qualquer acontecimento de modo simplificado, com os elementos básicos do lide introduzindo uma informação, a reportagem traz uma mensagem mais longa, detalhando mais as ocorrências ao compor um texto mais aprofundado. Tais características são perceptíveis em “*Sólo doce horas para salvarlo*”, texto no qual García Márquez empregou um alto grau de detalhamento em comparação às crônicas anteriormente analisadas, a começar pela extensão da reportagem, que ocupa cerca de treze páginas em *El escândalo del siglo*, enquanto “*Una equivocación explicable*”, “*El asesino de los corazones solitarios*” e “*El tigre de Aracataca*” possuem apenas duas ou três páginas cada.

Entretanto, vale ressaltar que as diferenciações entre a notícia e a reportagem vão além do grau de aprofundamento ou da extensão do texto. É interessante notar que, geralmente, a análise comparativa entre ambos os gêneros possibilita a emergência de particularidades que

³³ Plinio Apuleyo Mendoza é incluído por Paternostro (2021) em *Solidão e Companhia* como uma das figuras emblemáticas para se contar a história de Gabriel García Márquez. Romancista, jornalista e diplomata, Mendoza escreveu três livros sobre o tempo que passou com o autor de *Cem anos de solidão*, contando o quão pobre ele era no período em que viveu em Bogotá e em Paris. Eram amigos íntimos, e também colaborou para que Gabo trabalhasse na *Prensa Latina*.

permitem distinguir um do outro. O jornalista e professor Nilson Lage (2001), na obra *Ideologia e técnica da notícia*, explica que a reportagem, em contraste com a notícia, pode tratar de assuntos diversos, não necessariamente de fatos novos, visto que o mais importante são as relações que reatualizam os fatos, capazes de construir conhecimento de mundo. Ciente da dificuldade de se definir o gênero, Lage admite que a reportagem pode ser uma complementação da notícia, mas não se limita a esse papel, pois pode atingir os patamares de um ensaio³⁴ capazes de revelar conteúdos de interesse permanente.

No esteio dessa reflexão, “*Sólo doce horas para salvarlo*” é apresentada da seguinte forma:

*Había sido una mala tarde de sábado. El calor empezaba em Caracas. La avenida de Los Ilustres, descongestionada de ordinario, estaba imposible a causa de las cornetas de los automóviles, del estampido de las motonetas, de la reverberación del pavimento bajo el ardiente sol de febrero y de la multitud de mujeres con niños y perros que buscaban sin encontrarlo el fresco de la tarde. Una de ellas, que salió de su casa a las 3.30 con el propósito de dar un corto paseo, regresó contrariada un momento después. Esperaba dar a luz la semana próxima. A causa de su estado, del ruido y el calor, le dolía la cabeza. Su hijo mayor, de dieciocho meses, que paseaba con ella, continuaba llorando porque un perro juguetero, pequeño y excesivamente confianzudo, le había dado un mordisco superficial en la mejilla derecha. Al anochecer le hicieron una cura de mercurio cromo. El niño comió normalmente y se fue a la cama de buen humor (García Márquez, 2018, p. 178).*³⁵

A reportagem é um gênero que permite maior liberdade discursiva ao repórter, e, valendo-se de uma gama de possibilidades, o texto garciamarqueziano tem um início mais semelhante ao de um conto ou ao de um romance. Isso porque um texto jornalístico tradicional poderia optar por apresentar primeiramente o lide, evitando o emprego de uma adjetivação tão intensa e, até mesmo, pessoal para descrever o cenário preliminar onde o ocorrido irá desenvolver-se. Interessante perceber todo o esforço do repórter para construir a atmosfera

³⁴ José Luis Gómez-Martínez (1992) esclarece que o ensaísta, em seu diálogo consigo mesmo ou com seu leitor, reflete sempre sobre o presente, apoiado em sólida base do passado e o com o implícito desejo de antecipar o futuro por meio da compreensão do momento atual. Entretanto, isso não torna sua produção datada e direcionada apenas a um público contemporâneo ao autor, pois ela pode ser revisitada pelas gerações seguintes, visto que seu caráter reflexivo é perene.

³⁵ “Fora uma péssima tarde de sábado. Estava começando a fazer calor em Caracas. A avenida de Los Ilustres, em geral descongestionada, estava impossível por causa das buzinas dos automóveis, do ronco das motocicletas, do reflexo do pavimento sob o ardente sol de fevereiro e da multidão de mulheres com crianças e cachorros que buscavam, sem encontrar, o ar fresco da tarde. Uma delas, que saiu de casa às três e meia da tarde com o propósito de fazer um curto passeio, regressou contrariada um momento depois. Esperava dar à luz na próxima semana. Por causa de seu estado, do ruído e do calor, doía-lhe a cabeça. O filho maior, de 18 meses, que passeava com ela, continuava a chorar porque um cachorro brincalhão, pequeno e excessivamente arrojado, dera-lhe uma mordida superficial na face direita. Ao anoitecer fizeram-lhe um curativo de mercúrio cromo. O menino comeu normalmente e foi para a cama bem-humorado” (García Márquez, 2020c, p. 169).

tropical de Caracas – escrever apenas que fazia um calor escaldante não era suficiente, pois era necessário exemplificar de maneira mais explícita como essa temperatura era desagradável a fim de deixar o leitor totalmente ciente do desconforto gerado, a ponto de senti-lo com a leitura; a tarde era “*mala*”, a avenida estava “*imposible*” e ninguém encontrava ar fresco naquele ambiente. Os barulhos descritos também somam pontos à cena caótica, visto que as buzinas dos carros e o ronco das motocicletas são energia sonora, ligada à ideia de movimento e, conseqüentemente, de calor. Os ruídos ajudam a esquentar a capital venezuelana, formando um aparato sinestésico orquestrado para conferir alguns graus Celsius a mais àquela tarde. Assim, a descrição vai além de simplesmente detalhar a sensação térmica; trata-se de um trabalho artístico que foge do convencional, que se esvai do óbvio, um exercício figurativo que se centra igualmente no que dizer e no como dizer.

É válido perceber a ousadia garciamarqueziana em romper as amarras estilísticas da imprensa tradicional, fazendo com que seus textos conversem de forma direta com a literatura. A frase inicial de “*Sólo doce horas para salvarlo*”, por exemplo, pode soar como amostra de seu estilo: “*había sido una mala tarde de sábado*” se assemelha mais a um julgamento pessoal do que a um começo de reportagem, e tem o potencial de prender a atenção do leitor desde as primeiras linhas. García Márquez, nesse caso, foi feliz na conjunção do título com seu pontapé inicial para criar uma atmosfera sedutora, capaz de despertar o interesse pela leitura.

No trecho anterior, aparece a descrição generalizada das mulheres que passeavam com crianças e cães, desejosas de encontrar um ar mais fresco. Contudo, há destaque a uma mulher em especial, gestante, com dor de cabeça e acompanhada do filho pequeno que foi mordido superficialmente por um cachorro. Esse fato, que poderia ser corriqueiro principalmente pela presença do adjetivo “*superficial*”, é na verdade o desencadeador de toda a trama narrativa, semelhante a um filme de ação eletrizante e organizado por uma contagem regressiva para que o vilão não aniquile o mocinho – nesse caso, o vilão era o vírus da raiva que poderia matar o garotinho, cujo único herói era o soro antirrábico.

A senhora Ana de Guillén era a tutora do cão Tony, que mordeu a criança na avenida *Los Ilustres*, e, ao tomar conhecimento do ocorrido, ficou surpresa, porque seu animal de estimação era adestrado, afetuoso e inofensivo. Assim como a família do garoto, não deu grande importância ao fato – García Márquez parece destacar o quanto aquela situação parecia corriqueira e não merecia grande atenção. No entanto, na segunda-feira o cachorro recebeu o esposo da senhora Guillén em casa com agressividade, rasgando sua calça e, no decorrer da semana, o animalzinho tentou morder um vizinho. A mudança no comportamento de Tony foi associada ao calor excessivo da cidade; mas, na sexta-feira ele tentou morder a senhora Ana e,

no sábado de manhã, foi encontrado morto com os dentes à mostra e cheios de espuma. Tal fato evidenciou que o animal poderia estar contaminado com o vírus da raiva, o que fez com que o casal Guillén buscasse um exame mais específico para detectar ao certo o que acometera o cachorro.

A senhora Guillén recordou-se de que seu cão mordera uma criança uma semana antes e apressou-se em conseguir informações sobre sua família, a fim de avisá-la dos perigos que o menino corria. Sem maiores dificuldades, descobriu o endereço do senhor Reverón, pai do garotinho, chamado Roberto. Na reportagem, ele é assim apresentado:

Carmelo Martín Reverón había salido aquel sábado, como todos los días, salvo el domingo, a las 7.35 de la mañana. En su Chevrolet azul claro, que estaciona en la puerta del edificio, se había dirigido a la esquina Velázquez. Allí estaba situada la empresa de productos lácteos donde trabaja hace cuatro años. Reverón es un canario de treinta y dos años que sorprende desde el primer momento por su espontaneidad y sus buenas maneras. No tenía ningún motivo de inquietud aquella mañana de sábado. Tenía una posición segura y la estimación de sus compañeros de trabajo. Se casó hace dos años. Su hijo mayor, Roberto, había cumplido dieciocho meses de buena salud. El último miércoles, había experimentado una nueva satisfacción: su esposa había dado a luz una niña (García Márquez, 2018, p. 180).³⁶

Nesse excerto, fica claro o alto grau de detalhamento a respeito do pai do garoto Roberto: sua idade, sua rotina, seu carro, seu trabalho, seus filhos e seu casamento. Há também a inclusão de algumas características pessoais de Reverón, como ser uma pessoa espontânea e de boas maneiras, conferindo ao texto uma carga de subjetividade a qual pode fazer o leitor se perguntar: e o que isso interessa perto do fato de que seu filho está, naquele momento, contaminado pelo vírus da raiva e correndo risco de vida? Qual a necessidade de informações desse teor? García Márquez parecia disposto a mostrar que se tratavam de pessoas boas, honestas, e ao mesmo tempo comuns, as quais viviam segundo uma rotina pacata. Se o menino foi mordido, aquilo não passava de um incidente que poderia acometer qualquer família venezuelana.

Vale ressaltar que García Márquez já tinha, no momento da escrita dessa reportagem, dez anos de experiência nas redações de diferentes jornais, o que seguramente lhe conferiu

³⁶ “Carmelo Martín Reverón saía naquele sábado, como todos os dias (à exceção dos domingos) às sete e trinta e cinco da manhã. Em seu Chevrolet azul-claro, que fica estacionado diante da porta do edifício, dirigira-se à rua Velázquez. Ali se localizava a fábrica de laticínios onde trabalhava havia quatro anos. Reverón nasceu nas Ilhas Canárias há 32 anos e surpreende desde o primeiro momento por sua espontaneidade e pelas boas maneiras. Não havia motivo para nenhuma inquietação naquela manhã de sábado. Tinha uma posição segura e a estima dos companheiros de trabalho. Casara-se havia dois anos. Seu filho maior, Roberto, cumprira 18 meses de boa saúde. Na última quarta-feira experimentara nova satisfação: a mulher dera à luz a uma menina” (García Márquez, 2020c, p. 171).

conhecimento acerca das técnicas de escrita das informações e, ao mesmo tempo, o fez conhecer mais profundamente a linguagem jornalística e suas potencialidades. Ademais, sua atuação como autor de romances e contos é um elemento chave que contribui para a potencialização da escrita jornalística. No trecho anterior, por exemplo, o leitor se depara com uma sequência de frases curtas, intercaladas por uma série de pontos finais, trazendo informações simples e concatenadas sem maior complexidade, que vão trazendo diferentes tópicos relacionados à vida de Reverón, sendo que cada período apresenta um dado a mais sobre o pai da criança. A falta de conectivos, formando um parágrafo repleto de frases abruptas, ajuda a entrever o andamento em que se constrói a narrativa: em ritmo frenético, uma contagem regressiva que conduz o leitor a diferentes acontecimentos para só ao final descobrir se Roberto sobreviverá ou não. Dessa maneira, é perceptível que a forma da reportagem tem relação com seu conteúdo, visto que a cadência das frases dita uma espécie de tique-taque do relógio que vai indicando o passar do tempo.

O drama da história aumenta quando, ainda na primeira seção do texto, veio à tona o fato de que a vacina antirrábica venezuelana só começava a atuar sete dias depois de aplicada, e o menino foi mordido pelo cachorro sete dias antes. No momento em que a família ficou ciente da contaminação do animal, o vírus da raiva já tinha feito progressos no organismo do garoto, principalmente pelo local da mordida, no rosto, e a única alternativa seria o Iperimmune, o soro antirrábico fabricado nos Estados Unidos que começa a atuar no momento da primeira aplicação. Contudo, não havia estoques suficientes do medicamento na Venezuela, e Reverón precisaria atuar rapidamente para salvar seu filho em doze horas, tentando trazer doses do Iperimmune de um país a cinco mil quilômetros do seu. Para agravar a situação, era final de semana, e os escritórios estadunidenses estavam prontos para fechar e retornar apenas na segunda-feira.

Além disso, outra questão emergente em “*Sólo doce horas para salvarlo*” é a perenidade. Por mais que muitas reportagens ultrapassem a barreira da efemeridade para ficarem guardadas na memória coletiva ou para que sejam lembradas de tempos em tempos pelos próprios veículos de imprensa, desejosos de destacar sua relevância, a maioria delas morre juntamente com o descarte do papel da revista ou do jornal. Sua importância reside no contexto em que a informação possui notoriedade social, mas se torna descartável assim que um fato novo é posicionado sob os holofotes. Entretanto, a produção jornalística de García Márquez tornou-se perene por ter sido capaz de suplantar o tempo da simples decomposição do papel, está registrada em volumes e coletâneas como *El escándalo del siglo*. Gilard (2006c) confessa que, apesar da alta qualidade, o jornalismo garciamarqueziano não despertaria nenhum interesse

na contemporaneidade se não existissem seus contos e romances. De fato, a obra literária do colombiano aponta caminhos que levam para sua produção como um todo, como se a literatura, mesmo que não viesse antes, abrisse a porta do seu universo jornalístico. Independentemente do sucesso do escritor, o jornalismo de García Márquez está posto, eternizando histórias como a do garotinho Roberto.

Gilard (2006a) comenta que “*Sólo doce horas para salvarlo*”, assim como outros textos publicados em *Momento*, é fruto da habilidade narrativa de Gabo cultivada ao longo dos anos, exemplo de perfeição que apresenta rigor sem espaço para defeitos ou momentos de respiração, com a mesma densidade narrativa empregada no romance *Ninguém escreve ao coronel* (1961). Essa crítica de Gilard corrobora a ideia de que García Márquez casou a literatura ao jornalismo em suas reportagens, estabelecendo uma relação de cumplicidade mútua sem brechas para um divórcio. Além disso, Joana Rodrigues (2005) esclareceu que a reportagem garciamarqueziana recorrentemente visava provocar reflexões nos leitores, demonstrando o surgimento de um intelectual que vinha à tona para usar o espaço que ocupava perante o público para perturbar o *status quo*.

Estilo semelhante é observado em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, publicada um pouco menos de um mês depois de “*Sólo doce horas para salvarlo*”, em 11 de abril de 1958, também na revista *Momento*. Nesse caso, García Márquez usou de uma linha fina para declarar o gênero do texto: “*Si un aguacero cae mañana, este reportaje cuenta una mentira. Pero si no llueve antes de junio, léalo...*”³⁷ (García Márquez, 2018, p. 191). Assim, ele próprio já definiu o texto como uma reportagem que descreveu a situação caótica de falta de água na capital venezuelana. Este é seu primeiro parágrafo:

Después de escuchar el boletín radial de las siete de la mañana, Samuel Burkart, un ingeniero alemán que vivía solo en un penthouse de la avenida Caracas, en San Bernardino, fue al abasto de la esquina a comprar una botella de agua mineral para afeitarse. Era el 6 de junio de 1958. Al contrario de lo que ocurría siempre desde cuando Samuel Burkart llegó a Caracas, diez años antes, aquella mañana de lunes parecía mortalmente tranquila. De la cercana avenida Urdaneta no llegaba el ruido de los automóviles ni el estampido de las motonetas. Caracas parecía una ciudad fantasma. El calor abrasante de los últimos días había cedido un poco, pero en el cielo alto, de un azul denso, no se movía una sola nube. En los jardines de las quintas, en el islote de la plaza de la Estrella, los arbustos estaban muertos. Los árboles de las avenidas, de ordinario cubiertos de flores rojas y amarillas en esa

³⁷ “Se um aguaceiro cair amanhã, esta reportagem conta uma mentira. Mas se não chover antes de junho, leia-a...” (García Márquez, 2020c, p. 181).

época del año, extendían hacia el cielo sus ramazones peladas (García Márquez, 2018, p. 191).³⁸

Um aspecto dessa reportagem que inicialmente chama a atenção são as semelhanças com “Sólo doce horas para salvarlo”. Primeiramente, as altas temperaturas foram descritas com intensidade nos dois textos: neste caso, o calor era abrasador e não havia perspectiva de chuva, as plantas já começavam a morrer e a água passava a ser escassa, justificando o fato de que o engenheiro alemão precisou comprar água mineral para se barbear. A situação climática apresentada era bastante crítica, visto que a calmaria de Caracas em plena segunda-feira pela manhã será explicada ao longo do texto pela suspensão do abastecimento de água em função dos baixos níveis da represa de *La Mariposa*. Dessa maneira, sem recursos hídricos em abundância, as atividades da capital foram paralisando, o que possibilitou sua comparação a uma cidade fantasma, abandonada.

Outro fator que emergiu das duas reportagens garciamarquezianas foi o uso da palavra *penthouse* (termo em inglês que designa o imóvel construído na cobertura de um edifício, normalmente correspondendo a uma residência mais refinada e exclusiva). Em “*Sólo doce horas para salvarlo*”, a senhora Ana Guillén, tutora do cão Tony, vivia “*en su apacible penthouse del edificio Emma*”³⁹ (García Márquez, 2018, p. 178); em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, o engenheiro vivia só em um *penthouse*. É sabido que García Márquez não dominava a língua inglesa. Em *Gabo e Mercedes: uma despedida* (2022), livro em que o filho mais velho do casal, Rodrigo García, relatou os últimos dias de vida de seus pais, há algumas referências a esse fato, quando Rodrigo contou sobre sua experiência de morar em Los Angeles:

(...) tinha escolhido trabalhar num país com um idioma que meu pai não sabia falar (ele falava francês e italiano com desenvoltura, mas seu inglês era ruim e dava no máximo para ler as notícias), onde ele passava pouco tempo, tinha poucos amigos próximos e para o qual ficou sem visto de entrada durante anos (García, 2022, p. 75).

³⁸ “Depois de escutar o boletim radiofônico das sete da manhã, Samuel Burkart, um engenheiro alemão que morava sozinho num *penthouse* da avenida Caracas, em San Bernardino, foi ao armazém da esquina comprar uma garrafa de água mineral para se barbear. Era o dia 6 de junho de 1958. Ao contrário do que sempre ocorria desde que Samuel Burkart chegou a Caracas, dez anos antes, aquela manhã de segunda-feira parecia mortalmente tranquila. Da vizinha avenida Urdaneta não chegava o ruído dos automóveis nem a descarga das motocicletas. Caracas parecia uma cidade fantasma. O calor abrasador dos últimos dias cedera um pouco, mas no alto do céu, de um azul denso, não se movia uma única nuvem. Nos jardins das casas de campo, nas ilhas da Praça da Estrella, os arbustos estavam mortos. As árvores das avenidas, normalmente cobertas por flores vermelhas e amarelas nessa época do ano, estendiam em direção do céu seus ramos nus” (García Márquez, 2020c, p. 181).

³⁹ “em seu aprazível *penthouse* do edifício Emma” (García Márquez, 2020c, p. 169).

Assim, o uso de um anglicismo em duas reportagens temporalmente próximas pode soar curioso para uma pessoa com pouco domínio do idioma. Por um lado, é muito comum na área do jornalismo e na arte gráfica termos em língua inglesa, como deletar (advindo de *delete*) e *design*. Entretanto, uma outra hipótese para o aparecimento repetido de *penthouse* pode ser explicado pelo tempo em que García Márquez passou no continente europeu. Gilard (2006a) comenta que, após viver em Paris e em Roma, García Márquez dirigiu-se a Londres, provavelmente em novembro de 1957, para aprender inglês. Porém, ele passou pouco tempo na capital inglesa e não pode cumprir sua meta, pois foi chamado por Plinio Apuleyo Mendoza para viver na Venezuela a fim de atuar como jornalista. Assim, mesmo com uma estadia curta na Inglaterra, a influência da cultura e do idioma ingleses podem ter se refletido em ambas as reportagens, elaboradas poucos meses após sua chegada da Europa. Ademais, pode ser que o colombiano tenha desejado conferir um ar de sofisticação ao estilo de vida de Ana Guillén e a Samuel Burkart, como se o local da moradia fosse capaz de trazer *status* a eles, porque não moravam em um local comum. Ainda, a palavra poderia ser um modismo na época, motivado pela influência arquitetônica. No caso de “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, o uso do termo podia soar como ironia, pelo fato de um engenheiro morar sozinho em um apartamento presumivelmente grande e com certa sofisticação.

Outra semelhança em ambos os textos é a sua subdivisão em seções. “*Sólo doce horas para salvarlo*” encontra-se dividida em 5 partes, sendo uma composta pela introdução logo após o título e outras quatro partes denominadas “*6 a.m. Un perro muerto en la cocina*”; “*12m. Víctor Saume da el SOS*”; “*El lunes será demasiado tarde*” e “*Último minuto: grado y medio de fiebre*”⁴⁰. Já “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, além dos parágrafos introdutórios apresentados depois da linha fina, possui também quatro seções chamadas “*Primer anuncio del cataclismo: una señora riega el jardín*”; “*En las calles, las ratas mueren de sed. El gobierno pide serenidad*”; “*Huyendo hacia Los Teques, una multitud muere de insolación*”; “*En el silencio total, falta un minuto para la hora cero*”⁴¹. Vale ressaltar que essas subdivisões, chamadas de entretítulos e praticamente obrigatórias no gênero jornalístico, são típicas de uma reportagem, visto que, em função da maior extensão do texto, são capazes de organizar a disposição dos fatos e, até mesmo, facilitar o processo de leitura.

⁴⁰ “Seis horas da manhã. Um cachorro morto na cozinha”; “Víctor Saume dá o SOS”; “Segunda-feira será tarde demais” e “Último minuto: um grau e meio a mais de febre”.

⁴¹ “Primeiro anúncio do cataclismo: uma senhora rega o jardim”; “Nas ruas, os ratos morrem de sede. O governo pede calma”; “Fugindo para Los Teques, uma multidão morre de insolação”; “No silêncio total, falta um minuto para a hora zero”.

Em “*Sólo doce horas para salvarlo*”, os entretítulos ainda contribuem para manter a tensão durante a leitura, pois adiantam informações sobre o conteúdo que será apresentado a seguir e captam a curiosidade do leitor, que fica ávido por saber se o garotinho poderá sobreviver a despeito da atmosfera pessimista criada pelas seções, as quais antecipam que segunda-feira será tarde demais e que a febre do garoto aumentou em um grau e meio. Em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, efeito semelhante é criado, pois os entretítulos também comunicam a sequenciação de fatos agravantes do cenário de falta de água, como senhoras regando jardins e prenunciando um cataclismo, ratos morrendo de sede e pessoas sucumbindo à insolação.

Em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, há mais uma vez o rompimento com as convenções do jornalismo tradicional, que supostamente busca a objetividade e o alcance mais imediato às informações, sem maiores “rodeios” que possam transpor o caminho para a chegada nos fatos. O parágrafo inicial da reportagem é construído como um conto, que já define seu personagem protagonista (o engenheiro alemão), o tempo (uma manhã muito quente de segunda-feira, mais precisamente o dia 6 de junho de 1958), o espaço (Caracas, na Venezuela), o narrador (onisciente, com amplo acesso ao conteúdo narrado) e o enredo (uma cidade à beira do colapso pelo calor excessivo e falta de água). Esse estilo, próprio do jornalismo literário, é descrito por Borges (2013) com uma rebeldia contra as fórmulas predominantes do texto informativo, um olhar menos pré-moldado do jornalismo como um todo. Essa espécie de rebelião é efetuada por García Márquez ao longo das reportagens, que diferem do tradicional por suas estratégias de aproveitamento da informação, além da descrição psicológica das pessoas envolvidas:

Con su cerebro alemán, perfectamente cuadrado, y sus experiencias de la guerra, Samuel Burkart sabía calcular con la debida anticipación el alcance de una noticia. Eso era lo que había hecho, tres meses antes, exactamente el 28 de marzo, cuando leyó en un periódico la siguiente información: “En La Mariposa sólo queda agua para cuarenta días” (García Márquez, 2018, p. 192-193).⁴²

Em primeiro lugar, é interessante perceber a referência ao mês de março, recorrente na obra de García Márquez e normalmente relacionada a algum mau agouro. Em *Cem anos de solidão*, por exemplo, Úrsula Iguarán faleceu no mês de março, e esse evento marcou a passagem do tempo e o ciclo de vida e morte que permeou a saga da família Buendía. Além do

⁴² “Com seu cérebro alemão, perfeitamente quadriculado, e sua experiência de guerra, Samuel Burkart sabia calcular com antecedência o alcance de uma notícia. Foi o que fizera três meses antes, exatamente a 28 de março, quando leu num jornal a seguinte informação: ‘Na Mariposa só há água para mais quarenta dias’” (García Márquez, 2020c, p. 182).

mais, o terceiro mês do ano representa a transição entre o inverno e a primavera no hemisfério norte, no qual se encontra a maior parte do território colombiano, e por isso pode simbolizar mudanças, o renascimento e o ciclo contínuo da natureza. Em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, há o prenúncio de algo negativo que está por vir.

Além disso, García Márquez alcançou, nesse trecho, elevados graus de subjetividade ao descrever psicologicamente o engenheiro alemão como um sujeito quadriculado. Essa referência relaciona-se às páginas de diagramar jornais, que também eram quadriculadas e, sem elas, era impossível diagramar o conteúdo a ser publicado na ausência de computadores e de outros tipos de tecnologia. Assim, o personagem era quadriculado ao viver dentro de um molde, de um modelo de vida milimetricamente programado, o que se associa a um estereótipo da cultura alemã. Conveniente notar também que esse quadriculado se relaciona à profissão de Burkart, pois o quadrado é a forma perfeita, com quatro lados iguais e quatro ângulos retos, fazendo uma alusão ao conhecimento matemático demandado por seu trabalho, além do fato de que a base gráfica para o desenho, na área da engenharia, é igualmente quadriculada.

Por mais que a associação de García Márquez fosse elogiosa, visto que a racionalidade do alemão quadriculado fez com que ele se preparasse com antecedência para a crise hídrica que estava por vir, vê-se a emergência de sua opinião pessoal nesse trecho, como se o europeu fosse um exemplo em meio à situação de caos. Isso porque foram apresentados, ao longo da reportagem, casos de senhoras que continuavam regando suas plantas apesar das orientações para seguir economizando.

A inclusão de trechos opinativos, carregados de subjetividade, também se fez presente em “*Sólo doce horas para salvarlo*”:

Era increíble que en Venezuela no se encontrara suero antirrábico. Un caso como el del niño Reverón, cuyas horas estaban contadas, podía ocurrir en cualquier momento. Las estadísticas demuestran que todos los años se registran casos de personas que mueren a consecuencia de mordeduras de perros rabiosos (García Márquez, 2018, p. 183).⁴³

Nesse excerto, o autor transcende a barreira da transmissão da informação e da estatística para expressar indignação com o fato de a vida de uma criança estar em risco por falta do medicamento adequado na Venezuela. Assim, o adjetivo “*increíble*” confere à passagem anterior uma carga subjetiva, a qual dissolve a ilusão de que, no jornalismo, deve prevalecer a

⁴³ “Era inacreditável que, num país como a Venezuela, não houvesse soro antirrábico. Um caso como o do menino Reverón, cujas horas estavam contadas, podia ocorrer a qualquer momento. Estatísticas demonstram que todos os anos se registram casos de pessoas que morrem em consequência de mordidas de cachorros raivosos” (García Márquez, 2020c, p. 173).

máxima da impessoalidade. Interessante ressaltar que em ambas as reportagens não aparece a primeira pessoa do discurso, seja de forma explícita ou pela conjugação de um verbo, provando que a subjetividade pode emergir linguisticamente, de forma que o jornalista imprime sua marca pessoal no texto com uma dose de sutileza – isso porque o narrador nunca é neutro.

Nesse sentido, Nilson Lage (2001) considera três tipos de reportagens: as do tipo investigação, que partem de um fato para revelar outros que estejam ocultos; as do tipo interpretação, nas quais o conjunto de fatos é observado da perspectiva metodológica de uma ciência; as do novo jornalismo, que buscam apreender um fenômeno aplicando técnicas literárias na construção de situações e episódios narrados. Se fôssemos aplicar essa classificação às produções de García Márquez, elas seriam pertencentes ao novo jornalismo, por ser latente o uso de recursos da literatura para compor episódios que parecem extraídos de um conto, de um romance. Diante dessa categorização, é importante ressaltar que o manifesto *The New Journalism* de Tom Wolfe foi publicado apenas em 1973, enquanto as duas reportagens analisadas datam de 1958. Entretanto, o emprego da expressão por Lage (2001) refere-se a um fenômeno mais amplo, exposto no capítulo anterior e que já apontava para as intersecções entre jornalismo e literatura décadas antes da publicação da obra de Wolfe. Assim, Lage (2001) entrevê, em um estudo inicialmente publicado em 1979, que a presença da literatura no discurso jornalístico tem o potencial de compor um tipo especial de reportagem, evidenciando a tênue fronteira entre o jornalismo e a ficção.

O próximo texto a ser analisado, em uma sequência cronológica, é “*Los cubanos frente al bloqueo*”, publicado no último bimestre de 1978 na revista *Alternativa*, em Bogotá. Trata-se do maior salto temporal entre os textos do *corpus* de pesquisa, visto que é uma publicação efetuada 20 anos depois de “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”. Nesse intervalo, nasceram os dois filhos de Gabo, Rodrigo e Gonzalo; a família García Márquez mudou-se inicialmente para Nova York, onde o jornalista tornou-se correspondente do *Prensa Latina*, mas, após problemas com a CIA, mudou-se para a Cidade do México; García Márquez ganhou o prêmio Esso por *O veneno da madrugada (A má hora)* em 1962 e tornou-se doutor *honoris causa* pela Universidade Columbia de Nova York; publicou várias obras como *Ninguém escreve ao coronel* (1961), *O veneno da madrugada (A má hora)* (1962), *Cem anos de solidão* (1967) e *O outono do patriarca* (1975). Seguramente, foram duas décadas fecundas marcadas por grandes acontecimentos tanto em sua vida pessoal como em sua vida profissional.

Na obra de Silvana Paternostro (2021), consta que, na década de 1960, García Márquez alcançou duas conquistas que lhe eram, até então, inéditas: a fama e a estabilidade financeira. Embora ainda não tivesse ganhado o prêmio Nobel, passou a ser amplamente conhecido devido

à publicação de *Cem anos solidão*, e as vendas do livro lhe renderam dinheiro suficiente para pagar suas dívidas e para estabelecer um nível de vida confortável. Por isso, os textos que serão analisados adiante já refletem o trabalho de um escritor de renome, que continuou a se dedicar ao jornalismo por uma imensa afinidade com a área e por nunca interromper o flerte com as páginas dos jornais, apesar de sua renda e fama serem fruto mais direto de sua atividade literária.

Assim, a relação de García Márquez com Cuba, latente em “*Los cubanos frente al bloqueio*”, perpassou sua carreira como jornalista. Em 1959, foi correspondente em Bogotá da agência *Prensa Latina*, criada pelo governo cubano após o início da Revolução Cubana, e atuou escrevendo sobre os acontecimentos políticos do país. Nesse mesmo ano, conheceu Fidel Castro e manteve com ele estreita amizade ao longo de sua vida. Seu primeiro contato com o cubano foi relatado em *Viver para contar*, entre as passagens sobre os episódios de violência que seguiram a morte de Jorge Eliécer Gaitán, em abril de 1948: “Eu o conheci [Fidel Castro] onze anos depois, quando fui como repórter presenciar sua entrada triunfal em Havana, e com o tempo chegamos a uma amizade pessoal que resistiu a incontáveis tropeços através dos anos” (García Márquez, 2022, p. 290). Essa aproximação com Castro lhe rendeu algumas críticas e problemas diplomáticos com os Estados Unidos; as visitas frequentes do colombiano a Cuba levantaram suspeitas, chegou-se a cogitar que ele poderia ser um espião ou conspirador e, por esse motivo, teve seu visto de entrada no território norte-americano negado por anos. Contudo, Gabo era próximo não só de Fidel, mas de outros estadistas de diferentes nacionalidades, como François Mitterrand e Bill Clinton, o que pode ser justificado como uma certa fascinação do escritor pelo poder, uma atração pelas questões governamentais e, consequentemente, por aqueles que manipulavam as peças do xadrez da política.

Em seu discurso *Uma natureza diferente num mundo diferente do nosso*, proferido por García Márquez em Santafé de Bogotá no dia 12 de abril 1996, no contexto da inauguração oficial do programa Cátedra de Colômbia por parte das forças armadas, o escritor colombiano admitiu ter uma obsessão quase antropológica pelas diferentes formas de poder, desde quando seu avô lhe contou sobre a tragédia de Ciénaga – o Massacre das Bananeiras. Essa identificação reflete-se em sua obra literária, como em *A Revoada (O enterro do diabo)*, que mostra a convalescença do povoado após a crise das bananeiras e *O veneno da madrugada*, que estabelece uma reflexão sobre a utilização dos militares para uma causa política – ambos, questionamentos sobre a índole do poder. Apesar de o tema perpassar sua obra, García Márquez (2011) só tomou consciência disso durante o processo de escrita de *Cem anos de solidão* e de sua possibilidade de reivindicar historicamente em favor das vítimas da tragédia.

Essa identificação com a temática do poder também se fez presente em seu jornalismo e está reunida nos 28 textos publicados no *Vol. 4 – Reportagens políticas (1974-1995)*, cujo material foi majoritariamente produzido na década de 1970. No prefácio da coletânea, Léo Schlafman (2006b) comenta sobre o teor das reportagens, voltadas para debates políticos que incluem os países que viviam processos revolucionários, como Cuba, Portugal, Nicarágua, Angola e Chile. Também é importante destacar a visão política de esquerda de García Márquez sobre a América Latina e sua paixão pela temática da política, que não é apontada por Schlafman como um defeito, e sim como uma virtude, o reflexo de uma época que evoluiu às vésperas da extinção da União Soviética.

A afinidade de García Márquez com a política justificou a criação da revista *Alternativa*, fundada em 18 de fevereiro de 1974 pelo escritor colombiano e pelo jornalista e escritor Enrique Santos Calderón, seu compatriota. Com o lema “*atreverse a pensar es comenzar a luchar*”⁴⁴, a publicação semanal visou preencher uma lacuna da imprensa da Colômbia, que se encontrava limitada pelas informações oficiais da Frente Nacional⁴⁵. Dessa forma, a revista abriu espaço para artigos sobre as lutas sindicais, a pobreza e outras manifestações populares que estavam invisibilizadas pelos principais meios de comunicação, como o jornal *El tiempo*, e representou a voz da esquerda democrática.

Nesse contexto, “*Los cubanos frente al bloqueo*” traz uma exposição em torno da situação de Cuba durante o processo do bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos e das consequências em torno desse fato. A reportagem foi iniciada com o relato acerca da dependência que o povo cubano tinha dos produtos estadunidenses no início da década de 1960:

Aquella noche, la primera del bloqueo, había en Cuba unos 482.560 automóviles, 343.300 refrigeradores, 549.700 receptores de radio, 303.500 televisores, 352.900 planchas eléctricas, 286.400 ventiladores, 41.800 lavadoras automáticas, 3.510.000 relojes de pulsera, 63 locomotoras y 12 barcos mercantes. Todo eso, salvo los relojes de pulso que eran suizos, había sido hecho en los Estados Unidos.

⁴⁴ “Atrever-se a pensar é começar a lutar”.

⁴⁵ A *Frente Nacional* (1958-1974) foi um pacto político entre os partidos Liberal e Conservador para tirar do poder o general Gustavo Rojas Pinilla, que pretendia perpetuar-se como governante da Colômbia. Em seu período de vigência, houve alternância de presidentes liberais e conservadores, e o principal objetivo dessa proposta de governo era dissolver os conflitos gerados pelo bipartidarismo no país, que culminaram com o período conhecido como *La Violencia*. Apesar do fim dos conflitos motivados pela polarização política, a Colômbia continuou assolada por problemas sociais, econômicos e políticos. Ademais, a *Frente Nacional* constituiu uma democracia fechada, restringindo o poder a dois grupos específicos e excluindo outras forças políticas e sociais sem filiação conservadora ou liberal. Por conseguinte, surgiram grupos guerrilheiros inconformados com a situação e com os rumos ideológicos que a América Latina tomava, como as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC), o *Ejército de Liberación Nacional* (ELN), o *Ejército Popular de Liberación* (EPL) e o *Movimiento 19 de abril* (M-19).

Al parecer, había de pasar un cierto tiempo antes de que los cubanos se dieran cuenta de lo que significaban en su vida aquellos números mortales. Desde el punto de vista de la producción, Cuba se encontró de pronto con que no era un país distinto sino una península comercial de los Estados Unidos. Además de que la industria del azúcar y del tabaco dependían por completo de los consorcios yanquis, todo lo que se consumía en la isla era fabricado por los Estados Unidos, ya fuera en su propio territorio o en el territorio mismo de Cuba. La Habana y dos o tres ciudades más del interior daban la impresión de la felicidad de la abundancia, pero en realidad no había nada que no fuera ajeno, desde los cepillos de dientes hasta los hoteles de veinte pisos de vidrio del Malecón⁴⁶. Cuba importaba de los Estados Unidos casi treinta mil artículos útiles e inútiles para la vida cotidiana. Inclusive los mejores clientes de aquel mercado de ilusiones eran los mismos turistas que llegaban en el Ferry Boat de West Palm Beach y por el Sea Train de Nueva Orleans, pues también ellos preferían comprar sin impuestos los artículos importados de su propia tierra. Las papayas criollas, que fueron descubiertas en Cuba por Cristóbal Colón desde su primer viaje, se vendían en las tiendas refrigeradas con la etiqueta amarilla de los cultivadores de las Bahamas. Los huevos artificiales que las amas de casa despreciaban por su yema lánguida y su sabor de farmacia tenían impreso en la cáscara el sello de fábrica de los granjeros de Carolina del Norte, pero algunos bodegueros avisados los lavaban con disolvente y los embadurnaban con caca de gallina para venderlos más caros, como si fueran criollos (García Márquez, 2018, p. 228-229).⁴⁷

Nessa reportagem, ao contrário de “*Sólo doce horas para salvarlo*” e “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, o início não se parece à ambientação de um conto e não pode ser confundido como um exemplar desse gênero. García Márquez deu vazão, no primeiro parágrafo, a uma profusão de números, grandiosos e difíceis de serem lidos em sequência, dos diversos itens comercializados em Cuba que eram importados, sinais de um país com uma

⁴⁶ O Malecón é um dos pontos turísticos mais famosos e conhecidos de Havana. Trata-se de uma esplanada de cerca de 8km de extensão, na qual é comum que os turistas e os cubanos observem o pôr do sol.

⁴⁷ “Naquela noite, a primeira do bloqueio, havia em Cuba uns 482.560 automóveis, 343.300 refrigeradores, 549.700 receptores de rádio, 303.500 televisores, 352.900 ferros elétricos, 286.400 ventiladores, 41.800 máquinas de lavar roupa, 3.510.000 relógios de pulso, 63 locomotivas e 12 navios marcantes. Tudo isso, com exceção dos relógios de pulso que eram suíços, fora fabricado nos Estados Unidos.

Ao que tudo indica, haveria de passar-se certo tempo até que os cubanos se dessem conta do que significavam em suas vidas aqueles números mortais. Do ponto de vista da produção, Cuba percebeu de imediato que não era um país à parte, mas sim uma península comercial dos Estados Unidos. As indústrias do açúcar e do tabaco dependiam por completo dos consórcios ianques, e tudo o que se consumia na ilha era fabricado pelos Estados Unidos, fosse em seu território ou mesmo dentro de Cuba. Havana e duas ou três cidades do interior davam a impressão da felicidade da abundância, mas na realidade nada havia que não fosse alheio, das escovas de dentes aos hotéis envidraçados de vinte andares do Malecón. Cuba importava dos Estados Unidos quase 30 mil artigos úteis e inúteis para a vida cotidiana. Os melhores clientes daquele mercado de ilusões eram os próprios turistas que chegavam no ferry boat de West Palm Beach e pelo Sea Train de Nova Orleans, pois eles também preferiam comprar sem impostos os artigos importados de sua própria terra. As papaias nativas, descobertas por Cristóvão Colombo, em sua primeira viagem, eram vendidas nas lojas refrigeradas com a etiqueta amarela dos plantadores das Bahamas. Os ovos artificiais que as donas de casa desprezavam por sua gema fraca e o sabor de farmácia tinham impreso na casca o selo da fábrica dos granjeiros da Carolina do Norte, mas alguns comerciantes espertos os lavavam com dissolvente e os besuntavam com caca de galinha para vendê-los mais caros, como se fossem nativos” (García Márquez, 2020c, p. 219-220).

indústria pouco desenvolvida e dependente das exportações de outras nações, com destaque para os Estados Unidos.

O tom empregado pelo jornalista parecia mais sóbrio; o humor comum nas reportagens analisadas anteriormente, presente mesmo que para ironizar a lamentável condição em que se encontravam as pessoas ali descritas, cedeu lugar para descrições mais cirúrgicas do contexto cubano, para uma situação que incomodou García Márquez ao longo de sua vida, inclusive em função da amizade mantida com Fidel Castro.

Chamando os números apresentados em sequência de “*mortales*”, o jornalista chamou Cuba de “*península comercial de los Estados Unidos*”, o que pode ser explicado pelo fato de que a ilha guarda, historicamente, uma dependência econômica externa que a impede de crescer. A historiadora Joana Vasconcelos (2016), em seu artigo “Cuba e a dependência externa: passado e presente”, explica que as limitações geográficas são o primeiro impedimento para seu desenvolvimento pleno. Além disso, sua independência da Espanha, adquirida em 1898, não correspondeu a um processo de ampla emancipação, pois abriu espaço para o quase total controle dos Estados Unidos, cujos investidores se aproveitaram da situação para dominar as atividades econômicas da ilha. Em 1903, ano seguinte da retirada das tropas estadunidenses de Cuba, um acordo foi firmado entre os ianques e os cubanos, estabelecendo o aluguel da Base Naval da Baía de Guantánamo, que funcionou como ponto estratégico para o controle da região do Caribe.

Nesse contexto, também foi assinado o Tratado de Reciprocidade, determinando que os produtos dos Estados Unidos tivessem entrada preferencial em Cuba, com redução de tarifas – isso explica a passagem de “*Los cubanos frente al bloqueo*” que relatou o fato de os turistas de Palm Beach e Nova Orleans visitarem a ilha com o objetivo de comprar os produtos de seu próprio país, os quais poderiam ser adquiridos com preços mais convidativos. Em troca, Cuba poderia exportar, preferencialmente para os EUA, seus principais produtos: açúcar e tabaco.

O comércio dos dois produtos foi enfatizado por García Márquez na reportagem, com destaque para a relação de dependência com os “consórcios ianques”. Essa relação foi iniciada, de acordo com Vasconcelos, entre 1918 e 1919, a partir de um falso anúncio de desabastecimento de açúcar nos Estados Unidos, divulgado em importantes meios de imprensa, que gerou uma rápida alta dos preços no mercado – rumores indicavam que a libra do produto tinha ido de 9 centavos de dólar a 50 centavos. Animados, os produtores cubanos fizeram empréstimos de alto risco, sem imaginar que em pouco tempo depois os preços fossem alcançar míseros 3 centavos a libra. Endividados, os latifundiários de Cuba viram o *The National City Bank* da família Rockefeller tomar posse de dez grandes usinas açucareiras hipotecadas; em

1923, a família já controlava 23% da safra do país e, em 1924, cerca de 60% do sistema bancário pertencia a empresas estadunidenses. A crise causada por essa situação é apontada por Vasconcelos como uma espécie de “bloqueio antes do bloqueio” (Vasconcelos, 2016, p. 110), visto que a ilha se tornou refém de uma única mercadoria de exportação, com problemas de demanda e expansão de concorrência.

Nesse sentido, a década de 1930 foi decisiva para impedir o desenvolvimento da indústria cubana, pois enquanto os países latino-americanos subiam suas tarifas, os produtores de Cuba diminuía as suas, com ganas de obter cotas no mercado açucareiro estadunidense. Por conseguinte, sua economia ficou ainda mais conectada ao produto, sem diversificação de exportações e sem crescimento econômico suficiente para investir nas atividades industriais. Para agravar a situação, em 1937, o Congresso dos Estados Unidos definiu que apenas 1% do açúcar cubano comprado pelo país poderia ser refinado na ilha, o que tornou a indústria de Cuba ainda mais ociosa.

Todo esse contexto contribuiu para o cenário de total dependência econômica exposto pela reportagem garciamarqueziana, no qual a indústria cubana era praticamente inexistente e o país importava até mesmo bens de consumo não duráveis, como papaias e ovos, que poderiam ser produzidos em Cuba, caso não houvesse tantos impasses diplomáticos e econômicos. No fim do trecho da reportagem exposto anteriormente, vê-se até a tentativa de mascarar os ovos importados para parecerem nativos, seja para vendê-los com maior preço ou mesmo pelo simples desejo de consumir algo local, que pudesse ter uma qualidade superior aos produtos estrangeiros.

Sobre o contexto do bloqueio, o advogado Gabriel Rocha (2018), em sua pesquisa intitulada “As potencialidades e os limites do Direito Internacional Público contemporâneo: uma análise do bloqueio imposto a Cuba pelos EUA”, explica que, depois de um período de luta armada, em 01 de janeiro de 1959, revolucionários liderados por Fidel Castro tomaram Havana após a fuga do ditador Fulgêncio Batista. O objetivo do movimento era estabelecer a soberania nacional num país que, depois de um processo de independência tardia, tinha se tornado uma espécie de “neocolônia” norte-americana, sofrendo com intervenções militares e econômicas constantes. Dessa forma, os revolucionários buscaram redemocratizar o território e promover a igualdade social, iniciada com propostas de reforma agrária, o que foi de encontro com a política intervencionista estadunidense (interessante ressaltar que com a “Primera Ley de Reforma Agraria”, de 17 de maio de 1959, expropriaram-se 70.000 acres pertencentes a empresas norte-americanas, e metade da área era da United Fruit Company, companhia crucial para a história colombiana e para o percurso jornalístico e literário de García Márquez).

Em contrapartida, os Estados Unidos buscaram estratégias para sufocar a revolução cubana, como o apoio a movimentos contrarrevolucionários e retaliações diplomáticas e econômicas. Rocha (2018) esclarece que uma das primeiras medidas foi a orientação do governo norte-americano às empresas petroleiras Esso, Texaco e Shell, que operavam o refinamento do petróleo em Cuba, de não refinarem o produto comprado da União Soviética⁴⁸. Pouco tempo depois, os EUA encerraram as compras de açúcar cubano, com vistas a derrubar o governo da ilha. Ademais, o então presidente estadunidense, Dwight David Eisenhower, desconsiderou a legalidade do projeto de nacionalização de Cuba e não levou em consideração os prévios vínculos econômicos estabelecidos com seu país ao exigir que os proprietários das empresas norte-americanas afetadas pela reforma agrária fossem indenizados em moeda corrente. Os entraves causados por essa exigência de indenização culminaram com o rompimento permanente das relações diplomáticas entre Estados Unidos e Cuba em 3 de janeiro de 1961, fator determinante para os rumos que a história cubana tomou até os dias atuais.

É interessante notar que García Márquez não se preocupou, nessa reportagem, em explorar os motivos que levaram ao bloqueio – é possível imaginar que essa escolha pode se relacionar ao fato de que outros repórteres publicaram muitas informações a respeito do assunto. Seu foco residiu em mostrar os efeitos trazidos para a população local, inclusive com a questão de que, inicialmente, os cubanos não tinham plena noção das consequências em torno do ocorrido, como exposto no excerto a seguir:

A pesar de semejante estado de dependencia, los habitantes de las ciudades continuaban gastando sin medida cuando ya el bloqueo era una realidad brutal. Inclusive muchos cubanos que estaban dispuestos a morir por la Revolución, y algunos sin duda que de veras murieron por ella, seguían consumiendo con un alborozo infantil. Más aún: las primeras medidas de la Revolución habían aumentado de inmediato el poder de compra de las clases más pobres, y éstas no tenían entonces otra noción de la felicidad que el placer simple de consumir. Muchos sueños aplazados durante media vida y aun durante vidas enteras se realizaban de pronto. Sólo que las cosas que se agotaban en el mercado no eran repuestas de inmediato, y algunas no serían repuestas en muchos años, de modo que los almacenes deslumbrantes del mes

⁴⁸ Vasconcelos (2016) relata que, em fevereiro de 1960, Cuba assinou seu primeiro convênio comercial com a União Soviética, que se comprometeu a comprar 425 mil toneladas de açúcar cubano. Além disso, o petróleo soviético seria vendido a preços 30% mais baratos do que o cartel do bloco capitalista. A autora comenta que não havia muitas opções disponíveis para Cuba além da aproximação com o bloco soviético; em um contexto de expansão das ditaduras militares na América do Sul, que visaram eliminar políticas de esquerda (como no caso do Brasil), a única alternativa foi recorrer à ajuda econômica e militar de uma grande potência. Vale ressaltar ainda que essa virada no jogo geopolítico da segunda metade do século XX acabou por consolidar a dependência da ilha; antes, dos EUA, e depois, da URSS.

anterior se quedaban sin remedio en los puros huesos (García Márquez, 2018, p. 229-230).⁴⁹

Essa passagem mostra como os cubanos não tinham ideia do período de racionamento que estava por vir. Com o bloqueio liderado pelos Estados Unidos e seguido pelos países do bloco capitalista em plena Guerra Fria, a ilha passou por uma séria crise de desabastecimento de produtos diversos, inclusive alimentos. Vasconcelos (2016) esclarece que os alimentos ocupavam cerca de 30% da pauta de importações cubanas e aproximadamente 50% dos insumos agrícolas eram importados, incluindo 80% de máquinas e fertilizantes. Por conseguinte, devido ao rompimento diplomático com os países fornecedores desses insumos, criou-se uma situação de insegurança alimentar, justamente quando a redistribuição de renda havia ampliado a demanda interna rapidamente, causando um desequilíbrio.

Tem-se, assim, uma espécie de paradoxo da Revolução Cubana, pois o aumento do poder de compra da população coincidiu com o fato de que não havia muito o que consumir, além da questão de que, em plena ilha socialista das Américas, as pessoas sentiam felicidade e prazer no ato de comprar. García Márquez chama esse ímpeto de “*alborozo infantil*”, pois as classes mais pobres puderam praticar atos que lhe eram, até então, inéditos, e todo esse contentamento não poderia ser facilmente dissolvido pelas consequências do bloqueio.

Em relação à linguagem, percebe-se que o uso de metáforas é um pouco mais comedido. A expressão “*en los puros huesos*”, referente ao esgotamento das mercadorias, potencializou a situação do comércio cubano, evidenciando a falta de itens básicos e necessários no cotidiano da população. García Márquez relatou a falta de aspirina nas farmácias e de alimentos essenciais, como na passagem em que, ao amanhecer o dia após uma noite de trabalho no escritório da *Prensa Latina*, ele buscou um local para se alimentar e, chegando a uma taberna, foi recebido por uma mulher armada de fuzil, desconfiada da figura do colombiano. Ao levantar as mãos diante da arma e ao relatar sua fome, foi então atendido e surpreendido pela ausência de itens fundamentais para um café da manhã comum:

Pedí huevos fritos con jamón, café con leche y pan con mantequilla y un jugo fresco de cualquier fruta. El hombre me dijo con una precisión sospechosa que no había huevos ni jamón desde hacía una semana ni leche desde hacía

⁴⁹ “Apesar de semelhante estado de dependência, os habitantes das cidades continuavam gastando desmedidamente quando o bloqueio econômico já era uma realidade brutal. Alguns cubanos dispostos a morrer pela Revolução – e sem dúvida morreram de verdade por ela – continuavam a consumir com um alvoroço infantil. Mais ainda: as primeiras medidas da Revolução aumentaram de imediato o poder de compra das classes mais pobres, que não tinham então outra noção de felicidade que o simples prazer de consumir. Muitos sonhos adiados durante metade da vida e até durante vidas inteiras eram realizados instantaneamente. Só que as coisas esgotadas no comércio não eram repostas de imediato, e algumas não seriam repostas em muitos anos, de maneira que as lojas deslumbrantes do mês anterior ficavam irremediavelmente no osso puro” (García Márquez, 2020c, p. 220).

tres días, y que lo único que podía servirme era una taza de café negro y pan sin mantequilla, y si acaso un poco de macarrones recalentados de la noche anterior. Sorprendido, le pregunté qué estaba pasando con las cosas de comer, y mi sorpresa era tan inocente que entonces fue él quien se sintió sorprendido. —No pasa nada —me dijo—. Nada más que a este país se lo llevó el carajo (García Márquez, 2018, p. 235-236).⁵⁰

Nesse trecho, como em muitos outros de “*Los cubanos frente al bloqueo*”, o jornalista fez amplo uso da primeira pessoa, o que conferiu às passagens um caráter testemunhal e ao repórter certa autoridade para discorrer do assunto, que ganhou conotação de experiência ao invés de uma simples observação ou, até mesmo, de um relato de terceiros. Joana Rodrigues (2005) discute essa questão ao expor que García Márquez se tornava narrador participante de muitos de seus relatos, deixando sua presença visível na condição de repórter-testemunha. Assim, sua vivência na ilha em face da falta de ovos, presunto, leite e manteiga foi capaz de representar uma amostra do que passava a população cubana, sem acesso a itens básicos em virtude da crise diplomática enfrentada por seu país e sem autonomia suficiente para mudar o curso da história, pois o povo cubano enfrentou uma espécie de crise humanitária gerada pelo bloqueio dos Estados Unidos, aderido pela maior parte dos países do globo. Rodrigues (2005) também trouxe reflexões em torno desse aspecto, ao esclarecer que o narrador em primeira pessoa garciamarqueziano não buscava apenas explicar suas experiências pessoais em uma perspectiva individual, porque seu intuito, muitas vezes, foi o de realizar projeções coletivas a fim de demonstrar solidariedade com o fato relatado.

A indignação do homem da taberna, remanescente de uma família de onze pessoas que havia fugido para Miami, demonstrava que aquela situação de desabastecimento começava a atingir ares de normalidade: “*no pasa nada*”, não há nada de novo, mas a Cuba “*se lo llevó el carajo*”, pois estava condenada a um destino funesto e desumano. Interessante notar como García Márquez modaliza a fala do atendente com uma “*precisión sospechosa*”, sinal de que não havia constrangimento ou hesitação no fato de não poder servir uma refeição completa – a surpresa ficou restrita ao colombiano, que não esperava, um ano após o embargo, pela impossibilidade de tomar um café da manhã digno.

Vale ressaltar que, nas três reportagens garciamarquezianas aqui analisadas, prevaleceu o lado humano dos relatos. O foco esteve sempre nas pessoas e como questões alheias à sua

⁵⁰ “Pedi ovos fritos com presunto, café com leite, pão com manteiga e um suco feito na hora de qualquer fruta. O homem me disse com uma precisão suspeita que não havia ovos nem presunto há uma semana, que o leite acabara havia três dias e que ele quando muito podia me servir uma xícara de café preto e pão sem manteiga, e talvez um pouco de macarrão requentado da noite anterior. Surpreso, perguntei o que estava acontecendo com as coisas de comer, e minha surpresa era tão inocente que foi ele quem se sentiu surpreendido: — Não está acontecendo nada — respondeu ele. — Nada além de que este país foi para o caralho” (García Márquez, 2020c, p. 225-226).

vontade interferiram no seu cotidiano e no gozo de seus direitos humanos. O garoto Roberto, o engenheiro Samuel Burkart e os donos da taberna em Havana funcionavam como amostras de situações que eram maiores que seus dramas pessoais: a falta de medicamentos e de recursos básicos na Venezuela, como a água, e os efeitos do bloqueio em Cuba sobre a população local. Desse modo, por meio das histórias menores de indivíduos desconhecidos foi possível se aceder a um problema maior, que podia erroneamente ser apenas o pano de fundo da reportagem, mas funcionaram, de fato, como temas universais que ainda fazem parte do cotidiano dos países latino-americanos.

2.3 Crônicas da década de 1980

Cronologicamente, os últimos textos de análise desta pesquisa pertencem à década de 1980 e foram todos publicados no jornal espanhol *El País* entre os anos de 1980 e 1983. Além de estarem compilados em *El escándalo del siglo*, também se encontram reunidos no quinto tomo da obra jornalística de Gabriel García Márquez, *Vol. 5 – Crônicas (1961-1984)*, o que evidencia que pertencem todos ao mesmo gênero. Antonio Candido (1992) explica, no texto “A vida ao rés-do-chão”, que a crônica não foi feita para durar, pois ela é filha do jornal e da era da máquina, ou seja, é normalmente publicada em jornais que são descartados diariamente:

Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão (Candido, 1992, p. 14).

Nesse sentido, as crônicas de García Márquez superaram a efemeridade do gênero ao serem eternizadas por meio de livros, tornando-se perenes e passíveis de revisitação. Candido admite: quando elas passam do jornal ao livro, cria-se um espanto acerca de sua durabilidade, que passa a ser maior do que elas mesmo almejavam em seu processo de concepção. No caso da produção do escritor colombiano, vale ressaltar que essa eternização se deveu à qualidade dos textos, e também por atingir níveis mundiais de fama e reconhecimento com seus romances, favorecendo o interesse do público e dos pesquisadores pelo conjunto de sua obra. Ademais, as crônicas garciamarquezianas são bastante diversificadas; Léo Schlafman (2006a), no prefácio de *Vol. 5 – Crônicas (1961-1984)*, comenta que os textos ali contidos versam sobre ampla

variedade de assuntos e correspondem a um período em que a carreira de García Márquez se encontrava literária, ideológica e financeiramente completa.

Entre 1980 e 1983, o colombiano publicou as obras *Crônica de uma morte anunciada* (1981) e *Cheiro de goiaba* (1982), esta última junto a Plinio Apuleyo Mendoza, além de ter sido agraciado, em dezembro de 1982, com o Prêmio Nobel de Literatura. Schlafman (2006a) explica que, entre um livro e outro, García Márquez continuava produzindo textos jornalísticos para opinar sobre qualquer assunto que considerasse relevante, empregando para tal tarefa o mesmo capricho destinado às obras de ficção: podia gastar seis horas por dia produzindo uma crônica, pensando atentamente em cada palavra, mostrando sua fidelidade à imprensa.

As contribuições de García Márquez ao jornal *El País* foram iniciadas com o fechamento da revista *Alternativa*, em 1980, a qual correspondeu a um marco do jornalismo de oposição na Colômbia. Assim, entre 1980 e 1984, o colombiano escreveu artigos culturais e de ativismo político que eram publicados simultaneamente no jornal espanhol e no *El Espectador* da Colômbia. Fundado em 1976, o *El País*, sediado em Madrid, é hoje o periódico de maior circulação da Espanha; segundo dados da *Oficina de Justificación de la Difusión* (OJD), em março de 2024 ele contava com 350.404 inscrições digitais, enquanto *La Vanguardia* possuía 136.736 e *elDiario.es*, 82.350. Por isso, o *El País* é considerado uma das mais sérias fontes de referência para a circulação de informações do contexto espanhol, por ser frequentemente citado em relatórios de mídia global, como o do *Reuters Institute for the Study of Journalism*, além de ganhar prêmios de organizações como a *Society for News Design* e a *European Press Prize*. Ademais, o *El País* representa o processo de transição democrática após o período da ditadura franquista.

Salvador Navarro (2021), ao comentar que García Márquez aproveitava o espaço que tinha nos jornais para projetar sua visão particular da realidade, trazer à tona as memórias de sua vida ou recompilar anedotas curiosas, destaca as colunas semanais que o colombiano produzia para o *El País*. Sobre o termo “coluna”, Navarro (2021) ressalta que ele é herdado da imprensa estadunidense e corresponde a um pequeno artigo de opinião feito para analisar fatos da atualidade a partir de uma posição que supõe reconhecimento público e maior liberdade criativa dentro do jornalismo escrito. No trabalho “*El diálogo entre periodismo y ficción en la obra de Gabriel García Márquez*”, retomando as ideias de Luisa Santamaría, Navarro (2021) apresenta a definição de coluna como um cheque em branco dado a escritores de indubitável reputação para que eles escrevam o que queiram da maneira como queiram, com a condição de respeitar o limite de palavras previamente acordado (que caibam no espaço reservado a eles) e de se comprometer a assinar o conteúdo escrito, de forma a se responsabilizar por ele.

Assim, as crônicas que serão analisadas nesta seção – “*Cuento de horror para la Nochevieja*” (1980), “*La poesía, al alcance de los niños*” (1981), “*El río de la vida*” (1981), “*Bogotá 1947*” (1981) e “*Vuelta a la semilla*” (1983) – refletem a liberdade criativa de Gabo em um contexto livre da censura, diferente da conjuntura com a qual ele se deparou na fase caribenha de seu jornalismo. Joana Rodrigues (2005) comenta que essa parcela de sua produção jornalística, assim como grande parte de suas reportagens, manteve-se pontuada por aspectos político-sociais, em especial aos tocantes a questões hispano-americanas e sempre em diálogo com sua literatura. Sobre a temática, sua produção dos anos 1980 trouxe assuntos que se dividiram entre política internacional, literatura, aspectos corriqueiros da vida urbana e rural, comportamento, registros de viagens, encontros com escritores, políticos e artistas plásticos.

Desse modo, com uma carreira já consolidada e munido de um “cheque em branco assinado”, o escritor colombiano usufruiu do espaço em um jornal de reconhecimento mundial a fim trazer para seus textos o seu ponto de vista, suas memórias e também relatos sobrenaturais, como ficará exemplificado a seguir. Cabe acrescentar que ao jornal também foi conveniente a contratação de García Márquez para compor sua equipe de colunistas, conferindo ao meio de comunicação uma maior credibilidade junto ao público leitor.

Nesse contexto, “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, publicado em 30 de dezembro de 1980, traz o relato em primeira pessoa da viagem de García Márquez com sua família a um castelo medieval na Itália:

Llegamos a Arezzo un poco antes del mediodía, y perdimos más de dos horas buscando el castillo medieval que el escritor Miguel Otero Silva había comprado en aquel recodo idílico de la campiña toscana. Era un domingo de principios de agosto, ardiente y bullicioso, y no era fácil encontrar a alguien que supiera algo en las calles invadidas por los turistas. Al cabo de muchas tentativas inútiles volvimos al automóvil, abandonamos la ciudad por un sendero sin indicaciones viales, y una vieja pastora de gansos nos indicó con precisión dónde estaba el castillo. Antes de despedirse nos preguntó si pensábamos dormir allí, y le contestamos —como lo teníamos previsto— que sólo íbamos a almorzar. “Menos mal —dijo ella—, porque esa casa está llena de espantos”. Mi esposa y yo, que no creemos en aparecidos a pleno sol, nos burlamos de su credulidad. Pero los niños se pusieron dichosos con la idea de conocer un fantasma de cuerpo presente (García Márquez, 2018, p. 258).⁵¹

⁵¹ “Chegamos a Arezzo pouco antes do meio-dia e perdemos mais de duas horas procurando o castelo medieval que o escritor Miguel Otero Silva comprou naquele ângulo idílico da planície toscana. Era um domingo de início de agosto, ardente e confuso, e não era fácil achar alguém que soubesse alguma coisa nas ruas invadidas pelos turistas. Depois de muitas tentativas inúteis voltamos ao automóvel, abandonamos a cidade por um caminho sem placas informativas e uma velha pastora de gansos nos indicou com precisão onde ficava o castelo. Antes de se despedir nos perguntou se pensávamos em dormir ali, e lhe respondemos – como tínhamos previsto – que só íamos almoçar.

— Menos mal – disse ela – porque essa casa está cheia de assombrações.

Nesse trecho que inicia a crônica, é claro o amplo uso da primeira pessoa do plural, especialmente nos verbos: “*llegamos*”, “*perdimos*”, “*volvimos*”, “*abandonamos*”, “*pensábamos*”, “*contestamos*”, “*creemos*”, “*burlamos*”, que incluem na narrativa a esposa de García Márquez, Mercedes Barcha, e seus dois filhos, Rodrigo e Gonzalo. A abordagem de uma história pessoal se fez ainda mais pertinente por se tratar do relato de um escritor que já alcançara a fama internacional, e é comum que o público cultive certo interesse sobre a vida íntima e familiar de um indivíduo conhecido. Vale ressaltar que a primeira palavra da crônica já é um verbo em primeira pessoa, delimitando desde o início o caráter subjetivo que será conferido ao conteúdo, e o fato de o verbo estar no plural pode sugerir uma certa inclusão do leitor na narrativa, como se ele estivesse sendo chamado para também participar daquele momento junto à família García Márquez, vivenciando cada acontecimento relatado.

O título da crônica já é capaz de causar certas expectativas – ele sugere que estamos diante de um conto de terror apropriado para ser compartilhado na noite de Ano Novo; mais uma vez, as fronteiras entre os dois gêneros parecem se intercruzar. Convém mencionar que “*Cuento de horror para la Nochevieja*” foi relançado em 1992 com o título de “*Espantos de agosto*” (em português, “Assombrações de agosto”) na obra *Doze contos peregrinos*, em cujo prólogo, escrito pelo próprio Gabriel García Márquez, há um apontamento em torno do fato de que cinco dos textos ali presentes foram crônicas de jornal. Dessa maneira, o próprio autor admite as semelhanças entre os gêneros, a ponto de que o mesmo texto tenha sido incluído na coluna de um jornal e em uma coletânea de contos.

Na narrativa, são perceptíveis as características do conto. Quanto ao espaço, a história foi ambientada na cidade de Arezzo, na Itália, localizada na região da Toscana; o enredo consistia no relato da visita da família de García Márquez a um castelo medieval pertencente a Miguel Otero Silva⁵², um escritor e jornalista venezuelano nascido em 1908, na cidade de Barcelona, cuja morte se deu em 1985 (cinco anos após a publicação do texto), em Caracas; há algumas referências temporais, como o horário próximo ao meio-dia, o dia da semana – domingo – e é possível também saber o mês em que se passa a narrativa: agosto.

Minha mulher e eu, que não acreditamos em fantasmas à luz do sol, zombamos de sua credulidade. Mas as crianças ficaram felizes com a ideia de conhecer um fantasma de corpo presente” (García Márquez, 2020c, p. 249).

⁵² Miguel Otero Silva foi líder dos movimentos políticos na Universidade Central da Venezuela (UCV), vinculado ao Partido Comunista da Venezuela, fundado em 1931, e desenvolveu intensa atividade literária e política, a qual causou seu exílio por duas vezes. Seu romance *Casas mortas*, baseado nas enfermidades que acometem um vilarejo pobre, o fez ganhar o Prêmio Nacional de Literatura (1955-1956). Em 1967, foi eleito para a Academia Venezuelana da Língua e, por sua produção, recebeu o Prêmio Lenin de Literatura, uma espécie de prêmio Nobel da então União Soviética, em 1980.

Assim, com o andamento da crônica, surge um elemento que a torna mais interessante para o leitor: a existência de supostas assombrações no castelo, que conferiram ao relato um tom fantasmagórico, de terror, como já sugerido no título. Curioso notar que Gabo e Mercedes não acreditavam em fantasmas em plena luz do sol, sugerindo que podiam crer em aparições durante o período noturno – para eles, poderia ser algo natural. Já as crianças, ao invés de temerem algum fenômeno sobrenatural, se empolgaram com a possibilidade de presenciá-lo. Se a ideia de conhecer um fantasma “*de cuerpo presente*” os animou, também se infere que é provável que admitiam a existência de assombrações, mas nunca haviam estado muito próximos de uma.

Em seguida, houve a inserção de Miguel Otero Silva, que passou a integrar a narrativa como um personagem:

Miguel Otero Silva, que además de buen escritor es un anfitrión espléndido y un comedor riguroso, nos esperaba con un almuerzo de nunca olvidar. Como se nos había hecho tarde, no tuvimos tiempo de conocer el interior del castillo antes de sentarnos a la mesa, pero su aspecto desde fuera no tenía nada de pavoroso, y cualquier inquietud se mitigaba con la visión completa de la ciudad desde la terraza de verano donde estábamos almorzando. Era difícil creer que en aquella colina de casas encaramadas, donde apenas cabían 90.000 personas, hubieran nacido tantas de genio perdurable, como Guido de Arezzo, que inventó una escritura para cantar, o el espléndido Vasari y el deslenguado Aretino, o Julio II y el propio Cayo Clinio Mecenas, los dos grandes padrinos de las artes y las letras de su tiempo. Sin embargo, Miguel Otero Silva nos dijo con su sentido del humor habitual que tan altas cifras históricas no eran las más insignes de Arezzo. “El más importante —nos dijo—, fue Ludovico” (García Márquez, 2018, p. 258-259).⁵³

Nesse excerto, García Márquez não poupou elogios à Miguel Otero Silva e se surpreendeu com a recepção que a família teve no castelo. É válido enfatizar que não tiveram tempo de conhecer o interior daquele local – essa passagem deixou brechas para o andamento da narrativa, visto que, enquanto o lado de fora não parecia assustador, o interior poderia guardar algum mistério ou algum elemento inusitado.

⁵³ “Miguel Otero Silva, que, além de bom escritor, é um anfitrião esplêndido e um gourmet exigente, esperava-nos com um almoço para ficar na memória. Como já era tarde, não tivemos tempo de conhecer o interior do castelo antes de nos sentarmos à mesa, mas seu aspecto do lado de fora nada tinha de assustador, e qualquer inquietação se aplicava com a visão completa da cidade a partir do terraço de verão em que almoçávamos. Era difícil acreditar que naquela colina de casas encarapitadas, onde cabiam apenas 90 mil pessoas, tivessem nascido tantas de gênio duradouro, como Guido de Arezzo, que inventou as notas musicais, ou o esplêndido Vasari e o desbocado Aretino, ou Júlio II e o próprio Caio Cílnio Mecenas, os dois grandes padrinhos das artes e das letras de seu tempo. Miguel Otero Silva nos disse com seu senso de humor habitual que tão altas citações históricas não eram as mais insignes de Arezzo.

– O mais importante – nos disse – foi Ludovico” (García Márquez, 2020c, p. 249-250).

A profusão de artistas citados demonstrou a erudição do escritor colombiano que, ao se encontrar em meio à paisagem da Toscana, lembrou-se de quantos gênios aquela pequena região produziu, como Guido de Arezzo (992 — 1050), criador das notas musicais, ganhou uma estátua em sua homenagem na cidade; Giorgio Vasari (1511 — 1574), pintor e arquiteto, conhecido por suas biografias de artistas italianos; Pietro Aretino (1492 — 1556), escritor, poeta e dramaturgo que vendia suas obras a quem melhor o pagasse; Caio Cílnio Mecenas (68 a.C. — 8 a.C.), cidadão romano, político, estadista e patrono das letras.

Embora muitos artistas tenham sido lembrados, Miguel Otero Silva destacou que nenhum era tão importante quanto Ludovico, e é bastante provável que estivesse se referindo à Ludovico Ariosto (1474 — 1533), poeta e escritor italiano. A pesquisadora Sara Simião (2017), em sua dissertação de mestrado intitulada “O maravilhoso mundo das novelas de cavalaria: uma leitura de *Orlando furioso*”, esclarece que o artista estava inserido no contexto renascentista e sua obra-prima, *Orlando Furioso*, é uma espécie de continuação de *Orlando innamorato*, de autoria do poeta Matteo Maria Boiardo. Para Simião, Ariosto atualizou o poema cavaleiresco porque passou a enfatizar as paixões e aspirações dos homens daquele tempo, ao invés de representá-los como símbolos de perfeição, aptos a serviços bélicos. Assim, Ludovico expôs os cavaleiros de maneira humana, com defeitos, problemas e ambições, aptos a questionar seus papéis e os valores morais da época.

Em “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, Miguel Otero Silva sempre se referia ao poeta apenas como Ludovico, e isso chamou a atenção de García Márquez, que destacou: “*Así, sin apellidos: Ludovico, el gran señor de las artes y de la guerra que había construido aquel castillo de su desgracia*” (García Márquez, 2018, p. 259)⁵⁴. Essa intimidade que o anfitrião cultivava com o artista italiano se justificava pelo fato de aquele castelo ter sido construído por Ludovico no passado. Ademais, Silva assegurou que, após a meia-noite, o espectro do italiano perambulava por aquelas dependências em busca de sossego – contava-se que, num momento de loucura, após amar sua dama, o poeta teria a apunhalado no peito em plena cama do casal, e em seguida se matou. Entretanto, García Márquez interpretou aquela narrativa como uma simples brincadeira usada por Miguel para entreter ou, até mesmo, assustar os convidados. Tem-se, dessa forma, outra menção ao suposto fantasma que assombrava castelo, mas, desta vez, a informação vinha do dono do local, o qual muito provavelmente conhecia com mais detalhes o espaço e as histórias que o rodeavam.

⁵⁴ “Assim mesmo, sem sobrenomes: Ludovico, o grande senhor das artes e da guerra que construíra aquele castelo de sua desgracia” (García Márquez, 2020c, p. 250).

Após o término da refeição, todos foram finalmente conhecer as dependências do castelo, caracterizado como imenso e sombrio, com 82 quartos, sendo que o térreo fora reformado e transformado em um moderno dormitório com pisos de mármore, sauna, academia de ginástica e terraço de flores, onde todos tinham almoçado. De acordo com Miguel Otero Silva, esses elementos mais modernos eram “*cosas de Caracas*”, usadas para despistar Ludovico.

Durante o passeio, no andar superior, o mais abandonado entre todos os outros, conservava-se de modo intacto o quarto do poeta italiano:

Era el dormitorio de Ludovico. Fue un instante mágico. Allí estaba la cama de marquesina, con cortinas bordadas en hilos de oro y el sobrecamas de prodigios de pasamanería todavía salpicado con la sangre de la amante sacrificada. Estaba la chimenea con las cenizas heladas y el último leño convertido en piedra, el armario con sus armas bien cebadas y el retrato al óleo del caballero pensativo, pintado por algunos de los maestros florentinos que no tuvieron la fortuna de sobrevivir a su tiempo. Sin embargo, lo que más me impresionó fue el olor a fresas recientes que permanecía, sin explicación posible, en el ámbito de la habitación (García Márquez, 2018, p. 260).⁵⁵

Pela descrição apresentada, é possível perceber que o dormitório de Ludovico era um espaço luxuoso, que preservava a pompa dos tempos de outrora com cortinas bordadas em fios de ouro. Contudo, os elementos que mais chamam a atenção são as manchas de sangue, supostamente pertencentes à amante de Ludovico, as quais funcionariam, na crônica, como uma espécie de indício de que aquele crime realmente havia acontecido e não era uma invencionice, uma brincadeira ou uma lenda popular. Embora exista essa evidência, é interessante notar que Ludovico faleceu em 1533 e a visita da família García Márquez ao seu castelo se deu mais de 400 anos após esse episódio – será que as manchas de sangue seriam identificáveis tanto tempo depois? O tecido da colcha de prodígios de passamanaria teria sobrevivido intacto à ação do tempo após quatro séculos? Não teria apodrecido, se desfeito, mudado de cor? O próprio narrador expõe alguns indicativos de que tudo naquele dormitório era muito antigo, pois as cinzas da chaminé estavam geladas e a lenha da lareira havia sido convertida em pedra. Parece paradoxal que as manchas de sangue tenham sido identificáveis a olho nu sobre a colcha.

⁵⁵ “Era o dormitório de Ludovico. Ali estava a cama de marquesinha, com cortinas bordadas em fios de ouro e a colcha de prodígios de passamanaria ainda salpicada com o sangue da amante sacrificada. A chaminé estava com as cinzas geladas e a última lenha convertida em pedra, o armário com suas armas bem cuidadas e o retrato a óleo do cavalheiro pensativo, pintado por alguns dos mestres florentinos que não tiveram a sorte de sobreviver ao seu tempo. Porém o que mais me impressionou foi o odor de morangos recentes que permanecia, sem explicação possível, no âmbito do quarto” (García Márquez, 2020c, p. 251).

Um aspecto que desperta interesse, inclusive de García Márquez, era o cheiro de morangos, que parecia inexplicável. Vale lembrar que os morangos são vermelhos, assim como o sangue. Não seria uma brincadeira de Miguel Otero Silva esfregar as frutas sobre a colcha para emular a coloração do sangue e, assim, divertir e assustar seus convidados, para fazer sua história parecer verídica? Trata-se de uma possibilidade para aquele aroma inusitado.

Após a visita aos aposentos de Ludovico, a família saiu para um passeio à Igreja de São Francisco, onde foram ver os afrescos do pintor italiano Piero della Francesca (1415-1492). Após tomar um café, voltaram ao castelo e se depararam com o jantar servido. Seria uma indelicadeza ir embora sem degustar aquela refeição, por isso García Márquez e Mercedes resolveram ficar, enquanto as crianças foram se divertir explorando o castelo com o auxílio de lampiões, gritando o nome de Ludovico quando passavam pelos quartos abandonados. Empolgados, os meninos sugeriram a seus pais passar a noite ali, o que foi encarado por García Márquez como uma má ideia, mas encantou Miguel Otero.

Devido ao cansaço da viagem e do dia agitado, todos dormiram bem, no dormitório do andar térreo, e apenas despertaram depois das sete da manhã do dia seguinte. Entretanto, no desfecho da crônica, aparece um elemento sobrenatural:

“Que tontería—me dije—, que alguien siga creyendo en fantasmas por estos tiempos.” Sólo entonces caí en la cuenta—con un zarpazo de horror— que no estábamos en el cuarto donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, acostados en su cama de sangre. Alguien nos había cambiado de cuarto durante el sueño (García Márquez, 2018, p. 261).⁵⁶

De forma inexplicável, o casal despertou sobre a cama de Ludovico, o que fez García Márquez imaginar que foram trocados de leito durante o sono. Seria possível que isso ocorresse sem que despertassem? Sem que percebessem? Vale ressaltar que García Márquez, considerado um mestre dentro do movimento do realismo maravilhoso⁵⁷, fez uso do sobrenatural em seus romances, contos, projetos cinematográficos e, conseqüentemente, em seu jornalismo, em suas crônicas (isso ficará claro também em “Bogotá 1947”, que será analisada posteriormente). A pesquisadora Florence Dravet (2013), no artigo “Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez”, explica que o cronista

⁵⁶ “‘Que tolice’, pensei comigo mesmo, ‘que alguém, nestes tempos, continue a acreditar em fantasmas’. Só então me dei conta – com um estremecimento de horror – que não estávamos no quarto em que nos deitáramos na noite anterior, mas no dormitório de Ludovico, deitados em sua cama de sangue. Alguém nos trocara de quarto durante o sono” (García Márquez, 2020c, p. 252).

⁵⁷ A discussão terminológica em torno do “realismo maravilhoso” no jornalismo garciamarqueziano será melhor explorada no próximo capítulo, quando faremos uma discussão mais aprofundada sobre a problemática da ficção na obra jornalística de García Márquez.

colombiano possuía um gosto especial em abordar temas que envolvessem fenômenos sobrenaturais, tratados com espantosa naturalidade nas culturas latino-americanas, como telepatias, presságios, maus augúrios, adivinhações e aparições, que podiam ser tratados de maneira irônica, ambígua e/ou natural.

Heloiza Herscovitz (2004), em seu artigo “O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez”, esclarece que enquanto a realidade dos escritores europeus do século XX parecia “normal”, sem maiores surpresas, os escritores latino-americanos encontravam-se diante de um cenário extraordinário e singular que não se enquadrava no modelo da Europa, baseado no capitalismo racional, no desenvolvimento progressivo e linear. Por isso, muitos artistas da América Latina romperam com o realismo tradicional para abraçar um mundo em que a fantasia e a realidade fundiram-se para formar o movimento do realismo mágico, de forma a retratar um contexto que parece desafiar o bom senso. Por esse motivo, García Márquez pareceu naturalizar o fato de ter acordado no quarto de Ludovico: alguém os trocou durante o sono, não havia motivo para espanto ou preocupação. Ou, ainda, tudo não passara de um sonho e o casal não havia acordado de fato.

A crônica “*La poesía, al alcance de los niños*”, publicada em 27 de janeiro de 1981, continuou, assim como “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, uma tendência garciamarqueziana de explorar sua vida pessoal, seu mundo íntimo, sua relação com amigos e familiares. De acordo com Navarro (2021), as crônicas exercem papel fundamental dentro da obra jornalística de García Márquez, assim como as reportagens, e condensam com praticidade os acontecimentos do modo mais eficiente e vistoso possível, o que fez com que Gabo as escolhesse para dar forma a suas opiniões. Esse é o caso de “*La poesía, al alcance de los niños*”, um texto curto com apenas três páginas capaz de trazer à tona um posicionamento literário.

Com amplo uso da 1ª pessoa do singular, há o relato de algumas experiências de pessoas próximas a García Márquez que precisaram, em diferentes situações, de interpretar certos aspectos de sua obra:

Un maestro de literatura le advirtió el año pasado a la hija menor de un gran amigo mío que su examen final versaría sobre Cien años de soledad. La chica se asustó, con toda la razón, no sólo porque no había leído el libro, sino porque estaba pendiente de otras materias más graves. Por fortuna, su padre tiene una formación literaria muy seria y un instinto poético como pocos, y la sometió a una preparación tan intensa que, sin duda, llegó al examen mejor armada que su maestro. Sin embargo, éste le hizo una pregunta imprevista: ¿qué significa la letra al revés en el título de Cien años de soledad? Se refería a la edición de Buenos Aires, cuya portada fue hecha por el pintor Vicente Rojo con una letra invertida, porque así se lo indicó su absoluta y soberana inspiración. La chica, por supuesto, no supo qué contestar. Vicente Rojo me

dijo cuando se lo conté que tampoco él lo hubiera sabido (García Márquez, 2018, p. 266).⁵⁸

Nesse contexto, haviam se passado 14 anos do lançamento de *Cem anos de solidão* e o livro já era um sucesso consolidado, tanto que os professores de literatura solicitavam sua leitura. É interessante notar certa falsa modéstia de Gabo, certa humildade, ao apontar que a filha de seu amigo precisava estudar matérias mais importantes para a escola, como se o autor estivesse diminuindo a importância de sua própria obra. Na biografia *Solidão e companhia*, há todo um capítulo dedicado a explorar como a riqueza e a fama impactaram o comportamento do escritor colombiano. Emmanuel Carballo, editor e escritor que fazia parte do grupo de intelectuais que se uniu a García Márquez quando ele se estabeleceu na Cidade do México, comentou que após o sucesso de *Cem anos solidão*, o escritor colombiano tornou-se pedante, pois adquiriu o sentimento de ser alguém de importância, passou a ser uma figura chique e já não era mais o mesmo; Albina du Boisrouvray, produtora cinematográfica francesa que conheceu García Márquez no auge do *boom* latino-americano, afirmava que o escritor possuía um ego enorme e tinha total consciência da grandiosidade que atingiu enquanto artista, por isso estava em constante busca por carinho e admiração. Assim, é bem provável que o escritor colombiano tenha se envaidecido com a informação de que a filha de seu amigo – de sólida formação literária – tenha precisado ler sua obra, tanto que o fato pareceu servir de mote para a escrita da crônica.

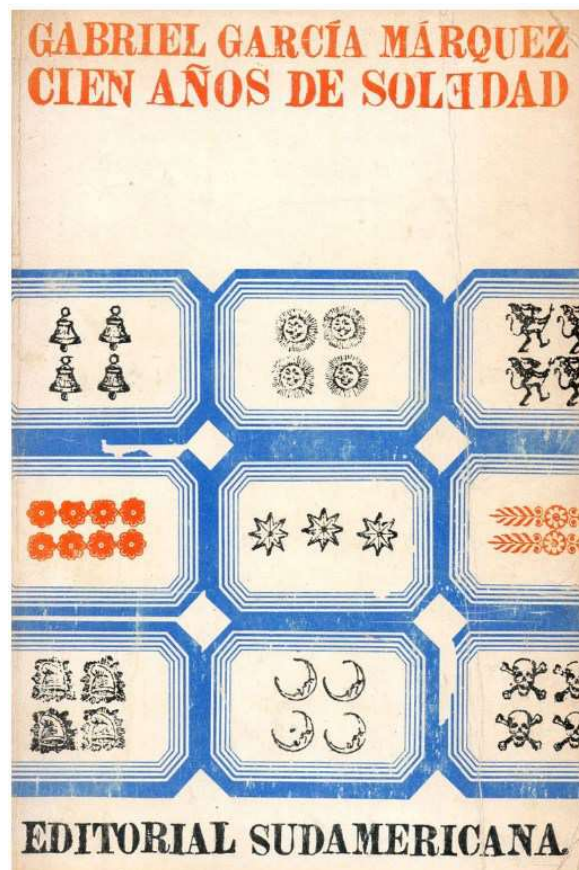
O que surpreende no relato garciamarqueziano é a pergunta do professor de literatura; diante de tantas discussões que podem ser exploradas em *Cem anos de solidão*, romance mundialmente lido e reconhecido, e que foi determinante para que García Márquez fosse agraciado com o Nobel de Literatura, o questionamento parece vazio, um famoso “pega”, “peguinha” ou “pegadinha”, como as pessoas costumam dizer popularmente sobre as perguntas presentes no ambiente escolar ou em jogos e competições que buscam testar o conhecimento com a intenção de induzir alguém ao erro.

Dessa maneira, a abordagem do professor provavelmente decepcionou García Márquez, que viu sua obra magna ser reduzida a uma pergunta restrita à capa das primeiras edições da

⁵⁸ “Um professor de literatura avisou, no ano passado, à filha mais nova de um grande amigo, que seu exame final versaria sobre *Cem anos de solidão*. A menina se assustou, com toda a razão, não só porque não lera o livro mas porque precisava estudar outras matérias mais importantes. Por sorte, seu pai tem uma sólida formação literária e um raro instinto poético, e a submeteu a uma preparação tão intensa que, sem dúvida, chegou ao exame mais bem preparada que o professor. Mas o professor lhe fez uma pergunta surpreendente: que significa a letra ao contrário no título de *Cem anos de solidão*? Referia-se à edição de Buenos Aires, cuja capa foi feita pelo pintor Vicente Rojo com uma letra invertida, porque assim lhe indicou sua absoluta e soberana inspiração. A menina certamente não soube o que responder. Vicente Rojo me disse quando lhe contei a história que ele tampouco teria sabido responder” (García Márquez, 2020c, p. 257).

obra, conforme exposto na Figura 3, que traz a letra “e” de “*soledad*” em posição espelhada. Questionar o motivo dessa disposição do caractere provavelmente visava levar a aluna (ainda em fase escolar) a alcançar alguma interpretação mais complexa, que fosse capaz de unir o conteúdo do romance àquela modificação. Para decepção de todos, nem o próprio idealizador da capa, o artista Vicente Rojo, sabia apontar um motivo para aquela inversão: parecia ter sido uma escolha aleatória, que lhe veio à mente naquele momento, principalmente porque é provável que o pintor não teve tempo de conhecer a fundo a obra ao ponto de elaborar uma arte totalmente condizente com o enredo, que guardasse algum sentido mais metafórico ou implícito.

Figura 3 – Capa da segunda edição de *Cem anos de solidão*, criada pelo artista hispano-mexicano Vicente Rojo⁵⁹ (1932-2021) e publicada pela editora argentina Sudamericana em 1967



Fonte: ZULUAGA, 2017⁶⁰

⁵⁹ A primeira edição de *Cem anos de solidão* foi publicada pela editora argentina Sudamericana em 1967 e, na época, a única exigência de García Márquez foi que a capa fosse feita pelo artista plástico Vicente Rojo. Entretanto, sua criação não chegou a tempo e foi substituída por uma capa improvisada, com o desenho de um galeão espanhol sobre uma selva, feita pela desenhista da editora, Iris Pagano. Como a primeira edição esgotou rapidamente, em apenas 15 dias, a segunda a capa foi substituída pela arte de Rojo, que se tornou mais famosa por ter sido mantida nas edições seguintes.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.blogletras.com/2017/05/cem-anos-de-solidao-cumpriu-profecia-de.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

Além do ocorrido com a filha de um amigo, García Márquez também relatou o contratempo sofrido por seu próprio filho Gonzalo (um jovem que ainda não completara 20 anos de idade na data de publicação de “*La poesía, al alcance de los niños*”), o qual havia respondido um questionário de literatura em um exame de admissão em Londres. Nessa oportunidade, constava a pergunta de qual era a simbologia do galo na obra *Ninguém escreve ao coronel*, de autoria de seu próprio pai. O leitor da crônica pode esperar que Gonzalo, ao contrário da garota, soubesse prontamente a resposta; porém, não obteve sucesso em sua avaliação, pois o candidato que alcançou a melhor nota foi o que respondeu, conforme a expectativa do professor, que o galo era um símbolo de força popular reprimida. Diante desse fato, Gabo realiza um desabafo, demonstrando seu descontentamento com os professores que reduzem o ensino de literatura a metáforas que limitam o entendimento das obras:

Desde hace años colecciono estas perlas con que los malos maestros de literatura pervierten a los niños. Conozco uno de muy buena fe para quien la abuela desalmada, gorda y voraz, que explota a la cándida Eréndira para cobrarse una deuda es el símbolo del capitalismo insaciable. Un maestro católico enseñaba que la subida al cielo de Remedios la Bella era una transposición poética de la ascensión en cuerpo y alma de la Virgen María. Otro dictó una clase completa sobre Herbert, un personaje de algún cuento mío que le resuelve problemas a todo el mundo y reparte dinero a manos llenas. “Es una hermosa metáfora de Dios”, dijo el maestro (García Márquez, 2018, p. 267)⁶¹

Nesse excerto, García Márquez fez referência a três obras suas: o conto “A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada” (1972), o romance *Cem anos de solidão* (1967) e o conto “O mar do tempo perdido” (1961). A narrativa sobre Cândida Erêndira conta a história de uma jovem que passou a ser criada pela avó após a morte de seu pai e precisou trabalhar como empregada doméstica da casa para compensar os gastos de sua estadia. Porém, após causar um incêndio acidental na residência, passou a ser prostituída pela “avó desalmada” a fim de pagar pelo prejuízo causado. Para o escritor colombiano, ensinar aos alunos que a *abuela* é um símbolo do capitalismo seria um disparate e, até mesmo, um reducionismo da complexidade do conto. O mesmo se passou com o caso do professor católico que associou o voo de Remédios em *Cem anos de solidão* à ascensão da Virgem Maria aos céus – uma metáfora conveniente à crença do docente.

⁶¹ “Há anos coleciono essas pérolas com que os maus professores de literatura pervertem as crianças. Conheço um de boa-fé para quem a avó desalmada, gorda e voraz, que explora a Cândida Erêndira para cobrar uma dívida é o símbolo do capitalismo insaciável. Um professor católico ensinava que a ascensão ao céu de Remédios, a Bela era uma transposição poética da ascensão da Virgem Maria. Outro discorreu uma aula inteira sobre Herbert, um personagem de algum conto meu que resolve problemas de todo mundo e distribui dinheiro a torto e a direito: — É uma bonita metáfora de Deus – disse o professor” (García Márquez, 2020c, p. 258).

O mais curioso é a forma como García Márquez mencionou “O mar do tempo perdido”, publicado no livro de contos *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. O escritor não pareceu se lembrar em qual narrativa se encontrava o personagem Hebert, e a forma de se referir a “*algún cuento mío*” transparece, novamente, um certo desdém com sua própria produção, talvez uma pretensa modéstia ao citar seus escritos e simular o esquecimento do título. Vale ressaltar que esse conto apresenta a história de um povoado que recebeu a visita do senhor Hebert, um homem que carregava consigo grande quantidade de dinheiro em baús e o distribuía às pessoas, desde que elas realizassem alguns desafios propostos por ele que fossem compatíveis à quantia almejada. Por exemplo, um dos habitantes do povoado, o qual alegava ser um bom imitador de pássaros, desejava obter 48 pesos do senhor Hebert e, para conseguir o “prêmio”, teve que imitar 48 espécies de pássaros diferentes. Pela descrição de García Márquez na crônica, pode-se afirmar que realmente se tratava de uma menção a “O mar do tempo perdido”.

Essas associações são consideradas pelo autor como “*perlas*”, ou seja, colocações absurdas contendo algum erro crasso que chegam a se tornar cômicas, inclusive por representarem divagações extremadas e, até, pouco produtivas para a interpretação de suas obras. É interessante perceber que García Márquez, na qualidade de um escritor que teve a oportunidade de discorrer sobre sua própria obra em um veículo de comunicação de massas, condenou a interpretação metafórica que muitos professores atribuíram a suas narrativas para, posteriormente, impor esse entendimento a seus alunos, impedindo que houvesse liberdade no momento da leitura. Além disso, a “*manía interpretativa*”, como definiu o escritor colombiano, tolhe o prazer da leitura que as crianças e jovens podem vir a desenvolver durante o contato com as obras, reduzindo o ato de ler a uma associação metafórica que já era esperada previamente pelo professor, sem que houvesse possibilidade de novas conexões.

Dessa forma, é sugerida a reflexão sobre qual o papel do leitor, no caso, mais especificamente, do leitor jovem – como já delimitado pelo título da crônica – dentro do ensino de literatura. Antoine Compagnon (2006), em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, estabelece essa discussão ao explicar que o leitor já foi amplamente excluído dentro dos estudos literários: o historicismo buscava remeter a obra a seu contexto original; o formalismo pedia a volta ao texto em sua imanência; a Nova Crítica definia a obra como uma unidade orgânica auto-suficiente da qual convinha praticar uma leitura fechada, idealmente objetiva. Assim,

Para a teoria literária, nascida do estruturalismo e marcada pela vontade de descrever o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico foi igualmente

um intruso. Ao invés de favorecer a emergência de uma hermenêutica da leitura, a narratologia e a poética, quando chegaram a atribuir um lugar ao leitor em suas análises, contentaram-se com um leitor abstrato e perfeito: limitaram-se a descrever as imposições textuais objetivas que regulam a performance do leitor concreto, desde que, evidentemente, ele se conforme com o que o texto espera dele. (...) Em geral, pode-se dizer que, para a teoria literária (...) a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da leitura, isto é, da definição de um leitor competente ou ideal, o leitor que pede o texto e que se curva à expectativa do texto (Compagnon, 2006, p. 142-143).

Nesse sentido, percebe-se que as críticas efetuadas por García Márquez buscaram combater essa noção estruturalista ainda praticada por muitos professores de que o aluno deve se tornar um leitor ideal, que pode ser regulado pelo que o texto espera dele. No caso da crônica, o docente, influenciado por suas experiências pessoais – como o educador católico que via em Remédios a ascensão da Virgem Maria, interpretação totalmente balizada por sua religião –, projetou expectativas bem específicas nos alunos. E a maior preocupação gira em torno do fato de que as situações narradas envolviam crianças e jovens, que se encontravam dentro de um processo de formação de leitores, e tais imposições interpretativas podiam, além de frustrar os entendimentos pessoais de cada estudante em torno das obras, transformar a literatura em uma área obscura e acessível para os poucos que são capazes de aceder a metáforas pré-determinadas. Com isso, afasta-se os jovens do hábito e do prazer da leitura, visto que ela se torna algo inalcançável. Para García Márquez, isso era preocupante, pois seu trabalho só poderia sobreviver com a formação de um público leitor, que tivesse a oportunidade de aprender a gostar de ler mais especificamente dentro do ambiente escolar.

Compagnon (2006) comenta que, quando lemos algo, nossa expectativa é em função do que já lemos anteriormente, sendo que os acontecimentos que encontramos no decorrer da leitura nos fazem reformular as expectativas e reinterpretar tudo o que já lemos. Dessa forma, nas situações dos estudantes descritos na crônica, sua juventude tornou suas experiências mais limitadas em relação às do professor e a do escritor, mas isso não impedia que eles criassem seu entendimento pessoal sobre as obras e que efetuassem julgamentos de valor. Afinal, encontravam-se ainda em formação. A imposição de uma interpretação supostamente mais profunda ignora as vivências do estudante.

Nesse sentido, García Márquez concluiu sua curta crônica com a seguinte reflexão: “*En síntesis, un curso de literatura no debería ser mucho más que una buena guía de lecturas. Cualquier otra pretensión no sirve para nada más que para asustar a los niños. Creo yo, aquí*

en la trastienda” (García Márquez, 2018, p. 268)⁶². Assim, fica a ideia em torno do papel do professor de literatura enquanto um mediador do processo de leitura, aquele que tem a capacidade de apresentar bons livros e autores, além de poder intervir no caso de dúvidas e possíveis dificuldades. Tal percepção justifica o título da crônica; com tal postura, será possível deixar não só a poesia, como qualquer obra literária, ao alcance das crianças, dos jovens, dos leitores em formação.

Cronologicamente, nossa próxima crônica a ser analisada é “*El río de la vida*”, publicada em 25 de março de 1981. De forma semelhante a “*La poesía, al alcance de los niños*”, temos acesso a um conteúdo mais reflexivo. Nela, García Márquez volta no tempo, aos recônditos de sua memória e, aos 54 anos, recorda sua juventude, quando viajava duas vezes por ano pelo rio *Magdalena*⁶³, na Colômbia, até *Puerto Salgar*. De lá, ele tomava um trem rumo a Bogotá, onde ia estudar.

“*El río de la vida*” mescla as experiências pessoais de García Márquez a descrições da paisagem e do território colombianos. A partir de suas recordações, repletas de saudosismo e afetividade, destacam-se as menções à natureza e aos animais, características marcantes da viagem pelo *Magdalena*. Na crônica, o narrador compõe a fauna que vivia no rio e em suas margens na década de 1940, com exemplares de animais típicos do clima colombiano, um país tropical, onde diversas espécies de peixes, répteis, aves e mamíferos dividiam o mesmo espaço segundo uma harmonia natural, respeitando a organização da cadeia alimentar e, aparentemente, sem muita intervenção humana. Outro ponto interessante é a presença de vários substantivos que remetem à ideia de coletividade ou de grandes quantidades: *muchedumbres*, *bandadas*, *cardúmenes*, *alboroto*, *escándalo*. Essas escolhas linguísticas do narrador comprovam que os animais não eram escassos e, por estarem presentes naquele ambiente em abundância, infere-se que se encontravam em condições propícias para sua reprodução e sobrevivência, em um certo equilíbrio entre as forças humanas e as forças da natureza.

Entretanto, em sua última viagem pelo *Magdalena*, em 1948, García Márquez presenciou uma cena que antecipava a mudança de curso naquele ambiente aparentemente equilibrado:

⁶² “Em síntese, um curso de literatura não deveria ser mais do que um bom guia de leituras. Qualquer outra pretensão só serve para assustar as crianças. É o que creio, aqui no quarto dos fundos” (García Márquez, 2020c, p. 259).

⁶³ O *Magdalena* é o principal rio da Colômbia, com cerca de 1.543 quilômetros de extensão. Nasce no departamento de Huila e atravessa o país do sul ao norte, desaguando no Mar do Caribe, a 7,5 quilômetros de Barranquilla. Sua bacia ocupa cerca de 24% do território continental do país.

Una noche, en mi último viaje de 1948, nos despertó un lamento desgarrador que llegaba a la ribera. El capitán Clímaco Conde Abello, que era uno de los grandes, dio orden de buscar con reflectores el origen de semejante desgarramiento. Era una hembra de manatí que se había enredado en las ramas de un árbol caído. Los vaporinos se echaron al agua, le amarraron con un cabrestante, y lograron desencallarla. Era un animal fantástico y enternecedor, de casi cuatro metros de largo, y su piel era pálida y tersa, y su torso era de mujer; con grandes tetas de madre amantísima, y de sus ojos enormes y tristes brotaban lágrimas humanas. Fue al mismo capitán Conde Abello a quien le oí decir por primera vez que el mundo se iba a acabar si seguían matando a los animales del río, y prohibió disparar desde su barco (García Márquez, 2018, p. 271).⁶⁴

Assim, por mais que o encalhamento do manati fêmea não esteja, no trecho, totalmente relacionado a uma intervenção humana na natureza, a manifestação do capitão Abello anunciava que, naquele tempo, começava a prática de caçar e matar os animais do rio. Percebe-se o início de uma atitude predatória, que rompia o equilíbrio anteriormente descrito, como uma ruptura na harmonia entre as espécies que habitavam o *Magdalena* e o seu entorno.

Ademais, é evidente que a deterioração do *Magdalena* e seus arredores era algo que vinha incomodando García Márquez, principalmente pelas memórias afetivas que possuía acerca daquele curso de água. Em *O amor nos tempos do cólera*, publicado em 1985, quatro anos após “*El río de la vida*”, o narrador descreve a viagem que finalmente uniu Fermina Daza e Florentino Ariza e traz percepções que confirmavam o estado precário no qual essas águas fluviais se encontravam:

O rio ficou turvo e se foi estreitando cada vez mais, e, em vez do emaranhado de árvores colossais que assombrara Florentino Ariza na primeira viagem, havia planícies calcinadas, destroços de selvas inteiras devoradas pelas caldeiras dos navios (...). Durante a noite não eram despertados pelos cantos de sereia dos peixes-bois nas pontas de areia, e sim pela baforada nauseabunda dos mortos que passavam boiando rumo ao mar. (...) Em lugar da algaravia dos louros e do escândalo dos micos invisíveis que em outros tempos aumentavam o bochorno do meio-dia, só restava o vasto silêncio da terra arrasada (García Márquez, 2020b, p. 383).

Nesse excerto, é possível identificar alguns elementos coincidentes em *O amor nos tempos do cólera* e “*El río de la vida*”, como os manatis (provavelmente, por uma questão de

⁶⁴ “Uma noite, em minha última viagem de 1948, despertou-nos um lamento dilacerador que vinha da ribeira. O capitão Climaco Conde Abello, que era um dos grandes, deu ordem de procurar com refletores a origem de semelhante dilaceramento. Era uma fêmea de manati que ficara presa aos galhos de uma árvore caída. Os vaporinhos se atiraram na água, amarraram-na com um cabrestante, e conseguiram desencalhá-la. Era um animal fantástico e enternecedor, de quase 4 metros de comprimento, e sua pele era pálida e macia, e o torso era de mulher, com grandes tetas de mãe amantíssima, e de seus olhos enormes e tristes brotavam lágrimas humanas. Foi do capitão Conde Abello que ouvi pela primeira vez que o mundo ia se acabar se continuassem a matar os animais do rio, e proibiu disparar de seu barco” (Márquez, 2020c, p. 263).

tradução, aqui figuram como peixes-bois), a presença de cadáveres humanos, que aparecerão na sequência da crônica, e o desaparecimento da fauna local, cujos sons deram lugar ao silêncio. Por mais que o romance seja uma narrativa fictícia, é latente a intrusão da real situação do Magdalena nesse e em outros trechos do romance, afetada pela interferência humana, especialmente pela derrubada de árvores para serem convertidas em lenha, combustível das frotas de navios. Florentino Ariza, protagonista do enredo e presidente da Companhia Fluvial do Caribe, mal lia os informes alarmantes das condições do rio e tranquilizava os sócios de que quando a lenha acabasse já haveria navios de petróleo. Surge, assim, uma fina ironia do narrador - por mais que *O amor nos tempos do cólera* jamais possa ser considerada uma obra ambientalista, já existiam nuances de denúncia em torno de uma situação em que o homem destruía seus recursos e, mesmo assim, pensava que as coisas poderiam ser facilmente revertidas. Acabou a madeira para a lenha, não há mais árvores? Criemos um navio movido a petróleo. A inquietação residia apenas na manutenção das atividades econômicas, não havia nenhuma preocupação com a sobrevivência da fauna ou com a qualidade da água.

Desse modo, em “*El río de la vida*”, o próprio narrador admitiu que os trabalhos de recuperação do Magdalena propostos pelo governo da época não passaram de uma farsa para distrair a atenção da opinião pública. Isso porque a ideia de finitude dos recursos naturais e de irreversibilidade de uma situação ecológica trágica parecia ser vista com ares de otimismo pelas pessoas em geral, tal qual Florentino Ariza, que acreditavam na perenidade humana e na sua capacidade de superação e de sublimação.

Nesse sentido, a sequência da crônica garciamarqueziana continuou em tom cético e pessimista, evidenciando o quão urgente é o debate em torno da preservação da natureza e dos recursos naturais na América Latina:

La contaminación, por otra parte, no sólo afecta al río Magdalena, sino a todos sus afluentes. Son alcantarillados de las ciudades y los pueblos ribereños las que arrastran y acumulan, además, desechos industriales y agrícolas, animales y humanos, y desembocan en el inmenso mundo de porquerías nacionales de Bocas de Ceniza⁶⁵. En noviembre del año pasado, en Tocaima, dos guerrilleros se arrojaron en el río Bogotá huyendo de las fuerzas armadas. Lograron escapar, pero estuvieron a punto de morir infectados por las aguas. De modo que los habitantes del Magdalena, sobre todo la parte baja, hace mucho tiempo que no toman ni usan agua pura ni comen pescados sanos. Sólo reciben –como dicen las señoras– mierda pura (García Márquez, 2018, p. 272-273).⁶⁶

⁶⁵ *Bocas de Ceniza* é o ponto em que as águas do rio Magdalena desaguam e encontram o Mar do Caribe, em Barranquilla.

⁶⁶ “Por outro lado, a poluição não afeta só o rio Magdalena, e sim todos os seus afluentes. São esgotos das cidades e dos povoados ribeirinhos que arrastam e ao longo do percurso acumulam dejetos industriais e agrícolas, animais

Já na década de 1980, García Márquez refletia sobre a problemática da poluição que afetava não apenas o rio *Magdalena*, como todos os seus afluentes, fruto da inconsequência das atividades agrícolas e industriais humanas. Nesse contexto, a preocupação com aquele cenário é válida na medida em que a preservação das reservas de água está diretamente relacionada com a manutenção de outros vários limites, como o cuidado com a água doce, a perda da biodiversidade – já era evidente que muitas espécies que habitavam o rio e seu entorno estavam morrendo e desaparecendo –, o ciclo do nitrogênio (o excesso de nitrato favorece a multiplicação de algas, que dificultam a luz de penetrar no rio, causam a morte de plantas aquáticas e, assim, um desequilíbrio na cadeia alimentar), a poluição química e alterações no solo. Por isso, manter a harmonia vital do *Magdalena* é imprescindível, pois quaisquer alterações em suas condições primeiras são capazes de desequilibrar outros processos biofísicos, com potenciais consequências sociais.

Desse modo, tanto a política colombiana como os industriários e agricultores eram, conforme a crônica de García Márquez, responsáveis e coniventes com a poluição do *Magdalena* pois, para eles, o desenvolvimento das atividades econômicas devia suplantiar a preservação da vida. Nessa visão, a economia é capaz de gerar capital, enquanto preservar as espécies vegetais e animais, *a priori*, não apresenta o potencial imediato de serem convertidos em ganhos financeiros. Na época da publicação de “*El río de la vida*”, em que o debate em torno da destruição da natureza não estava tão acalorado como na contemporaneidade, García Márquez já se preocupava com um possível projeto de despoluição das águas, que deveria reunir diversos esforços, inclusive de autoridades, para a obtenção de sucesso:

La tarea es descomunal, pero esto es tal vez lo mejor que tiene. El proyecto completo de lo que hay que hacer está en un estudio realizado hace algunos años por una comisión mixta de Colombia y Holanda, cuyos treinta volúmenes duermen el sueño de los injustos en los archivos del Instituto de Hidrología y Meteorología (IMAT). El subdirector de ese estudio monumental fue un joven ingeniero antioqueño, Jairo Murillo, que consagró a él media vida, y antes de terminar le entregó la que le quedaba: murió ahogado en el río de sus sueños. En cambio, ningún candidato presidencial de los últimos años ha corrido el riesgo de ahogarse en esas aguas. Los habitantes de los pueblos ribereños — que en los próximos días van a estar en las primeras líneas de la intención nacional con el viaje de la Caracola— deberían ser conscientes de eso. Y recordar que desde Honda hasta Bocas de Ceniza, hay suficientes votos para

e humanos, desembocando por fim no imenso mundo de porcarias nacionais em que se tornou Bocas de Ceniza. Em novembro do ano passado, em Tocaima, dois guerrilheiros se jogaram no rio Bogotá fugindo dos militares. Conseguiram escapar, mas quase morreram infectados pela água. É por isso que os habitantes do Magdalena, sobretudo os da parte baixa, há muito não tomam nem usam água pura nem comem peixes sem risco. Só recebem – como dizem as senhoras – merda pura” (García Márquez, 2020c, p. 264).

elegir un presidente de la República (García Márquez, 2018, p. 273, grifo do autor).⁶⁷

Em 1981, em um tom um tanto irônico, García Márquez já apontava a necessidade de se estabelecer uma grande força-tarefa para promover a despoluição do rio *Magdalena*. Em reportagem de outubro de 2021, a revista colombiana *Semana*⁶⁸ apresentou informações sobre a atual situação do projeto, que ainda não foi concluído e encontra entraves para sua efetivação. Destacando o potencial do ecossistema e sua rica biodiversidade, a revista destaca o *Magdalena* como um dos motores da economia colombiana, pois sua bacia gera cerca de 80% do PIB do país, mas frisa a necessidade de recuperar a navegabilidade de suas águas por meio de projetos alinhados a um enfoque sustentável, que contribuam para sua recuperação frente a um processo de deterioração ambiental.

Nesse sentido, é evidente que a situação exibida na crônica “*El río de la vida*” na década de 1980 não é muito diferente do cenário atual, em que a urgência em se despoluir o *Magdalena* continua latente; sabe-se de sua importância para a preservação da biodiversidade local e para o desenvolvimento econômico da região, mas faltam esforços concretos para que o contexto seja, ao menos, amenizado. A pauta ambiental torna-se assim um joguete entre empresas e entre os diferentes candidatos à eleição que, ironizados por García Márquez, não se afogam no rio, ou seja, não mergulham a fundo nessas questões, que são pouco chamativas para os eleitores (a crônica ainda ironiza que os moradores das regiões banhadas pelo *Magdalena* são suficientes para eleger um presidente). Restam ações isoladas e individuais que, desprovidas de força suficiente, são incapazes de resolver todos os problemas e de reestabelecer um ambiente adequado para a sobrevivência das espécies de animais e vegetais.

Assim, com o desfecho da crônica, há uma quebra de expectativa em torno de seu próprio título; o *Magdalena* era, nas lembranças de García Márquez, o rio da vida, que abrigava

⁶⁷ “A tarefa é descomunal, mas isso é talvez sua melhor parte. O projeto completo do que é preciso fazer está num estudo realizado há alguns anos por uma comissão mista da Colômbia e da Holanda, cujos trinta volumes dormem o sono dos injustos nos arquivos do Instituto de Hidrologia e Meteorologia (IMAT). O subdiretor desse estudo monumental foi um jovem engenheiro antioqueno, Jairo Murillo, que consagrou a ele metade da vida, e antes de concluí-lo entregou o que estava pronto: morreu afogado no rio dos seus sonhos. Em compensação, nenhum candidato presidencial dos últimos anos correu o risco de se afogar nessas águas. Os habitantes dos povoados ribeirinhos – que nos próximos dias vão estar na primeira linha de intenção nacional com a viagem da *Caracola* – deveriam estar conscientes disso. E lembrar que de Honda até a Bocas de Ceniza há votos suficientes para eleger um presidente da República” (García Márquez, 2020c, p. 264-265, grifo do autor).

⁶⁸ Embora haja um plano que visa investir cerca de 1,5 bilhão de pesos na despoluição do *Magdalena*, o ex-ministro do Meio Ambiente e professor emérito da Universidad de los Andes, Manuel Rodríguez Becerra, aponta que não há um estudo aprofundado do custo-benefício que mostre com clareza a exequibilidade do projeto, além do fato de que as mudanças climáticas apresentam riscos para sua implementação. Ademais, segundo Cláudia Vásquez, diretora da organização internacional e sem fins lucrativos *The Nature Conservancy*, o desenvolvimento econômico depende da saúde dos ecossistemas e, por isso, ambos devem caminhar juntos.

em suas águas e em suas margens diversas espécies de animais e plantas, com destaque para a fauna, que com seus sons e movimentos traziam ainda mais vivacidade para aquela região. Além disso, o *Magdalena* era vida porque possibilitava o transporte diário de milhares de pessoas que se locomoviam pelas cidades da Colômbia para estudar, trabalhar ou passear, transformando a experiência da viagem em memórias afetivas para tantos colombianos, assim como para García Márquez. Entretanto, com as práticas industriais e agrícolas desenfreadas dos seres humanos, juntamente aos esgotos das cidades, o rio da vida converteu-se em rio da morte com suas águas poluídas, impróprias para consumo, para navegação e para a proliferação de animais. Dessa forma, até então, o *Magdalena* permanece vivo somente nas lembranças dos colombianos, provavelmente apenas na mente dos mais idosos, que ainda se recordam dos tempos de outrora em que o rio podia engendrar a vida.

A próxima crônica a ser analisada, “*Bogotá 1947*”, foi publicada por Gabriel García Márquez inicialmente em 21 de outubro de 1981. Diferentemente de “*El río de la vida*”, seu conteúdo não buscava uma reflexão de cunho ambiental. Mais especificamente sobre o gênero, Antonio Candido (1992) destaca o fato de a crônica poder adquirir diferentes formas, que podem ser mais diretas ou mais fantásticas. No caso de “*Bogotá 1947*”, estamos diante de uma variante fantástica do gênero (de forma semelhante a “*Cuento de horror para la Nochevieja*”), que perverte as fronteiras do real a fim de construir uma representação maravilhosa da realidade. Por isso, percebe-se a inclusão de um ser mitológico no enredo, pois García Márquez afirma ter encontrado um fauno “*de carne y hueso*”, com cornos de bezerro e barba de bode, no bonde da capital colombiana.

Dessa forma, é visível como o entendimento de certas questões biográficas do autor são essenciais para a compreensão da crônica e dos aspectos históricos e literários que podem emergir a partir de sua leitura. Inicialmente, o próprio título do texto remete a uma localização geográfica bem específica e a uma referência temporal explícita. De acordo com Óscar Pantoja *et al.* (2014), o ano de 1947 pode ser interpretado como um divisor de águas na vida de García Márquez, visto que, aos 20 anos, o escritor iniciou seus estudos de Direito e Ciências Políticas na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá. Nessa época, o colombiano vivia em uma pensão de estudantes e começava a frequentar os cafés literários do centro da cidade para conversar com outros jovens sobre as obras literárias de maior repercussão da primeira metade do século XX. No mesmo ano, publicou seu primeiro conto, “*La tercera resignación*”, no jornal *El espectador*.

Por outro lado, em 1981, García Márquez já era um escritor maduro que, aos 54 anos de idade, foi agraciado com a condecoração honorífica francesa Ordem Nacional da Legião de

Honra e estava prestes a receber o prêmio Nobel no ano de 1982. Nesse mesmo ano, fez uma visita ao então presidente de Cuba, Fidel Castro, fato que trouxe problemas para o escritor em sua terra natal, já que o governante da Colômbia na época, Julio César Turbay Ayala, o acusou de financiar o grupo guerrilheiro M-19. Vivendo uma situação diplomática complicada em seu próprio país, García Márquez deixou a Colômbia e buscou asilo político no México, onde manteve uma casa até o seu falecimento. Assim, vê-se um escritor já experiente e com uma carreira literária consolidada escrevendo uma crônica sobre sua juventude, que se inicia da seguinte forma:

En aquella época todo el mundo era joven. Pero había algo peor: a pesar de nuestra juventud inverosímil, siempre encontrábamos a otros que eran más jóvenes que nosotros, y eso nos causaba una sensación de peligro y una urgencia de terminar las cosas que no nos dejaban disfrutar con calma de nuestra bien ganada juventud. Las generaciones se empujaban unas a otras, sobre todo entre los poetas y los criminales (...) (García Márquez, 2018, p. 297).⁶⁹

O excerto exprime uma reflexão sobre o caráter efêmero da juventude e acerca do fato de que as gerações seguintes costumam tentar superar as anteriores, o que pode causar um certo desconforto entre os mais experientes. Mais ao final do trecho, o narrador aproxima dois elementos aparentemente antitéticos para exemplificar sua teoria – os poetas e os criminosos parecem ultrapassar as façanhas das pessoas mais velhas que exerceram essas mesmas atividades, inclusive porque adquiriram experiências e conhecimentos advindos dessas gerações primeiras. Embora pareçam de universos diferentes, vale ressaltar que os poetas e os criminosos podem ser aproximados por sua condição à margem da sociedade, pelo desprezo que comumente lhes é conferido.

Assim, Candido (1992) explica que os cronistas podem utilizar diversas estratégias para compor suas criações, como o amplo uso dos diálogos, a adoção de um estilo mais próximo ao conto ou a uma anedota e, até mesmo, a aproximação a uma exposição poética ou a uma biografia lírica. Em “Bogotá 1947”, percebe-se a mistura entre um tom de autobiografia lírica e de um conto, justificada pelas reflexões em torno da juventude e pela narrativa maravilhosa que ainda se desdobrará no texto. As divagações sobre a adolescência ganham maior contorno nos parágrafos seguintes, nos quais García Márquez viajou mais longe no tempo, rumo aos seus 13 anos de idade:

⁶⁹ “Naquela época todo mundo era jovem. Mas havia algo pior: apesar de nossa juventude inverossímil, sempre encontrávamos outros que eram mais jovens do que nós, e isso nos causava uma sensação de perigo e uma urgência de acabar as coisas que não nos deixavam desfrutar com a calma de nossa juventude merecida. As gerações se empurravam umas às outras, sobretudo entre os poetas e os criminosos (...)” (García Márquez, 2020c, p. 291).

Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre, donde estaba cayendo una llovizna inclemente desde principios del siglo XVI. Yo padecí esa amargura por primera vez en una funesta tarde de enero, la más triste de mi vida, en que llegué de la costa con trece años mal cumplidos, con un traje de manta negra que me habían recortado de mi padre, y con chaleco y sombrero, y un baúl de metal que tenía algo del esplendor del santo sepulcro. Mi buena estrella, que pocas veces me ha fallado, me hizo el inmenso favor de que no exista ninguna foto de aquella tarde (García Márquez, 2018, p. 297).⁷⁰

Esse trecho corresponde ao segundo parágrafo da crônica e, pela primeira vez, a cidade contida em seu título foi citada – iniciou-se assim a ambientação da narrativa em torno da localidade. É nítida a melancolia que perpassa a descrição da chegada de García Márquez à capital no ano de 1940, quando era apenas um adolescente, acentuada pela exposição a uma atmosfera fria e chuvosa. Por estar localizada a cerca de 2.640 metros de altitude em relação ao nível do mar, Bogotá apresenta um clima frio, com médias de temperatura por volta dos 15°C, o que fez com que o narrador a interpretasse como um local fúnebre: “[...] y los estorbos del tránsito para dar paso a los entierros interminables bajo la lluvia. Eran los entierros más lúgubres del mundo, con carrozas de altar mayor y caballos engringolados de terciopelo y morriones de plumones negros [...] (García Márquez, 2018, p. 298).⁷¹ Também é interessante notar o estranhamento que a cena pode ter causado ao jovem Gabo, nascido na pequena Aracataca. Acostumado a uma atmosfera rural, o contato com a urbanização da capital do país era capaz de produzir um choque e, também, de despertar a imaginação do garoto, o qual interpretava aqueles enterros como intermináveis e luxuosos. Sua repulsa ao episódio mórbido somava-se à sua vestimenta que, adaptada de seu pai, acentuava o desconforto diante daquela situação.

Na passagem anterior, apesar de a crônica ainda assumir um tom de autobiografia lírica, já se delineavam as primeiras características da narrativa que está por vir, que é inicialmente sugerida pela apresentação do espaço. Dessa forma, embora o leitor já conseguisse visualizar a localização geográfica contida no título do texto, ainda havia expectativas em torno da importância da referência temporal do ano de 1947, o que será sanado na sequência.

⁷⁰ “Bogotá era então uma cidade distante e lúgubre, onde caía um chuveiro inclemente desde o início do século XVI. Sofri essa amargura pela primeira vez numa funesta tarde de janeiro, a mais triste de minha vida, em que cheguei do litoral com 13 anos mal completos, com uma roupa preta de algodão que reformaram do meu pai, e com colete e chapéu, e um baú de metal que tinha algo do esplendor do Santo Sepulcro. Minha boa estrela, que poucas vezes me falhou, me fez o favor de não existir nenhuma foto daquela tarde (García Márquez, 2020c, p. 291)”.

⁷¹ “[...] os engarrafamentos do trânsito para dar passagem aos enterros intermináveis sob a chuva. Eram os enterros mais lúgubres do mundo, com carruagens de altar-mor e cavalos cobertos de veludo e capacetes de penas pretas [...]” (García Márquez, 2020c, p. 292).

Mesmo que não expusesse a passagem do tempo de maneira explícita, García Márquez deslocou a narrativa para o período em que já tinha 20 anos e era um jovem estudante na capital colombiana. Nesse contexto, o narrador revelou que sua diversão mais “*salaz*” (na tradução para o português, “impudica”) era passear de bonde nos domingos à tarde por apenas cinco centavos e poder circular incessantemente da Plaza de Bolívar à Avenida de Chile – duas referências reais da cidade de Bogotá –, como forma de preencher seus dias vazios. Durante essas tardes, lia diversos livros de poemas, na razão de “*una cuadra de versos por cada cuadra de la ciudad*”, até que, ao anoitecer, percorria os cafés taciturnos da cidade velha em busca de alguma companhia para fumar e debater sobre suas leituras. Nesse momento, já na segunda metade do texto, chega-se ao ponto em que a crônica adquire um teor maravilhoso:

Una noche en que regresaba de mis solitarios festivos poéticos en los tranvías, me ocurrió por primera vez algo que merecía contarse. Ocurrió que en una de las estaciones del norte había subido un fauno en el tranvía. He dicho bien: un fauno. Según el diccionario de la Real Academia Española, un fauno es “un semidiós de los campos y las selvas”. Cada vez que releo esa definición desdichada lamento que su autor no hubiera estado allí aquella noche en que un fauno de carne y hueso subió en el tranvía. Iba vestido a la moda de la época, como un señor canciller que regresaba de un funeral, pero lo delataban sus cuernos de becerro y sus barbas de chivo, y las pezuñas muy bien cuidadas por debajo del pantalón de fantasía (García Márquez, 2018, p. 299).⁷²

Em uma crônica em que predominavam os elementos realistas, voltados para a autobiografia do escritor e para referências autênticas à geografia colombiana, surgiu um elemento maravilhoso capaz de confundir os limites entre o real e a ficção: o fauno. Dessa forma, a aparição do fauno foi encarada com surpresa pelo narrador, mas ganhou certo grau de naturalidade. Essa criatura é associada, em diversas culturas, a um símbolo de fertilidade, cujo nome provém do latim *Faunus*, que significa “favorável”, e da palavra *Fatuus*, associada ao sentido de “destino” e “poeta”. De acordo com a mitologia romana, Fauno era o deus das florestas e dos pastores, neto de Saturno, e apresentava o dom da profecia. Seu surgimento está vinculado ao mito do rei Lácio, proveniente de uma região da Itália Central, que teria sofrido uma metamorfose e se transformado em um deus. Segundo a mitologia, os faunos seriam

⁷² “Numa noite em que voltava de meus solitários festivos poéticos nos bondes aconteceu pela primeira vez algo que merecia ser contado. Numa das paradas do norte subira um fauno no bonde. Disse bem: um fauno. Segundo o dicionário da Real Academia Española, um fauno é ‘um semideus dos campos e dos bosques’. Cada vez que leio essa definição lamento que seu autor não estivesse lá naquela noite em que um fauno de carne e osso subiu no bonde. Ia vestido à moda da época, como um senhor diplomata que regressara de um velório, mas era denunciado pelos cornos de bezerro e as barbas de bode, e as patas bem cuidadas por baixo das calças de fantasia” (García Márquez, 2020c, p. 292-293).

descendentes do deus romano Fauno: tratam-se de semideuses bípedes que apresentam o corpo meio humano e meio bode, representam as festividades e são seres brincalhões que gostam de tocar flauta, dançar e beber, além de possuírem um grande sentido de orientação e poderem guiar viajantes pelas florestas, se gostarem deles, ou podem causar medo a humanos em lugares remotos.

Na crônica, o fauno que subiu no bonde correspondia à descrição dos semideuses pertencentes à mitologia romana, pois tinha cornos de bezerro, barbas de bode e patas bem cuidadas. Entretanto, vestia-se como um humano e seguia a moda da época, com trajes que lembravam um diplomata e podiam despertar na mente do narrador as lembranças dos velórios que viu em sua visita à capital durante sua adolescência. Assim, os rumos que a crônica garciamarqueziana tomaram a partir desse acontecimento possibilitaram sua interpretação como um *fait divers* literário.

O termo *fait divers* foi explorado por Roland Barthes (1915-1980) no capítulo “Estrutura da notícia” de sua obra *Crítica e verdade*, publicada inicialmente em 1966, na França. A pesquisadora Sylvie Dion (2007), em seu artigo “O *fait divers* como gênero narrativo”, explica que o *fait divers* é uma seção de jornal que reúne os incidentes do dia, normalmente as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante. Por se tratar de uma notícia sem importância, adquire um tom pejorativo e é relegado ao último plano entre as informações dos grandes jornais.

Sua origem remonta à criação da imprensa de massa no século XIX; porém, Dion (2007) esclarece que esse tipo de notícias já existia muito antes do advento do jornalismo, visto que inicialmente elas estavam ligadas a um espetáculo popular de transmissão oral. Dessa forma, no século XVIII francês, o desenvolvimento do comércio e das grandes feiras impulsionou a difusão dos acontecimentos por meio de conversas, repassadas nos mercados onde as pessoas se reuniam para comprar e para se informar. O teor dessas informações era essencialmente utilitário – os franceses queriam saber se havia guerras nos países vizinhos, se um grupo de assaltantes vindo de alguma região se acercava ou mesmo se a peste assolava alguma cidade próxima. Juntamente a essas informações úteis, propagavam-se acontecimentos verdadeiros ou extraordinários – assim como o fauno de García Márquez –, que alcançavam maior sucesso com o público.

Paralelamente a essas práticas e com o impulso da imprensa, surgem os “ocasionais”, publicações esporádicas contendo os eventos políticos mais recentes, narrações fantásticas e notícias curiosas inverossímeis que se aproximavam de um espetáculo popular, contrariamente ao conteúdo das gazetas, que surgiram no século XVII e eram voltadas a um público culto e

letrado. Aos poucos, o comércio dos “ocasionais” foi se desenvolvendo, especialmente após as apresentações públicas do *canardier*, personagem popular que recitava ou cantava histórias para o povo e depois vendia os *fait divers* ilustrados. Já na metade do século XIX, os jornais passaram a se tornar mais acessíveis às camadas menos favorecidas com a criação da imprensa popular a um tostão – normalmente, esse tipo de tabloide oferecia informações basicamente compostas por *fait divers*, apresentadas de maneira romanceada e melodramática.

Apesar de “Bogotá 1947” ser uma crônica publicada inicialmente no *El País*, ou seja, trata-se de um texto próprio da esfera jornalística, sabe-se que a intenção de Gabriel García Márquez não era a de informar a população acerca de um fato recente sob um tom sensacionalista; pelo contrário, ele contava uma história mais antiga, da época da sua juventude, permeada por um acontecimento maravilhoso. Assim, é possível detectar indícios de um *fait divers* literário, em que características advindas da reflexão barthesiana são identificáveis na narrativa de García Márquez.

A primeira questão emergente diz respeito à literariedade de um *fait divers*; segundo Barthes (2007), esse tipo de informação é propagado a partir de uma estrutura fechada, tal qual um conto ou uma novela. Embora a crônica garciamarqueziana assuma um tom autobiográfico ao longo de suas páginas, são perceptíveis semelhanças a um conto maravilhoso, cuja narração encerra-se em si própria e não tem relação com uma notícia anterior, visto que o leitor de “Bogotá 1947” não precisa ter nenhum conhecimento prévio para compreender o enredo em si.

Outra característica típica do *fait divers* é a raridade, o poder que o escritor tem de transformar um fato cotidiano em um evento singular. O tema da crônica de García Márquez poderia ser apontado como uma simples volta no bonde, mas que relevância esses passeios de domingo teriam se o fauno não tivesse surgido? É exatamente esse acontecimento insólito que torna o texto singular, chama a atenção do leitor e coloca em dúvida sua própria credulidade em torno do conteúdo apresentado. Além disso, o narrador deseja confirmar que encontrou de verdade um semideus: “*He dicho bien: un fauno [...] de carne y hueso*”⁷³ (García Márquez, 2018, p. 299).

Na sequência da narração, ao brincar com seu leitor, há o comentário: “*Los únicos amigos a quienes yo les contaba estas cosas eran Álvaro Mutis, porque le parecían fascinantes aunque no las creyera, y Gonzallo Mallarino, porque sabía que eran verdad aunque no fueran*

⁷³ “Disse bem: um fauno [...] de carne e osso” (García Márquez, 2020c, p. 292 e 293).

ciertas (García Márquez, 2018, p. 299)⁷⁴. Dessa maneira, continua a hesitação em torno do fato narrado, pois há referências a dois amigos reais de Gabo, que de fato existiram, em torno de um relato sobrenatural. Ademais, o leitor está diante de um paradoxo em relação à postura de Mallarino: como saber que algo é verdadeiro se não o é?

Para Barthes (2007), aí reside uma outra característica do *fait divers*: seu potencial de causar um espanto, que implica sempre uma perturbação. Os leitores podem buscar explicações, alguma causa para que o acontecimento narrado se torne plausível, e criar hipóteses. Nesse dia, García Márquez retornava de um de seus “*solitarios festivos poéticos*” e, por mais que não tenha citado bebidas alcoólicas ao longo da crônica, poderia estar embriagado e ter confundido alguém muito alto com um fauno. Ou mesmo, poderia haver uma pessoa fantasiada no bonde, ou tudo aquilo não se passava de uma grande mentira, de uma invenção do escritor. Ou será que faunos de fato existem?

Assim, García Márquez tinha o potencial de transformar um fato aparentemente corriqueiro, que era um passeio de bonde, em algo maior, digno de ser contado. Barthes (2007) descreve essa questão como algo característico dos *fait divers*, que consideram pequenas causas para obter grandes impactos, pois “o volume fraco de uma causa não amortece de modo algum a amplidão de seu efeito” (Barthes, 2007, p. 63). Isso possibilita que o pouco se iguale ao muito e que acontecimentos envolvendo objetos prosaicos, humildes e familiares ganhem importância, tal como na crônica de García Márquez, que utiliza uma noite no bonde como mote de criação da narrativa. Essa questão é abordada por Candido (1992), que enfatiza o potencial da crônica de apresentar elementos simples e transformá-los em algo de maior grandeza, oferecendo uma riqueza para o leitor explorar.

Por último, analisaremos a crônica “*Vuelta a la semilla*”, publicada em 21 de dezembro de 1983, quase exatamente um ano após Gabriel García Márquez ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura. Nela, assim como em vários outros textos aqui analisados, prevalece o relato em primeira pessoa, carregado de subjetividade e recordações da infância e da juventude. Em *Duas solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina*⁷⁵ (2022), García Márquez, em

⁷⁴ “Os únicos amigos a quem contei essas coisas foram Álvaro Mutis, porque lhes pareciam fascinantes ainda que não acreditasse nelas, e Gonzalo Mallarino, porque sabia que eram verdadeiras ainda que não as fossem” (García Márquez, 2020c, p. 293).

⁷⁵ *Duas solidões* é uma obra originada pelo encontro de Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa nos dias 5 e 7 de setembro de 1967 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Engenharia de Lima, no Peru, conforme relata o tradutor Eric Nepomuceno (2022) no prólogo do livro. Com todas as poltronas do local ocupadas e dezenas de pessoas de pé, a conversa informal entre os dois escritores tornou-se referência para os estudiosos e amantes da literatura latino-americana e, na época, foi publicada em um livro, cuja edição esgotou-se, sendo que seus exemplares restantes circularam como “tesouros” no Peru e na Colômbia. Após mais de 50 anos, a editora Record lançou no Brasil a entrevista sob o título de *Duas solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina*.

entrevista a Mario Vargas Llosa, confessa que “não conseguiria escrever uma história que não fosse baseada exclusivamente em experiências pessoais” (García Márquez; Vargas Llosa, 2022, p. 40). Assim, a pesquisadora Alice Donat Trindade (2019), em seu artigo “O espaço transatlântico sul e os movimentos e influências na escrita jornalística Angola/América Latina”, aponta que essa é uma característica comum nas crônicas latino-americanas dos séculos XX e XXI, nas quais é recorrente a abordagem das situações cotidianas, dos desafios da vida comum, das situações diárias do absurdo – muitas vezes tratadas com humor –, além das memórias de vida dos autores.

Em “*Vuelta a la semilla*”, prevaleceu a memória de García Márquez que, como sugere o título do texto, trouxe à tona a temática de sua terra natal, assim como em “*El tigre de Aracataca*”:

Al contrario de lo que han hecho tantos escritores buenos y malos en todos los tiempos, nunca he idealizado el pueblo donde nací y donde crecí hasta los ocho años. Mis recuerdos de esa época —como tantas veces lo he dicho— son los más nítidos y reales que conservo, hasta el extremo de que puedo evocar como si hubiera sido ayer no sólo la apariencia de cada una de las casas que aún se conservan, sino incluso descubrir una grieta que no existía en un muro durante mi infancia. Los árboles de los pueblos suelen durar más que los seres humanos, y siempre he tenido la impresión de que también ellos nos recuerdan, tal vez mejor que como nosotros los recordamos a ellos (García Márquez, 2018, p. 346).⁷⁶

García Márquez destacou que não buscava idealizar sua terra natal; apesar de suas memórias serem repletas de afetividades, ele não deixava de sempre lembrar a desolação do povoado (aqui já analisada durante a reflexão em torno de “*El tigre de Aracataca*”) em função das atividades da *United Fruit Company* em torno do cultivo da banana. Também foi ressaltado o fato de Aracataca ser uma lembrança recorrente na obra do autor, especialmente na parte jornalística, pois ela é evocada a partir das memórias que emergem. No caso de “*Vuelta a la semilla*”, as recordações foram motivadas pela ida de Gabo a sua terra natal em 1983, após ficar 16 anos sem visitá-la, e o passeio pelas ruas poeirentas trouxe a nostalgia dos tempos de outrora e a intenção de comparar a paisagem de sua infância com aquela vista na década de 1980.

Nesse contexto, García Márquez tinha 56 anos e se vangloriava das recordações claras que tinha da aparência das casas, e sugeria a deterioração daquele espaço, que sofreu com as

⁷⁶ “Ao contrário do que fizeram tantos escritores bons e maus, em todos os tempos, nunca idealizei a cidade onde nasci e onde cresci até os 8 anos. Minhas recordações dessa época – como disse tantas vezes – são as mais nítidas e reais que conservo, ao extremo de que posso evocar como se fosse ontem não só a aparência de cada uma das casas que ainda se conservam mas também descobrir uma fenda que não existia num muro durante minha infância. As árvores da cidade costumam durar mais do que os seres humanos, e sempre tive a impressão de que também elas se recordam de nós, talvez melhor do que nós nos recordamos delas” (García Márquez, 2020c, p. 341).

ações do tempo, com os muros que passaram a ter fendas, rachaduras. Entretanto, alguns elementos da natureza permaneceram os mesmos, como as árvores, especialmente as amendoeiras, as quais foram constantemente emanadas pelo escritor, e foram descritas na crônica como “*tristes*”, numa personificação do ambiente enquanto reflexo do povoado abandonado.

Na sequência do texto, o escritor colombiano comentou que as praças não mudaram, continuaram com “*su polvo sediento*”, provavelmente por chuva, e adornadas pelos pés de amêndoas. Já a igreja, apesar de ter sido pintada diversas vezes em meio século, guardava o mesmo quadrante do relógio da torre. Assim, García Márquez concluiu que, embora houvesse pequenas mudanças, a essência de Aracataca permanecia a mesma, provavelmente em alusão ao fato de o povoado ter ficado parado no tempo, alheio à evolução dos grandes centros, amargando a mesmice que impedia seu crescimento, sua transformação.

Ainda que seja uma espécie de consenso entre os estudiosos da obra de García Márquez a inspiração que o autor teve em Aracataca ao criar Macondo, Gabo discordava que as semelhanças fossem tão notáveis:

Es mucho —yo diría que demasiado— lo que se ha escrito sobre las afinidades entre Macondo y Aracataca. La verdad es que cada vez que vuelvo al pueblo de la realidad encuentro que se parece menos al de la ficción, salvo algunos elementos externos, como su calor irresistible a las dos de la tarde, su polvo blanco y ardiente y los almendros que aún se conservan en algunos rincones de las calles (García Márquez, 2018, p. 347).⁷⁷

Dessa forma, percebe-se que García Márquez não negava que existiam afinidades entre as duas cidades, mas parecia lhe incomodar que tantas pessoas (possivelmente estudiosos e críticos de sua obra) escrevessem conteúdos tentando provar tais semelhanças. Após a análise da crônica “*La poesía, al alcance de los niños*”, é perceptível que Gabo se sentia irritado com o que ele denominava “*manía interpretativa*”, uma espécie de obsessão por encontrar metáforas em toda sua obra e, conseqüentemente, na de outros autores. Vale lembrar que o escritor colombiano teve o privilégio de fazer sucesso ainda em vida e viu o pleno reconhecimento de seu trabalho, o qual despertou o interesse de diversos pesquisadores. Por isso, ele conseguiu acessar outros pontos de vista e outras interpretações sobre muito do que escreveu, e ainda teve

⁷⁷ “É muito – eu diria que demais – o que se escreveu sobre as afinidades entre Macondo e Aracataca. A verdade é que cada vez que volto à cidade real acho que se parece menos à da ficção, salvo alguns elementos externos, como o calor irresistível às duas da tarde, a poeira branca e ardente e as amendoeiras que ainda se conservam em alguns recantos das ruas” (García Márquez, 2020c, p. 342).

a oportunidade de usar um meio de comunicação em massa para expressar seu pensamento em torno dessa dinâmica.

Em entrevista a Mario Vargas Llosa, García Márquez (2022), aos 40 anos de idade, o escritor já relatava o impacto negativo que acreditava sofrer com as contribuições dos críticos de literatura. Em seu depoimento, ele contou sobre observações feitas pelos estudiosos de sua obra, que eram, até então, valores inconscientes em seus escritos, empregados de maneira natural, sem intencionalidade. Entretanto, após tomar consciência das características apontadas pelos críticos, o escritor colombiano se sentia incomodado, pois não desejava que seu processo criativo ficasse condicionado às expectativas da crítica, como uma constante que não poderia ser quebrada. Essas impressões explicavam o desconforto perante certas determinações acerca de sua obra que acabaram por se tornar uma espécie de lugar comum.

Ademais, novamente houve menções sobre sua própria obra, em um movimento que confirmava seu sucesso e levava o leitor a fazer associações; sem o conhecimento sobre Macondo e a leitura prévia de *Cem anos de solidão*, seria mais complicado compreender suas semelhanças com Aracataca. Nesse sentido, as similitudes entre ambos os locais corresponderiam a alguns aspectos físicos, como o calor, a poeira e as amendoadeiras.

Na crônica, a menção à poeira foi recorrente para caracterizar o povoado colombiano. O pó é aquele elemento que passa a cobrir os objetos que não são usados há muito tempo, que foram esquecidos, corroborando a desolação de Aracataca. Além disso, a poeira lembra as cidades afastadas do desenvolvimento, cujas ruas não receberam o asfalto e o calçamento, e pode ser associada ao calor, visto que, com a chuva, o pó poderia ter assentado, evitando que seja facilmente identificado visualmente. Enquanto García Márquez reforçava o aspecto poeirento de sua cidade natal, compôs uma espécie de escrita performática em que o leitor conseguia sentir a temperatura elevada, a poeira grudando na pele e partilhava daquela sensação de desconforto que o autor descreveu: ao reencontrar seus amigos de infância, se sentiu transtornado; ao ver as crianças, se reconheceu nelas e sentiu-se aturdido. Esses adjetivos contribuem para gerar aquela atmosfera de mal-estar. A serenidade só veio quando ele percebeu que poucas coisas mudaram, e isso pareceu transmitir um alívio, como se não tivesse perdido nada durante o tempo em que viveu suas experiências ao redor do mundo, enquanto escritor e jornalista.

No decorrer de “*Vuelta a la semilla*”, García Márquez rememorou a casa mais famosa da cidade, localizada em uma esquina e vizinha à de seus avós, chamada “*la casa del muerto*”. Nela, viveu por muitos anos o pároco Francisco C. Angarita, que batizou toda a geração de Gabo e era famoso por seus sermões moralizadores. Sobre o padre Angarita, havia comentários

bons e ruins; ele tinha temíveis acessos de cólera, mas García Márquez relatou ter descoberto, há pouco tempo, seu posicionamento durante a greve e matança dos bananeiros. Entretanto, essa opinião não foi revelada na crônica, e o leitor não consegue detectar claramente se o padre estava do lado dos camponeses ou consentindo com a multinacional estadunidense. Contudo, a descoberta de Gabo parece ter sido reveladora, surpreendente, sendo provável que, embora o pároco apresentasse comportamento colérico, guardasse consigo um sentimento de justiça em favor da população local. Se ele consentisse com as ações da *United Fruit Company*, é possível que essa posição não chamasse a atenção do cronista, e talvez nem fosse mencionada.

Em suas crônicas, fazendo jus às características do gênero, Gabo recorrentemente trouxe à tona os acontecimentos políticos, sociais e econômicos da Colômbia, mesmo que fosse apenas para citá-los, sem maiores aprofundamentos. Em “Bogotá 1947”, há a menção ao “*bogotazo*” e, em “*Vuelta a la semilla*”, a referência à matança dos bananeiros. Em ambas as crônicas, o assunto não foi aprofundado, mas foi posto ali, para que não fosse esquecido, mostrando que, apesar da fama, da riqueza e de ter escolhido o México para viver, García Márquez era consciente das problemáticas de seu país de origem e não desejava esquecê-las ou ignorá-las em seus escritos. Com circulação na Europa, essas crônicas podiam levar o leitor espanhol a buscar informações sobre esses acontecimentos, com o intuito de compreender melhor a escrita garciamarqueziana. Percebe-se, assim, a circularidade temática entre suas memórias de vida, as alusões à história colombiana, as referências a sua própria obra, em uma intertextualidade constante que amarra as pontas dos diferentes aspectos das vivências de García Márquez.

Encerrando a crônica, escrita às vésperas do Natal, tem-se o seguinte fragmento:

Estas y muchas otras cosas recordaba hace unos días en aquel pueblo ardiente, mientras los viejos y los nuevos amigos, y los que apenas empezaban a serlo, parecían de veras alegres de que estuviéramos otra vez juntos después de tanto tiempo. Era el mismo manantial de poesía cuyo nombre de redoblante he oído resonar en medio mundo, en casi todos los idiomas, y que, sin embargo, parece existir más en la memoria que en la realidad. Es difícil imaginar otro lugar más olvidado, más abandonado, más apartado de los caminos de Dios. ¿Cómo no sentirse con el alma torcida por un sentimiento de revuelta? (García Márquez, 2018, p. 349).⁷⁸

⁷⁸ “Essas e muitas outras coisas eu recordava há alguns dias naquela cidade ardente, enquanto os velhos e os novos amigos, e os que apenas começavam a ser, pareciam deveras alegres por estarmos outra vez juntos depois de tanto tempo. Era o mesmo manancial de poesia cujo rufo de tambor ouvi ressoar em meio mundo, em quase todos os idiomas e que, no entanto, parece existir mais na memória do que na realidade. É difícil imaginar outro lugar mais esquecido, mais abandonado, mais distante dos caminhos de Deus. Como não se sentir com a alma retorcida por um sentimento de revolta?” (García Márquez, 2020c, p. 344).

Assim, percebe-se como o texto é concluído com uma reflexão de ordem social em relação à América Latina: a de um território abandonado por Deus e paradoxalmente por Ele dado à Espanha e a Portugal, o que soa irônico. Trindade (2019), ao explorar a obra dos cronistas Luís Fernando, de Angola, e Enrique Núñez Rodríguez, de Cuba, ambos influenciados por Gabriel García Márquez, destaca a presença da perspectiva do autor nos textos analisados. Essa característica também é latente nas crônicas garciamarquezianas, nas quais os acontecimentos, personalidades apresentadas e envolvidas no texto surgem a partir de um narrador/autor intradieético, cuja voz é presente. Dessa forma, a voz do autor se revela na produção do jornalismo literário, visto que ele deseja que o leitor se dê conta de sua presença.

É interessante notar, na expressão subjetiva de García Márquez, a forma poética que ele utilizou ao falar de Aracataca; apesar da mesmice, aquela terra funcionava metaforicamente como um manancial de poesia, uma fonte inesgotável de memórias e inspirações que embebeu e perpassou a obra do escritor colombiano. Ademais, esse manancial parecia ter um rufo de tambor que ressoou em todo o mundo, em quase todos os idiomas. Isso porque, nas experiências de vida de Gabo, que conheceu várias partes do mundo e entrou em contato com as mais diversas culturas, a referência inicial para comparações e reconhecimento do que é diferente sempre foi sua terra natal, o berço de sua infância, das recordações mais remotas. Na sua obra esses resquícios se tornaram presentes, mesmo que fossem negados, e García Márquez vai se transformando, dessa forma, em uma metáfora de sua região de origem, inseparável dela e de todas as impressões que lhe causou. Uma outra leitura dessa passagem também é possível; embora García Márquez negasse que houvesse tantas semelhanças entre Aracataca e Macondo, ele não contestava que as similitudes existissem, e a menção à poesia que ressoou em meio mundo em quase todos os idiomas pode ser uma menção às inúmeras traduções de *Cem anos de solidão*, que levaram o nome de Aracataca, mesmo enquanto terra do autor, a todos os confins do planeta. Afinal, se Aracataca suscita curiosidade entre os leitores de García Márquez, isso ocorre em função da criação de Macondo.

Quanto às memórias, elas podem falhar, aparentar serem difusas, pouco precisas, ou podem se contaminar pelo filtro pessoal que destaca o que convém ou que ficou mais marcado, menosprezando as nuances menos convenientes. Por isso, García Márquez concluiu que aquele manancial existia mais na memória que na realidade; podia até ser que a realidade traísse um pouco suas impressões e lembranças. Mas isso não impedia que fossem postas e apresentadas. Aparentemente, o escritor colombiano desconhecia outro lugar mais desolado, abandonado e distante dos caminhos de Deus, como se Aracataca não existisse no mapa, e fosse uma espécie

de curva no fim do mundo – descrição esta que se relaciona diretamente à caracterização de Macondo em *Cem anos de solidão*.

E qual o sentimento que permaneceu após a reflexão? A revolta. Depois de tantas lembranças e recordações, das histórias que precisavam ser evocadas para não serem esquecidas, García Márquez parecia não se conformar com o destino de sua terra, como se Aracataca, enterrada no esquecimento, levasse consigo para a tumba todas as experiências ali vividas, que foram gérmenes para a ascensão da obra garciamarqueziana. A “*Vuelta a la semilla*” servia para o lembrar que pouco mudou, e talvez o que mais fosse necessário seria exatamente um pouco de mudança.

Portanto, percebe-se que as crônicas de Gabriel García Márquez apresentam diferentes nuances e figurações, que variam de acordo com os acontecimentos da época e do grau de maturidade artística, jornalística e literária atingida pelo autor. Assim, como destacou Mesa (2006), a crônica é um gênero ambivalente, misto entre informação e interpretação e, ao trazer à tona o ato de interpretar, se valoriza o papel do leitor, imprescindível para que o conteúdo apresentado seja compreendido. Também não se pode esquecer o estilo criativo das crônicas, o elemento que mais as aproxima da literatura, pois é redatada com estilo livre sendo, conforme Mesa (2006), um “gênero de autor”, que emprega riqueza vocabular e interpretação pessoal que as distancia de um texto estritamente informativo. Dessa forma, seu caráter é eminentemente literário, visto que o cronista comenta, amplia e ordena os fatos a sua maneira, de forma literária e sem deixar de ser também jornalismo.

3 REALIDADES IMAGINADAS, FICÇÕES REAIS: O JORNALISMO DE GARCÍA MÁRQUEZ

Edvaldo Pereira Lima (2014), em seu estudo *Jornalismo literário para iniciantes*, afirma que o jornalismo é um campo de conhecimento que transmite em larga escala conteúdos traduzidos em linguagem democratizante, tornando acessível à coletividade conhecimentos que poderiam ficar restritos a grupos sociais particulares, caso não houvesse os veículos de comunicação jornalística. Por isso, na sociedade contemporânea, essa atividade possui um papel relevante ao construir continuamente o retrato dinâmico das histórias tecidas diariamente pelas pessoas, sejam elas anônimas ou famosas, e por grupos, sejam eles multidões ou agrupamentos menores. Dessa forma, o fim maior é sempre a comunicação, pois as pessoas têm algo a dizer umas para as outras. Para Lima (2014), o conteúdo a ser divulgado é organizado sob a forma de mensagem, um modo de transportar conteúdos factuais, que são os fatos concretos de um acontecimento, e os conteúdos simbólicos, que são os elementos subjetivos, como sentimentos e intuições.

Por conseguinte, devido à importância social conferida ao jornalismo, muitas expectativas são partilhadas em torno dessa modalidade de produção. Rogério Borges (2013), em sua obra *Jornalismo literário: teoria e análise*, comenta que, para a sociedade em geral, o jornalismo é um discurso cujas funções são desvendar o que não está à mostra, descobrir o oculto, informar sobre acontecimentos no passado longínquo, cobrar de quem deve algo à sociedade, ser espaço de reivindicação social livre – ou seja, é uma instituição significativa para a coletividade, uma espécie “de instrumento de cidadania, arma dos desvalidos, pilar da democracia” (Borges, 2013, p. 21). O mesmo estudioso ainda utiliza como referência o título da famosa coluna de crônicas de Nelson Rodrigues, “A vida como ela é”, para metaforizar uma visão amplamente difundida entre a sociedade sobre o fazer jornalístico: um exercício de objetividade, capaz de relatar fielmente os fatos da “vida como ela é”, sem deixar se contaminar por subjetividades que distorcem os fatos ou por opiniões pessoais que só atrapalhariam a verdade de vir à tona. Lima, acima mencionado, também reafirma os anseios sociais em torno do jornalismo, que consistem em encontrar mensagens e atos de comunicação que tratem da vida real, organizadas por profissionais especializados para dispô-las de um jeito especial para comunicar acontecimentos verdadeiros, que não imaginados.

Entretanto, embora haja expectativas em torno da leitura de informações factuais nas páginas de um jornal, se sabe que nem tudo que se publica nos diários tem um compromisso estrito com a objetividade, tampouco com a verdade; é possível encontrar também histórias em

quadrinhos, charges, crônicas, artigos de opinião, críticas de arte, e outros gêneros que explorem a subjetividade e a ficção, como, por exemplo, os textos de Gabriel García Márquez que constituem nossos objetos de estudo. A partir de suas crônicas e reportagens, cria-se um espaço no qual é possível identificar o trabalho com a imaginação, a ficção, o falso e, do mesmo modo, o factual, o verdadeiro. Por isso, é pertinente analisar essa tensão entre a verdade e a ficção, a qual emerge de forma mais contundente em diversos textos do *corpus* da pesquisa. Nesta seção, as reflexões estabelecidas giram principalmente em torno das crônicas “Una equivocación explicable” (1950), “Cuento de horror para la Nochevieja” (1980), “La poesía, al alcance de los niños” (1981), “El río de la vida” (1981), “Bogotá 1947” (1981), “Vuelta a la semilla” (1983) e da reportagem “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” (1958).

3.1 A tensão entre o real e o fictício no jornalismo garciamarqueziano

Primeiramente, vale ressaltar que o aparecimento de traços de subjetividade nos textos do *corpus*, evidenciando que as produções de fins jornalísticos não se resumem à objetividade e a voz do narrador pode se manifestar – no caso da produção garciamarqueziana, nas crônicas e reportagens aqui analisadas. Considerando o material de análise em uma linha do tempo, tal como fizemos no capítulo anterior, cabe salientar que a primeira pessoa do discurso não aparece nas primeiras publicações de García Márquez que fazem parte desta pesquisa – pode-se inferir que a voz narrativa ainda não estava muito à vontade para se manifestar pela primeira pessoa.

Essa situação é diferente em “*Los cubanos frente al bloqueo*” (1978), reportagem em que a primeira pessoa do singular se manifesta de maneira clara: “*Creo que muy pocos éramos conscientes de la manera sigilosa pero irreparable en que la escasez se nos iba metiendo en la vida*”⁷⁹ (García Márquez, 2018, p. 233). Depois, nas crônicas dos anos 1980, o uso das marcas de subjetividade é ampliado para ser aparente ao longo de todo o texto, como é possível perceber nos seguintes exemplos: em “*Cuento de horror para la Nochevieja*” (1980), “*Yo había oído decir, en efecto, que lo único que confunde a los fantasmas son los laberintos del tiempo*”⁸⁰ (García Márquez, 2018, p. 259); em “*La poesía, al alcance de los niños*” (1981), “*Debo ser un lector muy ingenuo, porque nunca he pensado que los novelistas quieran decir más de lo que*

⁷⁹ “Creio que poucos estávamos conscientes da maneira discreta porém irreparável com que a escassez ia entrando em nossas vidas” (García Márquez, 2020c, p. 224).

⁸⁰ “Eu ouvira dizer, no entanto, que a única coisa que confunde os fantasmas são os labirintos do tempo” (García Márquez, 2020c, p. 250).

dicen”⁸¹ (García Márquez, 2018, p. 267); em “*El río de la vida*” (1981), “*Por lo único que quisiera volver a ser niño es para viajar otra vez en un buque por el río Magdalena*”⁸² (García Márquez, 2018, p. 269); em “*Bogotá 1947*” (1981), “*Lo primero que me llamó la atención de esa capital sombría fue que había demasiados hombres deprisa en la calle, que todos estaban vestidos como yo, con trajes negros y sombreros, y que, em cambio, no se veía ninguna mujer*”⁸³ (García Márquez, 2018, p. 297-298); em “*Vuelta a la semilla*” (1983), “*Muchas veces oí decir que la “casa del muerto” se llamaba así porque allí se veía deambular en la noche el fantasma de alguien que en una sesión de espiritismo dijo llamarse Alfonso Mora*”⁸⁴ (García Márquez, 2018, p. 348).

A pesquisadora Joana Rodrigues (2005), em sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*, aponta que, nas crônicas da década de 1980, Gabriel García Márquez assume a autoria de seus textos e se legitima como sujeito do discurso:

O mesmo procedimento de inferência que García Márquez mantém na composição das crônicas, assumindo a autoria do texto e com isso legitimando-se como o sujeito do discurso, configura-se também como uma ação do intelectual de seu tempo. Ou seja, ao expor ao público ideias, versões, impressões, pontos de vista, interpretações, juízos de valores, opiniões, preferências, como elementos que embasam sua visão de mundo sobre alguns fatos ocorridos nos primeiros quatro anos da década de 80, García Márquez está exercendo o papel de representação do intelectual (...) (Rodrigues, 2005, p. 74).

Assim, com sua individualidade carimbada em sua escrita, García Márquez reafirma o caráter subjetivo de suas crônicas da década de 1980, estabelecendo-se como autor e sujeito do discurso, como narrador. Desse modo, Rodrigues (2005) afirma que sua figura de cronista ganha destaque e sobre ele caem as responsabilidades do teor, do conteúdo e do desenrolar do texto. Além do mais, a explicitação de uma perspectiva ou ponto de vista específico é um elemento integrante do universo literário do qual o cronista lança mão e projeta para o texto jornalístico com o objetivo de garantir uma certa ordem entre o que acontece, envolvendo o tempo, os

⁸¹ “Devo ser um leitor muito ingênuo porque nunca pensei que os romancistas quisessem dizer mais do que dizem” (García Márquez, 2020c, p. 258).

⁸² “A única coisa que me dá vontade de voltar a ser criança é viajar outra vez de navio pelo rio Magdalena” (García Márquez, 2020c, p. 261).

⁸³ “A primeira coisa que me chamou a atenção nesta capital sombria foi que havia muitos homens apressados na rua, que todos estavam vestidos como eu, com roupas pretas e chapéus, e não se via nenhuma mulher” (García Márquez, 2020c, p. 291-292).

⁸⁴ “Muitas vezes ouvi dizer que a *casa do morto* tinha esse nome porque ali se via vaguear à noite o fantasma de alguém que numa sessão de espiritismo disse se chamar Alfonso Mora” (García Márquez, 2020c, p. 343, grifo do autor).

personagens e os fatos ocorridos: “É ao cronista que cabe a condução dessa perspectiva, função idêntica àquela que no texto de ficção é assumida pelo narrador, ou seja, o responsável pela história que está sendo relatada” (Rodrigues, 2005, p. 79).

Nesse sentido, Rodrigues (2005) comenta que se cria um narrador com identidade, o qual lança mão da primeira pessoa enquanto uma estratégia em causa própria, que se assume e prioriza sua voz em meio a tantas outras e, ao mesmo tempo, convoca o leitor para um tom mais próximo, seduzindo-o a “ouvir” o que ele tem a contar. Percebe-se que a voz narrativa garciamarqueziana não deseja simular neutralidade, pelo contrário, se estabelece enquanto portadora de impressões subjetivas.

No esteio dessas reflexões sobre a subjetividade, Luiz Costa Lima (2006), em *História. Ficção. Literatura.*, aponta a *Iliada* como o ápice da tradição épica e a *Odisseia* como o início de sua decadência, um fenômeno importante para que se perdesse a obrigação de contar feitos significantes à História, ao coletivo, a fim de começar o destaque à cena privada e, conseqüentemente, à subjetividade. Com Platão, reafirma-se que a palavra da sabedoria era reservada ao filósofo e ao filólogo e o encanto e o embuste são realizados pela mimese, atribuindo à poesia um potencial de enganar. Desse modo, é possível perceber que, se a mimese poderia encantar, teria igualmente o potencial de promover o embuste, ou seja, a mentira. Fica claro que, desde o período clássico da Grécia Antiga, começam-se a criar ideias a respeito da relação entre o poeta e a mentira, questão que pode estar enraizada no imaginário ocidental até os dias de hoje.

A partir da *Poética*, Costa Lima (2006), acima mencionado, esclarece que, para Aristóteles, o papel do poeta não é dizer o que houve realmente, mas o que poderia haver segundo o verossímil ou o necessário; a poesia é mais filosófica e nobre que a história e trata do geral, do universal, enquanto a história se volta para acontecimentos específicos, particulares. Embora explore as reflexões contidas na *Poética*, o autor deixa um alerta:

Quando falamos na precariedade da reflexão antiga sobre a arte poética e destacamos a excepcionalidade da *Poética*, precisamos deixar claro que não supomos que a reflexão aristotélica tivesse o caráter de uma legislação atemporal. Ainda que Aristóteles considerasse a mimesis uma tendência natural ao homem, que nela encontraria prazer (*Poét.* 48 b 6-9), seu tratado a mostra como uma *tekhné* em que, embora se vislumbrem sinais do que será chamado arte, o conceito de arte inexistente. Além do mais, parte do tratado se perdeu, a teorização da Poética supõe gêneros determinados, com a superioridade reservada à tragédia (Costa Lima, 2014, p. 204-205, grifo do autor).

Assim, Costa Lima (2014) adverte sobre os perigos da aplicação das teorias presentes na *Poética* de Aristóteles na contemporaneidade, deslocadas de seu contexto de criação em uma época na qual o próprio conceito de arte era inexistente. Dessa forma, ele busca ressignificar o conceito de mimese pois, por ele, é possível estabelecer a correspondência entre o mundo sócio-histórico e o texto poético-literário. Dada a divisão entre a mimese artística e a não artística, ressaltamos que a mimese artística condiz com o artista recebendo a influência de um tempo comum, sendo sensível a outros artistas cuja obra desconhece e a pressões sociais que se atualizam. Independentemente do tipo de mimese, Costa Lima (2014) destaca sua correspondência à sociedade em que seu agente pertence, pois assim o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais; a sociedade torna-se sua parceira porque nela circulam valores, usos e costumes que constituem uma lógica social anterior ao próprio indivíduo – a mimese, então, ancora o mundo no mundo.

Diana Klinger (2007), na obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, também contribui para os estudos do desenvolvimento da subjetividade e destaca o cristianismo como um movimento fundamental para que o homem se voltasse a sua individualidade. Isso porque o ascetismo cristão tem como um de seus elementos centrais o dever de conhecer-se e, nesse movimento, a subjetividade relaciona-se com a verdade por meio do mecanismo da confissão como técnica da construção de si mesmo, enquanto purificação da individualidade em direção à transcendência divina. Desse modo, na passagem da cultura pagã à cristã, o pensamento do Ocidente passa a ser moldado a partir do “conhece-te a ti mesmo”: “Com a herança da moral cristã, que faz da renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo” (Klinger, 2007, p. 25). Nesse sentido, retomando as contribuições de Michel Foucault, Klinger esclarece que é nesse cenário que o cuidado de si passa a ser encarado como algo suspeito, imoral, um egoísmo em contradição com o interesse que é necessário ter em relação aos outros ou com o sacrifício de si mesmo. Apenas com o Renascimento e a Reforma inicia-se, de fato, um interesse crescente em compreender o ser humano tal como ele é, afastando-se das premissas transcendentais que marcavam a Idade Média. É nesse contexto que emerge o conceito moderno de sujeito — um indivíduo autônomo, dotado de razão, vontade e consciência de si. Essa nova forma de entender o ser humano não apenas transforma a filosofia e a cultura, mas também redefine os rumos da literatura. O sujeito moderno passa a ocupar o centro das narrativas, tornando-se protagonista dos acontecimentos e agente de suas próprias escolhas. A literatura moderna, portanto, nasce da possibilidade de representar essa interioridade e essa ação

individual; não se pode falar em literatura moderna sem considerar a presença e a consolidação do indivíduo no sentido moderno.

No contexto dessas discussões, é evidente a relação dos textos garciamarquezianos aqui analisados com a subjetividade e com o mundo a que pertencem e onde estão mergulhados. As referências ao real⁸⁵, por exemplo, são recorrentes nas crônicas e nas reportagens, como no caso de “*Una equivocación inexplicable*” (1950), o mais antigo dos textos analisados, no qual a narrativa traz a menção ao *Hotel Alférez Real*, cujo prédio foi concluído em 1933 e demolido em 1972:

Lo único que sabía con exactitud el caballero era que estaba en Cali. Por lo menos —debió pensar— mientras ese edificio que se levantaba a su ventana fuera el Hotel Alférez Real y mientras alguien no le comprobara matemáticamente que el edificio había sido trasladado para otra ciudad en la noche del sábado, podía asegurar que estaba en Cali (García Márquez, 2018, p. 33).⁸⁶

A citação torna evidente que o personagem da crônica só conseguia se orientar geograficamente a partir da referência ao hotel, visível pela sua janela, e que o fazia ter certeza a respeito da cidade onde se localizava – lembremos que ele se encontrava em estado de embriaguez. Pela descrição, o prédio do *Alférez Real* parecia ser uma espécie de cartão postal da cidade, ideia que é confirmada pelo professor de arquitetura Erick Pereira (2010) no artigo “*Un emblema olvidado de Cali: el Hotel Alférez Real (1927— 1972)*”. Pereira (2010) esclarece que a fachada do edifício foi fotografada de forma ampla por estar estrategicamente localizada na entrada da cidade e próxima de outros significantes pontos, como o *Paseo Bolívar* e a *Puente Ortiz*. O *Hotel Alférez Real* simbolizava o auge econômico de Cálí após a abertura do canal do Panamá em 1914 e a construção da linha férrea que ligava a cidade a *Buenaventura*, em 1915. Com isso, Cálí se tornou um estratégico ponto comercial cuja infraestrutura hoteleira precisava prosperar, além do fato de que os voos da Panagra (Pan American Grace-Airways, subsidiária da Pan American World Airways – PanAm) entre Nova Iorque e Buenos Aires faziam parada obrigatória ali, por ser uma escala técnica devido aos inconvenientes da altitude de Bogotá; assim, o hotel seria alojamento de ótima categoria aos passageiros.

Dessa maneira, a menção a um hotel cuja existência é historicamente comprovada pode levantar certas expectativas no leitor de “*Una equivocación explicable*” a respeito do enredo a

⁸⁵ Esse termo será melhor discutido posteriormente.

⁸⁶ “A única coisa que sabia com exatidão era que se encontrava em Cálí. Pelo menos – deve ter pensado – enquanto esse edifício que se erguia diante de sua janela fosse o Hotel Alférez Real e enquanto não lhe provassem matematicamente que o edifício havia sido trasladado para outra cidade na noite do sábado, podia assegurar que estava em Cálí” (García Márquez, 2020c, p. 27).

ser relatado; talvez, seja uma história verídica. Entretanto, Umberto Eco (2024), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, explica que o mundo real pode ser definido como o mundo de nossas experiências, ou seja, relacionado a algum tipo de contato palpável, ligado aos nossos sentidos. Diante disso, o autor esclarece que o leitor usa o mundo real como pano de fundo para suas leituras porque contamos com nosso conhecimento experienciado para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover com outros mundos, os quais podem, até mesmo, serem impossíveis. Isso ocorre porque os mundos ficcionais são chamados, por Eco (2024), de parasitas do mundo real e não há nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais em uma obra.

Por esse motivo, ao leitor fica o alerta: a presença de um elemento do mundo real não pode ser indício de uma narrativa de não ficção, ou de algo que deva ser interpretado de forma literal. O texto de García Márquez já antecipa que não há uma cisão entre ficção e realidade, que não há linha demarcatória entre os dois conceitos e que a ficcionalização aparece, em menor ou maior grau, em toda produção escrita. No caso da crônica garciamarqueziana, o enredo será conduzido de forma inusitada:

De pronto, una lámina diminuta y espejeante penetró por la ventana y golpeó contra el piso, a corta distancia de su cama. El caballero debió pensar que se trataba de una hoja traída por el viento, y continuó con los ojos fijos en el techo que se había vuelto móvil, flotante, envuelto por la niebla de su dolor de cabeza. Pero algo estaba zapateando en el entablado, junto a su cama. El caballero se incorporó, miró del otro lado de la almohada y vio un pez diminuto en el centro de su cuarto. Sonrió burlonamente; dejó de mirar y se dio vuelta hacia el lado de la pared. “¡Qué rigidez! –pensó el caballero–. Un pez en mi habitación, en un tercer piso, y con el mar a muchos kilómetros de Cali.” Y siguió riendo burlonamente.

Pero de pronto, bruscamente saltó de la cama. “Un pez –gritó–. Un pez, un pez en mi cuarto.” Y huyó jadeante, exasperado, hacia el rincón. El remordimiento le salió al encuentro. Siempre se había reído de los alacranes con paraguas, de los elefantes rosados. Pero ahora no podía caberle la menor duda. ¡Lo que saltaba, lo que se debatía, lo que espejeaba en el centro de su cuarto, era un pez! (García Márquez, 2018, p. 34).⁸⁷

⁸⁷ “Subitamente uma lâmina diminuta e brilhante penetrou pela janela e bateu contra o chão, a curta distância de sua cama. O cavalheiro imaginou que se tratava de uma folha trazida pelo vento, de forma que continuou com os olhos fixos no teto que se havia tornado móvel, flutuante, envolto pela névoa de sua dor de cabeça. Algo, porém, estava sapateando no assoalho, perto de sua cama. O cavalheiro ergueu-se, olhou do outro lado do travesseiro e viu um peixe diminuto no centro de seu quarto. Sorriu zombeteiramente, deixou de olhar e voltou-se para o outro lado da parede. ‘Que ridículo!’ pensou. ‘Um peixe na minha casa no terceiro andar, e com o mar a muitos quilômetros de Cáli.’ E continuou a sorrir zombeteiramente.

Mas logo, e num gesto brusco, pulou da cama. ‘Um peixe’, gritou. ‘Um peixe, um peixe no meu quarto.’ E pulou arquejante, exasperado, até o canto. O remorso lhe foi ao encontro. Sempre havia rido das lagartixas com guarda-chuva, dos elefantes cor-de-rosa. Mas agora não havia a menor dúvida. O que pulava, o que se debatia, o que brilhava no meio de seu quarto era um peixe!” (García Márquez, 2020c, p. 28).

Primeiramente, já se sabe que o personagem da crônica estava acordando de uma bebedeira do dia anterior e que sua memória estava afetada, pois mal lembrava de seu próprio nome. Por esse motivo, suas impressões do ambiente ao redor estavam contaminadas pelos sentidos alterados pelos efeitos do álcool e suas declarações eram passíveis de questionamento, inclusive pelo fato de que o teto lhe parecia móvel e flutuante. O fato de uma pessoa bêbada ter a sensação de que o mundo gira ao seu redor em câmera lenta é chamada de vertigem, visto que existe uma percepção distorcida do movimento do próprio corpo ou do ambiente ao seu redor relacionada a alterações nas capacidades de equilíbrio e coordenação motora. Isso acontece porque a presença do etanol no organismo causa alterações no sistema vestibular (denominado popularmente de labirinto) e alterações sinápticas que afetam o funcionamento do cerebelo. Assim, se o personagem sentia o quarto girar à sua volta, certamente os efeitos das bebidas alcoólicas ainda se faziam presentes em seu corpo.

Quanto à menção aos elefantes cor-de-rosa e aos escorpiões com guarda-chuva (na tradução brasileira, a menção ao artrópode foi substituída por lagartixas com guarda-chuva), vale ressaltar que, popularmente, essas expressões costumam ser associadas a alucinações causadas pelo consumo desmedido de álcool ou drogas. Assim, se alguém vê um elefante cor-de-rosa ou um escorpião com guarda-chuva é porque está com a ilusão de enxergar algo que não existe após abusar de alguma substância. Por conseguinte, o personagem parecia estar habituado a ver essas imagens quando bebia em excesso, visto que ele sempre riu dessas visões, achando graça do estado em que costumava ficar. Entretanto, algo diferente lhe chamou a atenção: uma pequena lâmina brilhante, inicialmente considerada uma folha trazida pelo vento, entrou pela janela e estava se movimentando no chão próximo de sua cama: era um peixinho.

Em um primeiro momento, o personagem não acreditou em sua própria visão. Porém, ao levantar da cama e se aproximar daquilo que se debatia, ele se certificou que se tratava de fato de um peixe – não mais elefantes ou escorpiões. Com essa passagem, o leitor não pode confiar totalmente na percepção do homem, pois o peixe brilhante pode ter sido mais um delírio de sua mente e, assim, é possível duvidar que o animal aquático estava, de fato ali.

A atitude do homem após a cena é inesperada: ele fechou os olhos, cerrou os dentes e se atirou da janela, do terceiro andar, num ímpeto ato de desespero, como se sentisse medo da cena. Sua atitude extremada pode ter sido ocasionada pelos efeitos do álcool, que fizeram com ele que agisse sem pensar, colocando em risco sua própria vida por um simples peixe. Mas também vale ressaltar que o remorso, que já havia aparecido no início da crônica, apareceu novamente no excerto anterior, e não se sabe o que lhe despertou esse sentimento. O remorso somado à visão do peixe o conduziu a uma tentativa de suicídio – no dia seguinte, ao acordar,

o personagem estava em uma cama de hospital, lembrando-se do dia anterior e sentindo-se bem. Assim, ele resolveu abrir o jornal, o qual representava, na crônica, o factual, e deparou-se com a notícia de sua própria queda:

“Cali. Abril 18. Hoy, en las horas de la mañana, un desconocido se arrojó por la ventana de su apartamento situado en el tercer piso de un edificio de la ciudad. Parece que la determinación se debió a la excitación nerviosa producida por el alcohol. El herido se encuentra en el hospital y parece que su estado no es de gravedad” (García Márquez, 2018, p. 34-35).⁸⁸

A presença da notícia de jornal contando sobre seu incidente tem o potencial de causar um efeito de realidade na narrativa, como se todo aquele enredo fosse verídico. Além das referências ao Hotel Alférez Real, é interessante notar que a matéria do jornal lido pelo personagem é de 18 de abril e *“Una equivocación explicable”* foi publicado em 20 de abril; não se sabe se do mesmo ano, mas em 1950 o hotel ainda estava aberto e em pleno funcionamento. Desse modo, seria possível, até mesmo, imaginar que a crônica foi escrita por Gabriel García Márquez após ele ter lido aquela notícia em algum jornal, como se ela tivesse lhe fornecido material criativo para a elaboração de um texto: as motivações para que um homem bêbado se atirasse de uma janela. Vale destacar que as crônicas jornalísticas são, em geral, como apontado por Massaud Moisés (1979) em *A criação literária*, inspiradas em fatos do cotidiano, que funcionam, nas palavras do estudioso, como seu “húmus permanente”; por isso é plausível que García Márquez tenha se deparado com aquele enredo previamente. Entretanto, Moisés (1979) destaca que, diferentemente de um repórter, o cronista torna-se o poeta ou ficcionista do cotidiano, deixando claro que a crônica não visa à mera informação, mas transcende o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes. Além disso, ao ser chamado de “ficcionista”, já fica claro o descompromisso do cronista com o mundo real e com a objetividade dos fatos.

No fechamento da crônica, uma outra notícia lida pelo personagem naquele mesmo jornal que encontrara no quarto do hospital explicou o aparecimento do peixe no terceiro andar:

“Cali. Abril 18. Una extraordinaria sorpresa tuvieron en el día de hoy los habitantes de la capital del valle del Cauca, al observar en las calles centrales de la ciudad la presencia de centenares de pescaditos plateados, de cerca de

⁸⁸ “Cáli. – 18 de abril. – Hoje pela manhã um desconhecido jogou-se pela janela de seu apartamento situado no terceiro andar de um edifício da cidade. Parece que tal determinação deveu-se à excitação nervosa provocada pelo álcool. O ferido encontra-se no hospital, e tudo indica que seu estado não é grave.” (García Márquez, 2020c, p. 28).

dos pulgadas de longitud, que aparecieron regados por todas partes” (García Márquez, 2018, p. 35).⁸⁹

Com esse final, o leitor pode finalmente acreditar no aparecimento do peixe no quarto do personagem, pois a notícia ofereceu credibilidade a sua experiência. Contudo, por mais que as datas do jornal lido pelo homem de “*Una equivocación explicable*” e da publicação da crônica sejam próximas e a cidade de Cáli e o *Hotel Alférez Real* sejam referências do mundo real, o leitor não pode, ingenuamente, considerar todo o conteúdo lido como verídico. Primeiramente, porque García Márquez não tem esse compromisso, ao ser um escritor de crônicas, de transmitir o factual, e em segundo lugar, àquela altura, ele já tinha publicado seus primeiros contos e a atividade jornalística servia, também, como exercício criativo.

Assim, Wolfgang Iser (2002), no texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, disserta sobre a oposição entre realidade e ficção, a qual já faz parte de um certo saber tácito e social, tão bem aceita que parece evidente por si mesma. Ele alerta para o questionamento desse binarismo, visto que os textos ficcionais não são de todos isentos de realidade (tal como as referências ao mundo real presentes em “*Una equivocación explicable*”): “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (Iser, 2002, p. 957). Dessa forma, já atingimos uma premissa de que distinguir os textos entre reais e fictícios, além de constituir tarefa complicada, retiraria da discussão sobre o fictício, nas palavras de Iser (2002), uma dimensão importante, pois no texto ficcional há muita realidade que pode ser identificada como de ordem social, sentimental e emocional. E essas realidades não são ficções, nem tampouco se transformam em tais por estarem em um texto ficcional. As reflexões de Costa Lima (2006) apontam para a importância dos estudos de Iser (2002) sobre a ficção, visto que suas formulações teóricas alcançam um estatuto que lhe fora negado pelo pensamento ocidental, especialmente porque agora seu entendimento passa a ser rearticulado com a realidade.

Nesse sentido, o aparecimento do peixe na crônica de García Márquez suscita a discussão em torno do fato de que uma “chuva de peixes” é algo possível de ocorrer. O fenômeno é frequente em Honduras, na cidade de Yoro, onde famílias têm coletado em cada tempestade, em média, 10 quilos de peixes que são vendidos a uma empresa de pesca, gerando-lhes uma renda complementar. Os moradores hondurenos relatam que pequenos peixes

⁸⁹ “Cáli. – 18 de abril. – Uma extraordinária surpresa tiveram no dia de hoje os habitantes da capital do Valle do Cauca, ao observarem nas ruas centrais da cidade a presença de centenas de peixinhos prateados, de cerca de duas polegadas de comprimento, que apareceram espalhados por toda parte” (García Márquez, 2020c, p. 29).

prateados (da mesma cor dos que apareceram na crônica), semelhantes às sardinhas, caem do céu pelo menos uma vez por ano durante as chuvas intensas que atingem a região entre a última semana de maio e a primeira semana de junho. A hipótese meteorológica para a existência de tal fenômeno é de que uma tromba d'água ou tornado pode ocorrer nas proximidades de um lago, absorvendo peixes e/ou outros materiais que são posteriormente despejados em outro local. Entretanto, muitos moradores atribuem a chuva de peixes a uma causa sobrenatural, que poderia ser explicada pela intercessão do padre Manuel de Jesús Subirana, um missionário espanhol que pediu que não faltasse comida ao povo de Yoro.

Independentemente da crença dos moradores e das impressões do leitor a respeito da crônica mencionada, é evidente que o narrador de “*Una equivocación explicable*” consegue estabelecer a tensão entre o fictício e o verdadeiro, desmistificando sua simples oposição, ao longo das páginas narradas, usando as supostas notícias de jornal como indícios de que aquele fato narrado poderia ter ocorrido, fazendo com que o leitor titubeasse a respeito daquele conteúdo. Por fim, fica latente a questão da verossimilhança, visto que o enredo da crônica era passível de ter ocorrido, mesmo que sua veracidade não pudesse ser comprovada. Costa Lima (2006), retomando as contribuições de Friedrich Schlegel, pontua que o verossímil significa o quase verdadeiro, o pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Assim, o que parece verdadeiro não precisa ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê-lo. Na crônica, afinal de contas, o enredo poderia parecer verdade aos olhos do leitor, mas independentemente de seu estatuto, o mais interessante é essa tensão, capaz de causar devaneios e o efeito de sentido do estranhamento, transformando a leitura em uma experiência estética relevante.

Nesse sentido, “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” também brinca com o seu leitor num sentido diferente do texto analisado anteriormente; se “*Una equivocación explicable*”, por se tratar de uma crônica, insere-se em um gênero que oferece maior liberdade criativa ao cronista, com a possibilidade de haver a presença de elementos fictícios atrelados a referências ao mundo real, o material que analisaremos agora se autointitula uma reportagem e levanta algumas questões curiosas a respeito da tensão entre o real e o fictício.

Uma reportagem cria no leitor a expectativa de se tratar do aprofundamento de um determinado assunto, o qual pode ser explorado de diferentes ângulos, perspectivas e fontes de informação. Contudo, uma questão já chama a atenção no caso do texto garciamarqueziano: a data de sua publicação é 11 de abril 1958 e o título da reportagem traz a data de 6 de junho de 1958; ao invés de abordar algo já ocorrido no passado, o narrador perverte totalmente as características do gênero ao fazer uma espécie de projeção do futuro. Na própria linha fina, o repórter já deixa o alerta que se chovesse no dia seguinte, ainda no mês de abril, o conteúdo da

reportagem seria uma mentira. Para os leitores da época, a questão da data era algo mais evidente e perceptível do que para o leitor contemporâneo, que precisaria estar mais atento para perceber a discrepância entre o tempo da escrita e o tempo do enredo.

A reportagem “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” traz a situação da suspensão de abastecimento de recursos hídricos na capital venezuelana devido a uma intensa seca de acordo com as perspectivas do engenheiro alemão Samuel Burkart. Em uma das passagens mais notáveis do texto, são apresentadas estratégias curiosas para tentar burlar a falta de água na cidade:

A Burkart no se le había ocurrido una cosa: sus vecinos tuvieron que preparar el café con agua mineral y habían agotado en una hora la existencia en el abasto. Em previsión de lo que pudiera ocurrir en los próximos días, decidió abastecerse de jugos de frutas. Pero el portugués le anunció que la venta de jugos de frutas y gaseosa estaba racionada por orden de las autoridades. Cada cliente tenía derecho a una cuota límite de una lata de jugo de frutas y una gaseosa por día, hasta nueva orden. Burkart compró una lata de jugo de naranja y se decidió por una botella de limonada para afeitarse. Sólo cuando fue a hacerlo descubrió que la limonada corta el jabón y no produce espuma. De manera que declaró definitivamente el estado de emergencia y se afeitó con jugo de duraznos (García Márquez, 2018, p. 192).⁹⁰

Esse trecho traduz bem o drama pelo qual passavam os moradores de Caracas, visto que o fornecimento de água estava suspenso e até mesmo o estoque de água mineral se esgotava no comércio local. Por isso, restou à população se hidratar com sucos e refrigerantes industrializados disponíveis nos armazéns e, a Burkart, coube se barbear com suco de pêssego. Jacques Gilard (2006a), no prólogo da obra *Da Europa e da América, 1955-1960*, coletânea dos textos jornalísticos garciamarquezianos, confirma que “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” é uma reportagem fictícia, projetada para o futuro, na qual tudo se resume ao contar bem, com fundamentos reais ou totalmente previsíveis, ainda que com a intervenção da imaginação.

Essa imaginação se faz presente em diversos elementos dispostos ao longo da reportagem. O jornalista Salvador Navarro (2021), no estudo “*El diálogo entre periodismo y ficción en la obra de Gabriel García Márquez*”, aponta que é em meio às vivências de Samuel Burkart que o leitor pode conhecer o progresso da catástrofe do racionamento de água, desde

⁹⁰ “Burkart não percebera uma coisa: seus vizinhos tiveram de preparar o café com água mineral e esgotaram em uma hora o estoque do armazém. Prevendo o que poderia ocorrer nos próximos dias, decidiu se abastecer com sucos de frutas e gasosa. Mas o português lhe anunciou que a venda de sucos de frutas e gasosa estava racionada por ordem das autoridades. Cada cliente tinha direito à cota-limite de uma lata de suco de frutas e uma gasosa por dia, até nova ordem. Burkart comprou uma lata de suco de laranja e se decidiu por uma garrafa de limonada para se barbear. Mas só quando começou a se barbear descobriu que a limonada coagula o sabonete e não produz espuma. De maneira que declarou definitivamente o estado de emergência e se barbeou com suco de pêssego” (García Márquez, 2020c, p. 182).

as primeiras advertências governamentais até as revoltas dos cidadãos, além dos prejuízos sofridos pela população e as possíveis mortes por sede. Aparentemente, tudo parece ser verídico e fiel ao que ocorreu em Caracas naquela época, mas Navarro esclarece que Samuel Burkart é uma figura que nunca existiu e sua criação não passou de um pretexto para dar forma à narrativa da seca, como o próprio García Márquez teria confessado em uma conferência sobre jornalismo em Monterrey em 1988, 30 anos após a publicação do texto. Assim, a figura de um engenheiro foi imaginada para dar concretude às possíveis consequências de uma seca mais prolongada, em que a própria água potável estaria esgotada dos armazéns e mercados. Navarro comenta que o conteúdo da reportagem é inspirado nas vivências pessoais do escritor colombiano, que vivia na Venezuela naquele período após ser convidado por Plinio Apuleyo Mendoza para ali atuar como jornalista. Seria o próprio García Márquez quem se barbeou com suco de pêssgo e utilizou sua experiência para compor a reportagem.

Gilard (2006a), considerado o maior estudioso da obra jornalística garciamarqueziana, disserta sobre questões atinentes à reportagem em tom elogioso, explicando que a preocupação do engenheiro alemão em se barbear é uma simplificação excessiva do ponto de vista literário dos problemas humanos. Assim, nessa simplificação se reconhece a constância do humor de García Márquez e uma folclorização, elaborada no território das Américas, das atitudes europeias – lembremos que, antes de chegar na Venezuela, o escritor colombiano viveu por um tempo na Europa, e todo aquele contexto se encontrava pulsante em sua memória. Por isso, a escolha pela nacionalidade alemã era ideal para a composição de um personagem metódico e disciplinado, cujas peripécias davam vazão à habilidade narrativa do escritor.

Por outro lado, é curioso o tom em que Navarro, pertencente à área do jornalismo, avalia “6 de junio de 1958: Caracas sin agua”. Ele considera a reportagem um “erro” justificado pela pouca experiência que García Márquez tinha na época:

(...) la inclusión de un personaje ficticio en una narración periodística, que, por definición, ha de permanecer fiel a la realidad y decir la verdad y nada más que la verdad, incumple todas las exigencias de veracidad que implica el buen ejercicio de la disciplina. Si tenemos en cuenta que el reportaje fue redactado en 1958, podríamos considerar que este “descarrilamiento” se corresponde con un error de juventud propio de un escritor incipiente que busca contar nuevas historias a toda costa, aunque para ello haya que trasgredir los mandamientos del oficio. No en vano, la antología en la que se encuentra recogido este texto se titula “Cuando era feliz e indocumentado”, una posible alusión a la inocencia juvenil que en aquellos años aún nublaban (en raras ocasiones) el criterio de García Márquez y la cual pudo provocar

*que las fiebres del escritor novel mancharan su condición de periodista*⁹¹
(Navarro, 2021, p. 28).

Nesse sentido, é perceptível a visão estreita de Navarro (2021) em relação às possibilidades de uma reportagem. Por outro lado, a pesquisadora Andreza Pereira (2023), em sua tese intitulada “Jornalismo literário como narrativa da realidade: teoria e expressão em *Vozes de Tchernóbil*”, esclarece que a reportagem é o gênero que abre possibilidades para o alargamento de novas pulsões narrativas, permitindo maior liberdade redacional. Assim, há uma aproximação da reportagem com os recursos literários que podem transformar o jornalismo em exercício interpretativo e criativo, o qual o afasta de um processo mecanizado de produção:

Ao aproximar-se da literatura, o jornalismo aproxima-se também da obra de diversos significados, plurívoca por definição, cuja indeterminação é condição de fruição artística. O texto literário, com seus espaços em branco e multissignificações, areja o texto jornalístico e seus moldes do texto-realidade (Pereira, 2023, p. 49).

Dessa maneira, Pereira (2023) apresenta uma visão mais ampla e contemporânea do que é uma reportagem, distante da visão de Navarro (2021), o qual considera critérios bastante rigorosos a respeito do gênero. Isso faz com que ele trate de forma pejorativa o texto de García Márquez, inclusive ao mencionar que o furor de um escritor novato teria manchado seu trabalho como jornalista. Sobre as reportagens garciamarquezianas de forma específica, a pesquisadora Joana Rodrigues (2005) comenta:

Entre as reportagens, a presença comum do caráter de denúncia, assim como a quantidade e a qualidade das informações, resultaram em textos construídos com uma linguagem mais literária do que propriamente jornalística, pois misturava de forma magistral os dados de toda ordem com palavras de cunho mais poético, imprimindo a tais matérias jornalísticas um estilo diferenciado ao contar uma história baseada em fatos reais (Rodrigues, 2005, p. 29).

Ou seja, a reportagem garciamarqueziana não deixa de calcar seus pés nos fatos reais, mas desenvolve em suas linhas a poeticidade, aproximando-as da linguagem literária. Além disso, na época da publicação de “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, García Márquez

⁹¹ “(...) a inclusão de um personagem fictício numa narrativa jornalística, que, por definição, deve manter-se fiel à realidade e dizer a verdade e nada mais que a verdade, não cumpre todos os requisitos de veracidade que o bom exercício da disciplina implica. Se levarmos em conta que a reportagem foi escrita em 1958, poderíamos considerar que este ‘desvio’ corresponde a um erro juvenil típico de um escritor incipiente que procura contar novas histórias a todo custo, mesmo que isso exija transgredir os mandamentos da profissão. Não é à toa que a antologia que reúne este texto se intitula *Cuando era feliz e indocumentado*, uma possível alusão à inocência juvenil que naqueles anos ainda turvava (em raras ocasiões) o critério de García Márquez e que poderia provocar as febres do escritor novato que mancharam sua condição de jornalista” (Navarro, 2021, p. 28, tradução nossa).

contava com 31 anos; detinha experiências profissionais e de vida pessoal significativas, seja pelos diversos locais onde já havia vivido, seja pelas obras lidas e pela quantidade de material jornalístico e literário publicado. Por isso, considerar que ele se encontrava em uma fase de “inocência juvenil” é uma ingenuidade de Navarro, ignorando que García Márquez se valeu dos recursos da ficção consciente da sua importância, a fim de construir um texto que expressasse, de maneira hiperbólica, os dramas do racionamento de água em uma país latino-americano. Não se tratava apenas de contar uma história nova a qualquer custo, e sim de ressignificar um fato pelo qual os venezuelanos passavam a partir de uma diferente abordagem, a qual recorreu intencionalmente dos elementos ficcionais e imaginou possíveis consequências drásticas de uma seca severa e prolongada.

Assim, Navarro (2021) desconsidera as contribuições de Iser (2002) em torno da tríade real, fictício e imaginário e da questão do ato de fingir. Iser (2002) explica que se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Por isso, o ato de fingir ganha sua marca própria provocando repetição no texto da realidade vivencial, atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. Dessa maneira, o ato de fingir não é uma simples mentira ou uma negação do real, mas representa a suspensão temporária de uma realidade cotidiana para que o leitor possa adentrar o universo fictício e, assim, poder explorar possibilidades, refletir sobre questões do mundo real e experimentar emoções. Por isso, a inserção do fictício não faz com que o real se retire totalmente de campo e as reflexões estabelecidas podem continuar ocorrendo. O leitor de “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” pode até questionar se é possível se barbear com sucos e refrescos; mas, naquele universo, esse cenário ajuda a construir a atmosfera da gravidade do problema hídrico e expõe os limites a que o ser humano pode chegar para suprir suas necessidades mais cotidianas, que podem se transformar em fúteis em um contexto como esse.

Ademais, vale ressaltar que é exatamente ao interconectar os ofícios de escritor e jornalista, agregando aspectos literários às crônicas e reportagens, que García Márquez deixou uma obra jornalística notável, capaz de superar a efemeridade dos noticiários e de ser passível de estudos e pesquisas. Descartar a reportagem analisada do rol dos textos socialmente confiáveis por apresentar elementos fictícios é desconsiderar o estilo garciamarqueziano de praticar jornalismo com pitadas de literatura; além disso, reforça-se a discussão de equivaler a ficção à mentira.

No esteio dessa reflexão, Eco (2024) explica que a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é o estabelecimento de um acordo ficcional com o leitor, numa espécie de “suspensão de descrença” (proposta que vai ao encontro das concepções de Iser). Embora o leitor de uma reportagem guarde expectativas de veracidade quanto ao gênero, já discutimos aqui que o narrador brinca com a data do relato (pertencente ao mês de junho) em relação à data de publicação do texto (11 de abril), além do alerta deixado na linha fina de que, se a chuva caísse antes de junho, aquele conteúdo todo seria uma mentira. Assim, o leitor já é advertido sobre as possíveis ficções e conjecturas que viria a encontrar ali. Eco (2024) comenta que, estabelecido o acordo ficcional, já se sabe que o narrado é imaginário, o que não equivale a uma mentira – o autor finge dizer a verdade e fingimos que o fato narrado aconteceu.

Sobre essa questão, Carlo Ginzburg (2007), na obra *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, propõe um terceiro termo para escapar da dicotomia entre a ficção e realidade: o falso ou o não autêntico corresponderiam ao fictício que se faz passar por verdadeiro, como é o caso de “6 de junio de 1958: Caracas sin agua”. Ginzburg (2007) esclarece que essa discussão deixa os céticos em situação incômoda, exatamente porque propõe uma saída para a divisão simplista dos textos entre os fictícios e os reais. O historiador argumenta que não é inútil estudar falsas lendas, falsos acontecimentos ou falsos documentos – o importante é tomar uma posição preliminar sobre sua falsidade ou autenticidade, assim como faz o narrador com seu leitor já no título da crônica. Por isso, “os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento do verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo” (Ginzburg, 2007, p. 14).

Nesse sentido, a reportagem garciamarqueziana segue entrelaçando esses elementos em seu desenvolvimento:

A fines de mayo el agua seguía restringida, pero algunas amas de casa insistían en regar sus matas. Incluso en un jardín, escondido entre los arbustos, vio una fuente minúscula, abierta durante la hora que se suministraba el agua. En el mismo edificio donde él vivía una señora se vanagloriaba de no haber prescindido de su baño diario en ningún momento. Todas las mañanas recogía agua en todos los recipientes disponibles. Ahora, intempestivamente, a pesar de que había sido anunciada con la debida anticipación, la noticia estallaba a todo lo ancho de los periódicos. Las reservas de La Mariposa alcanzaban para veinticuatro horas. Burkart, que tenía el complejo de la afeitada diaria, no pudo lavarse ni siquiera los dientes. Se dirigió a la oficina, pensando que tal vez en ningún momento de la guerra, ni aun cuando participó en la retirada del Afrika Korps, en pleno desierto, se

había sentido de tal modo amenazado por sed (García Márquez, 2018, p. 194).⁹²

No trecho, há algumas referências ao mundo real, como a represa *La Mariposa*, localizada na estrada nacional *Las Mayas*, a oito quilômetros de Caracas. Foi construída entre 1946 e 1949 (aproximadamente uma década antes da publicação da crônica), sobre o rio *El Valle*, com o objetivo de abastecer a capital venezuelana e atualmente faz parte do sistema *Tuy I* (cujo rio também é citado ao longo de “6 de junio de 1958: Caracas sin agua”). Além disso, o engenheiro Burkart lembrou-se da retirada do *Afrika Korps* no momento em que se sentiu ameaçado pela sede devido ao desabastecimento de água. Igualmente conhecido como Corpo da África Alemão, o *Afrika Korps* era uma força expedicionária da Alemanha que atuou na África do Norte durante a Segunda Guerra Mundial. Formado em 19 de fevereiro de 1941 e liderado pelo Marechal Erwin Rommel, sua atuação foi um dos destaques da máquina de guerra alemã durante o conflito.

Vale destacar que o personagem Samuel Burkart representa, na reportagem, uma atitude antagonica em relação aos venezuelanos citados no enredo, pois sua racionalidade o fez compreender a seriedade da situação e tomar atitudes mais drásticas e conscientes sobre a economia de água. Enquanto isso, as pessoas continuavam regando plantas, mantendo fontes ligadas em seu jardim, tomando banhos diários. Por esse motivo, o alemão seria a representação de um cidadão ideal, disposto a deixar momentaneamente seus hábitos de higiene pessoal em favor do controle dos gastos hídricos. É interessante perceber que o personagem, fictício, é europeu, da Alemanha, pertencente à área da engenharia – provavelmente, aos olhos de García Márquez, apenas um ser humano com tais características estaria apto para lidar com aquela seca tão severa. Além disso, fica claro que Burkart teve experiências bélicas e, para os soldados atuantes na Segunda Guerra Mundial, muitos foram os momentos extremos, em que as intempéries climáticas os obrigavam a se adaptar a diferentes situações: ausência de água e/ou comida, neve, frio intenso, chuvas. Na reportagem, parece que os venezuelanos não compreendiam a gravidade do problema e desejavam continuar suas vidas normalmente, como se não tivessem noção do que é privar-se dos recursos básicos de sobrevivência.

⁹² “No fim de maio a água continuava limitada, mas algumas donas de casa insistiam em regar suas plantas. Em um jardim, escondido entre os arbustos, viu uma fonte minúscula, aberta durante a hora em que se fornecia a água. No mesmo edifício em que morava, vivia uma senhora que se vangloriava de não abrir mão de seu banho diário em nenhum momento. Todas as manhãs recolhia água em todos os recipientes disponíveis. Agora, de súbito, apesar de ter sido anunciada com a devida antecedência, a notícia explodiu em toda a largura dos jornais. As reservas de La Mariposa só davam para 24 horas. Burkart, que tinha hábito da barba diária, não pôde sequer lavar os dentes. Dirigiu-se para o escritório pensando que talvez, em nenhum momento da guerra, nem quanto participou da retirada do Afrika Korps, em pleno deserto, sentira-se de tal maneira ameaçado pela sede” (García Márquez, 2020c, p. 183-184).

Nesse sentido, a mescla das referências ao mundo real e a presença de elementos fictícios não invalida as reflexões propostas pela reportagem, voltadas a uma questão bastante atual – qual seja, a problemática escassez de água doce em virtude de secas prolongadas em diversas partes do planeta, inclusive no Brasil - e ainda contribuem para a construção de um efeito de real. Sobre esse efeito, Roland Barthes (2004) esclarece que, no texto literário, existem elementos aparentemente insignificantes que aparecem como índices de uma realidade exterior, de forma análoga ao que se vê na reportagem garciamarqueziana com as referências ao nome da represa, ao Afrika Korps. Dessa forma, cria-se o desenho de uma realidade na qual o leitor pode mergulhar e se inserir – por isso, esses detalhes colaboram para diminuir as artificialidades do texto e provocam um efeito do real.

Embora Barthes (2004) leve em consideração as obras da escola literária do Realismo no texto “O efeito do real”, inserido em *O rumor da língua*, podemos utilizar suas contribuições para discutir a tensão entre realidade e ficção na produção de García Márquez, principalmente quando se consideram as incursões da literatura na composição do jornalismo do colombiano. Em *Aula*, Barthes (1980) esclarece sobre o real:

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (Barthes, 1980, p. 21-22, grifo do autor).

Para o teórico francês, o real não pode ser representado pela linguagem – logo, nem o discurso literário, histórico ou jornalístico possuem o poder de representá-lo, visto que não podem apreendê-lo. Contudo, há a possibilidade de apenas demonstrá-lo, o que causa certo inconformismo entre os homens. Esse inconformismo é refletido em estudos como o de Navarro, que reduz a presença da ficção no jornalismo garciamarqueziano a uma questão de imaturidade do autor, e de outros jornalistas, como Edvaldo Pereira Lima (2014), o qual afirma que o jornalista literário é prisioneiro da realidade e só pode trabalhar os elementos que ela lhe entrega em mãos:

Se chove todos os dias em Belém do Pará após o almoço, no verão, mas naquele dia em que chegou à cidade para fazer uma reportagem sobre os barcos que partem da cidade para a ilha de Marajó, nada aconteceu, o repórter não pode inventar. Não pode dizer que o mal tempo sobre a baía do Guajará fez com que dona Maria Quitéria, mãe de três filhos, recolhesse da rua sua banca de açaí e tapioca às 13h30, torcendo para que o sol voltasse a tempo de ainda completar as vendas do dia com os passageiros que embarcam após o expediente de trabalho, no fim da tarde (Lima, 2014, p. 17-18).

Para Lima (2014), o que é a realidade? O termo é posto de forma a ser naturalmente aceito pelo leitor, sem espaço para ser problematizado ou questionado. Pela sua reflexão, se o jornalismo garciamarqueziano apresenta nuances fictícias, “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” seria invalidada pelo fato de que García Márquez não trabalhou apenas com os elementos que já tinha em mãos e acabou imaginando personagens e situações extremas para demonstrar a falta de água na Venezuela. Provavelmente, Lima (2014) descartaria a reportagem por considerá-la inadequada do ponto de vista do descompromisso com a realidade.

Já Felipe Pena (2022), pesquisador da área do jornalismo assim como Lima (2014), parece disposto a encontrar um espaço para o texto jornalístico que traz elementos fictícios para sua composição: ele chama de ficção jornalística as produções que não têm total compromisso com a realidade, mas que a consideram como suporte para a narrativa. Segundo Pena (2022), esses textos trabalham mais com a verossimilhança do que com a veracidade e seus autores podem construir uma nova realidade, demonstrando que não há um real acabado e definitivo. É exatamente na seção de *Jornalismo literário* dedicada à ficção jornalística que Pena menciona Gabriel García Márquez e, em suas reflexões, o autor argumenta que os praticantes dessa modalidade costumam ser grandes conhecedores do jornalismo “tradicional”. Assim, por já conhecerem a fundo o funcionamento dos órgãos de imprensa, esses autores têm como objetivo romper com a referencialidade sem deixar os instrumentos do jornalismo para trás.

No esteio dessa discussão, João Alexandre Barbosa (1974), em *A metáfora crítica*, discute que a realidade é, na literatura, sobretudo uma categoria linguística que, no movimento da leitura (da decifração), importa conhecer seu modo de elaboração e o mecanismo de seus elementos constituintes. Assim, a realidade é lida pelo texto, no texto, enquanto linguagem:

Só é realidade do texto aquilo, portanto, que é, antes de mais nada, texto, Literatura. Grande erro seria, contudo, inferir daí que há uma superestimação da realidade textual em detrimento daquela que, biográfica e socialmente, existe antes do texto. Não. Antes do texto, matéria informal e bruta, não há literatura, poema. Está também fora do ângulo visado: não admite a categorização linguística e, por isso, foge ao *approach* filológico. Não há Filologia sem texto, do mesmo modo que não existe texto sem realidade. Mas esta existe sem aquela ou este (Barbosa, 1974, p. 12).

Assim, Barbosa (1974) defende a realidade do texto enquanto uma construção linguística que não pode e nem deve ser equiparada à realidade biográfica e social, pois não se pode cobrar do objeto estético, literário, uma equivalência ao mundo. Desse modo, torna-se difícil obter o equilíbrio para pensar no texto e na realidade como termos de uma mesma equação – para Barbosa, pensar o texto enquanto tal não é, e não deveria ser, eliminar a realidade: seria necessário assumir uma perspectiva de análise e não uma posição exclusivista, que só abarque um aspecto ou o outro. Por isso, não negando nenhum dos dois, é possível mostrar de que modo um responde ao outro no mesmo movimento de apreensão e domínio da realidade pelo homem, visto que a noção de literariedade não exclui a de realidade.

Por conseguinte, buscamos discutir como os textos de García Márquez, por mais que abarquem elementos de ficção, não estão isentos do real – pelo contrário, estão mergulhados nele – e não devem ser descartados ou desconsiderados enquanto exemplares pertencentes aos gêneros jornalísticos, inclusive pela existência de elementos maravilhosos. Sobre essa questão, Pena também põe em xeque em seu estudo uma breve discussão sobre o que ele chama de “Realismo Fantástico”; de acordo com ele, trata-se de um movimento literário latino-americano de prestígio e que poderia ser classificado como ficção jornalística. Contudo, nessa afirmação, já é possível encontrar um problema – além de o autor não explicar devidamente como ele equipara “Realismo Fantástico” e ficção jornalística, ele simplifica a discussão em torno do termo ao afirmar que, em seus livros mágicos, García Márquez opta pelo ficcional, mas o constrói sobre a realidade política do continente. Na próxima seção, demonstraremos a problematização em torno da presença do sobrenatural no jornalismo garciamarqueziano.

3.2 A incursão do realismo maravilhoso

Em pesquisas voltadas para o jornalismo garciamarqueziano, é comum encontrar reflexões que buscam analisar o texto jornalístico juntamente à questão da convivência entre o real e o sobrenatural na narrativa. Por exemplo, Florence Dravet (2013) chama o jornalismo de García Márquez, já no título de seu estudo, de latino-americano realista, literário e mágico, enquanto Heloiza Herscovitz (2004) denomina a obra do escritor colombiano como jornalismo mágico. Por mais que o objetivo das autoras supracitadas, pertencentes à área da Comunicação, não seja fazer uma discussão terminológica a respeito da presença do sobrenatural na produção de García Márquez, ambas optam por usar mais amplamente o termo “mágico” em suas análises de crônicas e reportagens do colombiano.

Herscovitz (2004) chega a dedicar uma seção de seu trabalho à discussão do conceito de realismo mágico; nessa oportunidade, ela afirma que os autores do *boom* latino-americano⁹³ (geração de escritores da América Latina surgida na década de 1960, cujos trabalhos alcançaram destaque internacional, como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier e o próprio García Márquez) não abraçaram o realismo e o naturalismo que vinham sendo praticados na Europa e na América do Norte por considerarem que esses estilos não se adequavam ao seu contexto literário. Por esse motivo, optaram por romper com o realismo tradicional para dar lugar a uma narrativa que não distingue o mito da história, o sobrenatural do real. Assim, a América Latina parece um território onde tudo é possível e o cotidiano surpreende mais do que a ficção: a mídia registra situações que desafiam o bom senso; governos autoritários perpetuam a injustiça social e a brutalidade herdadas do colonialismo:

Quem conhece a América Latina sabe que o realismo mágico não é mera distorção da realidade nem uma simples incursão abstrata a um mundo irracional. Mas anda de braços dados com a crença no sobrenatural herdada dos índios da região e dos escravos africanos, terminando por tornar-se quase uma escolha natural dos povos latino-americanos (Herscovitz, 2004, p. 178).

Desse modo, percebe-se que Herscovitz (2004) não deseja problematizar o uso do termo realismo mágico e, em seu artigo “O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez”, de maneira geral, o termo “mágico” é comumente mais empregado para denominar a produção garciamarqueziana, em uma espécie de convenção terminológica. A pesquisadora Danúbia Alves (2014), em sua dissertação de mestrado intitulada *Real maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos filmes Como água para chocolate e Casa dos espíritos*, comenta que o termo se encontra mais cristalizado no imaginário de muitos leitores para caracterizar boa parte da produção literária latino-americana do século XX, além de ser o preferido pelas editoras, as quais costumam classificar, nas capas e orelhas dos livros, os autores do *boom* latino-americano sob a alcunha do “realismo mágico”. Assim, a editora *Debolsillo* designa García Márquez como a figura máxima do realismo mágico, e a Record, detentora dos direitos de publicação da obra do colombiano no Brasil, nomeia o autor como o mestre do realismo mágico latino-americano. Embora exista a preferência pela questão do “mágico”, Alves (2014) esclarece que, em resenhas, é comum encontrar as expressões realismo mágico e realismo maravilhoso sendo usadas concomitantemente, o que reafirma a problemática da conceituação. Por isso, a nós, estudiosos da literatura, faz-se necessário discutir

⁹³ “Agora, eu não sei se o fenômeno do *boom* é na realidade um *boom* de escritores ou se é um *boom* de leitores, não é mesmo?” (García Márquez; Vargas Llosa, 2022, p. 67).

a terminologia relacionada ao sobrenatural dentro da obra de Gabriel García Márquez, mais especificamente nas crônicas e reportagens que compõem o *corpus* desta tese, pois a partir das reflexões sobre a presença do insólito nas narrativas também é possível discutir sobre as fronteiras entre a realidade e a ficção na produção do colombiano.

Irlemar Chiampi (2015), na obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, expressa sua preferência pelo uso da terminologia realismo maravilhoso e explica que o termo realismo mágico se popularizou nos anos 1940 enquanto um achado crítico-interpretativo capaz de abarcar a complexidade temática de um novo romance realista, além de explicar a passagem da estética realista-naturalista para uma nova visão “mágica” da realidade. Essa magia corresponderia a um novo “modo de ver” a realidade – um modo estranho, complexo e, até mesmo, esotérico ou lúdico. O termo, cunhado em 1925 pelo alemão Franz Roh, designou inicialmente a produção pictórica do pós-expressionismo da Alemanha enquanto uma nova estética que buscava outras dimensões da realidade sem escapar do visível e do concreto. Posteriormente, em 1948, o venezuelano Arturo Uslar Pietri incorporou o termo à crítica do romance hispano-americano e Chiampi (2015) desaprovou o uso da terminologia por algumas razões: o termo “mágico” é tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implica uma teorização de ordem fenomenológica e conteudística (a magia como tema). Isso porque a magia corresponderia à arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza para produzir efeitos contrários às leis naturais, como o ocultismo, de forma que a prática mágica difere do conhecimento científico.

Ademais, Chiampi (2015) esclarece que o interesse pela interpretação de tradições, costumes, superstições, línguas e mitologias do homem primitivo levou os críticos e artistas de vanguarda dos anos vinte a relacionarem arte com magia. Assim, a rebelião contra o positivismo que despreza a imaginação como instrumento de conhecimento e contra a separação entre o racional e o irracional estimularam uma certa forma de o artista ver a realidade com a magia. A autora conclui sua argumentação apontando que a incorporação de mitos, tradições ou situações de conteúdo mágico torna desnecessário o uso do termo magia, vindo de outro âmbito cultural, para qualificar o elenco de motivos que as culturas nativas provêm à literatura de ficção. Dessa forma, Chiampi (2015) defende o uso do termo maravilhoso, o qual possui vantagens de ordem lexical, poética e histórica em comparação ao mágico para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.

Chiampi (2015) retoma as contribuições de Alejo Carpentier, que introduziu o termo real maravilhoso em 1949, no prefácio de seu romance *O Reino deste Mundo*, no qual ele explorou a história do Haiti e sua revolução. Carpentier exortava os narradores latino-

americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios superava em muito a fantasia e a imaginação europeias. Nesse sentido, o maravilhoso era para o cubano uma alteração da realidade, uma revelação privilegiada e uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, com ampliação das escalas e categorias do real. Se o maravilhoso deforma o sujeito, também se constitui um componente da realidade.

Nesse contexto, Chiampi (2015) comenta que o termo maravilhoso já é consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e assim o define:

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional (Chiampi, 2015, p. 48, grifos da autora).

A partir dessa conceituação, Chiampi argumenta que o maravilhoso já está definitivamente incorporado à Literatura, à Poética e à História Literária de todos os tempos, e não é apenas um modismo terminológico – assim, ao trazer à tona essa questão, infere-se que a autora está se referindo ao mágico, como se ele fosse um vocábulo da moda. Nesse sentido, ela conclui sua exposição sobre o maravilhoso afirmando que o termo corresponde, na criação literária, à intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários, como deuses, deusas, anjos, demônios, gênios e fadas na ação narrativa ou dramática.

Alves (2014), autora supracitada, também demonstrando sua preferência pelo conceito de realismo maravilhoso ao analisar a obra de Gabriel García Márquez, retoma as contribuições de Carpentier ao refletir sobre a questão de que na América Latina existe uma realidade maravilhosa que pode parecer insólita aos olhos do estrangeiro. Dessa forma, se os surrealistas precisavam de enorme esforço para forjar a maravilha, ela já se encontrava presente em estado bruto no cotidiano do homem latino-americano. Em entrevista a Mario Vargas Llosa em *Duas*

solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina, García Márquez (2022) diz se considerar um escritor realista, particularmente em *Cem anos solidão*, porque assim como Carpentier crê que na América Latina tudo é possível, tudo é real:

É um problema técnico na medida em que o escritor tem dificuldade de transcrever os acontecimentos que são reais na América Latina porque, num livro, ninguém acreditaria neles. Mas o que acontece é que nós, escritores latino-americanos, não percebemos que nas histórias das avós há uma fantasia extraordinária, na qual as crianças, para quem estão sendo contadas, acreditam, e temo que contribuam para formá-las, e são coisas extraordinárias, são coisas de *As mil e uma noites*, não é? Vivemos rodeados dessas coisas extraordinárias e fantásticas (...) Essas coisas acontecem todos os dias na América Latina, e nós, os escritores latino-americanos, na hora de sentar para escrever sobre elas, em vez de aceitá-las como realidade, começamos a polemizar, a racionalizar, dizendo “isso não é possível, o que acontece é que esse aí era um louco” etc. Todos nós começamos a dar uma série de explicações racionais que falseiam a realidade latino-americana. Eu creio que o que é preciso fazer é assumi-la de frente, entender que é uma forma de realidade que pode dar algo novo à literatura universal (García Márquez; Vargas Llosa, 2022, p. 52-54).

Nessa oportunidade, García Márquez refletiu sobre o contexto da América Latina, pervertendo a noção de real para um cenário maravilhoso e transformando a ideia do que é realidade; assim percebe-se que o real se torna um conceito flutuante, diverso, relacionado aos aspectos culturais de uma determinada região e adaptável ao que um povo entende como possível e natural. Em sua infância, García Márquez foi como as crianças que citou, as quais cresceram ouvindo as histórias extraordinárias dos avós e que também se adaptaram a uma ideia flexível do que pode acontecer. No ano em que concedeu essa entrevista, em 1967, o escritor fez uma prospecção que se concretizou, visto que os escritores do *boom* foram responsáveis por entregar ao mundo essa nova noção de realidade, elástica e fluida, que chamou a atenção de leitores de diferentes partes do planeta e deixou um legado à literatura universal. Cientes de que o contexto latino é ímpar, cabe ressaltar a importância da fé, um elemento necessário para sentir o real maravilhoso, pois assim seria possível alcançar os milagres e presenciar os acontecimentos maravilhosos. Por isso, a América Latina foi o ambiente ideal para a emergência desse tipo de arte, pois em seu território a existência da fé é inegável.

Analisando as ideias de Carpentier, Alves (2014) demonstra a associação que o cubano fez do realismo mágico ao contexto europeu, visto que sua elaboração advém do conceito de Franz Roh a respeito do expressionismo alemão, o qual não possuía intenções políticas ou sociais, enquanto o real maravilhoso seria um termo mais autenticamente latino-americano, atingindo a expressividade cultural natural do continente.

Em meio ao conflito entre os conceitos do realismo mágico e do realismo maravilhoso, Walter Mignolo (1986), no texto “*El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso*” contido na obra *Teoría del texto e interpretación de textos*, tenta propor uma trégua, ao considerar a possibilidade de aceitar, em determinados mundos ficcionais-literários, a ocorrência de acontecimentos sobrenaturais, sendo que é possível que o narrador ou personagens apresentem dúvidas a respeito da racionalidade do fenômeno ou acontecimento narrado, ou que aceitem o ocorrido como algo “natural”. Em suas reflexões, Mignolo (1986) propõe tomar os dois termos como expressão, na obra de distintos autores que têm distintas motivações, de uma estética comum, que seria o esforço de captar uma “realidade” americana proveniente das culturas tradicionais e do folclore, escapando a um conceito mais comum do que é real. Mignolo traz à tona as observações do próprio Gabriel García Márquez sobre *Cem anos de solidão*, nas quais os termos realismo mágico e realismo maravilhoso não foram empregados, pois o escritor colombiano teria optado por falar em fronteiras entre o real e o fantástico, sendo que García Márquez chega a empregar maravilhoso como sinônimo de fantástico.

Embora reconheçamos os esforços de Mignolo (1986) para propor uma trégua terminológica entre os dois conceitos, devemos considerar que García Márquez não produziu contribuições formais para a teoria literária – tanto que, ao contrário de outros escritores, ele não é considerado também um teórico – e que sua simples escolha em não empregar os termos realismo mágico ou realismo maravilhoso não pode ser considerada um argumento para demonstrar que as duas expressões são equivalentes, que não devem ser discutidas ou não devem ser utilizadas para analisar sua obra. Inclusive, quando García Márquez equipara os termos maravilhoso e fantástico, há um problema terminológico que remonta aos estudos de Tzvetan Todorov (1980) em *Introdução à literatura fantástica*; de acordo com o autor búlgaro, o maravilhoso está relacionado aos acontecimentos sobrenaturais que não provocam nenhuma surpresa nos personagens ou no narrador, enquanto o fantástico mantém uma dúvida a respeito do ocorrido, com questionamentos se o conteúdo narrado seria um sonho ou uma realidade.

De maneira geral, na obra garciamarqueziana não há dúvidas em torno do conteúdo narrado e a convivência do sobrenatural com o real é construída com naturalidade, aceita de forma espontânea pelo narrador. Por exemplo, em “*Vuelta a la semilla*” (1983), crônica na qual García Márquez rememora sua terra natal, são descritos os *animés*: seres minúsculos que habitavam o fundo das talhas em Aracataca e eram capazes de operar travessuras no povoado:

Los animes de Aracataca eran otra cosa: unos seres minúsculos, de no más de una pulgada, que vivían en el fondo de las tinajas. A veces se les confundía con los gusarapos, que algunos llamaban sarapicos, y que eran en realidad las larvas de los mosquitos jugueteando en el fondo del agua de beber. Pero los buenos conocedores no los confundían: los animes tenían la facultad de escapar de su refugio natural, aun si la tinaja se tapaba con buen seguro, y se divertían haciendo toda clase de travesuras en la casa. No eran más que eso: espíritus traviesos, pero benévolo, que cortaban la leche, cambiaban el color de los ojos de los niños, oxidaban las cerraduras o causaban sueños enrevesados (García Márquez, 2018, p. 347-348).⁹⁴

Nessa descrição, esses seres, chamados de animes, apresentavam comportamento semelhante ao do Saci-pererê do folclore brasileiro ao fazerem travessuras com as pessoas, principalmente envolvendo o ambiente doméstico. Entretanto, em nenhum momento da crônica o narrador cogitou que esses seres fizessem parte de alguma lenda ou história popular e parecia comungar com sua existência, pois admitiu que os conheceu pessoalmente e, até mesmo, presenciou os episódios em que eles conseguiram apedrejar as vidraças da casa de um morador do povoado. Pelo excerto, as animes pareciam ser larvas de mosquito no fundo das talhas, e seria impensável que larvas conseguissem atirar pedras. Contudo, há uma naturalidade contida no relato sobre esses seres, que dura apenas dois parágrafos dentro da crônica e, por mais que o leitor atento duvide de sua existência, está ciente de que na obra garciamarqueziana é esperado encontrar o elemento maravilhoso que, amalgamado ao real, intervém na narrativa, assim como exposto por Chiampi (2015).

No decorrer de “*Vuelta a la semilla*”, há uma passagem sobre a casa mais famosa da Aracataca, “*la casa del muerto*”, acerca da qual já comentamos no capítulo anterior. Nela, viveu o pároco Francisco C. Angarita e, para saciar a curiosidade do leitor, é exposta a explicação para que a casa recebesse essa alcunha:

Muchas veces oí decir que “la casa del muerto” se llamaba así porque allí se veía deambular en la noche el fantasma de alguien que en una sesión de espiritismo dijo llamarse Alfonso Mora. El padre Angarita contaba el cuento con un realismo que erizaba la piel. Describía al aparecido como un hombre corpulento, con las mangas de la camisa enrolladas hasta los codos, y el cabello corto y apretado, y los dientes perfectos y luminosos como los de los negros. Todas las noches, al golpe de las doce, después de recorrer la casa, desaparecía debajo del árbol de totumo que crecía en el centro del patio. Los

⁹⁴ “As animes de Aracataca eram outra coisa: seres minúsculos, de não mais de 3 centímetros, que viviam no fundo das talhas. Às vezes eram confundidas com os gusanos, que alguns chamavam de sarapicos, e eram na realidade as larvas dos mosquitos brincando no fundo da água de beber. Mas os bons conhecedores não as confundiam: as animes tinham a faculdade de fugir de seu refúgio natural, mesmo se as talhas eram cobertas com segurança, e se divertiam fazendo toda espécie de travessuras na casa. Não passavam disso: espíritos travessos, porém benignos, que talhavam o leite, trocavam a cor dos olhos das crianças, oxidavam as fechaduras ou provocavam sonhos obscuros” (García Márquez, 2020c, p. 342, grifos do autor).

contornos del árbol, por supuesto, habían sido excavados muchas veces en busca de un tesoro enterrado. Un día, a pleno sol, pasé a la casa vecina de la nuestra persiguiendo un conejo, y traté de alcanzarlo en el excusado, donde se había escondido. Empujé la puerta, pero en vez del conejo vi al hombre acucillado en la letrina, con el aire de tristeza pensativa que todos tenemos en esas circunstancias. Lo reconocí de inmediato, no sólo por las mangas enrolladas hasta los codos, sino por sus hermosos dientes de negro que alumbraban en la penumbra (García Márquez, 2018, p. 348-349, grifo do autor).⁹⁵

Nesse trecho, encontra-se uma outra passagem sobrenatural, que é sobre a existência de um fantasma na casa do padre Angarita, o qual inclusive descrevia a assombração com realismo para os habitantes de Aracataca. Isso pode causar um certo estranhamento, pois a religião cristã católica rechaça a existência de espíritos que se materializam e se tornam visíveis para as pessoas, por exemplo, em uma sessão de espiritismo, conforme o excerto.

Acerca dessa questão, vale ressaltar que a formação do catolicismo na América Latina se deu de forma imbricada às crenças dos povos originários, que eram politeístas. Serge Gruzinski (2003), na obra *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México Espanhol*, esclarece que, durante o período colonial, ocorreu uma espécie de indianização do sobrenatural cristão para que os indígenas pudessem criar sentidos para os conceitos trazidos pelo colonizador, como o céu, o inferno, a Virgem Maria e Deus, que precisava ser compreendido como uma entidade única e onipotente. Isso demonstra que o desenvolvimento do catolicismo na América Latina esteve arraigado às crenças locais (o louvor à Virgem de Guadalupe surgiu das devoções crioula e indígena), a partir da ambivalência dos deuses, da permeabilidade dos seres e das coisas, de transformações sutis e múltiplas combinações, já que a estrutura dualista e essencialista do sobrenatural cristão não se encaixava ao entendimento que os indígenas tinham do mundo. Desse modo, a religião católica dos latino-americanos é, ainda hoje, entremeada de práticas e entendimentos advindos de sua antiga formação no período colonial, o que pode explicar, na crônica garciamarqueziana, que um padre acredite em um fantasma que se manifestou em uma sessão de espiritismo e, até mesmo, disse seu nome.

⁹⁵ “Muitas vezes ouvi dizer que a *casa do morto* tinha esse nome porque ali se via vaguear à noite o fantasma de alguém que numa sessão de espiritismo disse se chamar Alfonso Mora. O padre Angarita contava a história com um realismo que arrepiava a pele. Descrevia a assombração como um homem corpulento, as mangas da camisa enroladas até o cotovelo, o cabelo curto e abundante, e os dentes perfeitos e brilhantes como os dos negros. Todas as noites, ao soar da meia-noite, depois de percorrer a casa, desaparecia sob a árvore de totumo que crescia no centro do pátio. As imediações da árvore foram escavadas muitas vezes em busca de um tesouro enterrado. Um dia, em plena luz do dia, passei para a casa vizinha à nossa perseguindo um coelho e tentei alcançá-lo no banheiro, onde se escondera. Empurrei a porta, mas em vez do coelho vi o homem acorado na latrina, com ar de tristeza pensativa que todos temos nessas circunstâncias. Reconheci-o de imediato, não só pelas mangas arregaçadas até o cotovelo, mas também por seus bonitos dentes de negro que brilhavam na penumbra” (García Márquez, 2020c, p. 343-344, grifo do autor).

Assim, a própria formação da cultura latino-americana favorece a crença em entidades sobrenaturais, que se tornam naturais no convívio com as pessoas. O narrador conta que encontrou o fantasma no banheiro, cena um tanto improvável, pois um espírito não necessitaria estar ali para fazer suas necessidades fisiológicas. Contudo, na narrativa garciamarqueziana o maravilhoso emerge espontaneamente, a partir de testemunhos do narrador, ganhando um caráter de naturalidade, e sem gerar questionamentos. Tanto as animes como o espírito de Alfonso Mora são apresentados a partir de experiências do autor-narrador, e, embora o leitor possa duvidar que aqueles relatos sejam reais, dentro do contexto de “*Vuelta a la semilla*” eles são aceitos como parte integrante da história de Aracataca.

Por isso, por não haver dúvidas, não poderíamos incluir García Márquez como um autor de literatura fantástica. Ana Maria Barrenechea (1972), no “*Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura fantástica)*”, busca ampliar o uso do termo fantástico com vistas a incluir autores inicialmente marginalizados pela teoria de Todorov (1980) e propõe uma nova subdivisão para a categoria: a) todo o narrado entra na ordem do natural; b) todo o narrado entra na ordem do não-natural; c) há uma mescla das suas ordens. Ao enumerar os autores correspondentes a cada categoria, Barrenechea (1972) não inclui o nome de Gabriel García Márquez, exatamente pelo fato de ser pouco produtivo incluir a obra do escritor colombiano dentro das categorizações do fantástico, embora o ensaio tenha sido divulgado após a publicação de *Cem anos de solidão*. Assim, a autora entende que não há motivos para considerar a obra de García Márquez exemplar da literatura fantástica e, por isso, essa terminologia não será empregada neste estudo.

Devido às discussões anteriormente estabelecidas, optaremos por usar o termo realismo maravilhoso para nos referirmos à obra garciamarqueziana, principalmente pelo fato de o insólito deixar de ser, como afirma Chiampi (2015), o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real, pois a maravilha está na realidade. Essa questão é latente em “*Bogotá 1947*”, crônica em que o jovem García Márquez que vivia em Bogotá tomava os bondes da cidade por cinco centavos para passar as desoladas tardes de domingo circulando pelas ruas da capital colombiana. Em uma noite, ele se deparou com um fauno de carne e osso e o descreveu claramente como um ser vestido à moda da época, como um diplomata que regressava de um velório, com seus cornos de bezerro, barba de bode e patas bem cuidadas. Ainda que o leitor possa questionar a veracidade do fato, o narrador, em primeira pessoa, contou o ocorrido com naturalidade, tanto que seu desejo foi o de compartilhar a experiência com seus amigos Álvaro Mutis e Gonzalo Mallarino.

Ao longo da crônica, o narrador afirmava ter uma condição financeira bastante desfavorável, tanto que seu pouco dinheiro dava apenas para os baratos passeios de bonde, para tomar café e fumar os tocos de cigarro que já havia consumido – infere-se que não havia recursos para comprar novos maços. Ademais, ele se queixava que, naquela cidade, quase tudo lhe era possível, exceto fazer amor, o que funcionaria como uma alusão ao fato de que seus escassos tostões eram insuficientes para manter os protocolos envolvidos em um namoro ou para contratar alguma prostituta. Por essas questões, sugerir que o personagem estava bêbado ou drogado era uma possibilidade remota, pois parecia pouco provável que ele pudesse adquirir substâncias alucinógenas naquele momento.

Assim, Chiampi (2015) comenta que, em uma narrativa realista, a causalidade é explícita; na narrativa fantástica, ela é questionada; e na narrativa maravilhosa, ela é ausente, pois tudo pode acontecer sem haver referência ao real. Entretanto, no realismo maravilhoso, não há uma fuga ao real porque o espaço-tempo é determinado e, além disso, a causalidade não é explicitada ou questionada, há uma espécie de descontinuidade entre causa e efeito. Isso pode ser observado em “Bogotá 1947”, visto que o espaço e o tempo são claramente delimitados a partir do próprio título da crônica, funcionando como referências ao real, mas o motivo de haver um fauno no bonde não é problematizado, pois aquela cena é aceita com naturalidade.

Até o cheiro da criatura é descrito na narrativa: “*El aire se impregnó de su fragancia personal, pero nadie pareció advertir que era agua de ‘lavanda’, tal vez porque el mismo diccionario había repudiado la palabra lavanda como un galicismo para querer decir agua de espliego*” (García Márquez, 2018, p. 299)⁹⁶. Nesse trecho, o narrador ironizou o dicionário da Real Academia Española, que já havia sido citado anteriormente, quando comentou que sua definição sobre o fauno (a de um semideus dos campos e dos bosques) estaria um tanto incompleta diante de sua experiência de encontro com ele. O cheiro reconhecido também não constaria no dicionário porque a palavra lavanda, derivada do francês *lavande*, seria provavelmente suprimida a fim de evitar o uso de estrangeirismos – o que é comum entre os países falantes de espanhol – e substituída por *espliego* – que seria o vocábulo em espanhol para designar o vegetal. Desse modo, o comentário sobre o cheiro do fauno emergiu naturalmente, com alusão a um aroma bastante comum entre os seres humanos, reforçando o fato de que a presença da criatura no bonde poderia ser encarada com normalidade.

⁹⁶ “O ar se impregnou com sua fragrância pessoal, mas ninguém pareceu perceber que era água de lavanda, talvez porque o mesmo dicionário repudiara a palavra lavanda como galicismo para significar água de alfazema” (García Márquez, 2020c, p. 293).

Na sequência da crônica, praticamente em seu final, o narrador expõe sua ânsia de contar o fato ocorrido naquela noite a seus amigos Álvaro Mutis e Gonzalo Mallarino:

Sin embargo, la noche en que vi al fauno en el tranvía ninguno de los dos estaba en su teléfono, y yo me sofocaba con las ansias de contárselo a alguien. De modo que escribí un cuento —el cuento del fauno en el tranvía—, y lo mandé por correo al suplemento dominical de “El Tiempo”, cuyo director, don Jaime Posada, no lo publicó nunca. La única copia que conservaba se incendió en la pensión donde yo vivía el 9 de abril de 1948, día del bogotazo, y de ese modo la historia patria hizo un favor por partida doble: a mí y a la literatura (García Márquez, 2018, p. 299).⁹⁷

É interessante notar a menção ao “*bogotazo*”, inserido no período conhecido como “*La Violencia*” e já mencionado nos capítulos anteriores desta tese devido a sua importância histórica para a trajetória da Colômbia no século XX, contexto no qual se insere o *corpus* analisado. Assim, os anos entre 1946 e 1957 foram conturbados e ficaram conhecidos como “*La Violencia*”, pois os dois principais partidos do país, o conservador (prezava pela manutenção das estruturas políticas consolidadas durante o período colonial) e o liberal (abertos à modernidade), se envolveram numa interminável guerra civil. Em 9 de abril de 1948, Jorge Eliécer Gaitán, líder popular que representava a oposição ao então presidente, o conservador Mariano Ospina Pérez, foi assassinado no centro de Bogotá, e a notícia foi recebida com revolta por amplos setores sociais, que consideravam Gaitán uma liderança política atenta às necessidades populares e disposto a modernizar a Colômbia. Como consequência, milhares de pessoas saíram às ruas da capital para protestar, formando uma grande rebelião popular – o “*bogotazo*” –, durante a qual a população enfurecida atacou prédios, jornais e símbolos associados ao partido conservador, mesmo que não houvesse indícios de seu envolvimento no assassinato. A resposta dos conservadores foi violenta e quase dois mil camponeses foram massacrados pela polícia naquele dia.

Nesse sentido, é possível perceber, na crônica, a mescla entre um elemento maravilhoso e os acontecimentos históricos colombianos, sendo que a passagem da questão do fauno para o “*bogotazo*” ocorre em um mesmo parágrafo de forma fluida, sem separação entre o insólito e o real. Essa fluidez dá margem à emergência do realismo maravilhoso, à aceitação natural da maravilha que está imersa na realidade.

⁹⁷ “Na noite em que vi o fauno no bonde nenhum dos dois estava perto do seu telefone, e eu sufocava de ânsia para contar a alguém. De maneira que escrevi um conto – o conto do fauno no bonde – e o mandei pelo correio ao suplemento dominical de *El Tiempo*, cujo diretor, dom Jaime Posada, nunca o publicou. A única cópia que eu conservava pegou fogo na pensão onde eu vivia, em 9 de abril de 1948, dia do bogotazo, e desse modo a história pátria fez um favor duplo: a mim e à literatura” (García Márquez, 2020c, p. 293).

E por mais que o “*bogotazo*” fosse apenas citado, sem a exploração de maiores detalhes, é clara a associação operada pelo autor entre ele e o enredo, pois a rebelião foi apontada como a responsável pela perda de seu suposto conto acerca do semideus que tomava o bonde. Ao final do texto, García Márquez retomou o tom autobiográfico ao explicar o motivo que o levou a, em 1981, lembrar a sua juventude e escrever sobre ela: ele havia lido a obra *Historias de caleños e bogoteños*, publicada por seu velho amigo Gonzallo Mallarino, e isso o fez rememorar seus tempos de faculdade e seu contato com diversas obras literárias que participaram de sua formação enquanto leitor-autor. Dessa forma, a crônica assume um caráter memorialista, trespassada por aspectos históricos e literários, e algo semelhante se dá em outros textos do *corpus* desta pesquisa. Na próxima seção, analisaremos de forma mais atenta os efeitos de sentido que a constante inserção de elementos biográficos pode agregar às crônicas.

3.3 A efervescência dos relatos pessoais: uma espécie de autobiografia?

Como já deixamos claro no capítulo anterior durante as análises dos textos jornalísticos de Gabriel García Márquez, há uma aparente efervescência do uso da primeira pessoa, da subjetividade e da exposição de experiências pessoais de García Márquez na maioria das crônicas e reportagens que constituem nosso material de estudo. A partir desse cenário, temos um paradoxo: podemos confiar em todo o conteúdo exposto e considerar esses relatos reais porque eles aconteceram de fato com o autor? Ou devemos questionar e duvidar desses testemunhos exatamente porque estamos diante de um escritor de literatura de ficção que estabelece um jogo com seu leitor?

Em muitos momentos, durante a leitura das crônicas e reportagens garciamarquezianas, é possível confundir a voz do narrador com a do autor, como se o leitor pudesse imaginar o próprio García Márquez proferindo as narrativas. Todavia, Cristóvão Tezza (2008), na conferência “Literatura e biografia” proferida no Congresso Internacional da ABRALIC, esclarece que, em se tratando de linguagem, o autor biográfico, enquanto pessoa física, não equivale ao narrador, que constituiria um conjunto de formas sintático-semânticas que criam uma voz e uma rede fechada de significações na unidade da escrita. Essa confusão não pode ocorrer porque o autor participa do evento aberto da vida, não se submete à ideia de unidade temática e estrutura e não é um objeto, e sim um sujeito, incapaz de saber o que acontece no dia de amanhã; já o narrador é uma voz de artifício que só existe sob moldura, com começo, meio e fim, que se instala e diz o que tem a dizer e é destacado de seu criador. Por isso, o narrador não deve obrigações ao autor biográfico, pois sai o evento aberto da vida de onde nasceu para

o mundo paralelo do texto, sob uma representação. Tezza (2008) chama o texto de sombra que se projeta na caverna de Platão e propõe que se estabeleçam graus de distância entre o narrador e o autor.

Nos textos selecionados em *El escándalo del siglo*, García Márquez se aproveitou dessa confusão que o leitor pode operar entre narrador e autor para promover exercícios criativos, criar uma noção de realidade e ganhar confiança acerca do conteúdo narrado. É o que ocorre em “*Cuento de horror para la Nochevieja*” (1980), pois caso o leitor tenha uma noção básica da biografia de García Márquez, reconhecerá com facilidade as referências a seus filhos e a sua esposa em alguns trechos da crônica:

Mientras lo hacíamos, los niños prendieron más antorchas en la cocina y se fueron a explorar las tinieblas en los pisos de arriba. Desde la mesa oíamos sus pasos de caballos cerreros por las escaleras, el crujido lúgubre de las puertas, los gritos felices llamando a Ludovico en los cuartos abandonados. Fue a ellos a quienes se les ocurrió la mala idea de que nos quedáramos a dormir. Miguel Otero Silva los apoyó encantado, y nosotros no tuvimos el valor civil de decirles que no.

Al contrario de lo que yo temía, dormimos muy bien; mi esposa y yo. en un dormitorio de la planta baja, y mis hijos, en el cuarto contiguo. Mientras trataba de conseguir el sueño conté los doce toques insomnes del reloj de péndulo de la sala, y por un instante me acordé de la pastora de gansos. Pero estábamos tan cansados que nos dormimos muy pronto, en un sueño denso y continuo, y desperté, después de las siete, con un sol espléndido. A mi lado, Mercedes navegaba en el mar apacible de los inocentes (García Márquez, 2018, p. 260-261).⁹⁸

Quando, na passagem anterior, Mercedes é mencionada, cria-se a impressão de que, de fato, o relato é sobre a família de García Márquez, visto que a figura citada seria Mercedes Barcha Pardo, com quem o escritor foi casado de 1958 até a data de sua morte, em 2014, e com quem teve seus filhos Rodrigo e Gonzalo⁹⁹. Pode-se obter, assim, um efeito de realidade, de que o episódio narrado, o qual incluía cenas sobrenaturais inclusive com o casal afirmando ter sido misteriosamente trocado de quarto durante o sono, realmente aconteceu com a família

⁹⁸ “Enquanto comíamos, as crianças apanharam mais lampiões na cozinha e foram explorar as trevas dos andares de cima. Da mesa ouvíamos seus passos de cavalos soltos pelas escadas, o rangido lúgubre das portas, os gritos felizes chamando Ludovico nos quartos abandonados. Foi delas a má ideia de ficarmos para dormir. Miguel Otero os apoiou encantado, e não tivemos a firmeza de dizer-lhes não. Ao contrário do que eu temia, dormimos bem; minha mulher e eu num dormitório do térreo, e meus filhos no quarto contíguo. Enquanto aguardava o sono contei as 12 batidas insones do relógio da sala, e por um instante me lembrei da pastora de gansos. Mas estávamos tão cansados que dormimos logo, num sono denso e contínuo, e despertei, depois das sete, com o sol esplêndido. Ao meu lado, Mercedes navegava no mar tranquilo dos inocentes” (García Márquez, 2020c, p. 251-252).

⁹⁹ Em 2022, foi divulgada em vários veículos de imprensa a informação de que Gabriel García Márquez teve uma filha, Indira Cato, a partir de um relacionamento extraconjugal com a jornalista Susana Cato. Familiares e amigos próximos já tinham conhecimento desse fato, mas, em forma de respeito, aguardaram a morte de Mercedes Barcha, em 2020, para propagar a notícia.

García Márquez. A crônica ganha um tom de autobiografia, como se o narrador estivesse compartilhando experiências do autor da obra.

Wander Miranda (1992), na obra *Corpos escritos*, retomando as contribuições de Derrida, afirma que é impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto, pois a linha que pode demarcar os limites entre a vida de um autor e sua obra é bastante incerta. Embora “*Cuento de horror para la Nochevieja*” não seja exatamente uma autobiografia, Miranda esclarece que a autobiografia não pode ser confundida com a vida de autor, com o empírico que forma a vida de um homem empiricamente real. Dessa forma, não podemos afirmar com precisão se García Márquez fez uma viagem em família à Itália durante a década de 1960 ou início da década de 1970 (Rodrigo e Gonzalo nasceram, respectivamente, em 1959 e 1962, então seria um período provável para o passeio visto que, na narrativa, os dois são descritos como crianças que corriam e brincavam juntos), tampouco se o escritor venezuelano Miguel Otero Silva tinha um castelo medieval em Arezzo ou se aquele suposto castelo era assombrado pelo espírito do poeta italiano Ludovico Ariosto.

Por isso, a tensão entre o real e o fictício fica estabelecida, e é válido ressaltar que além de ter sido publicada inicialmente na coluna de García Márquez no *El País*, em 1980, “*Cuento de horror para la Nochevieja*” faz parte da compilação *Vol. 5 – Crônicas (1961-1984)*, da editora Record, e da obra *Doze contos peregrinos*, sob o título de “Assombrações de agosto”. Assim, fica estabelecida a porosidade entre os gêneros crônica e conto, que já havia sido discutida por Massaud Moisés (1979) na mesma obra que foi aqui citada no início deste capítulo. Para o autor, a crônica é um gênero ambíguo que oscila entre a reportagem¹⁰⁰ e a literatura, entre o relato impessoal e frio de um acontecimento trivial e a recriação do cotidiano por meio da fantasia, no qual a metáfora prevalece em um grau elementar e próximo ao da prosa de ficção. Nesse sentido, será a predominância dos elementos da reportagem ou literários que atrairá o texto para o extremo do jornalismo ou da literatura. Para Moisés, as crônicas próximas a uma reportagem duram o espaço de um jornal, por estarem mais identificadas com a matéria jornalística; já as crônicas que ganham maior consideração dos críticos e historiadores de literatura são as que ultrapassam as barreiras de seu veículo original e transformam-se em livro, assim como ocorreu com os textos garciamarquezianos. Desse modo, a primazia do caráter literário faz a crônica oscilar para o conto ou a poesia, o que faz com que Moisés proponha as

¹⁰⁰ Nessa reflexão, Massaud Moisés parece considerar a reportagem um gênero isento de trabalho estético e posicionado em lado oposto ao dos gêneros literários, em uma polarização reportagem *versus* literatura. Contudo, conforme já discutido nos capítulos anteriores, neste trabalho consideramos a reportagem um terreno no qual é possível exercer a criação artística com espaço, inclusive, para a ficção, o que é evidente na produção jornalística garciamarqueziana.

terminologias da crônica-poema e da crônica-conto (à qual podemos relacionar “Cuento de horror para la Nochevieja” e outros textos de nosso *corpus*) e crie a tese de que há dois tipos específicos de crônica: a jornalística e a literária.

Dessa forma, além de estarmos diante de uma crônica literária, Miranda (1992), na mesma obra supracitada, afirma que a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção, evidenciando o caráter paradoxal da autobiografia literária, que quer ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se na tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética. Desse modo, o suposto conteúdo autobiográfico da crônica tem o potencial de estar revestido de ficção, e vale ressaltar que García Márquez tem total domínio das técnicas literárias envolvidas na criação de uma narrativa e, para ele, não haveria dificuldade alguma em criar um enredo que parecesse real. Não devemos descartar a possível transformação de sua esposa e seus filhos em personagens que atuam livremente de acordo com as escolhas do narrador, também personagem, sem compromisso de compor um cenário fidedigno ao que pode ter ocorrido.

Nesse sentido, a possível (e provável) inserção de elementos fictícios na crônica/conto não a invalida ou a transforma em algo menor; é preciso lembrar que, mesmo sendo um gênero jornalístico, a crônica não tem o compromisso estrito de relatar os fatos e oferece ao seu autor a liberdade de criar narrativas ficcionais e de apresentar reflexões de cunho subjetivo. Sobre essa questão, Moisés (1979) ressalta que o foco narrativo da crônica se situa na primeira pessoa do singular, fazendo com que emerga a visão pessoal do narrador, que a transforma simultaneamente em um monólogo e um diálogo, um “monodiálogo” que faz o cronista se oferecer em espetáculo para seu leitor. Moisés chega a propor que existem os gêneros jornalísticos propriamente ditos e aqueles que o são somente por acaso, porque ali estão publicados, mas possuem teor linguístico notoriamente literário – como seria o caso das crônicas literárias.

Contudo, Tezza (2008) comenta acerca de uma certa obsessão que o público em geral tem com o “baseado em fatos reais”:

Há vários aspectos a ser discutidos sobre esse selo de “fato verdadeiro” apostado a obras que se querem de ficção, que se articulam como romances ou novelas. Obviamente, as editoras não forçariam a barra se não houvesse um certo consenso popular de que um “fato verdadeiro” tem um status superior à pura ficção. O leitor ingênuo, ou pouco letrado (se eu não estiver aqui manifestando simplesmente um preconceito) valoriza mais o que é “verdade” em detrimento do que seriam “invencionices”. Afinal, a verdadeira ficção é feita de invencionices; e o fato de que a narração literária desprende-se definitivamente de sua “obrigação de verdade” é um dos toques da

modernidade. Mas best-sellers como *O código da Vinci*, por exemplo, ganham mais leitores à medida que parecem se fundamentar em fatos reais da história. Em suma, o status de “narração verdadeira” valoriza a obra. Há como que uma ideia atávica, milenar, de que a palavra escrita tem um compromisso com a verdade; que o seu valor está na razão direta de seu compromisso com a “realidade”, entendida aqui como seu espelho imediato (Tezza, 2008, p. 11-12).

Tezza (2008) disserta sobre a obstinação do público com o “selo da verdade” na arte, especificamente na literatura. Esse fenômeno continua visível na contemporaneidade, sendo que o mercado das produções audiovisuais, por exemplo, responde à demanda do público ávido por histórias “reais”. Nas plataformas de *streaming* mais populares, multiplicam-se mensalmente estreias de conteúdos baseados em fatos, com obras que revisitam crimes e tragédias que marcaram o imaginário coletivo, normalmente “celebrando seu aniversário”: completa-se uma década de determinado crime que chocou o país; relembra-se um desastre após quinze anos de sua ocorrência e de sua insolubilidade pela justiça. Além disso, os espectadores, após terem sua memória refrescada por aquela narrativa, têm o costume de buscar em diferentes páginas da internet uma espécie de comparativo entre o que aconteceu e o que foi ficcionalizado. Quanto maior a carga de ficção, mais a produção “perde pontos” e ganha mais críticas negativas dos fiscais da verdade que procuraram a literal reprodução do que ocorreu e foi noticiado pelos jornais. É difícil encontrar análises que se baseiem na qualidade da adaptação, da capacidade dos produtores em atualizar os acontecimentos antigos ou na versatilidade dos atores em inovarem nas atuações. Obviamente, não queremos dizer que as séries e filmes que adaptam fatos do passado são todas dignas dos aplausos da crítica, mas é preciso salientar que está estabelecida, no século XXI, uma espécie de guerra à ficção.

Em partes, esse fenômeno pode ser compreendido, de acordo com Philippe Lejeune (2008) na obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, pela promessa de dizer a verdade que constitui a base de todas as relações sociais, na procura de distinguir verdade de mentira. Embora o desejo de atingir a verdade seja impossível, especialmente no que diz respeito à verdade da vida humana, o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, num tipo de relação humana que nada tem de ilusório.

Nesse contexto, Tezza (2008) explica que, em todo o mundo, as obras de não-ficção têm mais público do que as de ficção e que a “grande literatura” tem perdido terreno e estado ausente de seu espaço nobre, que são as livrarias. Paradoxalmente, muitos relatos de ciência, história e economia trazem orientações aos leitores para que possam ser lidos “como um romance”, o que pode tranquilizar algumas pessoas que se sentem mais confortáveis aos saberem que obterão a

precisão da ciência com a linguagem da fantasia. Assim, Tezza (2008) destaca a alimentação mútua das duas formas, em que intenções distintas apropriam-se de marcas formais alheias.

No esteio dessas considerações, pode-se refletir que García Márquez soube usar o espaço jornalístico a seu favor e brincou com os elementos autobiográficos em “*Cuento de horror para la Nochevieja*” a fim de chamar a atenção do leitor para sua narrativa e forjar um acontecimento real. Um leitor mais ingênuo, caindo na armadilha e deleitando-se com a exposição de algo supostamente verdadeiro, surpreende-se com o maravilhoso, principalmente no fim da crônica. Já o leitor mais atento segue a leitura desconfiado, captando as pistas deixadas pelo estilo garciamarqueziano e pouco preocupado em saber se o passeio na Itália realmente aconteceu.

Já em “*El río de la vida*” (1981), crônica que traz as lembranças das viagens do jovem García Márquez pelo rio *Magdalena* com o intuito de chegar a Bogotá e estudar, a incursão de relatos sobre sua infância e adolescência adquirem um tom mais memorialista:

Por lo único que quisiera volver a ser niño es para viajar otra vez en un buque por el río Magdalena. Quienes no lo hicieron en aquellos tiempos no pueden ni siquiera imaginarse cómo era. Yo tuve que hacerlo dos veces al año —una vez de ida y otra de vuelta— durante los seis años del bachillerato y dos de la universidad, y cada vez aprendí más de la vida que en la escuela, y mejor que en la escuela. En la época en que era bueno el caudal de las aguas, el viaje de subida duraba cinco días de Barranquilla a Puerto Salgar, donde se tomaba el tren hasta Bogotá. En tiempos de sequía, que eran los más y los más divertidos para viajar, podía durar hasta tres semanas (García Márquez, 2018, p. 269).¹⁰¹

Essa passagem, que constitui o parágrafo inicial da crônica, estabelece a valorização da memória que não se vê em “*Cuento de horror para la Nochevieja*”, pois agora é nítido um retorno à infância com saudosismo, numa espécie de viagem no tempo, como se o narrador socavasse as suas mais valiosas lembranças, dignas de serem contadas e rememoradas. Na tentativa de distinguir o memorialismo da autobiografia, mas ciente de que ambas as esferas se interpenetram, Miranda (1992), na mesma obra citada anteriormente, expõe que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, pois a narrativa da vida do autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Assim,

¹⁰¹ “A única coisa que me dá vontade de voltar a ser criança é viajar outra vez de navio pelo rio Magdalena. Quem não viajou naqueles dias não pode sequer imaginar como era. Tive de viajar duas vezes por ano – uma vez de ida e outra de volta – durante os seis anos do secundário e os dois da universidade, e a cada vez aprendi mais da vida do que na escola, e melhor do que na escola. Na época da chuva, a viagem de subida durava cinco dias de Barranquilla a Puerto Salgar, onde se tomava o trem até Bogotá. Nos períodos secos, que eram maiores e durante os quais a viagem era mais divertida, ela podia durar até três semanas” (García Márquez, 2020c, p. 261).

enquanto na autobiografia o indivíduo assume um papel preponderante, as memórias são uma forma de cosmo-representação.

A crônica “*El río de la vida*” demonstra essa questão, pois seu foco não é esmiuçar os aspectos pessoais e subjetivos do jovem García Márquez, com a exploração do que ele pensa, faz, sente. Embora, no trecho anterior, o narrador tenha exposto que aprendeu mais durante as viagens de navio do que na escola, suas reentrâncias mais íntimas não são o cerne da narrativa, e sim os acontecimentos à sua volta, especialmente no que concerne ao rio *Magdalena*. A ênfase está naquilo que o circunda, como deixaremos claro a seguir. Contudo, como bem apontou Miranda (1992), é complicado distinguir a obra memorialista da autobiográfica, pois cada forma bebe uma na fonte da outra, e não há uma autobiografia que não se valha do recurso da memória ou memórias que não se voltem para os acontecimentos relacionados ao indivíduo. Pode-se falar em predominância, em um aspecto que seja mais evidente, como é caso da memória na crônica.

É interessante perceber que as descrições da jornada pelo transporte fluvial também aparecem em sua autobiografia, *Viver para contar*, e são bastante semelhantes às encontradas em “*El río de la vida*”. Comparemos os dois trechos:

Los viajes eran lentos y sorprendentes durante el día, los pasajeros nos sentábamos por la terraza a ver pasar la vida. Veíamos los caimanes que parecían troncos de árboles en la orilla, con las fauces abiertas, esperando que algo les cayera adentro para comer. Se veían las muchedumbres de garzas que alzaban el vuelo asustadas por la estela del buque, las bandadas de patos silvestres de las ciénagas interiores, los cardúmenes interminables, los manatíes que amamantaban a sus crías y gritaban como si cantaran en los playones. A veces, una tufarada nauseabunda interrumpía la siesta, y era el cadáver de una vaca ahogada, inmensa, que descendía casi inmóvil en el hilo de la corriente con un gallinazo solitario parado en el vientre. A lo largo de todo el viaje, uno despertaba al amanecer, aturdido por el alboroto de los micos y el escándalo de las cotorras (García Márquez, 2018, p. 270).¹⁰²

As viagens eram lentas e surpreendentes. Os passageiros sentavam-se no convés o dia inteiro, para ver os povoados esquecidos, os jacarés tombados com as bocarras abertas à espera das borboletas incautas, as revoadas de garças que alçavam voo assustadas pelo sulco que o barco deixava na água, as revoadas dos patos das lagoas interiores, os peixes-boi que cantavam nas praias e remansos enquanto amamentavam seus filhotes. Durante toda a

¹⁰² “As viagens eram lentas e surpreendentes durante o dia, e nós, passageiros, nos sentávamos no convés para ver a vida passar. Víamos os jacarés que pareciam troncos de árvores na margem, com as bocarras abertas, esperando que alguma coisa caísse dentro para comer. Viam-se as multidões de garças que alçavam voo assustadas pelo rastro de espuma do navio, os bandos de patos selvagens dos pântanos interiores, os cardumes intermináveis, os manatis que amamentavam suas crias e gritavam como se cantassem nas praias grandes. Às vezes uma baforada nauseabunda interrompia a sesta, e era o cadáver de uma vaca afogada, imensa, que descia quase imóvel ao cabo da correnteza com uma ave de rapina solitária parada em seu ventre. Ao longo da viagem, despertava-se ao amanhecer, aturdido pelo alvoroço dos micos e pelo escândalo dos periquitos” (García Márquez, 2020c, p. 262).

viagem despertávamos atordoados ao amanhecer graças à balbúrdia dos micos e dos periquitos. Frequentemente a baforada nauseabunda de uma vaca afogada interrompia a sesta, imóvel no fio de água com um urubu solitário de pé em seu ventre (García Márquez, 2022, p. 171).

Podem-se notar diversas correspondências entre os dois excertos, como a menção à vagareza da viagem, aos jacarés de boca aberta, às garças que voavam pelo rastro deixado pelo barco, aos peixes-boi e patos, à vaca que descia morta pela correnteza do rio com uma ave pousada sobre seu corpo, ao som dos micos e periquitos. Infere-se que essas imagens ficaram cristalizadas na mente do escritor, e como sua autobiografia foi publicada inicialmente em 2002, é possível que ele tenha retomado seus registros em “*El río de la vida*”, de 1980, para compô-la; ou, até mesmo, isso não seria necessário, caso aquela cena estivesse tão viva em sua mente, pulsando, esperando apenas a oportunidade mais conveniente para ser transcrita novamente ao papel.

Miranda (1992) explica que, em um conteúdo autobiográfico, a reevocação do passado é construída a partir de uma dupla cisão, referente tanto ao tempo quanto à identidade: o eu reevocado é diverso do eu atual; o escritor de 54 anos que escreveu suas memórias de outrora não é mais aquele garoto que em sua juventude viajava pelo rio *Magdalena*. Dessa forma, o conteúdo exposto não é apenas o que lhe aconteceu em outro tempo, mas como um outro que ele era e tornou-se ele mesmo. Retomando as contribuições de Jean Starobinski, Miranda (1992) esclarece que a unidade do sujeito permanece apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo que o uso da primeira pessoa na narrativa funciona como um vetor de responsabilidade pelos atos do passado: “a primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do ‘discurso’ por traços da ‘história’, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira” (Miranda, 1992, p. 31). Assim, reforça-se a noção de indivíduo em qualquer modalidade de escrita do eu vizinha à autobiografia, como é o caso da crônica.

Com a noção de indivíduo fortalecido, é possível angariar credibilidade ao relato, criando-se a ideia de que ele é crível por ser parte do testemunho do eu. Entretanto, entra em cena o fator problemático que pode embaçar a confiabilidade do leitor: a memória. Lejeune (2008), na mesma obra a que nos referimos anteriormente, ao analisar um depoimento com conteúdo autobiográfico, comenta que existem duas atitudes opostas em relação à memória. Para ele, ela é uma construção imaginária pelas escolhas que opera e, ainda, por tudo que inventa. Alguns optam por observar sua construção, fixando seus traços com precisão, refletindo sobre sua história, confrontando-a com outras fontes, e outros decidem continuá-la: “Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma

da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados” (Lejeune, 2008, p. 106).

Dessa maneira, a forma como García Márquez lidou com sua memória é parte de um processo bastante pessoal, decorrente também daquilo que ficou guardado. Os recortes que operou, a idealização conferida à cena narrada (claramente há uma carga afetiva envolvida naquela lembrança) e o que foi omitido, seja por esquecimento ou conveniência, problematizam a verdade de seu conteúdo. Por mais que exista um tom autobiográfico, é perigoso fazer uma leitura confiante totalmente na figura do narrador, equiparando-o ao sujeito físico do autor e sem questionar suas decisões.

Ainda sobre a memória, Miranda (1992) compara a autobiografia ao diário exemplificando que, em um diário, há maior chance de alcance de exatidão, precisão e fidelidade à experiência real pela razão de haver menor separação temporal entre o evento e seu registro. Isso seria mais difícil de ser atingido em uma autobiografia, exatamente pelo caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança. Ao mesmo tempo, o retrocesso ao passado permite que o caos e o contingente da experiência contidos na fragmentação de um diário sejam transformados em reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido.

Sendo assim, caso o jovem García Márquez registrasse suas experiências em um diário, seus escritos poderiam ser apontamentos mais exatos de sua vivência, mas estariam provavelmente fragmentados e desconexos. Já o García Márquez mais maduro, apesar da distância que o separava daqueles acontecimentos e de seu filtro que captou aquilo de mais essencial e pessoal em sua mente (tanto que há a repetição dos mesmos elementos e cenas em duas publicações separadas por cerca de duas décadas), soube aplicar maior sentido àquela memória: a busca por comparar o rio *Magdalena* de sua juventude com o de sua vida adulta, mostrando aos leitores a problemática ambiental de seu país:

El río Magdalena está muerto, con sus aguas envenenadas y sus animales exterminados. Los trabajos de recuperación de que ha empezado a hablar el gobierno desde que un grupo de periodistas concentrados pusieron de moda el problema, es una farsa de distracción. La rehabilitación del Magdalena sólo será posible con el esfuerzo continuado e intenso de por lo menos cuatro generaciones conscientes: un siglo entero (García Márquez, 2018, p. 272).¹⁰³

¹⁰³ “O rio Magdalena está morto, com suas águas envenenadas e seus animais exterminados. Os trabalhos de recuperação de que o governo começou a falar – desde que um grupo concentrado de jornalistas pôs o problema na berlinda – são uma farsa para distrair a atenção da opinião pública. A recuperação do Magdalena só será possível com o esforço continuado e intenso de pelo menos quatro gerações conscientes: um século inteiro” (García Márquez, 2020c, p. 264).

Assim, quando comparamos “*Cuento de horror para la Nochevieja*” e “*El río de la vida*”, percebe-se que a intenção dos dois textos é bem distinta, embora tenham sido publicados no mesmo veículo de comunicação com uma diferença temporal de apenas três meses. Enquanto o primeiro é, ao mesmo tempo, crônica e conto e traz o elemento fantasmagórico para causar deleite em seu leitor, o segundo volta-se para uma crítica ambiental e política, de forma que o narrador utiliza suas memórias para construir um comparativo entre o passado, o qual representa o equilíbrio na natureza, e o presente do tempo de sua narração, o que, por sua vez, simboliza a destruição do rio *Magdalena*.

Vale ressaltar a importância que o narrador confere ao jornalismo, a de ser uma instituição responsável por investigações mais profundas e por denunciar a real situação dos entornos do rio. Por mais que soe irônico dizer que tematizar o *Magdalena* tornou-se uma espécie de “moda”, nesse contexto, percebe-se o papel social largamente conferido à atividade jornalística de verificar as informações e divulgá-las à população em forma de alerta, como meio de desmentir um dado falso. No esteio de nossas discussões sobre o real e o verdadeiro, é interessante perceber como o narrador de “*El río de la vida*” coloca nas mãos do jornalismo a responsabilidade de trazer à tona a real situação, de que o então presidente da época, Julio César Turbay Ayala¹⁰⁴, pertencente ao Partido Liberal, estava enganando a população ao prometer recuperar o Magdalena. Como García Márquez, nesse período, vivia no México, sua forma de obter informações sobre o rio de seu país natal era por meio do trabalho dos jornalistas, o que o fazia valorizar ainda mais esse ofício.

Assim, a crônica fez uso da memória como pontapé inicial para denunciar a situação ambiental do rio *Magdalena* e, de alguma forma, chamar a atenção das autoridades para a problemática dos cursos de água não apenas da Colômbia, mas de todo o mundo. No veículo onde foi propagada, o jornal espanhol *El País*, o tema poderia ganhar maior visibilidade e atrair a leitura das pessoas, colocando a situação latino-americana em voga na Europa.

Por último, passemos à crônica “*La poesía, al alcance de los niños*”, na qual a reflexão estabelecida é em torno da forma recorrente de ensino de literatura que reduz o objeto estético a perguntas que exigem um caminho de interpretação bastante específico, além da crítica do narrador às simbologias conferidas pelos “maus professores” aos diversos elementos presentes

¹⁰⁴ Conforme já exposto no capítulo anterior desta pesquisa, vale lembrar que, na década de 1980, García Márquez teve problemas diplomáticos em seu país e com o então presidente Julio César Turbay Ayala após visitar Fidel Castro. Isso lhe rendeu uma perseguição política, uma acusação de financiar o grupo guerrilheiro M-19 e pressão para o fechamento da revista *Alternativa* (que já sofria por dificuldades econômicas e divergências internas). Por essas questões, o escritor não teve nenhum receio em fazer uma crítica aberta ao governo de Ayala em “*El río de la vida*”.

nas obras literárias. Nesse caso, também é claro o amplo uso da primeira pessoa e a referência a pessoas reais que conviveram com Gabriel García Márquez:

Ese mismo año, mi hijo Gonzalo tuvo que contestar un cuestionario de literatura elaborado en Londres para un examen de admisión. Una de las preguntas pretendía establecer cuál era el símbolo del gallo en “El coronel no tiene quien le escriba”. Gonzalo, que conoce muy bien el estilo de su casa, no pudo resistir la tentación de tomarle el pelo a aquel sabio remoto, y contestó: “Es el gallo de los huevos de oro”. Más tarde supimos que quien obtuvo la mejor nota fue el alumno que contestó, como se lo había enseñado el maestro, que el gallo del coronel era el símbolo de la fuerza popular reprimida. Cuando lo supe me alegré una vez más de mi buena estrella política, pues el final que yo había pensado para ese libro, y que cambié a última hora, era que el coronel le torciera el pescuezo al gallo e hiciera con él una sopa de protesta (García Márquez, 2018, p. 266-267).¹⁰⁵

Essa crônica exemplifica o hábito que García Márquez cultivou de evidenciar fatos de sua vida, fórmula recorrente e que provavelmente funcionou para cativar a atenção dos leitores em sua coluna no *El País*. Diana Klinger (2007), na mesma obra citada na primeira seção deste capítulo, ao dissertar sobre as escritas de si na contemporaneidade, explica que se vive em uma sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito. Dessa forma, há uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, sendo que essas características podem ser apreendidas em obras de cunho autobiográfico. Isso explica a proliferação das narrativas vivenciais; o sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; os registros biográficos na mídia, com entrevistas, *talk shows* e *reality shows*; o fenômeno dos *blogs* na internet. Hoje, o sucesso das redes sociais e a proliferação diária de novos influenciadores digitais corroboram as ideias de Klinger; por isso, a escrita de si ganha espaço na cultura contemporânea enquanto uma espécie de sintoma de virada de século, embora não seja uma novidade na cultura latino-americana.

Em “*La poesía, al alcance de los niños*”, a escrita de si operada por García Márquez – aqui já problematizada pela questão da criação de uma voz narrativa que organiza o conteúdo autobiográfico para atingir reflexões e efeitos de sentido intencionais –, nunca deseja apenas

¹⁰⁵ “Nesse mesmo ano, meu filho Gonzalo teve de responder a um questionário de literatura elaborado em Londres para um exame de admissão. Uma das perguntas pretendia definir qual era a simbologia do galo em Ninguém escreve ao coronel. Gonzalo, que conhece bem o estilo de sua casa, não pôde resistir à tentação de zombar daquele sábio remoto e respondeu: “É o galo dos ovos de ouro.” Mais tarde soubemos que quem obteve a melhor nota foi o aluno que respondeu, como o professor lhe ensinara, que o galo do coronel era o símbolo da força popular reprimida. Alegrei-me mais uma vez por minha boa estrela política, pois o final que havia pensado para este livro, e que troquei na última hora, era que o coronel torcesse o pescoço do galo e fizesse com ele uma sopa de entulho” (García Márquez, 2020c, p. 257-258).

expor o privado, abrir a intimidade do escritor e atrair fãs. É fato que o escritor colombiano já havia atingido fama e reconhecimento internacional, e o convite do *El País* para que se tornasse um colunista provém seguramente da carreira consolidada que García Márquez já havia trilhado, merecendo um espaço de exposição periódica em um jornal europeu de grande circulação e reputação. Entretanto, falar de si próprio parece funcionar recorrentemente como um pretexto para aceder a uma reflexão maior, como uma forma de ambientação para um tema que merece ser pautado.

Na crônica, o foco não era contar o “fracasso” de seu filho Gonzalo em exame de admissão em literatura, mas, a partir dali, ironizar o fato de que muitos professores de literatura apenas aceitam uma resposta pré-definida em suas avaliações, ignorando o ponto de vista dos alunos e diferentes interpretações. Interessante ressaltar a ironia com que o narrador lida com a obra *Ninguém escreve ao coronel*, ao expor que havia um outro final planejado para ela e trocado de última hora: o protagonista iria matar o galo e fazer com ele uma sopa. No romance, seria bastante inesperado que o coronel, já aposentado e vivendo em condições de pobreza com sua esposa, torcesse o pescoço da ave para fazer uma sopa¹⁰⁶. Isso porque o animal foi herdado pelo casal após a morte de seu filho, que o usava em brigas de galo. Apesar da fome e das dificuldades, o coronel insistia em manter o galo, acreditando que ele podia ser uma fonte de renda futura quando em outros combates.

Também é possível considerar a “sopa de protesta” não como um alimento, mas como uma metáfora à aula de literatura que busca a devolução de chaves interpretativas pré-determinadas pelos “malos maestros”, as quais não são passíveis de verificação ou de uma discussão mais aberta, de um diálogo entre docentes e discentes. E essa sopa preocupa, pois seu gosto amargo pode afastar os jovens do hábito da leitura, o que é uma grande preocupação para um escritor – aí reside a reflexão maior de “*La poesía, al alcance de los niños*”, expressa já no título, e que vai muito além das peripécias escolares de Gonzalo García.

Nesse caso específico, ao contrário de “*Cuento de horror para la Nochevieja*” e “*El río de la vida*”, acreditar que a voz do próprio García Márquez está evocando na crônica confere uma credibilidade diferenciada à discussão. Isso porque o texto que deu origem ao conto

¹⁰⁶ Na tradução de *El escándalo del siglo* para a língua portuguesa no Brasil (*O escândalo do século*, da editora Record), a expressão “sopa de protesta” foi transformada em sopa de entulho, um alimento feito com vários ingredientes disponíveis, muitas vezes misturados sem um planejamento específico, que geram um prato nutritivo, porém, desprezioso. Assim, dizer que o galo do romance daria origem a uma iguaria como essa constitui uma forma pejorativa de lidar com o questionamento do professor, pois o animal que acarretou uma pergunta tão decisiva na avaliação passou a ser reduzido a uma sobra, como se fosse algo indigno de sobreviver no final da narrativa e que pudesse ser sujeitado a ingrediente secundário de uma receita ordinária.

“*Assombrações de agosto*” lida com os familiares do escritor enquanto personagens de uma história de terror, com fantasmas e acontecimentos sobrenaturais; a poluição do rio *Magdalena* apontada em “*El río de de la vida*” poderia ser contada por milhares de colombianos que conheceram o rio em sua juventude e depois, em sua vida adulta, puderam perceber a evidente degradação da natureza, pois García Márquez não foi o único testemunho daquela transformação. Contudo, como Gabo escreveu *Ninguém escreve ao coronel*, em sua reflexão ele poderia afirmar com clareza, mais do que ninguém, de que se tratava a figura do galo no romance. Por conseguinte, podemos levantar duas discussões: a de que o leitor constrói um pacto com a ideia de que o autor é a voz que fala no texto e a noção de que quem detém a verdade sobre uma obra seria seu próprio autor.

Primeiramente, Tezza (2008), na obra já citada, destaca que em um texto com teor biográfico há dois atores principais: a mão que escreve (o autor) e a voz que fala (o narrador). Quando o conteúdo é autobiográfico, cria-se um pacto mais indissociável com o leitor entre as duas entidades, como se fossem uma só. Lejeune (2008) explica que esse pacto é a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, no qual a pessoa que enuncia o discurso deve permitir sua identificação no mesmo discurso a partir de seu nome próprio, antes mesmo de sua articulação pelo uso da primeira pessoa. Essa questão é visível em diversos textos do *corpus* desta pesquisa, pois embora estejamos cientes de que a voz narradora não corresponde literalmente ao autor, porque ela é uma criação, é possível visualizar o próprio García Márquez refletido naquela voz, com as menções a suas experiências pessoais e aos seus familiares e amigos.

Assim, esse pacto define um modo de leitura relacionado à posição do leitor e permite que, em uma autobiografia, uma pessoa real narre sua própria existência focando em sua vida individual. Klinger (2007), ao referendar a obra *Eu sou outro: a autobiografia da literatura à mídia* (1980) de Philippe Lejeune, expõe que o estudioso reconheceu que o discurso autobiográfico, fundado sobre a memória do sujeito, foge das possibilidades de verificação, fazendo com que sua validade referencial não seja a verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor. Nesse sentido, a autobiografia não acontece quando alguém diz a verdade sobre a sua vida, mas quando diz que a diz.

Por isso, a construção do pacto com o leitor de que autor, narrador e personagem correspondem à mesma entidade Gabriel García Márquez dá validade ao conteúdo narrado, e não a verdade sobre a vida exposta, pois essa questão é inverificável. Não saberemos se Gonzalo realizou mesmo aquele exame de admissão em Londres e se aquela resposta realmente foi dada, ironicamente, por ele ao professor. Mas, se assumimos um pacto de que aquela história é real,

ela nos parecerá real. E se optarmos por duvidar daquela crônica, faremos a leitura da parte inicial de “*La poesía, al alcance de los niños*” como uma anedota para promover a reflexão em torno do ensino de literatura.

Nesse cenário, a importância do leitor é decisiva, pois ele pode aceitar ou não o pacto autobiográfico e disso dependerá seu modo de leitura. Entretanto, a crônica também pode suscitar uma discussão sobre o papel do autor. Vejamos o seguinte trecho:

Dos críticos de Barcelona me sorprendieron con el descubrimiento de que “El otoño del patriarca” tenía la misma estructura del tercer concierto de piano de Béla Bartók. Esto me causó una gran alegría por la admiración que le tengo a Béla Bartók, y en especial a ese concierto, pero todavía no he podido entender las analogías de aquellos dos críticos. Un profesor de literatura de la Escuela de Letras de La Habana destinaba muchas horas al análisis de “Cien años de soledad” y llegaba a la conclusión —halagadora y deprimente al mismo tiempo— de que no ofrecía ninguna solución. Lo cual terminó de convencerme de que la manía interpretativa termina por ser a la larga una nueva forma de ficción que a veces encalla en el disparate (García Márquez, 2018, p. 267).¹⁰⁷

Nesse momento, a atenção do narrador deixa de ser os professores de literatura para se voltar aos críticos, com os quais García Márquez já cultivava ressalvas como expusemos no capítulo anterior. Desse modo, no trecho constrói-se a ideia de que assim como os “*malos maestros*” de literatura buscam moldar o entendimento dos alunos sobre as leituras feitas, os críticos também desejam doutrinar o público com sua visão da obra, mesmo que as associações feitas pareçam inusitadas. Mas não estariam todos – professores, críticos e alunos – buscando sua interpretação para as obras lidas? Sabe-se que os docentes e a crítica ocupam um lugar que favorece a formação de opinião de outras pessoas e, até mesmo, a doutrinação. Mas não estariam exercendo “*una participación más personal y libre en el prodigio de la poesía*”¹⁰⁸ (García Márquez, 2018, p. 268)?

Se estabelecemos o pacto proposto por Lejeune (2008) e entendemos a voz do narrador e do autor como uma só, percebe-se que García Márquez se sente à vontade para zombar dos “*malos maestros*” e da crítica pelo papel de escritor consagrado que ocupa. Ele parece dizer: “enquanto vocês estão buscando encontrar disparates em minhas obras, como autor não

¹⁰⁷ “Dois críticos em Barcelona me surpreenderam com a descoberta de que *O outono do patriarca* tinha a mesma estrutura do terceiro concerto para piano de Béla Bartok. Isso me causou uma grande alegria pela admiração que tenho por Béla Bartok, e em especial desse concerto, mas no entanto não pude entender as analogias daqueles dois críticos. Um professor de literatura da Escola de Letras de Havana destinava muitas horas à análise de *Cem anos de solidão* e chegava à conclusão – lisonjeira e deprimente ao mesmo tempo – de que não oferecia nenhuma solução. Tudo isso acabou por me convencer de que a mania interpretativa termina por ser com o tempo uma nova forma de ficção que às vezes encalha no disparate” (García Márquez, 2020c, p. 258).

¹⁰⁸ “Uma participação mais pessoal e livre no prodígio da poesia” (García Márquez, 2020c, p. 259).

compreendo essas associações e elas não correspondem à minha imaginação”. Após a leitura da crônica, muitos leitores devem ter pensado: “esses críticos e professores não sabem de nada”¹⁰⁹; afinal, quem os “desmentiu” foi uma voz com autoridade suficiente para isso. Suscita-se então o questionamento, já tão caro aos estudos literários: é o autor o detentor da verdade sobre sua obra?

Antoine Compagnon (2006) promove discussões em torno dessas questões em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* e expõe que, entre as reflexões mais pungentes dentro dos estudos literários, discutir o lugar que cabe ao autor parece ser o ponto mais controvertido. A tese intencionalista, considerada a mais antiga e tradicional e que corresponde a identificar o sentido da obra à intenção do autor, está focada no que o autor quis dizer e torna a crítica literária inútil e a própria teoria supérflua. Isso porque o problema da interpretação literária estaria resolvido e não teríamos nenhum esforço.

A partir desse paradigma, recorrente no século XIX, propõe-se a morte do autor, considerado o burguês, encarnação da essência da ideologia capitalista, para conferir ao leitor o lugar onde a unidade do texto se produz. Assim, na década de 1960, a queda da figura do autor assinala a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor e a consequente polissemia do texto, com a promoção do leitor e a liberdade de comentário até então desconhecida.

Nas reflexões estabelecidas em “*La poesía, al alcance de los niños*”, ao mesmo tempo que o autor-narrador García Márquez defende a liberdade das crianças e dos alunos de lerem e serem livres em sua interpretação, ele zomba dos professores e críticos. Isso mostra que sua posição parece oscilar entre a morte do autor, deixando o entendimento e o deleite para os leitores, e a teoria intencionalista, ao proferir que não compreende as associações feitas entre *O outono do patriarca* e o concerto de Béla Bartok e na análise de *Cem anos de solidão*. Desse modo, o poder de deter o sentido de sua obra é conveniente à medida em que seu desejo é ironizar a crítica e o ensino de literatura.

Entretanto, nesta pesquisa buscamos, de maneira análoga à proposta de Compagnon (2006), encontrar um espaço de equilíbrio entre ambas as vertentes. Não somos partidários da morte do autor, visto que não desprezamos o contexto histórico da produção jornalística

¹⁰⁹ Algo semelhante tem ocorrido no Brasil com as provas do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). No certame de 2024, havia uma questão envolvendo trechos de canções de Caetano Veloso e o artista foi convidado a responder à pergunta. Após sua resposta não ter coincidido com o gabarito da avaliação, levantaram-se discussões buscando, inclusive, invalidar o questionamento (e até mesmo a credibilidade do ENEM) pelo fato de que nem o próprio compositor das músicas conseguiu acertá-lo. Assim, é possível notar que a interpretação do objeto artístico ainda é amplamente considerada de responsabilidade de seu autor, como se ele detivesse os exclusivos direitos sobre o entendimento de sua obra.

garciamarqueziana (pelo contrário, o valorizamos), não fizemos uma leitura imanente das crônicas e reportagens e trouxemos à tona sua biografia para melhor entender aspectos temáticos, linguísticos e culturais. Contudo, também não fomos reféns da intenção do autor, pois além do fato de ela ser dificilmente identificada e impossivelmente verificada (neste capítulo discutimos como era impensável verificar as supostas experiências de García Márquez junto a seus amigos e familiares por estarmos lidando com um objeto de trabalho estético), sua intenção maior é a de fazer literatura, fazendo com que a significação de uma obra não se esgote nem equivalha a uma intenção. O sentido constrói-se a partir de uma acumulação de interpretações e leitores até o presente:

As obras de arte transcendem a intenção primeira de seus autores e querem dizer algo de novo a cada época. A significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo contexto de origem (histórico, social, cultural) sob o pretexto de que algumas obras do passado continuam a ter, para nós, interesse e valor. Se uma obra pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor nem pelo contexto de origem (Compagnon, 2007, p. 85).

E foi com base no interesse contemporâneo pela produção jornalística garciamarqueziana que encerramos este capítulo, no qual se buscou estabelecer diferentes sentidos e interpretações para algumas de suas crônicas e reportagens que suscitaram de forma mais contundente uma discussão em torno dos conceitos de real, ficção, verdadeiro, falso. Percebemos como esses conceitos são elásticos e como a verdade, a tão querida verdade da sociedade do século XXI, é algo difícil de ser determinado ao abarcar um conjunto de aspectos questionáveis. No entanto, a presença de ficção nos textos de Gabriel García Márquez não invalida as discussões propostas, principalmente no caso das crônicas, e nem desmerece o conteúdo abordado pelas reportagens. A aceitação da ficção enquanto recurso estético que dá mais sentido às narrativas e discussões expostas mostra caminhos investigativos que buscam valorizar a riqueza da composição dos textos do *corpus*, exatamente pela ficção não ser sinônimo de mentira.

4 PEGADAS NO PAPEL: OS ANIMAIS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Existe um aspecto em comum entre todos os onze textos que compõem o *corpus* desta pesquisa: a presença de animais, que emergem no título, em descrições, são elementos chave para o desenvolvimento da narrativa ou podem aparecer de forma discreta e, aparentemente, insignificante. A escolha das três reportagens e das oito crônicas, entre um universo de cinquenta textos disponíveis em *El escándalo del siglo*, foi motivada pelo intento de ampliar as investigações efetuadas durante a pesquisa de mestrado, a qual originou a dissertação *A presença do animal na produção contística e cinematográfica de Gabriel García Márquez (saberes animais e bestiários)*.

Dessa forma, enquanto a dissertação voltou-se principalmente para reflexões em torno da metamorfose, do antropomorfismo, da monstruosidade e dos limites entre o humano e o animal em dois contos e um projeto cinematográfico, agora o objetivo maior é refletir acerca dos diferentes aspectos relativos à animalidade no jornalismo garciamarqueziano, a fim de verificar por que esses animais surgem, quais relações estabelecem dentro das crônicas e reportagens e quais efeitos de sentido suscitam. A partir das discussões sobre o real e o fictício efetuadas no capítulo anterior, também vale ressaltar que, em alguns textos, os animais aparecem exatamente para dissolver as fronteiras entre a realidade e a ficção, levantando reflexões sobre a fragilidade do que se pode afirmar verdadeiro ou ficcional.

Para organizar as análises, agruparemos parte dos textos segundo eixos, cujas reflexões são semelhantes. De maneira geral, em “*El asesino de los corazones solitarios*” (1950), “*El tigre de Aracataca*” (1955) e “*La poesía, al alcance de los niños*” (1981), o animal relaciona-se, de alguma forma, a uma percepção figurada e metafórica; nas reportagens “*Los cubanos frente ao bloqueio*” (1978) e “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” (1958) e na crônica “*El río de la vida*” (1981), o animal aparece fadado à morte; “*Sólo doce horas para salvarlo*” (1958) suscita uma discussão na qual o animal se torna um problema de saúde pública. Essa divisão não impede que o mesmo texto possa ser utilizado para discutir mais de um aspecto, pois fizemos essa separação com o intuito de tornar as discussões mais direcionadas, sem o objetivo de engessá-las ou isolá-las apenas em determinada crônica ou reportagem.

Sobre a relevância de se pensar sobre a figura dos animais no *corpus* desta pesquisa, é importante pontuar como os seres não-humanos têm povoado o imaginário humano, estabelecendo uma relação atávica com nossa espécie. Maria Esther Maciel (2023a), na obra *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, propõe um passeio no tempo para destacar como o animal tem sido inserido no imaginário cultural da humanidade, sob configurações

poéticas, artísticas e religiosas, evidenciando nossa relação milenar com os outros seres. Maciel (2023a) demonstra que a tradição zoo do Ocidente engloba seres reais e fantásticos, sobretudo a partir das fábulas de Esopo e dos compêndios zoológicos do mundo antigo, como *A história dos animais*, de Aristóteles. Ademais, obras poético-ficcionais como *O asno de ouro*, de Apuleio, no século II d.C., e as *Metamorfoses*, de Ovídio, juntamente à *História Natural*, volumes enciclopédicos sobre a natureza de autoria de Plínio, o Velho, ajudam a compor esse repertório de produções voltadas para a figura do animal.

Já na Idade Média, período no qual aparecem tratados enciclopédicos voltados para a sondagem do reino animal, destacam-se os bestiários, que se proliferaram principalmente a partir do século XII na Europa. Na Idade Moderna, as enciclopédias da natureza do período renascentista e os relatos da flora e da fauna do chamado “Novo Mundo”, feitos pelos viajantes europeus do século XVI, passam a ganhar espaço, começando a estabelecer um olhar mais científico sobre os animais.

Nesse contexto, Maciel (2023a) pontua que, até o advento do darwinismo, o animal predominou na literatura como um eixo de figurações, uma cadeia de símbolos, alegorias e metáforas animais, quase sempre a serviço dos valores humanos. Assim, tanto as fábulas como os bestiários constituíram modelos para uma linhagem zooliterária focada no antropomorfismo e na teratologia¹¹⁰, além de incitarem desdobramentos morais e religiosos. Por esse motivo, algumas faculdades e características passaram a ser atribuídas a determinados bichos, que foram se transformando em símbolos de vícios e virtudes humanas, principalmente em propósitos moralistas e religiosos. No caso das fábulas, os animais são antropomorfizados e perdem sua autonomia enquanto seres vivos, visto que sua função é representar as atitudes humanas. Contudo, Maciel (2023a) destaca que, embora a serviço do homem, os animais das fábulas são figurados como seres inteligentes, sensíveis e dotados de saberes sobre a vida e o mundo, constituindo um paradoxo: mesmo subjugados a uma narrativa moralizante para a sociedade humana, sua caracterização sugere a capacidade de raciocínio e discernimento.

Desse modo, Maciel (2023a) aponta o século XIX como uma grande virada na maneira de lidar com o mundo zoológico devido ao advento da modernidade e à teoria do evolucionismo proposta por Charles Darwin – em 1859, Darwin lançou *A origem das espécies*, obra que revolucionou os estudos da Biologia ao propor a evolução das espécies a partir de um ancestral comum (comprovando que a espécie humana se originou a partir de uma espécie animal) e a

¹¹⁰ A teratologia refere-se ao estudo das anomalias e malformações no desenvolvimento dos seres vivos, tanto em organismos em geral quanto especificamente em embriões e fetos durante a gestação, ou seja, anomalias congênitas.

seleção natural, processo por meio do qual os animais mais adaptados sobrevivem num dado ambiente em detrimento dos seres que não conseguem se ajustar ao seu habitat e, por isso, são extintos. Além disso, Darwin reconheceu nos animais faculdades que, até então, eram consideradas exclusivas da espécie humana, como inteligência, memória, senso de humor, atenção, imaginação, emoções complexas, associação de ideias e, até mesmo, autoconsciência. A partir dessa virada, a produção simbólica em torno dos animais foi contagiada, e a sua presença na literatura e nas artes passa a ganhar diferentes contornos e uma notável complexidade:

Tomados como animais-animais, que sentem, sofrem, possuem habilidades próprias e autoconsciência, eles passam a povoar o imaginário da literatura e das artes a partir do final do século XIX, sob uma perspectiva mais ética e não circunscrita aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose (Maciel, 2023a, p. 27).

Entretanto, Maciel (2023a) ressalta que essa virada não descartou a associação dos animais a elementos fantásticos, simbólicos e alegóricos para que apenas uma visão realista do mundo zoo fosse imposta no imaginário das artes. Reinventados, os exercícios de imaginação fabulosa continuaram a existir à luz de outras referências, como o caso de *A metamorfose*, de Franz Kafka, que foi capaz de reconfigurar as discussões em torno do antropomorfismo e da metamorfose. Ademais, a noção de animalidade enquanto algo positivo foi retomada por diversos autores, inclusive brasileiros, assim como a investigação dos limiares entre o humano e o não humano. Como exemplos, pode-se citar Clarice Lispector no livro de memórias *Um sopro de vida*, no livro infantil *Quase de verdade* e no romance *A paixão segundo G.H.*; Carlos Drummond de Andrade nos poemas “Os animais do presépio” e “Um boi vê os homens”; e Guimarães Rosa no conto “Meu Tio o Iauaretê”.

Acerca da presença dos animais na obra de García Márquez, que em uma linha do tempo aproxima-se mais do que Maciel (2023a) chama de “virada” no trato com o mundo zoológico nas artes e na literatura, percebe-se que os bichos povoam seus escritos e são capazes de suscitar diferentes reflexões e debates. Por isso, a fauna garciamarqueziana tem o potencial de despertar um olhar investigativo, que busca esquadriñar os sentidos que os seres não humanos podem estabelecer tanto nos contos, romances e, em nosso trabalho de investigação, em suas crônicas e reportagens. Nesse sentido, destaca-se o artigo “*El bestiario de Gabriel García Márquez*” (1974), de Jacques Joset. Joset (1974), ao realizar uma espécie de enumeração dos animais que emergem em diversos romances e contos de García Márquez, explica que o escritor colombiano demonstrava uma certa obsessão pelo mundo animal que poderia ser explicado por dois

motivos: inicialmente, destaca um determinismo biográfico, que levou García Márquez, nascido em um povoado, a integrar a sua imaginação à convivência com os humanos e com os bichos, algo inevitável em um ambiente rural; em segundo lugar, surge um determinismo literário, pois García Márquez seleciona Aracataca como lugar e como protagonista de seus romances: ao inventar Macondo, busca seu povoado natal. Além disso, Joset (1974) problematiza o fato de a presença do animal na obra garciamarqueziana constituir uma linha pouco investigada e, até mesmo, esquecida dentro dos estudos sobre sua produção:

Quisiera analizar un rasgo estilístico de dicha obra, que es, según pienso, un elemento esencial del mundo novelesco de García Márquez. Hasta ahora, que yo sepa, no ha realizado suficientemente la crítica el papel que desempeñan los animales en las obras del novelista. Real o mítica, bajo la forma de adornos o vertida en tropos, la fauna es omnipresente en dicha obra: cunde y se multiplica, acompaña o destruye a los hombres de los cuales también puede ser representación simbólica. El bestiario, a veces, estructura por sí mismo algún cuento o novela: tal o cual animal “fetiche” (iba a decir totémico) está en el mismo centro del relato, alrededor del cual giran, atrayéndose o alejándose, los otros componentes (Joset, 1974, p. 65).¹¹¹

Embora o artigo tenha sido publicado há mais de 50 anos, esse cenário ainda perdura, pois são raros os trabalhos científicos encontrados em torno da presença do animal na obra garciamarqueziana. Vale ressaltar que Joset (1974) focaliza os contos e romances de Gabo e não chega a citar nenhuma obra jornalística; por isso, a lacuna no que tange a análise do jornalismo de García Márquez pode ser ainda maior. Assim, conseguimos encontrar apenas uma pesquisa que se encaixasse estritamente nessa temática: o artigo “*Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Marquez: la semilla del nobel*”, da jornalista e advogada colombiana Adriana Villegas Botero. Nesse artigo, Botero (2020) utiliza como *corpus* os dez primeiros textos publicados por García Márquez no *El Universal*, em Cartagena (lembramos que nenhum dos textos escritos pelo colombiano para a coluna “Punto y Aparte” do jornal cartageneiro está presente em *El escándalo del siglo*) e faz uma importante observação: a presença latente de referências ao mundo animal e ao feminino, as quais funcionaram como uma espécie de aperitivo do estilo que seria desenvolvido no universo literário que Gabo estava por criar.

¹¹¹ “Gostaria de analisar uma característica estilística desta obra, que é, a meu ver, um elemento essencial do mundo literário de García Márquez. Até agora, que eu saiba, os críticos não destacaram suficientemente o papel que os animais desempenham nas obras do romancista. Real ou mítica, em forma de ornamentos ou expressa em tropos, a fauna é omnipresente nesta obra: espalha-se e multiplica-se, acompanha ou destrói os homens, dos quais também pode ser uma representação simbólica. O bestiário, às vezes, estrutura por si só uma história ou romance: este ou aquele animal “fetice” (eu ia dizer totêmico) está no centro da história, em torno do qual giram, atraindo-os ou afastando-os, os demais componentes” (Joset, 1974, pág. 65, tradução nossa).

Botero observa que todos os primeiros dez textos jornalísticos de García Márquez, sem exceção, referenciam o universo animal; mesmo que seu tema central não seja a natureza em si e os bichos não atuem como protagonistas, as alusões aparecem como recurso literário, com destaque para as aves, que aparecem recorrentemente e são bastante usadas como estratégia para explicar referências sonoras. Além do mais, a jornalista conecta a sua análise à questão das menções ao feminino nesses textos, fazendo com que a abordagem da animalidade não se dê de forma exclusiva. Como seu objetivo foi apenas analisar as dez primeiras colunas de García Márquez, ela deixa um caminho aberto para novas investigações e para o aprofundamento das reflexões dessa natureza, pois conclui que nas colunas do *El Universal* são encontrados os germens do estilo narrativo garciamarqueziano que caracterizaria sua obra posterior, por exemplo, com suas preocupações temáticas e com a criação de uma atmosfera maravilhosa e mítica.

Nesse sentido, a seguir apresentaremos nossas análises que visam o preenchimento das lacunas apontadas por Joset (1974) e sugeridas por Botero (2020) com o intuito de contribuir para os estudos do animal na contemporaneidade, em especial na obra jornalística de Gabriel García Márquez, mesmo que ainda seja possível suscitar outras abordagens e outros aprofundamentos.

4. 1 Quando o animal tem sentido figurado

Adriana Villegas Botero (2020) comenta que as primeiras crônicas garciamarquezianas eram elaboradas na velocidade de um jornal e incluíam elementos de ficção e da imaginação do autor, além de contarem com frequentes alusões ao mundo animal, mesmo que a fauna não atuasse como protagonista das narrativas. Assim, a fim de preencher seus escritos de vida, para García Márquez pareciam úteis as referências e as reflexões sobre o animal, que costumavam estar a serviço da elaboração de uma imagem e da criação de metáforas, principalmente envolvendo aves, que ajudavam a aludir a uma função ou a um som, como dizer em seus primeiros escritos jornalísticos que o helicóptero é um pássaro fantástico ou que um relógio fica soando no ouvido como um pássaro eterno.

Acerca da aparição dos animais sob a forma de metáforas em diferentes textos, é pertinente retomar as contribuições de John Berger (2003) em *“Por que olhar os animais?”*. Nessa reflexão, Berger (2003) afirma que, historicamente, no processo de evolução dos seres humanos, os animais provocaram no homem algumas de suas primeiras perguntas e deram a ele suas primeiras respostas. Por exemplo, a primeira pintura realizada teve como tema o animal

e a primeira tinta utilizada foi o sangue de origem animal – uma alusão às pinturas rupestres. Nesse contexto, Berger (2003) considera que é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal:

Rousseau, em seu *Ensaio Sobre a Origem da Linguagens*, afirmava que a própria linguagem começava com a metáfora: “Como as emoções foram os primeiros motivos que induziram o homem a falar, suas primeiras palavras foram tropos (metáforas). A linguagem figurativa nasceu primeiro, significados adequados foram inventados por último”.

A primeira metáfora foi animal porque a relação essencial entre homem e animal foi metafórica. Dentro dessa relação, o que os dois termos – homem e animal – partilhavam de comum revelou o que os diferenciava. E vice-versa (Berger, 2003, p. 14-15).

Dessa forma, desde os primórdios da humanidade, os signos animais têm sido usados universalmente para mapear a experiência do homem no mundo. Assim, Berger (2003) elenca que eles eram vistos em oito dos doze signos do zodíaco; os hindus pensavam que a Terra fosse carregada no dorso de um elefante postado sobre uma tartaruga; o povo Nuer do sul do Sudão acreditava que todas as criaturas viviam originalmente juntas em camaradagem, mas uma briga entre a Raposa, o Mangusto e o Elefante fez com que elas se separassem e fossem viver cada um o seu caminho, inclusive matando uns aos outros. Esses são apenas alguns exemplos que comprovam que, por toda a parte, os animais ofereceram explicações ou emprestavam seu nome a algo de essência misteriosa. Nesse sentido, o que distinguia o homem dos demais seres era a capacidade humana para o pensamento simbólico, no qual as palavras não eram meros sinais, mas significantes de algo além delas mesmas. E os primeiros símbolos foram os animais.

Entretanto, ao longo de sua trajetória, o ser humano tem se destacado e se separado do animal, sendo que a ruptura teórica surgiu com René Descartes, o qual reduziu o animal a uma máquina por ser isento de alma – uma máquina submetida às leis da física e da mecânica. Com o advento dessa forma de pensar, o homem foi, paulatinamente, se posicionando em um patamar superior ao dos não-humanos e, por esse motivo, a fauna têm desaparecido de nosso convívio, inclusive em função da urbanização dos grandes centros. Jacques Derrida (2002), em *O animal que logo sou*, comenta acerca do discurso filosófico ocidental que corrobora essa suposta superioridade que o homem afirma ter sobre as demais criaturas: ao deter o “próprio” do humano (ser um sujeito histórico, social, fora da natureza, com acesso ao saber e à técnica), o homem acredita encontrar-se em um patamar superior que permite assujeitar os animais e adquire o que o filósofo francês chama de “defeito de propriedade”, que justificaria seus impulsos de domínio sobre as demais espécies. Assim, devido a esse afastamento dos animais, Berger (2003) ressalta que os bichos têm sido transformados em espetáculo: com a tecnologia,

instrumentos captam imagens cada vez mais impressionantes das diferentes criaturas e, no ímpeto de observá-los, à medida em que sabemos mais sobre eles, eles vão se tornando fisicamente ainda mais distantes.

Berger (2003) também destaca, nesse contexto, o surgimento dos zoológicos como indício do desaparecimento dos animais da vida cotidiana humana; a ida a esses locais para observar os seres enjaulados que ali estão funciona como um monumento à impossibilidade de tais encontros. Dessa forma, a visita de uma família ao zoológico, a qual tem sido um passeio bastante tradicional na contemporaneidade, consiste em adultos levando as crianças para lhes mostrar os originais dos brinquedos que os pequenos têm em casa. Encantados com os bichos de diferentes espécies, tanto os que são considerados animais de fazenda como os que habitam as selvas e florestas, os mais jovens buscam a todo custo o contato com eles, mesmo que seja por meio de brinquedos e vídeos. Assim, na maioria das vezes, apenas no zoológico o encontro real pode ocorrer.

Nesse sentido, vale lembrar que os mais antigos brinquedos certamente foram animais e que, com o passar do tempo, passou-se a exigir cada vez mais verossimilhança neles, levando os processos de manufatura a produzir bichos empalhados, a criar versões com os pelos reais das criaturas e a popularizar as pelúcias, as quais podiam ser levadas para as camas das crianças. Assim, Berger (2003) explica que a manufatura de brinquedos realistas de animais coincide aproximadamente com o estabelecimento dos zoológicos públicos, de forma que a fauna reproduzida no ambiente doméstico de forma artificial em plástico ou madeira pudesse ser encontrada viva e real na experiência do zoo urbano.

Retomando as contribuições de John Berger em “*Por que olhar os animais?*”, a professora e pesquisadora Ermelinda Ferreira (2005) reflete, em seu artigo “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, que quanto mais os animais desaparecem do convívio humano, mais se proliferam as metáforas que os incluem. Dessa maneira, pode-se entender a profusão de animais na produção de Gabriel García Márquez como uma forma de monumento a esse desencontro, visto que, por mais que o escritor colombiano tenha tido bastante contato com diferentes espécies durante sua juventude na cidade na Aracataca, foram em ambientes urbanos que as crônicas e reportagens aqui analisadas foram produzidas.

Por isso, saltavam de sua memória diversas referências aos animais e, em alguns dos textos de nosso *corpus*, é frequente sua presença para servir a um uso metafórico; nesses casos, o bicho não é retratado em sua individualidade ou em sua existência própria, mas tem seu papel reduzido à força de uma metáfora. Isso ocorre em “*El asesino de los corazones solitarios*”; ao ressaltar que a vida dos dois, apesar de criminosa, não era fácil, o narrador afirma:

La vida no era buena con ellos. Era una especie de perro amarrado en el corredor del edificio en que vivían, que durante el día les mostraba los fulgurantes dientes de ferocidad y de hambre y que durante las noches les aullaba, les intranquilizaba el sueño y amenazaba, hora tras hora, con romper las cadenas (García Márquez, 2018, p. 36).¹¹²

Desse modo, buscou-se expressar como era a vida de um casal homicida diante da iminência de serem descobertos e punidos pela justiça devido aos crimes cometidos: a figura de um cachorro feroz, amarrado no corredor do edifício em que moravam e prestes a romper as correntes. Cria-se a imagem de um medo latente que, a qualquer momento, deixaria de ser um temor para se tornar ameaça concreta que pudesse colocar sua liberdade e sua integridade em risco. Assim, Jacques Joset (1974) destaca que García Márquez, em sua obra, faz amplo uso da forma canônica da metáfora: substantivo objeto do tropo + “de” ou “com” + nome do animal, o que pode ser observado no excerto acima: a vida de Martha e Raymond era uma espécie de cachorro amarrado. Joset (1974) observa que essa fórmula é recorrente em toda a obra garciamarqueziana para animar uma descrição, caracterizar um personagem remetendo seu comportamento a algum traço animalista tipificado ou realçar um detalhe da narração. No nosso caso, percebe-se o uso metafórico mais inclinado a favorecer a descrição da vida do casal. Isso porque é interessante perceber a potência metafórica dessa construção que alude a um animal por meio de uma linguagem muito mais eficiente do que simplesmente relatar, denotativamente, que o casal vivia em estado de constante perturbação pela possibilidade de serem descobertos. Ao leitor, fica a ideia de que todo criminoso convive com um cão bravo amarrado perto de seu ponto de refúgio e prestes a escapar, simbolizando a chance de ser capturado.

A escolha pela imagem do cachorro pode ser explicada pelo fato de que, embora seja considerado amigo do homem, quando apresentam maior porte e são ferozes, se tornam uma ameaça real, cujos ataques têm o potencial de causar grandes danos ao ser humano e, até mesmo, tirar-lhe a vida. Algumas raças são popularmente associadas ao comportamento agressivo e incontrolável, como *pit bull*, *rotweiller* e fila, principalmente em função do treinamento para o ataque que podem receber de seres humanos e do ambiente em que se são criados, que podem favorecer um comportamento mais furioso. Por isso, estar acorrentado em um corredor de prédio já constitui uma ambientação hostil capaz de tornar o animal mais propenso a atacar.

¹¹² “A vida não era boa para com eles. Era uma espécie de cachorro amarrado no corredor do edifício em que moravam, um cão que durante o dia lhes mostrava os luzentes dentes da ferocidade e da fome e que às noites uivava, tirando-lhes a tranquilidade do sono e ameaçando livrar-se das correntes a qualquer momento” (García Márquez, 2020c, p. 31).

Ademais, vale destacar que os cachorros são encontrados em qualquer lugar por serem animais domésticos; por isso, reforça-se a opção por eles para metaforizar, na crônica, a ameaça latente e constante a Raymond e Martha, demonstrando que, em nenhum lugar, eles estariam a salvo – as forças policiais estavam farejando-os de maneira análoga a um cão.

Assim, esse cão metafórico ganha espaço no texto e torna-se praticamente um personagem da crônica, passando a aparecer em outros momentos da narrativa:

Después, cuando se fueron a vivir al pisito donde estaba el perro amarrado, descubrieron la manera de echarle un poco de combustible digestivo a ese amor que, de no ser por ese recurso providencial, habría terminado por enfriarse, a falta de un poco de sopa caliente en el corazón (...). La señora Flay parecía tener lo que a Martha y a Raymond les hacía falta para triunfar sobre el perro y parecía faltarle, en cambio, lo que a ellos les sobraba en sus noches de lecho y espanto compartidos (García Márquez, 2018, p. 36-37).¹¹³

No excerto acima, chama a atenção a forma como García Márquez empregou uma linguagem figurada e carregada de ironia para expressar suas impressões sobre a vida do casal. Nessa época, na qual o colombiano produzia para o jornal *El Herald*o, de Barranquilla, seu contato com os fatos de cunho internacional acontecia de forma secundária: seu acesso às notícias não era imediato, e ele escrevia a partir da leitura de materiais de terceiros que chegavam à Colômbia. Dessa forma, impedido de transmitir algo original aos leitores, seu trabalho de originalidade acontecia com a linguagem, que precisava superar o acontecimento que já era conhecido pelas pessoas. Por isso, ele relata que Raymond e Martha foram viver em um apartamentinho onde o cachorro já estava amarrado (o perigo de serem presos já era latente), e que isso conferia uma certa emoção ao romance, um combustível para que a chama do amor não se apagasse – cria-se a impressão de que o tormento causado pelos crimes que cometeram lhes causava um estado de excitação constante, convertida em amor carnal. Caso não houvesse o contratempo de esquivar-se da responsabilidade pelos homicídios consumados, aquele amor iria esfriar, como uma sopa que, ao perder a temperatura, perde também a graça. Vê-se assim um trabalho com a linguagem figurada capaz de transmitir de maneira mais sutil o grau de perturbação mental dos assassinos.

¹¹³ “Depois, quando foram viver no cantinho onde o cachorro vivia acorrentado, descobriram a maneira de fornecer um pouco de combustível digestivo a esse amor que, não fosse esse providencial recurso, acabaria por esfriar por falta de uma sopa quente no coração. (...) A Sra. Flay parecia ter o que a Raymond e Martha fazia falta para triunfar sobre o cachorro, e em compensação parecia faltar-lhe o que a eles sobrava em suas noites de leitos e espantos partilhados” (García Márquez, 2020c, p. 31-32).

Além disso, o trecho demonstra que a senhora Janet Flay, uma das vítimas de Fernández e Beck, tinha exatamente o que lhes faltava para superar o cachorro bravo acorrentado: a inocência. Flay era apaixonada por Raymond, Martha a flagrou durante o ato sexual com seu comparsa e, numa crise de ciúmes, a atacou; juntos, os assassinos aniquilaram a vida de Flay, que se correspondia com Fernández a partir dos anúncios publicados no jornal. Desse modo, a vítima é caracterizada de forma antitética: possuía o que ao casal faltava para se livrar do cão (a inocência) mas lhe faltava o que a eles sobrava durante as noites em seus leitos (uma alusão às relações sexuais, ao amor – Flay escreve nos *Lonely Hearts Ads* uma mensagem em busca de um companheiro, provavelmente para superar sua solidão, encontrar um amor e satisfazer seus desejos carnavais). Assim, de uma forma delicada, García Márquez emprega uma linguagem repleta de figurações, metáforas e antíteses para demonstrar que a ruína das vítimas foi procurar por uma paixão em um pequeno anúncio, mas, posteriormente, se converterem em alvo de um par de assassinos em série.

Ao final da crônica, é descrito o processo em que os criminosos são presos para, posteriormente, receberem a pena de morte na cadeira elétrica:

(...) Raymond y Martha, sin que ellos mismos pudieran saber cómo, fueron a parar a la cárcel con su amor de pistolas mordidas, su perro y todo lo más. (...) Pero el viaje -según el cable- no logró mitigar la dolencia de Raymond. Se le ha visto deambular por su celda, hablando solo, atormentado por los recuerdos de aquellas noches en el hotelito de segunda clase, que ahora le parecen dichas a pesar del perro y a pesar de las ratas que se disputaban una página editorial del lecho amoroso (García Márquez, 2018, p. 37).¹¹⁴

Nesse trecho, em que o narrador expõe que Fernández e Beck levaram para a prisão seu amor, o cachorro e tudo mais – assim, com o encarceramento consumado, percebe-se que o cão se libertou das correntes que o prendiam no corredor do apartamento e passou a acompanhar o casal, lembrando-os que, analogamente aos crimes que cometeram, iria segui-los onde quer que fossem. Por isso, na crônica, reforça-se a ideia de que o cachorro é um animal fiel.

Assim, é interessante perceber que a simbologia atrelada a um animal é construída ao longo do percurso da humanidade. Na Grécia Antiga, o clássico¹¹⁵ *Odisseia*, atribuído a

¹¹⁴ “(...) Raymond e Martha, sem que eles mesmos soubessem como, foram parar na cadeia, com seu amor ardente, seu cão e tudo o mais. (...) Mas a viagem — segundo o telegrama — não conseguiu mitigar o mal-estar de Raymond. Era visto deambulando em sua cela, falando sozinho, atormentado pelas lembranças daquelas noites no hotelzinho de segunda categoria, noites que agora lhe pareciam ditosas, apesar do cachorro e apesar das ratazanas que disputavam entre si uma página editorial sob o leito amoroso” (García Márquez, 2020c, p. 32).

¹¹⁵ É pertinente destacar que a simbologia animal também está presente nos clássicos da cultura oriental. Maria Ivonete Santos Silva (2006), no estudo *Octavio Paz e o tempo da reflexão*, esclarece sobre o Hãnumã, o líder de uma tropa de macacos que realizou muitas das façanhas contadas em *O Rãmãyana* – o primeiro poema épico da Índia, com 24.000 versos distribuídos em sete livros, sobre a odisseia do herói Rama, que consistia em lendas e

Homero, já registrava a ideia da fidelidade canina na passagem em que Argos foi o único que reconheceu Ulisses em seu retorno a Ítaca. Maria Dolores-Carmen Morales Muñiz (1996), ao propor um estudo que demonstra como a simbologia animal desenvolvida na Idade Média ainda é presente na contemporaneidade por meio do artigo “*El simbolismo animal en la cultura medieval*”, comenta que o cão é símbolo de fidelidade desde as tradições pagãs e, apesar de estar presente em referências bíblicas de formas adversas, se transformou em símbolo arquetípico da sociedade feudal: um ser nobre e fiel que segue seu amo até o sepulcro, onde acompanhará a seu senhor como um bom vassalo. Essa percepção continuou a ser consolidada pela literatura, mesmo após a Idade Média, com o exemplo da obra *O mágico de Oz*, do início do século XX, na qual Totó não abandonou Dorothy durante sua jornada. Semelhantemente, o cão de Martha e Raymond demonstrou fidelidade até na prisão: os acompanhava, como uma recordação do motivo por estarem ali. Representa, assim, um tormento, uma tortura psicológica que jamais se ausentaria.

Desse modo, é evidente que o uso do cachorro de forma metafórica em “*El asesino de los corazones solitarios*” – apesar de sua fidelidade – ganha para o casal uma conotação negativa, diversa da percepção do cão como o melhor amigo do ser humano. Esse cachorro relaciona-se a uma visão infernal; na mitologia grega, Cerbero é o cão de três cabeças que guarda os portões de Hades, o mundo dos mortos, e sua vigilância estabelece a fronteira entre a vida e a morte (lembramos que Martha e Raymond foram condenados à morte, e o cão poderia estar ali para lembrá-los como esse momento era iminente). Como Muñiz (1996) destacou, na Bíblia o cachorro é evocado tanto de forma positiva como negativa:

Portanto, se pelo conhecimento de nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo alguém se afastou das imundícies do mundo, e novamente se deixa seduzir e se rende a elas, seu último estado torna-se pior que o primeiro. Assim, seria melhor para eles não terem conhecido o caminho da justiça do que, depois de tê-lo conhecido, afastarem-se do santo mandamento que lhes fora confiado. Acontece com eles o que diz o provérbio: “O cão volta ao próprio vômito”, ou “A porca lavada volta a se sujar na lama” (BÍBLIA, 2 Pedro, 2:20-22).

Nessa passagem bíblica, a ideia de um cachorro que volta ao próprio vômito (assim como um pecador que conheceu o caminho da salvação e se deixou levar ao pecado novamente) remete à ideia de circularidade, de um vício que não se desfaz. A repetição do erro e o aprisionamento ao pecado que o cão evoca no texto bíblico relaciona-se à trajetória de Fernández e Beck: um casal de assassinos em série, suspeito de ter matado até vinte vítimas,

histórias românticas e alegóricas sobre os habitantes do sul do território indiano. Dessa forma, é possível perceber como a figura animal perpassa tanto a tradição ocidental como a oriental.

uma após a outra, e que provavelmente não sentiu remorso e criou o hábito de aniquilar vidas – um hábito um tanto macabro, um círculo vicioso.

Ainda no último excerto de “*El asesino de los corazones solitarios*” aqui exposto, há uma menção a uma suposta doença de Raymond; na crônica, com ironia, García Márquez expõe que Martha sofria do contagioso mal-estar dos corações solitários e, por esse motivo, engatou um relacionamento com o guarda da prisão de segurança máxima de Sing Sing, em Nova Iorque, onde o casal estava preso. Fernández, inconformado, solicitou a seu advogado que tentasse junto ao juiz federal um pedido de *habeas corpus* com sua transferência para outro presídio, pois o romance de Beck o teria colocado em um estado de tortura mental. Com isso, ele havia enlouquecido e começado a perambular por sua cela, falando sozinho e relembrando as noites com Martha nos hoteizinhos de segunda categoria, que pareciam felizes apesar do cachorro e das ratazanas.

Assim, essa passagem corresponde à última vez em que a imagem do cão é evocada na crônica, demonstrando que ele acompanhou Raymond até as vésperas de sua execução. Embora carregasse o receio de ser descoberto por seus crimes, Fernández obviamente preferia a companhia do “cachorro” nos hoteizinhos baratos à prisão e à sentença de morte. Maria Esther Maciel (2023a), na obra *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, ao dissertar sobre o convívio da espécie humana com os cães, explica que, por um lado, os cachorros oferecem as conexões mais primárias com o ser humano, pois foram uma das primeiras espécies a serem domesticadas, vinda de dois troncos: o lobo da Europa e o lobo da Ásia. Suas origens remontam a milhares de anos e estão intrinsecamente associados aos humanos, que deles se valiam como auxiliares de guarda e caça, e como os cães se adaptam com facilidade a novos ambientes e situações, também eram levados nas migrações pelo mundo. Dessa forma, os cachorros são impensáveis fora do contexto da cultura humana, assim como o homem não se desvincula da presença canina e tem sido constantemente afetado por esse convívio, em um processo de impregnação recíproca entre as duas espécies.

Por outro lado, não apenas de afetos e cumplicidade são construídos os laços entre homens e caninos na nossa sociedade:

Cães e humanos são, portanto, antigos parceiros de vida, e dessa convivência milenar surgiu uma diversidade enorme de relações entre eles, que vão da exploração da força de trabalho canina e do assujeitamento desses animais, com fins cruéis e mercantilistas, a relações de companheirismo, trocas afetivas e solidárias (Maciel, 2023a, p. 47).

Dessa forma, se, por um lado, o amor e o companheirismo são normalmente ressaltados em nossa relação com os cães, por outro, não se pode ignorar a situação à margem que eles também têm ocupado na convivência com os homens no decorrer dos séculos: subjugados, maltratados, rejeitados e descartados, muitas vezes representam a escória social, chegando a servir de metáforas para os seres humanos que também vivem à margem da vida social e política¹¹⁶.

Por isso, a partir da leitura de “*El asesino de los corazones solitarios*”, cria-se a ideia de que Raymond Fernández e Martha Beck tinham uma “vida de cão”, como comumente se diz; atrair mulheres solitárias por meio de anúncios de jornais para extorquir dinheiro e, posteriormente, matá-las, não constitui uma trajetória de vida digna e socialmente aprovada, tanto que essas atitudes culminaram com a sentença de morte do casal. Ademais, ambos guardavam, em seu passado, experiências turbulentas, principalmente Martha. Fernández havia servido na Segunda Guerra Mundial e Beck alegou, em seu julgamento, ter sido vítima de estupro em sua juventude, além de ter sofrido com problemas glandulares que a conduziram à obesidade – ela enfrentou percalços para conseguir empregos devido ao excesso de peso - e de ter sido mãe chefe de família em um período em que a maternidade sem o casamento suscitava preconceitos e estigma social.

Obviamente, nada justifica e não atenua o fato de que os dois foram *serial killers*; assim, a figura do cachorro como representante de suas vidas, de seus crimes e de sua culpa aparece carregada de conotações negativas, conferindo ao animal uma carga maléfica e nada simpática. Nesse sentido, as pesquisadoras Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014), no artigo “Metáfora animal e especismo: retórica do poder no contexto pós-moderno”, retomam as contribuições de Aristóteles sobre a clareza do discurso, que advém do uso das palavras da língua corrente. Entretanto, para potencializar a capacidade de mobilizar o ouvinte, é possível mudar a fisionomia dos termos correntes para dar lugar às metáforas, a outras figuras de palavras e a vocábulos estranhos – dessa forma, pode-se manipular os dados concretos. Desse modo, surgem fórmulas metafóricas repetidas, como afirmar que os olhos são estrelas, que a morte é um sono eterno, entre outras.

Nesse grupo de metáforas cristalizadas, as autoras destacam a metáfora animal como um recurso retórico popularizado na linguagem coloquial, na maioria dos idiomas, exatamente

¹¹⁶ A palavra Cinismo (corrente filosófica fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates) vem do grego *kynismós*, derivado de *kýon*, que significa cão. Os filósofos cínicos foram assim chamados porque viviam “como cães”: rejeitavam convenções sociais, buscavam a simplicidade, a autossuficiência e desprezavam as normas impostas pela sociedade. Diógenes de Sínope, o mais famoso dos cínicos, era chamado de “o Cão” (*ho kýon*) por seu comportamento despojado e provocador.

pela intensidade de sua eloquência. Assim, em uma construção metafórica, sempre existe o *tertium comparationis* (a característica comparada) que, para as autoras, é falso no caso da metáfora animal. Isso porque quando se diz que “uma pessoa é porca”, estamos atribuindo a ela péssimos hábitos de higiene porque consideramos o porco um animal sujo. No entanto, cada espécie animal mantém hábitos relativos às suas necessidades, morfologia e *habitat* e, no caso dos porcos, aos humanos convém lhes manter em espaços reduzidos sem muita ventilação e higienização, se alimentando de restos, para, em seguida, abatê-los – condições que não se relacionam à espécie em si. Nesse contexto, o ser humano acaba por projetar características sociais nos animais, humanizando-os:

Metáforas, enquanto figuras retóricas, são construções linguísticas que produzem uma mágica só possível no universo das ciências humanas: somar 2 + 2 chegando a 5. Pois se digo a alguém “você é um verme!”, isso soa muito, muito mais indignado do que se dissesse: “você é desonesto!”. Tal é a força enfática dessas metáforas, que elas ficam reservadas aos piores inimigos e, mesmo assim, em momentos de extremo emocionalismo. Mas porque ser um verme é tão pior do que ser desonesto? Aliás, o que pode haver de desonesto, baixo ou execrável em um verme, considerando que o próprio conceito – e prática – de perversidade inexistente entre os animais não-humanos?

A execrabilidade de um verme é um atributo que nós, humanos, associamos a ele. Emana inteiramente de nossa subjetividade; refere-se, também, às nossas construções relacionais e, mais do que isso, refere-se à delimitação dos referenciais identitários caros à espécie humana. Afirmar-se como “não-bicho” é importante, visto que o “ser bicho” tem sido sistematicamente associado à ideia de degradação. Esse posicionamento apoia-se na lógica cartesiana segundo a qual só a racionalidade é capaz de conferir direitos a um sujeito, deixando em segundo plano atributos como a senciência (Copstein; Silva, 2014, p. 210-211).

Sob esse viés, é interessante perceber que as existências de Raymond Fernández e Martha Beck são tratadas com tom recorrentemente irônico em “*El asesino de los corazones solitarios*”, chegando a atingir um cunho humorístico. Porém, a inserção do cachorro na crônica nos lembra de que depositamos em um animal uma carga simbólica negativa advinda das projeções humanas sobre os canídeos. Os cães que levam uma “vida de cão” (porque passam fome, são abandonados, deixados na rua expostos a doenças e a outros perigos) sobrevivem de forma degradante porque os humanos lhes submeteram a essa situação. Se analisarmos minuciosamente as características da vivência de um cachorro, não encontraríamos indícios de algo maléfico e negativo, o que comprova que o *tertium comparationis* de muitas metáforas animais se encontra esvaziado.

A pesquisadora Ermelinda Ferreira (2005) também contribui para essa reflexão ao discutir que, na literatura moderna, a metáfora animal reflete o antropocentrismo, pois o animal

é tomado de empréstimo para explicar as pessoas, de forma que alguém é retratado como uma criatura não-humana para revelar mais claramente algum aspecto de seu caráter: “A utilização da máscara animal tem a função de desmascarar o homem, utilizando a simbologia que atribui a determinados animais o apogeu de um traço específico do caráter humano” (Ferreira, 2005, p. 127). Ademais, Ferreira (2005) expõe que seria de se esperar que a produção intelectual de um continente bárbaro como o sul-americano, onde o contato com os bichos e com a natureza se preserva em outros patamares em comparação a outros territórios e se apresenta mais estreito e intenso, pudesse operar uma revisão da metáfora animal mais comum utilizada pelo homem soberano, europeu e civilizado. Contudo, na maior parte dos casos, não é isso que se observa, inclusive em “*El asesino de los corazones solitarios*”, texto no qual García Márquez não se preocupa em problematizar a metáfora animal e, em seu trabalho com a linguagem, opta por consolidar a ideia de que a vida de dois criminosos é uma vida de cão e de que o tormento que os acompanhava poderia ser representado pela figura de um cachorro amarrado.

É interessante notar também a presença de outro animal na crônica, mencionado no último excerto analisado, e empregado, diferentemente do cachorro, de maneira literal: as ratazanas¹¹⁷, as quais sugeriam a falta de higiene, a precariedade e o estado de degradação dos hotéis onde o casal se hospedava. Esses dois seres constroem, assim, uma dicotomia entre o real (a ratazana) e o metafórico (o cachorro) para compor a fauna da vida de Raymond Fernández e Martha Beck, conferindo sentidos amplamente negativos à sua existência e demonstrando como os animais ganham uma feição maléfica na crônica garciamarqueziana.

Diferentemente de “*El asesino de los corazones solitarios*”, a breve crônica “*El tigre de Aracataca*”, publicada cinco anos depois, lida com o animal em sentido figurado sem conferir a ele uma conotação tão negativa. A começar pelo título, o texto cria a expectativa em torno da pergunta: o que seria esse tigre de Aracataca? O leitor, ciente de que na América do Sul não há tigres porque eles são de origem asiática e de que a cidade natal de García Márquez não tem porte para abrigar um zoológico (o último recenseamento, de 2017, indica uma população de aproximadamente 40 mil habitantes, o que nos leva a inferir que esse número fosse ainda menor na década de 1950), poderia imaginar que a referência fosse a um animal de circo. Ou, ainda, um felino fugido de algum zoológico da redondeza que teria se abrigado no interior da Colômbia.

Contudo, conforme já analisado no segundo capítulo, o título da crônica, embora instigante, não se refere literalmente a nenhum tigre. Em seu início, menciona-se uma suposta

¹¹⁷ Discutiremos mais detidamente sobre os ratos na próxima seção deste capítulo.

alusão à pequena cidade colombiana nos jornais relacionada a um tigre que poderia ser um daqueles citados no conhecido trava línguas dos três tigres tristes – nesse momento, o próprio vocábulo “Aracataca”¹¹⁸ é comparado a um trava línguas e, por meio dessas considerações iniciais, já é possível entrever o teor irônico e pouco sério da crônica, que considera o animal como algo saído de uma brincadeira fonética:

Aunque sea cierta, como indudablemente lo es, la noticia del tigre de Aracataca no parece serlo. En Aracataca no hay tigres, y quien lo ha dicho tiene motivos de sobra para saberlo. Los tigres de la región cayeron hace muchos años, fueron vendidos para fabricar alfombras en distintos lugares de la tierra, cuando Aracataca era un pueblo cosmopolita donde nadie se bajaba del caballo para recoger un billete de cinco pesos. Después, cuando se acabó la fiebre del banano y los chinos, los rusos, los ingleses y los emigrantes de todo el mundo se fueron para otra parte, no dejaron ni rastros del antiguo esplendor, pero tampoco dejaron tigres. En Aracataca no dejaron nada (García Márquez, 2018, p. 71).¹¹⁹

Nesse contexto, a reflexão proposta pela crônica em torno da figura do tigre é mais inusitada em comparação àquela realizada em “*El asesino de los corazones solitarios*”; se no texto sobre Martha Beck e Raymond Fernández parecia mais clara a relação entre a trajetória do casal de assassinos e uma vida de cão, neste caso a referência ao tigre demanda uma consideração mais cuidadosa. Isso porque, em um primeiro momento, a *tertium comparationis* pode não ser automaticamente identificada pelo fato de que a conexão entre o tigre e a cidade de Aracataca pode soar improvável.

Desse modo, vale ressaltar as contribuições do crítico brasileiro João Alexandre Barbosa (1974) em seu estudo *A metáfora crítica*, no qual ele aponta que o nascimento da metáfora corresponde à morte da pura designação – se, de fato, ela existe. Assim, a metáfora é o sinal de escape à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida em que a leitura se efetiva. Criam-se, pois, dois tipos de espaço: um que compete à leitura ir traduzindo por meio da experiência e da adequação entre palavra e objeto que se inscrevem no

¹¹⁸ Em sua autobiografia *Vivir para contar*, García Márquez (2022) explica a origem do nome Aracataca, que vem da língua dos indígenas chimilas, os quais viviam predominantemente do nordeste colombiano. Assim, “ara” significa rio e “Cataca” era o nome que os povos originários davam a seus líderes. Por esse motivo, García Márquez comenta que, entre a população nativa, as pessoas não dizem “Aracataca”, pois se referem ao município apenas como “Cataca”.

¹¹⁹ “Mesmo que seja certa, como indiscutivelmente é, a notícia do tigre de Aracataca não parece ser. Em Aracataca não há tigres, e quem disse tem motivos de sobra para saber. Os tigres da região caíram há muitos anos, foram vendidos para fabricar tapetes em diferentes lugares da Terra, quando Aracataca era um povoado cosmopolita onde ninguém descia do cavalo para recolher uma nota de 5 pesos. Depois, quando acabou a febre da banana e os chineses, os russos, os ingleses e os emigrantes de todo o mundo foram para outra parte, não deixaram nem rastro do antigo esplendor, tampouco deixaram tigres. Em Aracataca não deixaram nada” (García Márquez, 2020c, p. 69).

real do leitor, e outro que, independente da tradução possível, já é por si só um segmento da realidade. Por isso, Barbosa (1974) reforça que, com o intuito de fisgar os mecanismos de articulação, é preciso conhecer e explorar os dados da representação, ou seja, da realidade.

Nesse sentido, a análise realizada no segundo capítulo desta tese, no qual foi possível explorar o significado de Aracataca para a produção escrita e para a criação do imaginário de Gabriel García Márquez, além de apresentar considerações históricas sobre a atuação da *United Fruit Company* (UFC) no povoado, é capaz de sustentar as interpretações acerca do tigre na crônica garciamarqueziana. No início do excerto anterior, a fim de estabelecer uma espécie de burla com o leitor, o narrador afirma que a notícia do tigre de Aracataca é indiscutivelmente certa sem parecer ser – cria-se um paradoxo que busca perverter as fronteiras do que é real e do que é fictício, suscitando a dúvida: houve ou não uma publicação nos jornais envolvendo um felino e a pequena cidade colombiana?

Entretanto, com o prosseguimento da leitura e ancorados pelos dados expostos, se sabe que o intento maior da crônica é referendar o esquecimento de Aracataca e todas as consequências causadas pela atuação da UFC no povoado. Dessa maneira, o tigre parece representar a riqueza gerada pela cidade natal de García Márquez, a qual foi levada para outras regiões, inclusive para fabricar “tapetes” – uma alusão às pessoas, especialmente caçadores, que exibem em suas residências um tapete feito da pele de tigre morto como um troféu de caça, visto que esses artefatos, embora proibidos em muitos países, como no Brasil, são um símbolo de *status* e funcionam como comprovação do sucesso na caçada. Contudo, é evidente que a crônica não está dissertando sobre tigres e tapetes; de fato, esses elementos aparecem para demonstrar como os lucros gerados pela exportação da banana não beneficiaram a população local e partiram, como se transportados em um tapete voador, para bem longe dali. Assim, se um tigre pode ser sacrificado para que sua pele se transforme em peça de tapeçaria, todos os habitantes de Aracataca também tiveram seus esforços sacrificados para privilegiar outras pessoas, predominantemente estrangeiras – por isso, a referência a Aracataca como um local cosmopolita.

Nesse contexto, a crônica “*El tigre de Aracataca*” foi construída com ironia, demonstrando a indignação de García Márquez com a situação da riqueza mal distribuída gerada em sua terra natal. Ele chega a ironizar que ninguém se abaixava do cavalo para recuperar uma nota de cinco pesos que tivesse caído, evidenciando que o dinheiro era tão abundante para os que exploravam o monocultivo da banana que pequenas quantias da moeda local não tinham nenhum valor e eram deixadas levianamente pelas ruas. Na sequência do excerto, quando é mencionado o fim da *fiebre del banano*, que se deu após o Massacre das

Bananeiras com a retirada da UFC da região, relata-se que todos os estrangeiros partiram da Colômbia sem deixar rastro do antigo esplendor e sem deixar tigres (as riquezas), e nem mais nada. Com isso, os investimentos para a região foram findados, e sua única atividade econômica, que embora não trouxesse enriquecimento para a população local era capaz de lhes fornecer uma fonte de renda mínima para a sobrevivência, estava sendo encerrada, conduzindo Aracataca a uma completa desolação.

Assim, é possível questionar o motivo pelo qual o tigre foi escolhido para a construção de sentidos na crônica. Em primeiro lugar, vale ressaltar que García Márquez provavelmente cultivava algum tipo de admiração ou curiosidade pela figura do felino asiático, pois 23 anos depois da publicação de “*El tigre de Aracataca*”, o escritor colombiano produziu *La tigre*¹²⁰, um projeto cinematográfico que não chegou a tornar-se um filme cuja história é focada em uma tigresa e em seu companheiro tigre. Além disso, entre 1959 e 1962, escreveu os contos que foram publicados no livro *Los funerales de la Mamá Grande*, sendo que o tigre é citado no conto cujo título é o mesmo da obra. A cerimônia do funeral de Mamá Grande, a matriarca que havia dominado por décadas a região de Macondo, tinha sido um evento suntuoso que mobilizou toda a população e diversas autoridades, inclusive os veteranos do coronel Aureliano Buendía:

Hasta los veteranos del coronel Aureliano Buendía – el duque de Marlborough a la cabeza, con su atuendo de pieles y uñas y dientes de tigre – se sobrepusieron a su rencor centenario por la Mamá Grande y los de su especie, y vinieron a los funerales, para solicitar del presidente de la república el pago de las pensiones de guerra que esperaban desde hacía sesenta años (García Márquez, 1970, p. 144).¹²¹

Para um evento tão solene e pomposo, o duque do conto havia escolhido um traje com pele, unhas e dentes de tigre, ou seja, algo que estivesse à altura da elegância que o funeral

¹²⁰ *La tigre* é um dos três textos que constitui o *corpus* de pesquisa de minha dissertação de mestrado, e seu enredo conta a história de um grupo de turistas norte-americanos que viaja em um cruzeiro até Casanare, na Colômbia, com o objetivo de caçar animais selvagens, especialmente tigres. Como nenhum animal aparece, os funcionários do acampamento criam simulações para enganar os turistas, mas sem sucesso. Para evitar frustrações, recorrem ao zoológico de Cartagena e soltam animais cativos na floresta, incluindo um casal de tigres de Bengala: El Viejo, um macho velho e manso, e La Tigra, sua companheira valente. Um dos turistas, o executivo H. G. Haldin, mata El Viejo durante a caçada e La Tigra inicia uma busca movida por desejo de vingança contra o caçador que matou seu parceiro. Para maiores detalhes sobre o projeto cinematográfico garciamarqueziano, vide *A presença do animal na produção contística e cinematográfica de Gabriel García Márquez (saberes animais e bestiários)*.

¹²¹ “Até os veteranos do coronel Aureliano Buendía – o duque de Marlborough à frente, com seu traje de peles, unhas e dentes de tigre – superaram seu rancor centenário contra Mamá Grande e os de sua espécie, e vieram ao funeral para solicitar ao presidente da república o pagamento das pensões de guerra que aguardavam havia sessenta anos” (tradução nossa).

demandava. Dessa forma, é possível perceber como García Márquez associa o felino à riqueza e, consequentemente, ao poder.

Em segundo lugar, a associação que a obra garciamarqueziana estabelece entre o tigre e o poder não se dá ao acaso. Na Ásia, em brasões e estandartes, esse animal representa realeza, coragem, riqueza e domínio dos inimigos (como exemplos, pode-se lembrar que a seleção de futebol da Coreia do Sul traz um tigre-siberiano em seu brasão simbolizando força e coragem e que o felino é um dos animais mais reverenciados do zodíaco chinês, além de indicar poder imperial e militar, força protetora e autoridade). No *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986) apontam o tigre como um símbolo de potência e ferocidade, por ser um bicho caçador, pertencente a uma casta guerreira.

Desse modo, após as considerações sobre a simbologia do felino, principalmente para a cultura oriental, é possível reforçar os efeitos de sentido que são sugeridos por “*El tigre de Aracataca*” – os tigres do povoado colombiano (o progresso) caíram, foram para longe, junto com a UFC e os estrangeiros que se encontravam na região. Na sequência, o fechamento da crônica traz com ironia: “*Hay que acordarse de Aracataca antes de que se la coma el tigre*”¹²² (García Márquez, 2018, p. 72). Menciona-se, assim, a questão do esquecimento e, para isso, a figura do felino é novamente evocada: a terra natal de García Márquez tem se tornado tão pequena, tão insignificante, tão esquecida das páginas dos jornais e dos noticiários, que ela pode ser comida por um tigre. Nesse caso, se trabalha com a ideia da pequenez, da insignificância, da transformação da complexidade do que é uma cidade com sua teia de relações humanas, econômicas, territoriais e sociais em algo banal que pode ser engolido por um animal. E, também, pode ser engolida pelo desenvolvimento das outras cidades maiores, pelo progresso que vem de fora, pelo capitalismo, que tende a manter os municípios menores em papel de coadjuvantes em relação aos grandes centros que costumam continuar crescendo e se desenvolvendo.

Assim, para uma compreensão mais efetiva da crônica que seja capaz de assimilar os sentidos que carregam a presença figurada do tigre, é preciso um certo conhecimento sobre a história de Aracataca e suas particularidades enquanto povoado. Por isso, João Alexandre Barbosa (1974) destaca a vinculação entre a metáfora e a realidade; o crítico afirma que ou se admite a correlação entre a formação da metáfora e o esforço humano de apreensão da realidade, ou se vê a metáfora como elemento desligado de um sistema mais amplo, apenas integrando um repertório de tropos esvaziado de significações relacionais. Nesse sentido, em “*El tigre de*

¹²² “Temos que lembrar de Aracataca antes que ela seja comida pelo tigre” (García Márquez, 2020c, p. 70).

Aracataca”, a metáfora do felino está ancorada na realidade do contexto em que se inseria a cidade natal de García Márquez e conduz o leitor à reflexão também real: a problemática dos pequenos municípios que caem no esquecimento, inclusive do poder público.

Nessa crônica, o animal confere potência estética para efetuar uma reflexão e não ganha uma conotação tão negativa como ocorreu com a figura do cachorro no texto analisado anteriormente. O que há de negativo nas considerações estabelecidas – o esquecimento de Aracataca – não é provocado pelo tigre em si, pois sua saída da cidade, enquanto símbolo de riqueza e progresso, foi consequência da exploração de um país desenvolvido sobre uma nação de terceiro mundo e da retirada de uma empresa multinacional da região. Por mais que a produção garciamarqueziana contribua, de forma geral, para reforçar as ideias do imaginário humano já existentes sobre a fauna, em “*El tigre de Aracataca*” a figura do felino aparece mais associada a elementos que agregam a ele a ideia de força e prosperidade.

Por último, passemos à crônica “*La poesía, al alcance de los niños*”, na qual García Márquez reflete sobre a forma como se dá o contato das crianças e dos jovens com a literatura nas escolas e sobre o que ele chama de “*manía interpretativa*”, comum em muitos professores que tentam ver simbologias a todo custo nos escritos literários e, por conseguinte, buscam aplicar essas interpretações nas aulas para os alunos assimilarem. Conforme já discutido no capítulo anterior, García Márquez afirmava que em sua obra *Ninguém escreve ao coronel* o galo era apenas um galo, e não símbolo da força popular reprimida como ditava um professor, e que inclusive ele desejava matar a ave no decorrer da narrativa. Em outro trecho, ele retoma outras alusões a animais defendendo que ele não acreditava existir nenhum sentido oculto ou mais profundo por trás deles:

Debo ser un lector muy ingenuo, porque nunca he pensado que los novelistas quieran decir más de lo que dicen. Cuando Franz Kafka dice que Gregorio Samsa despertó una mañana convertido en un gigantesco insecto, no me parece que eso sea el símbolo de nada, y lo único que me ha intrigado siempre es qué clase de animal pudo haber sido. Creo que hubo en realidad un tiempo en que las alfombras volaban y había genios prisioneros dentro de las botellas. Creo que la burra de Balaam habló – como lo dice la Biblia – y lo único lamentable es que no se hubiera grabado su voz, y creo que Josué derribó las murallas de Jericó con el poder de sus trompetas, y lo único lamentable es que nadie hubiera transcrito su música de demolición. Creo, en fin, que el licenciado Vidriera – de Cervantes – era en realidad de vidrio, como él lo creía en su locura, y creo de veras en la jubilosa verdad de que Gargantúa se orinaba a torrentes sobre las catedrales de París. Más aún: creo que otros prodigiosos similares siguen ocurriendo, y que si no los vemos es en gran parte porque nos lo impide el racionalismo oscurantista que nos

inculcaron los malos profesores de literatura (García Márquez, 2018, p. 267-268).¹²³

Nesse excerto, García Márquez afirma ser um leitor ingênuo, demonstrando falsa modéstia, pois era grande conhecedor das obras mais significativas da literatura universal, um leitor voraz desde a juventude, como relatou em sua autobiografia *Viver para contar* (2022); o escritor colombiano comentou ser grande admirador de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, dos romancistas ingleses (como Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Graham Greene e Aldous Huxley) e norte-americanos (como William Faulkner e Ernest Hemingway). Por isso, ao se autodeclarar um leitor ingênuo, sabemos que tal comentário se trata de uma ironia, uma forma de, inclusive, reforçar os argumentos que apresenta, pois os leitores são pessoas aptas a adquirir maior conhecimento para opinar a respeito de literatura, ainda mais se é um leitor-escriptor.

Embora a obra *A metamorfose* de Franz Kafka tenha sido mencionada como exemplo de um caso em que um inseto supostamente é apenas um inseto, e não um símbolo de nada a mais, é pertinente destacar sua importância para os estudos da animalidade na literatura. Maria Esther Maciel (2023b), no estudo *Literatura e animalidade*, explica que Kafka foi um marco ao inserir em seus escritos, ainda no início do século XX, figuras animais fora da circunscrição antropocêntrica, inscrevendo na zooliteratura ocidental uma nova forma de compreender o animal e as manifestações da animalidade. Desse modo, *A metamorfose*, de 1915, foi um divisor de águas para o surgimento de uma linhagem literária voltada para os processos de identificação e entrecruzamento do humano e não humano, sob um viés crítico, com potencial de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico. Na visão de Maciel, a transformação de Gregor Samsa representa o hibridismo entre o homem e o animal, visto que o personagem se torna inseto, mas não deixa de ser humano. Desestabiliza-se, assim, as fronteiras entre humanidade e animalidade, discussão que acabou por influenciar diversas obras posteriores a Kafka – Maciel chega a chamar esse movimento de “reviravolta kafkiana” na zooliteratura ocidental.

¹²³ “Devo ser um leitor muito ingênuo, porque nunca pensei que os romancistas quisessem dizer mais do que dizem. Quando Franz Kafka diz que Gregor Samsa despertou uma manhã transformado num gigantesco inseto, não me parece que isso seja o símbolo de nada, e a única coisa que sempre me intrigou é que tipo de animal pode ter sido. Creio que de fato houve um tempo em que os tapetes voavam e havia gênios aprisionados nas garrafas. Creio que a jumenta de Balaão falou – como diz a Bíblia – e o lamentável é que não se gravou sua voz, e creio que Josué derrubou as muralhas de Jericó com o poder de suas trombetas, e o lamentável é que ninguém transcreveu sua música demolidora. Creio, enfim, que o licenciado Vidrieras – de Cervantes – era na realidade de vidro, como ele acreditava em sua loucura, e creio pra valer na alegre verdade de que Gargântua urinava em torrentes sobre as catedrais de Paris. Mais ainda: creio que outros prodígios semelhantes continuam a ocorrer e se não os vemos é porque somos impedidos pelo racionalismo obscurantista que nos inculcaram os maus professores de literatura” (García Márquez, 2020c, p. 258-259).

Assim, é possível perceber que o inseto no qual se converteu Gregor Samsa era mais do que apenas um inseto, visto que suas implicações para a literatura universal são significativas. O próprio Gabriel García Márquez (2022) afirmou, também em sua autobiografia *Viver para contar*, que a experiência da leitura de *A metamorfose* foi transformadora. Ele relatou que, em Bogotá, ainda na juventude, na pensão onde vivia para estudar Direito, dividia o quarto com o estudante de medicina Domingo Manuel Vemega, o qual lhe emprestou ao acaso, e antes de dormir, o livro de Kafka. O intuito era ajudá-lo a adormecer; contudo, García Márquez contou que o efeito da leitura foi exatamente o contrário: nunca mais teria voltado a dormir com a placidez de antes pois, desde a primeira linha, o contato com aquela narrativa definiu um caminho novo para sua vida:

Ao terminar a leitura de *A metamorfose* ficaram em mim os anseios irresistíveis de viver naquele paraíso alheio. O novo dia me surpreendeu na máquina viajante que o mesmo Domingo Manuel Veja me emprestava, para tentar alguma coisa que fosse parecida ao pobre burocrata de Kafka convertido num besouro enorme. Nos dias seguintes, não fui à universidade com medo de que o feitiço se rompesse, e continuei suando gotas de inveja até que Eduardo Zalamea Borda publicou em suas páginas uma nota desconsolada, na qual lamentava que a nova geração de escritores colombianos carecesse de nomes para serem lembrados, e que não se vislumbrava no porvir nada que pudesse reverter esse quadro. Não sei com que direito me senti aludido em nome da minha geração pelo desafio daquela nota, e retomei o conto abandonado para tentar uma reparação. Elaborei a ideia de um argumento do cadáver consciente de *A metamorfose* mas aliviado de seus falsos mistérios e de seus preconceitos ontológicos (García Márquez, 2022, p. 241-424).

A partir da inquietação causada pela leitura da obra, García Márquez, inspirado, escreveu seu primeiro conto, “*La tercera resignación*”¹²⁴, em 1947, publicado inicialmente no jornal *El espectador* e posteriormente reunido a outros treze contos na coletânea *Ojos de perro azul*, lançado pela primeira vez em 1974. Isso pode explicar o motivo pelo qual ele dedicou passagens de sua autobiografia à menção da obra kafkiana e por que, na enumeração de leituras efetuada em “*La poesía, al alcance de los niños*”, *A metamorfose* não deixaria de ser incluída, junto com as obras clássicas como a produção de Miguel de Cervantes.

É evidente como García Márquez deseja, no excerto da crônica, fazer uma defesa da leitura prazerosa e da fruição literária, especialmente entre os jovens, que precisam da

¹²⁴ “*La tercera resignación*” conta a história de um jovem de 25 anos que desde os 7 padecia de grave enfermidade e, por esse motivo, cresceu deitado dentro de uma caixa de madeira fabricada para si em razão de sua condição. O médico alegava que sua doença era a de já estar morto, mas paradoxalmente pediu a sua mãe que fizesse o possível para conservar sua vida, causando a impressão de que se tratava do caso de um morto-vivo. Assim, a mãe acompanhou o crescimento do filho dentro da caixa e, após a puberdade, passou a cheirá-lo para verificar a presença de vida. Já na idade adulta, ratos passaram a roer seu corpo, até que um mau cheiro passou a surgir e o então homem resignou-se à morte.

oportunidade de também transformar o contato com a arte das palavras em um exercício de imaginação e de desenvolvimento da criatividade. Nesse contexto, de forma irônica, García Márquez afirma acreditar que: existem tapetes voadores e gênios aprisionados em garrafas; a jumenta de Balaão¹²⁵ falou, mas infelizmente sua voz não foi gravada; Josué derrubou as muralhas de Jericó¹²⁶; o licenciado Vidrieras de Cervantes era de vidro¹²⁷; Gargântua urinava sobre as catedrais de Paris¹²⁸. Ao elencar essas narrativas, ele percorre diferentes exemplares de obras popularmente conhecidas, e a crítica ao racionalismo dos professores vem acompanhada de uma espécie de defesa da forma de encarar a literatura própria do realismo maravilhoso.

Isso porque, ao invés de duvidar dos prodígios e transformá-los em símbolos e metáforas que conduzem a um sentido supostamente oculto e acessível apenas a algumas mentes já treinadas a encontrá-los, há uma opção em acreditar neles, em aceitá-los como parte da narrativa, sem questioná-los. Irlema Chiampi (2015), em *O realismo maravilhoso*, esclarece que o realismo maravilhoso é capaz de superar algumas oposições postuladas pela tradição narrativa, como a fantástica e a realista; o movimento abole as polaridades convencionais, como razão e sem razão, construindo um mundo livre de antagonismos. Estamos cientes que as obras citadas por García Márquez não são pertencentes ao realismo maravilhoso, por estarem completamente deslocadas dele tanto no tempo como no espaço; entretanto, o convite do autor é de encará-las com naturalidade, aceitando as passagens prodigiosas dentro de um universo que permite sua aparição. E apenas com o consentimento desses fatos é que o processo de leitura será mais fluido de modo a estabelecer uma forma de contrato entre leitor e a narrativa.

Assim, “*La poesía, al alcance de los niños*” deseja mostrar a importância de promover, principalmente junto às crianças e aos jovens, uma prática de leitura descompromissada com

¹²⁵ A jumenta de Balaão é uma personagem bíblica mencionada no *Livro dos Números*, no Antigo Testamento, que o levou de Petor até Ir-Moabe. Por três vezes, a jumenta viu o Anjo do Senhor de espada na mão e desviou-se do caminho, protegendo Balaão de ser morto, e sendo espancada por ele em todas essas vezes. Na terceira vez, a jumenta falou, explicando que tinha salvado a vida do homem que a montava, o que representou um milagre – Deus interviu por Balaão, que estava cego pela ganância e não percebia a presença do anjo.

¹²⁶ A história da queda das muralhas de Jericó é um relato contido no livro de Josué, no Antigo Testamento. Na narrativa, Deus instruiu Josué a liderar o povo de Israel em um cerco incomum a Jericó. Durante seis dias, o exército marchou uma vez ao redor da cidade, seguido pelos sacerdotes que carregavam a arca da aliança e tocavam trombetas. No sétimo dia, eles marcharam sete vezes, e ao som de um grito de guerra e das trombetas, as muralhas da cidade desmoronaram como prova da intervenção divina.

¹²⁷ “*El licenciado Vidriera*” foi uma narrativa escrita por Miguel de Cervantes e está incluída em suas *Novelas ejemplares*, publicadas pela primeira vez em 1613. Na história, um jovem estudioso enlouquece, acreditando ser feito inteiramente de vidro, e se torna famoso por seus comentários satíricos sobre a sociedade ao seu redor.

¹²⁸ *A vida de Gargântua e de Pantagruel* é um conjunto de cinco histórias escritas no século XVI por François Rabelais que tratam das aventuras de dois gigantes: Gargântua e seu filho Pantagruel. Os textos apresentam tom humorístico, extravagante e satírico. Em um episódio, Gargântua chega a Paris e, incomodado com o barulho da cidade, decide se aliviar e inunda a capital francesa com sua urina.

análises profundas e balizadas pelos professores de literatura, na qual a fruição e o prazer em ler sejam o objetivo maior a ser alcançado. Embora na crônica haja uma desaprovação ao trabalho dos críticos, que em suas interpretações estariam criando uma nova forma de ficção próxima a um disparate na visão do narrador, também há que lembrar que García Márquez, na criação da fauna que povoou seus escritos, desde os primeiros trabalhos, não escapou, mesmo que de forma inconsciente, de uma remissão direta à simbologia que os animais carregam.

Conforme nossa análise nesta seção, o cachorro que acompanha o casal Raymond Fernández e Martha Beck em “*El asesino de los corazones solitarios*” e o tigre que figura “*El tigre de Aracataca*” não foram escolhas aleatórias ou impensadas; os efeitos de sentido criados não seriam os mesmos se tivéssemos uma borboleta no lugar do cão ou um coelho no lugar do felino, por exemplo. Mesmo que de forma inconsciente, García Márquez estava mergulhado em uma tradição em que os animais carregam consigo diferentes percepções e simbologias, perpetuadas pelas heranças deixadas ao longo da história da humanidade, principalmente pelo Cristianismo¹²⁹ e pela Idade Média, em especial pelos bestiários medievais, sobre os quais explanaremos na seção a seguir. Dessa forma, não há como escapar do sentido que os animais são capazes de construir na linguagem. Gaston Bachelard (1994) reflete sobre o poder das metáforas em *A psicanálise do fogo*:

(...) as metáforas não são simples idealizações que partem, como rojões, para explodir no céu espalhando sua insignificância, mas que, ao contrário, as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas (Bachelard, 1994, p. 159).

Assim, a metáfora não é um recurso insignificante ou um simples adorno dentro do texto; ela é usada com um fim, de forma consciente, construindo sentidos mais contundentes¹³⁰ do que o uso direto da linguagem denotativa. Por isso, em meio às diferentes funções que a

¹²⁹ Com o nascimento de Cristo, há o início da era cristã, mas o Cristianismo enquanto religião institucional só se consolidou no século IV, no Concílio de Niceia (325 d.C.), quando se definiram dogmas e normas morais para diferenciar-se do paganismo e unificar a fé. A partir desse momento, a religião assumiu caráter dogmático, fixando crenças sobre a natureza divina de Cristo e a luta entre o bem e o mal, esta última fortemente influenciada pelo pensamento dualista de Mani, fundador do maniqueísmo. Nesse contexto, é possível exemplificar como a serpente, antes símbolo ambíguo, passou a ser associada definitivamente ao mal e à figura do Diabo. Processo semelhante ocorreu com outros animais que, com a consolidação do Cristianismo, passaram a ganhar uma conotação estritamente positiva ou negativa.

¹³⁰ A Comédia Antiga grega, do século V a.C., era representada principalmente pelo trabalho de Aristófanes e correspondia ao auge do teatro ateniense. Nela, eram comuns as críticas e sátiras políticas e sociais voltadas a figuras públicas; entretanto, com a censura, foi necessário usar como recurso os animais como protagonistas, transformados em metáforas e comparações dos alvos das críticas. Criava-se, assim, um efeito carnavalesco com a inversão da ordem e a ridicularização dos poderosos, dos deuses e das instituições.

aparição dos animais confere à produção jornalística garciamarqueziana, há que se destacar a construção das metáforas por meio de uma linguagem figurada que, em confluência com os demais elementos composicionais da narrativa promove, crítica e esteticamente, uma interconexão com temas relevantes, cujo caráter político e social torna sua produção jornalística/literária universal.

4. 2 Quando o animal deve morrer

Por outro lado, em outros textos analisados, o animal deixa de receber uma conotação metafórica ou figurada para ser encarado de forma literal, em sua existência no mundo. Em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, reportagem na qual é descrita a situação de Cuba após o embargo econômico efetuado pelos Estados Unidos, o animal aparece reduzido à condição de comida:

Fue de un pronóstico certero. El 12 de marzo de 1962, cuando ya habían transcurrido trescientos veintidós días desde el principio del bloqueo, se impuso el racionamiento drástico de las cosas de comer. Se asignó a cada adulto una ración mensual de tres libras de carne, una de pescado, una de pollo, seis de arroz, dos de manteca, una y media de frijoles, cuatro onzas de mantequilla y cinco huevos. Era una ración calculada para que cada cubano consumiera una cuota normal de calorías diarias. Había raciones especiales para los niños, según la edad, y todos los menores de catorce años tenían derecho a un litro diario de leche (García Márquez, 2018, p. 236).¹³¹

Ao demonstrar como se deu o racionamento de alimentos em Cuba, o narrador opta por começar enumerando aqueles de origem animal, provavelmente por considerá-los de maior relevância para a nutrição humana, e assim ele informa a quantidade de carne, peixe e frango que cabia a cada pessoa, além de também citar as porções de alguns derivados, como a banha, a manteiga, os ovos e o leite. As únicas comidas de origem não-animal elencadas são o arroz e o feijão, o que demonstra que, dentro da reportagem, a base ideal para a alimentação da população cubana deveria ser composta por alimentos derivados de animais.

Em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, várias consequências do embargo econômico dos Estados Unidos sobre Cuba são expostas, como o colapso da indústria nacional, o

¹³¹ “Foi um prognóstico certo. A 12 de março de 1962, quando já haviam transcorrido 322 dias do início do bloqueio, impôs-se o racionamento drástico de alimentos. Fixou-se para cada adulto uma ração mensal de 1,5 quilo de carne, meio quilo de peixe, meio quilo de frango, 3 de arroz, 1 de banha, 750 gramas de feijão, 110 gramas de manteiga e cinco ovos. Era uma ração calculada para que cada cubano consumisse uma cota normal de calorías diárias. Havia rações especiais para as crianças, de acordo com a idade, e todos os menores de 14 anos tinham direito a um litro de leite por dia” (García Márquez, 2020c, p. 226).

desabastecimento de diversos artigos de primeira necessidade, como detergentes, lâmpadas e roupas, o cancelamento dos diversos voos à ilha e a dificuldade de se estabelecer comunicação com qualquer outro país do mundo. Entretanto, em nenhum momento é citada como ficou a situação dos animais que viviam no país durante aquele contexto: se pereceram, se lhes faltaram condições básicas de sobrevivência, se sofreram de alguma forma. Como evidente no trecho anterior, os animais foram lembrados em meio àquela ocasião, mas apenas para mostrar como a população humana ficou prejudicada com sua falta e/ou escassez, quando aparecem convertidos sob a forma de comida.

Nesse sentido, é possível refletir como, historicamente, a fauna de um território tem servido como meio de sobrevivência humana, sendo que sua própria existência, no tocante aos maltrato e demais formas de sofrimentos, costuma ser silenciada por estar subjugada ao bem-estar dos homens. O pesquisador argentino Gabriel Giorgi (2011), no artigo “A vida imprópria. Histórias de matadouros”, explica como o conceito de espécie biológica tem fundamentado esse tipo de prática, visto que a distinção entre as espécies sustenta a comunidade política como comunidade humana, com seus limites políticos, jurídicos e culturais – criando uma ideia de pertencimento – e, conseqüentemente, de exclusão do que não é humano.

Giorgi (2011) esclarece que se o “discurso da espécie” baseia-se na diferença jurídica e política entre a espécie humana e o resto das espécies animais, e a morte do animal adquire uma dimensão iniludível; retomando o estudioso estadunidense Cary Wolfe, o discurso da espécie seria sacrificial, pois interrompe a reciprocidade entre a morte humana e a do animal ao definir a vida dos animais como sacrificável, isso é, juridicamente irreconhecível ou abandonável. Assim, na reportagem, a impossibilidade de sacrificar plenamente os animais para convertê-los em comida se torna um problema, pois os cubanos poderiam ter sua nutrição abalada, visto que o problema alimentar mais grave é posto exatamente como a falta de carne:

A morte animal emerge, assim, como um mecanismo essencial, constitutivo de definir, de certo modo, o humano como hierarquia normativa e como superioridade ontológica: para produzir a exceção humana, para produzir o humano como exceção em relação às outras criaturas viventes, um animal, ou o animal, tem de morrer (Giorgi, 2011, p. 201).

Desse modo, o animal morre de forma irreconhecível, insignificante, sem autopercepção e sem autoconsciência, de forma automatizada – naturaliza-se seu extermínio porque ele é útil ao humano, e esse fato suscita uma discussão ética em relação ao papel que o animal exerce na sociedade, especialmente em um momento de crise, como aquele em que vivia Cuba. No colapso político e econômico em que a ilha se encontrava, a prioridade era garantir a

sobrevivência humana e o animal torna-se apenas uma ferramenta para que esse objetivo seja alcançado.

Por outro lado, a indologista estadunidense Wendy Doniger (2009), na seção “Reflexões” da obra *A vida dos animais* de John Maxwell Coetzee, explica que nem todas as civilizações normalizaram a ingestão de carne. Após o século VI a.C., a maioria dos hindus, budistas e jainistas sentiu que as pessoas não deveriam comer carne animal pelo receio de renascerem animais em outra vida e por temerem a retaliação dos animais em outro mundo:

Um texto védico de 900 a.C. conta que um menino foi para o “mundo do além” (isto é, o mundo para o qual se vai depois da morte, pois a teoria da reencarnação ainda não aparece neste texto) e viu um homem cortar outro homem em pedaços e comê-lo; um outro “comer um homem que estava gritando”, e outro ainda “comer um homem que estava gritando *sem som*”. Quando voltou à terra, seu pai lhe explicou que o primeiro homem representava o povo que, quando vivera *neste* mundo, havia cortado e queimado árvores; o segundo, o povo que cozinhara para si animais que gritavam, e o terceiro, o povo que cozinhara para si arroz e cevada, que gritam *sem som* (Doniger, 2009, p. 112, grifos da autora).

Doniger (2009) esclarece que a história contada no excerto anterior pode parecer um programa ecológico extremo: que não se comam animais, não se queime combustível e nem se consumam vegetais; entretanto, após ouvir o relato de seu pai, o menino personagem do texto védico lhe questionou como aquele destino poderia ser evitado, e obteve como resposta: simplesmente é necessário oferecer oblações aos deuses antes de consumir combustível, animais e vegetais. Desse modo, o homem não achava natural comer os animais, mas ele poderia se autorizar a cometer esse ato, expurgar sua culpa e receber uma forma de perdão divino antes de cometer qualquer tipo atrocidade contra os elementos natureza.

A autora também afirma que, naquela mesma narrativa, existem outros trechos que buscam eximir os humanos da culpa pela morte dos animais, como o mito de que o gado tinha a pele que os humanos têm hoje e, os humanos, a pele que o gado tem hoje. O gado, incomodado com o calor, a chuva e os insetos, pediu aos humanos para trocar de pele com ele e, em compensação, disseram que as pessoas poderiam comê-lo e usar sua pele como roupa. Assim, a proposta teria sido aceita e, toda vez que um abatedor for para o outro mundo, deve usar o couro de uma vaca para não ser comido por um gado “no além”. Outra forma de aplacar a culpa dos seres humanos seria a afirmação de que o animal havia se sacrificado voluntariamente ou, ainda, convencer o animal de que ele não seria morto de fato. Como exemplo, Doniger (2009)

remete ao hino do *Rig Veda*¹³² de cerca do ano 1000 a.C., no qual o sacerdote, durante o sacrifício de um cavalo, lhe promete que ele não morreria e não sofreria nenhum dano, apenas percorreria por caminhos agradáveis de se andar.

Percebe-se como, desde os tempos imemoriais, a espécie humana já criava em seu imaginário histórias, mitos e interpretações do que estava a seu redor que permitissem suas ações de destruição da natureza, inclusive em relação ao mundo animal. Essas fabulações têm funcionado como verdadeiras ferramentas de legitimação do uso das mais diferentes criaturas para a satisfação de seus prazeres alimentares e pretensas necessidades, sendo que esse uso, na maioria das vezes, culmina com o animal tendo que ser morto para atender às vontades humanas.

Acerca dessa questão, o historiador grego Plutarco (2019) tecia, ainda no final do século I a.C., pertinentes comentários no tratado *Sobre comer carne*. Ao postular as conexões entre corpo e alma e confrontando o hedonismo com a necessidade, Plutarco condenava a ingestão de carne refutando a ideia de que o homem o faz por precisão, visto que a terra gera riquezas e plantas prontas para colher, o que evitaria o derramamento de sangue animal. Ao comentar que o homem age com crueldade principalmente quando mata os animais inofensivos e domesticados, o historiador argumenta que, na mesa em que se serve carne, as sobras estão em maior número do que a porção consumida, evidenciando que os bichos morrem em vão e que o homem os come apenas para satisfazer seu prazer, não para saciar sua fome.

Em uma das passagens mais interessantes de seu tratado, Plutarco busca provar que a espécie humana não está biologicamente apta para a sarcofagia (a ingestão de carne). Isso porque nosso corpo não tem nenhuma semelhança com o dos seres que precisam se alimentar de outros animais para sobreviver: não temos boca com curvatura, unhas agudas, dentes robustos ou respiração quente o suficiente para ajudar na digestão da carne; pelo contrário, utilizamos instrumentos, como facas ou machados, para cortar as partes do ser morto e somos incapazes de arrebatar uma presa com uma mordida e despedaçá-los, assim como fazem um lobo, um urso ou um leão. Pelo contrário, o homem cozinha, assa e modifica o aspecto da carne com fogo e aditivos, como temperos – Plutarco compara esse processo de condimentação do alimento com azeite, vinho, mel e vinagre com o embalsamamento de um cadáver –, o que a tornaria mais amolecida, facilitando a digestão.

¹³² O *Rig Veda* (ou *Rgveda*) é uma das escrituras mais antigas e sagradas do hinduísmo, além de ser um dos textos religiosos mais antigos da humanidade. Ele faz parte dos *Vedas*, que são um conjunto de hinos sagrados fundamentais da tradição védica e formam a base da cultura espiritual e filosófica indiana.

Desse modo, Plutarco acreditava que um corpo cheio, enfastiado e entorpecido de alimentos impróprios tornava a alma debilitada, sem brilho e esplendor. Para ele, se alguém optasse por comer carne, deveria proceder de forma equilibrada, por fome e não por glotonaria, e defendia que o animal fosse morto com compaixão, sem excessos ou torturas. Essa reflexão, posicionada mais ao final do tratado, admite que muitas pessoas não conseguem evitar o “erro” de ingerir carne por uma questão de costume, para seguir uma espécie de ritual da sociedade. Percebe-se, assim, que desde a tradição grega já existia um questionamento em torno da transformação dos animais em alimentos, o que seria um hábito relacionado à cultura social.

Nesse sentido, na reportagem garciamarqueziana, fica clara a relação cultural entre a carne e a completude de um ritual: “*Aquella Navidad fue la primera de la Revolución que se celebró sin cochinito y turrones, y en que los juguetes fueron racionados*” (García Márquez, 2018, p. 237)¹³³. Cria-se a ideia de que um Natal sem carne, sem leitão (*cochinito* é o diminutivo de *cochino*, que significa porco), é uma celebração incompleta, na qual faltariam elementos bastante centrais, que é a composição da ceia com os alimentos tidos como os mais convencionais na tradição latino-americana. Dessa forma, a alegria natalina estaria representada pela comida e pelos brinquedos e, naquele cenário do embargo econômico e comercial a Cuba, faltou a felicidade plena na festividade cristã mais esperada pela sociedade ocidental, a qual celebra o nascimento de Jesus Cristo. Há uma ironia: para que se celebre o aniversário de Jesus, muitos animais precisam morrer, fazendo com que a vida e a morte caminhem lado a lado. E, dentro da crença cristã, os animais são peças tradicionais no presépio, pois proporcionaram o aquecimento do Menino Jesus na manjedoura e foram fundamentais para sua sobrevivência. De qualquer modo, até hoje, eles continuam exercendo uma forma de protagonismo no Natal, mas agora estão mortos, sendo servidos sobre a mesa.

Brenda Pinheiro (2023) em sua monografia de conclusão do curso de Direito intitulada *Ecocídio e direito animal: desafios legais, ambientais e éticos na indústria agropecuária*, esclarece que a carne desempenha um papel central na dieta humana desde os primórdios da humanidade, sendo uma fonte essencial de nutrientes. Contudo, com o passar do tempo, a relação entre os seres humanos e a carne se transformou, sendo que uma necessidade biológica passou a ser uma escolha cultural e ideológica. Assim, a carne passa a ser associada a uma expressão de *status*, de poder e, até mesmo, de manifestação da superioridade sobre outras formas de vida. De fato, muito além de ser uma fonte de proteínas, a ingestão de carne relaciona-se a uma ideia de poder aquisitivo e fartura, sendo que muitas famílias medem seu nível de vida

¹³³ “Aquele Natal foi o primeiro da Revolução celebrado sem leitão e torresmo, e em que os brinquedos foram racionados” (García Márquez, 2020c, p. 227).

pela quantidade de carne que consomem. As camadas mais pobres são aquelas que possuem menor ou nenhuma porção de carne na mesa, pois não têm condições de adquirir o alimento, cujo preço é alto em relação a outros produtos. Em contrapartida, o hábito de fazer churrasco agrega valores econômicos e causa a impressão de que as pessoas que participam dele estão se alimentando bem e são socialmente privilegiadas. Na tradição grega, Plutarco (2019) afirmava que a mesa opulenta dos ricos ostentava bens, incluindo os animais, contrastando com a ideia de necessidade, pois as carnes chegavam a sobrar, a ponto de serem descartadas. Tanto que, em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, o Natal perdeu seu brilho devido à ausência do leitão assado.

Pinheiro (2023) também disserta sobre o peso das tradições no que diz respeito à ingestão de carne; os indivíduos tendem a reproduzir os padrões alimentares de seus genitores, sem questioná-los, e por isso perde-se a oportunidade de refletir sobre as questões éticas que envolvem a morte dos animais para que seus corpos sejam convertidos em alimento. A maioria das pessoas evita pensar em como os animais são abatidos, inclusive em qual quantidade, e sob qual condição vivem em cativeiros para que depois sejam processados pela indústria alimentícia.

Nesse sentido, *A vida dos animais*, do sul-africano John Maxwell Coetzee (2002), busca estabelecer o debate em torno das questões éticas envolvendo os animais na sociedade contemporânea. A obra origina-se a partir do convite que Coetzee recebe para proferir uma palestra que abarque a ética na universidade de Princeton, num encontro acadêmico chamado Tanner Lectures, que ocorreu no ano de 1997. Entretanto, como recurso de sua apresentação, o escritor dá voz à romancista e vegetariana Elizabeth Costello, uma personagem fictícia que também fora convidada a dar uma palestra num evento bastante semelhante às Tanner Lectures. Assim, o sul-africano expõe, em Princeton, uma narrativa acerca de uma palestra fictícia dentro de sua própria conferência (um verdadeiro *mise en abyme*).

Com esse recurso surpreendente de dar voz a uma personagem fictícia que interage com outras personagens igualmente fictícias durante a narrativa (além dos embates travados pela romancista com os demais participantes do evento acadêmico, também são narradas suas relações com seu filho, nora e netos, em cuja casa fica hospedada para participar do encontro), Coetzee (2002) esvai-se da necessidade de demonstrar suas próprias opiniões e argumentos para por em destaque a própria discussão dos temas ligados à ética animal, como é exposto na introdução da obra, assinada pela cientista política e presidente da Universidade da Pensilvânia Amy Gutmann: “A questão central que Coetzee levanta é se existe alguma forma, seja filosófica, poética ou psicológica, de resolver esses conflitos éticos ou harmonizar essas sensibilidades conflitantes” (*apud* Coetzee, 2002, p. 13).

Com o objetivo de discutir a questão ética da morte dos animais para se tornarem matéria-prima da indústria da carne, Coetzee (2002) usou como recurso o início da palestra de Elizabeth Costello. Naquela oportunidade, a personagem fez uma analogia com a Segunda Guerra Mundial, ao comentar que, entre 1942 e 1945, milhões de pessoas foram mortas nos campos de concentração do Terceiro *Reich*. Entretanto, as pessoas que moravam próximas aos campos de concentração diziam não saber o que acontecia ali, embora pudessem imaginar: “Disseram que se por um lado podiam ter sabido, por outro não sabiam, não podiam se permitir saber para se preservar” (Coetzee, 2022, p. 24). Por conseguinte, Costello comentou que havia seis mil campos de concentração da Polônia e milhares na Alemanha, o que fazia com que um número expressivo de alemães e poloneses vivessem próximos desses locais, sempre omissos ao que ocorria ali¹³⁴. Assim, a personagem argumentou que os alemães ainda se encontram um pouco à margem da humanidade não em função da guerra que Hitler travou, mas devido a certa ignorância voluntária de sua parte, que teria sido mantida por uma questão de sobrevivência; afinal de contas, questionar o regime nazista poderia significar a própria morte.

No esteio dessa reflexão, Costello mencionou que o crime do Terceiro *Reich* foi tratar as pessoas como animais, pois marchavam como carneiros para o matadouro nos campos de concentração; a linguagem dos currais e matadouros foi amplamente associada aos crimes do holocausto em suas falas. Dessa forma, ela se aproximou ao seu ponto de principal discussão: enquanto ela se dirigia de carro à palestra, não viu nenhum laboratório de teste de substâncias químicas, nenhuma fazenda industrial ou matadouro, mas sabia que esses espaços existiam ali:

Vou falar abertamente: estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com o propósito de matá-los (Coetzee, 2002, p. 26-27).

Dessa maneira, Coetzee (2002) consegue estabelecer uma reflexão ética sobre a postura da indústria alimentícia em relação aos animais a partir da palestra proferida pela personagem Costello, a qual figura dentro do romance-ensaio como uma vegetariana radical. Há uma analogia entre os crimes cometidos pelos nazistas e a matança dos animais em matadouros, e a proposta da fala da romancista é levar a refletir que, do mesmo modo que muitos alemães e

¹³⁴ O filme *Zona de interesse*, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2024, conta a história do comandante de Auschwitz, Rudolf Höss, e de sua família, que vivem ao lado de um campo de concentração em uma casa confortável. O debate da obra cinematográfica gira em torno da mesma questão levantada por Elizabeth Costello: a família, no intuito de viver feliz e com conforto, ignora os indícios das mortes que ocorrem do outro lado do muro, sugeridas pelos sons de gritos e pelas visões de fumaças saindo de chaminés e de labaredas.

poloneses foram omissos ao que ocorria dentro dos campos de concentração, a sociedade tem sido omissa ao que ocorre no processo de confinar e abater porcos, vacas, bois, frangos, peixes e outros seres para o consumo humano.

Assim, quando uma reportagem como “*Los cubanos frente al bloqueo*” expõe que os cubanos estavam desabastecidos de carne, ocorre o silenciamento das condições de vida dos animais e as consequências do embargo econômico para sua existência. Naquele contexto, os bichos pouco importavam, não eram prioridade e sua função resumia-se a nutrir os homens.

Algo semelhante acontece em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”, a reportagem que buscava prospectar a situação da capital venezuelana caso não chovesse e a seca se prolongasse por mais dois meses. Após a exposição de várias consequências drásticas da seca severa para a população, como racionamento de sucos e refrigerantes nos mercados, abastecimentos de água por apenas uma hora por dia nos bairros residenciais e falta de água para resfriar os motores dos carros, fazendo com que muitos habitantes passassem a andar a pé, o segundo entretítulo traz a informação: “*En las calles, las ratas mueren de sed. El gobierno pide serenidad*” (García Márquez, 2018, p. 194)¹³⁵. Nesse caso, diante da crise hídrica em que Caracas se encontrava, os primeiros a perecer foram animais:

Burkart, que había presenciado la revolución popular contra Pérez Jiménez¹³⁶, cinco meses antes, tenía una experiencia: el pueblo de Caracas es notablemente disciplinado. Sobre todo, es muy sensible a las campañas coordinadas de radio, prensa, televisión y volantes. No le cabía la menor duda de que ese pueblo sabría responder también en aquella emergencia. Por eso lo único que le preocupaba en ese momento era su sed. Descendió por las escaleras en el viejo edificio donde estaba situada su oficina y en el descanso encontró una rata muerta. No le dio ninguna importancia. Pero esa tarde, cuando salió al balcón de su casa a tomar el fresco después de haber consumido un litro de agua que le suministró el camión-cisterna que pasó por su casa a las dos, vio un tumulto en la plaza de la Estrella. Los curiosos asistían a un espectáculo terrible: de todas las casas salían animales enloquecidos por la sed. Gatos, perros, ratones, salían a la calle en busca de un alivio para sus gargantas reseca. Esa noche, a las diez, se impuso el toque de queda. En el silencio de la noche ardiente sólo se escuchaba el ruido de los camiones del aseo prestando un servicio extraordinario: primero en las calles, y luego en el interior de las casas, se recogían los cadáveres de los animales muertos de sed (García Márquez, 2018, p. 195-196).¹³⁷

¹³⁵ “Nas ruas, os ratos morrem de sede. O governo pede calma” (García Márquez, 2020c, p. 184).

¹³⁶ Marcos Pérez Jiménez foi presidente da Venezuela entre 1952 e 1958. Em 23 de janeiro de 1958, após uma série de protestos populares e a perda de apoio militar, foi deposto por um golpe de Estado. Ele fugiu para a República Dominicana e, posteriormente, exilou-se na Espanha. Seu governo foi marcado por extravagância, corrupção e repressão policial.

¹³⁷ “Burkart, que presenciara a revolução popular contra Pérez Jiménez, cinco meses antes, tinha experiência: o povo de Caracas é notavelmente disciplinado. Sobretudo é sensível às campanhas coordenadas de rádio, jornais, televisão e folhetos. Não tinha a menor dúvida de que esse povo saberia se comportar também naquela emergência. Por isso, a única coisa que o preocupava naquele momento era a sua sede. Desceu pela escada do velho edifício

É interessante notar que quando o engenheiro Burkart desceu as escadas do edifício e se deparou com um rato morto, ele o ignorou, não deu importância ao fato de aquele animal ter morrido, como se já fosse natural que aquela espécie fosse encontrada morta ou, ainda, que o esperado seria encontrá-lo morto; um rato vivo na parte interna de um edifício poderia causar um alvoroço e demandar uma força-tarefa de pessoas para persegui-lo e exterminá-lo. A impressão causada é a de que o rato é o inimigo do homem e, por isso, o mais coerente é vê-lo morto e não se importar com isso.

Para o filósofo brasileiro Benedito Nunes (2011), em seu artigo “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”, as raízes de nossa cultura são greco-latinas e os que ficam à margem dela são o primitivo e o animal, o “bárbaro” – aquilo que é estranho à cultura grega ou à sua área de influência é convertido em oposto e em inimigo. Assim, o animal é, ao mesmo tempo, o oposto do homem e uma forma de simbolização do próprio homem, pois pode representar aquilo que temos de mais baixo, de mais instintivo, rústico e rude. Antes mesmo do advento do darwinismo, no qual o ser humano foi colocado no topo da cadeia evolutiva, o pensamento filosófico moderno já havia separado o homem do animal com a filosofia cartesiana: para Descartes, o homem é o animal racional, tendo na razão e na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. Os animais se tornam, desse modo, o grande outro, um corpo sem alma com funcionamento mecânico, o maior alienado de nossa cultura:

Em geral não se matam os prisioneiros de guerra, que são feitos escravos. Nossos rebanhos são populações escravas. O trabalho deles é reproduzir-se para nós. Até seu sexo transforma-se em uma forma de trabalho. Não os odiamos mais porque nem sequer são dignos do nosso ódio. Nós os vemos com desprezo. Mas ainda existem animais que odiamos, como os ratos, que não se renderam. Eles reagem, se organizam em unidades subterrâneas em nossos esgotos. Não estão vencendo, mas também não estão perdendo (Nunes, 2011, p. 15-16).

Nessa reflexão, Nunes (2011) abarca temáticas suscitadas tanto em “*Los cubanos frente al bloqueo*” como em “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*”. Ele reflete sobre o fato de que o homem mecanizou a reprodução dos animais para que a obtenção da carne se dê de forma

em que se situava seu escritório e no patamar encontrou um rato morto. Não deu importância ao fato. Mas à tarde, quando saiu para a varanda de sua casa para tomar ar fresco depois de consumir um litro de água distribuído pelo caminhão-tanque que passou às duas horas, percebeu um tumulto na Praça da Estrella. Os curiosos assistiam a um espetáculo terrível: de todas as casas saíam animais enlouquecidos pela sede. Gatos, cachorros, ratos iam para a rua em busca de um alívio para as gargantas ressequidas. À noite, às dez, foi imposto o toque de recolher. No silêncio da noite, ardente só se escutava o ruído dos caminhões da limpeza prestando hora extra: primeiro nas ruas e depois dentro das casas, recolhiam os cadáveres dos animais mortos de sede” (García Márquez, 2020c, p. 185-186).

automática a fim de satisfazer o consumo crescente do alimento e de transformá-lo em artigo de exportação. No meio das ciências pecuárias, fala-se em estação de monta, o período ideal, de novembro a janeiro, para promover o acasalamento do gado no Brasil porque, dessa maneira, os bezerros nascem no período seco, quando há menos incidências de parasitas e doenças que possam vir a prejudicar a indústria de corte. Assim, o ser humano transforma o ciclo de vida animal para que esse processo, supostamente natural, esteja a favor de suas necessidades e preferências.

Ademais, Nunes (2011) comenta do desprezo que comumente temos em relação aos animais, assim como demonstrou o engenheiro Burkart ao ver o rato morto nas escadarias. Esse descaso é mais acentuado com as criaturas “que odiamos”, e o bicho encontrado pela personagem sem vida é um exemplar daqueles que compõem o rol dos seres que geram repulsa. Juan-Eduardo Cirlot (1984), no *Dicionário de símbolos*, comenta algo já latente em nossa cultura: o rato é relacionado à doença e à morte por ter sido uma divindade maléfica da peste no Egito e na China, e no simbolismo medieval o camundongo é assimilado ao demônio. Por conseguinte, ao associarmos o roedor a doenças como a leptospirose e a hantavirose e a uma criatura suja que habita os esgotos, o rato recorrentemente gera asco e evita-se a qualquer custo o convívio com ele. O animal só produz algum tipo de empatia quando se encontra antropomorfizado no universo dos desenhos animados, como o famoso *Mickey Mouse* e o simpático Remy do filme *Ratatouille*, dos estúdios Pixar.

Maria Dolores-Carmen Morales Muñiz (1996), no artigo “*El simbolismo animal en la cultura medieval*”, comenta que os pequenos mamíferos não costumam gozar de uma simbologia positiva na cultura ocidental, e que o rato representou um verdadeiro flagelo para o homem medieval enquanto um transmissor da peste negra, a qual teria dizimado mais de um terço da população europeia, principalmente durante o século XIV. Dessa maneira, a atitude de Burkart é um reflexo do que o rato significa para os humanos, e tudo o que seu corpo morto recebe é desprezo.

Na sequência da reportagem garciamarqueziana, há uma passagem relevante: o tumulto gerado na praça pelos curiosos que assistiam ao “espetáculo” dos animais que estavam sofrendo pela sede. No mesmo entretítulo no qual se encontra o excerto exposto anteriormente, temos acesso à informação de que durante toda aquela manhã cerca de trezentos caminhões-tanque realizaram a distribuição de água nos bairros de Caracas, o que até gerou certa agitação, principalmente nos bairros mais pobres, onde muitas pessoas ficaram receosas de não receber sua parcela do recurso e acabaram se precipitando sobre os veículos. Entretanto, com os apelos

do governo nos meios de comunicação, o percalço se resolveu e a distribuição pôde ocorrer mais organizadamente, tanto que Burkart bebeu um litro de água distribuído pelos caminhões.

Em meio àquele alvoroço e à histeria de receber um pouco do recurso hídrico, infere-se que os venezuelanos esqueceram de dar de beber aos seus animais domésticos e, principalmente, às criaturas que viviam nas ruas. Ou ainda, pode não ter ocorrido nenhum esquecimento, visto que as pessoas estavam cientes da necessidade de poupar água e decidiram que dar um pouco do que foi recebido pelos caminhões-pipa aos animais configuraria um desperdício. Por conseguinte, à noite, durante o toque de recolher – para que ninguém visse o que acontecia –, os cadáveres dos bichos eram recolhidos, evitando o mau cheiro e a cena desagradável aos olhos da população: vê-los mortos de sede.

Essa parte da reportagem expõe que, naquele momento de crise hídrica, houve uma forma de divisão entre os seres que deveriam sobreviver (os humanos) e os que podiam perecer (os animais). Gabriel Giorgi (2016), na obra *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, explica que a cultura inscreve a ambivalência entre humano e animal como via para pensar os modos em que a sociedade distingue as vidas por proteger e as vidas por abandonar, o que constitui o eixo fundamental da biopolítica. Esse abandono também pode direcionar esses corpos para a exploração, a coisificação ou para a eliminação, como forma de empurrar certas vidas para a morte.

Em “6 de junio de 1958: Caracas sin agua”, não há o questionamento de por que as vidas animais não foram salvas, por que a população da capital venezuelana não se sensibilizou diante da sede dos cães, gatos e ratos, oferecendo um pouco da água distribuída pelos caminhões-tanque a eles. Há a normalização de que a prioridade é salvar os humanos para impedir sua morte. Chegou a surgir um boato de que uma multidão tentou fugir de Caracas a pé mas havia sucumbido à insolação, e seus cadáveres expostos na estrada haviam gerado mau cheiro na cidade; essa notícia foi desmentida pelos jovens da Frente Estudantil; Burkart, símbolo da racionalidade, já havia considerado a história exagerada, sendo apenas um reflexo do pânico em que as pessoas se encontravam. Por isso, nenhuma vida humana foi perdida, mas os animais assumiram a posição de sacrifício para que sobrasse água para as pessoas. Assim, Giorgi (2016) comenta que as sociedades desenvolvem lógicas e racionalidades diversas em tornos dos modos de fazer viver e dos modos de matar ou deixar morrer, e esclarece que essa “lógica” busca considerar a noção de pessoa:

(...) nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa; a pessoa se constitui, precisamente, a partir de sua relação com corpos que são não

peçoas, que passam fundamentalmente pelo animal para projetar-se sobre “outros” humanos (os loucos, os anormais, as crianças, os doentes, os imigrantes ilegais, etc, todas as figuras que dizem respeito a uma gradação e a uma temporalização da peçoas: ainda não peçoas, já não peçoas etc.). Em todo caso, a peçoas ilumina um dispositivo onde se marcam os corpos e o *bios* em geral a partir de um princípio de domínio e de sujeição da vida: peçoas plena será aquela que tem controle sobre seu próprio corpo, que se declara “dono” de seu corpo e capaz de submeter e de conduzir sua “parte animal”. A peçoas funciona, assim, como um regime de dominação biopolítico (...) (Giorgi, 2016, p. 21, grifo do autor).

Assim, é claro que os animais não têm mais pleno controle sobre seu corpo na contemporaneidade; como já discutimos aqui, são mortos em matadouros, têm seu ciclo reprodutivo cientificamente controlado, são privados de terem acesso a recursos básicos a sua sobrevivência. Por conseguinte, totalmente excluídos da categoria “peçoas” e não sendo donos de si, os animais estão deixados ao abandono, não são escolhidos para sobreviverem, pois sua existência está subjugada aos desejos alheios. Interessante perceber que muitos seres humanos também se encontram fora do conceito de peçoas e, no cenário biopolítico, suas vidas estão igualmente desvalorizadas no eixo da sobrevivência e estão relegadas à própria sorte.

Nesse sentido, após as discussões estabelecidas no capítulo anterior, seria possível questionar que, na verdade, esses episódios com os animais mortos não aconteceram devido ao teor fictício da reportagem, que projetava o futuro da cidade de Caracas sem chuvas. Cria-se um suposto alívio com o pensamento: “menos mal que isso não ocorreu de fato e esses bichos não sofreram dessa forma”. Entretanto, de forma coerente a nossas reflexões, sabe-se que a ficção tem o potencial de trazer, em si, questões verossímeis que não devem ser confundidas com o falso. Juan José Saer (2014), escritor e ensaísta argentino, argumenta na obra *El concepto de ficción* que a ficção não é escrita para evitar, com imaturidade e irresponsabilidade, os rigores da “verdade”, e, sim, para colocar em evidência o caráter complexo de uma situação, que poderia ser reduzida e empobrecida caso fosse limitada à verificabilidade. Por ser inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento e não dá as costas a uma suposta realidade objetiva; pelo contrário, se submerge nas turbulências dessa realidade desdenhando a ingenuidade de pretender sabê-la de antemão.

Nesse contexto, “6 de junio de 1958: Caracas sin agua” não se esquivava da verdade das consequências de uma seca severa, mas trabalha com as possibilidades que aquele contexto complexo envolve ao trazer consequências verossímeis para a situação da cidade, especialmente quanto ao trato aos animais, que é nosso foco de análise. Por isso, é bastante provável que cenas semelhantes às narradas na reportagem garciamarqueziana aconteceriam de fato caso as chuvas não viessem e a capital venezuelana precisasse da ajuda de cidades vizinhas para prover as

necessidades básicas de sua população. Desse modo, a ficção é capaz de prever como se operará a biopolítica em um cenário de crise, no qual se separam os corpos que devem viver e os que devem ser abandonados. A narrativa de García Márquez pode soar como hipérbole do contexto, mas o exagero é real e possível, tanto que o recolhimento dos cadáveres dos animais durante a noite constitui uma forma de esconder o crime, como se as pessoas pudessem se isentar da responsabilidade pelo ocorrido porque não viram os bichos mortos; e se não viram, aquela cena podia não ter existido.

Por último, passemos à crônica “*El río de la vida*”, na qual são narradas as viagens do jovem García Márquez pelo rio *Magdalena* com destino à Bogotá, onde ia estudar em sua juventude. No texto, há uma profusão de animais típicos da fauna colombiana que compõem a paisagem descrita, como jacarés, garças, patos selvagens, peixes, manatis, vacas, aves de rapina, micos e periquitos¹³⁸. Entre os animais elencados, chama a atenção a caracterização dos manatis, nome que o peixe-boi recebe nos países caribenhos: “(...) *los manatíes que amamantaban a sus crías y gritaban como si cantaran en los playones*” (García Márquez, 2018, p. 270).¹³⁹ Esse mamífero pertence à ordem dos sirênios, e suas principais características são ter os membros anteriores convertidos em nadadeiras, os membros posteriores reduzidos a uma pélvis vestigial (sem função aparente) e uma cauda alargada e achatada horizontalmente, formando uma espécie de remo. Essa descrição lembra a ideia que popularmente se tem das sereias e justifica o nome da ordem a que pertencem.

¹³⁸ É interessante notar que a maioria dos animais integrantes da crônica “*El río de la vida*” são de menor porte, o que remete às teorias do naturalista, matemático e escritor francês Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon (1707 – 1788), cujas contribuições, principalmente advindas de sua mais famosa obra, *Histoire Naturelle*, influenciaram duas gerações de naturalistas, entre as quais se incluem Jean-Baptiste de Lamarck e Charles Darwin. Para o pesquisador David Penteado (2023), em seu artigo “*A Tale of Enduring Myths: Buffon’s Theory of Animal Degeneration and the Regeneration of Domesticated Animals in Mid-19th Century Brazil*”, o conde de Buffon postulou que as espécies animais eram sujeitas a transformações limitadas em resposta às mudanças no clima. Em alguns lugares, como nas Américas, o ambiente natural era tão avesso às diferentes formas de vida que suas espécies animais nativas eram menores, mais frágeis e menos numerosas quando comparadas às espécies nativas de outros continentes, como a Europa, a Ásia e a África. Em obras posteriores a *Histoire Naturelle* e a partir das comparações entre suas teorias e relatos de viajantes, Buffon afirmou que a América do Sul tinha as condições mais precárias para o desenvolvimento de criaturas vivas, incluindo suas espécies nativas, as quais seriam menos ativas, menos variadas e menos vigorosas. Até mesmo as espécies transportadas da Europa, como porcos, ovelhas e gado, teriam se tornado menos desenvolvidas no Novo Mundo do que suas contrapartes no continente europeu. Essas ideias, chamadas de teoria da degeneração, tornaram-se populares entre criadores de animais europeus e intelectuais no final do século XVIII, e usaram como argumentos as condições ambientais das Américas, particularmente a temperatura, a umidade, a topografia e a qualidade do solo – como se as espécies diminutas fossem resultado de um continente que não secou. Contudo, no início do século XIX, a maioria dos aspectos da teoria da degeneração relacionados à criação de animais foram amplamente descartados, particularmente em relação à fauna americana, dando espaço à influência da hereditariedade acima daquela do ambiente natural.

¹³⁹ “(...) os manatis que amamentavam suas crias e gritavam como se cantassem nas praias grandes” (García Márquez, 2020c, p. 262).

Durante o período das Grandes Navegações, as quais se concentraram entre os séculos XV e XVI, muitos europeus trouxeram relatos sobre as sereias, informando que elas estariam próximas de seus navios. É importante ressaltar que o imaginário desses navegadores estava povoado de seres lendários e mitológicos, advindos principalmente dos registros dos bestiários. A pesquisadora Angélica Varandas (2006), no artigo “A Idade Média e o Bestiário”, esclarece que os bestiários (ou Livro das Bestas) foram um dos manuscritos mais comuns do mundo medieval, juntamente à Bíblia, e consistiam em um catálogo descritivo de várias espécies animais, reais e mitológicas, cujas descrições levavam a uma interpretação de caráter simbólico e alegórico. Com pequenas narrativas que descreviam as criaturas com propósitos morais e didáticos, cada seção desse tipo de enciclopédia trazia a descrição literal da espécie (*proprietas* ou *naturas*) e a sua moralização e interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico (chamada de *moralitas* ou *figuras*). Desse modo, os animais assumiam-se como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e como fontes de ensinamentos religiosos e morais.

Ignacio Malaxecheverría (2002) organizou a obra *Bestiario medieval*, na qual operou com a compilação de 33 diferentes manuscritos medievais para a construção dos verbetes de cada animal, fosse ele real ou maravilhoso, e chamou o resultado de seu trabalho de um mosaico de textos. Assim, ele lidou com as sutis diferenças e as variantes entre cada um dos manuscritos, surgidas a partir de modificações exercidas durante a atividade dos copistas medievais. Sua obra foi dividida em seis seções, e a quinta, intitulada “Monstruos e híbridos”, foi inaugurada com o verbete das sereias.

Elas são descritas no bestiário como criaturas cruéis que vivem no mar, possuidoras de uma voz melodiosa que atrai os viajantes a ponto de fazê-los se precipitarem na água e se perderem. O corpo das sereias é feminino da cabeça até o umbigo, sendo idênticas ao gênero humano, e o rabo é escamoso como um peixe, facilitando sua locomoção nas profundezas. A moralização do bestiário consiste na questão de que os inconstantes têm um comportamento semelhante ao das sereias porque frequentam as igrejas sem se afastar do pecado; têm aparência de integridade, mas estão longe do que parecem ser, pois dentro da igreja têm a delicadeza dos cantores, mas misturados à multidão, são brutos. Pessoas assim teriam a mesma natureza do dragão e das sereias, dotados do poder sedutor de arrebataram o coração dos inocentes e dos mais fracos. Assim, trabalha-se com a noção do engano: do mesmo modo em que muitos indivíduos frequentam as igrejas, mas apresentam um comportamento inadequado (conforme os preceitos cristãos) em suas vidas, as sereias parecem criaturas belas e sedutoras, mas na verdade seu intuito é iludir os homens e levá-los à morte. Nesse sentido, essas percepções trazidas pelos bestiários acerca de diversas criaturas perpetuaram-se nas gerações seguintes e foram

incorporadas à cultura ocidental, estando presentes até a contemporaneidade no imaginário das pessoas – muitos podem descrever uma sereia com precisão, mesmo que ela seja um ser mitológico e sem jamais terem conhecido um bestiário.

Em seu diário, Cristóvão Colombo (1976) registrou, no dia nove de janeiro de 1493, que havia visto três sereias que saíram do mar, mas não eram tão belas como se imaginava, e que seus rostos pareciam ser de um homem. Além disso, o encontro com aqueles seres não era inédito, pois já teria acontecido previamente na costa da Guiné. Na verdade, Colombo deparou-se com peixes-boi (cujas espécies são encontradas na costa oeste da África – região que corresponde ao litoral da Guiné – e nas Américas, em países como México, Estados Unidos, Colômbia, Venezuela, Guianas, Suriname, Brasil e nas ilhas da América Central), confundidos com as sereias porque é comum que algas cresçam em suas costas, fazendo com que, à meia luz e nas águas turvas do mar, pareçam com cabelos compridos. Além disso, os manatis emitem sons que podem ser associados a cantos; por esse motivo, Colombo associou que as “sereias” estavam cantando para ele.

Maria Esther Maciel (2004), na obra *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*, explica que, ao desembarcarem no continente latino-americano, muitos navegadores traziam, além do impulso aventureiro e da ambição de conquista, o medo e a expectativa fantasiosa de encontrar monstros apavorantes que pudessem concretizar as especulações medievais sobre as terras desconhecidas. Assim, Colombo, trazendo as heranças culturais acerca das criaturas descritas nos bestiários em seu imaginário, acreditou ter encontrado sereias na América, mas decepcionou-se por serem tão diferentes das descrições que eram popularmente disseminadas.

No esteio dessas reflexões, percebe-se que a figuração dos manatis em “*El río de la vida*” assemelha-se à descrição das sereias:

Una noche, en mi último viaje de 1948, nos despertó un lamento desgarrador que llegaba a la ribera. El capitán Clímaco Conde Abello, que era uno de los grandes, dio orden de buscar con reflectores el origen de semejante desgarramiento. Era una hembra de manatí que se había enredado en las ramas de un árbol caído. Los vaporinos se echaron al agua, le amarraron con un cabrestante, y lograron desencallarla. Era un animal fantástico y enternecedor, de casi cuatro metros de largo, y su piel era pálida y tersa, y su torso era de mujer, con grandes tetas de madre amantísima, y de sus ojos enormes y tristes brotaban lágrimas humanas. Fue al mismo capitán Conde Abello a quien le oí decir por primera vez que el mundo se iba a acabar si

segulan matando a los animales del río, y prohibió disparar desde su barco (García Márquez, 2018, p. 271).¹⁴⁰

O “*lamento desgarrador*” faz referência ao canto do peixe-boi fêmea que estava preso nos galhos de uma árvore caída, que foi descrito pelo narrador como se fosse uma sereia, comprida, de pele pálida e macia (uma pele feminina), com corpo de mulher, seios maternos, com lágrimas humanas. Assim, García Márquez optou por associar o manati à sereia, assim como fez Colombo, demonstrando ser conhecedor da relação feita no diário do navegador. Ademais, na crônica, o aparecimento desse mamífero aquático é crucial para que se desenvolva uma discussão que vai além do memorialismo da juventude, visto que o encalhamento do peixe-boi suscita a reflexão em torno da matança dos animais que povoavam o rio *Magdalena* e seus entornos.

Primeiramente, as lágrimas do animal foram descritas como humanas e representam seu sofrimento, como se aquela “sereia” estivesse chorando. Nesse sentido, Jacques Derrida (2002) traz pertinentes reflexões sobre a capacidade que os animais têm de sofrer e, para isso, disserta sobre a crueldade dos homens com as demais criaturas, comparando, assim como Elizabeth Costello, a matança de animais com o genocídio dos judeus durante o nazismo (demonstrando que Coetzee provavelmente bebeu das fontes derridianas para estabelecer as discussões propostas em *A vida dos animais*), a qual causa a extinção de diversas espécies. Diante desse cenário, há a defesa em torno da compaixão e da necessidade de se compartilhar o sofrimento dos viventes para que se demandem os direitos do animal, a fim de recordar os seres humanos de suas responsabilidades e obrigações em relação a qualquer espécie.

Ao retomar o filósofo Jeremy Bentham, que entre os séculos XVIII e XIX já propunha uma mudança dos paradigmas em relação aos animais, Derrida (2002) realça que sua maior preocupação não era verificar se os bichos podiam pensar, raciocinar ou falar, pois a questão prévia e decisiva era saber se eles podem sofrer:

Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar. (O próprio Descartes, como veremos, não pôde alegar a insensibilidade dos animais ao sofrimento.) Alguns procurarão ainda,

¹⁴⁰ “Uma noite, em minha última viagem de 1948, despertou-nos um lamento dilacerador que vinha da ribeira. O capitão Climaco Conde Abello, que era um dos grandes, deu ordem de procurar com refletores a origem de semelhante dilaceramento. Era uma fêmea de manati que ficara presa aos galhos de uma árvore caída. Os vaporzinhos se atiraram na água, amarraram-na com um cabrestante, e conseguiram desencalhá-la. Era um animal fantástico e enternecedor, de quase 4 metros de comprimento, e sua pele era pálida e macia, e o torso era de mulher, com grandes tetas de mãe amantíssima, e de seus olhos enormes e tristes brotavam lágrimas humanas. Foi do capitão Conde Abello que ouvi pela primeira vez que o mundo ia se acabar se continuassem a matar os animais do rio, e proibiu disparar de seu barco” (García Márquez, 2020c, p. 263).

voltaremos a isso, contestar o direito de chamar isso *sofrimento* ou *angústia*, palavras ou conceitos que ainda seria preciso reservar ao homem e ao *Dasein*¹⁴¹ na liberdade de seu ser-para-a-morte. (...) Mas por agora, anotemos o seguinte: a resposta à questão “*Can they suffer?*” não permite nenhuma dúvida (Derrida, 2002, p. 56).

Assim, é inegável considerar que os animais sofrem, sentem dor e desejam afastar-se de qualquer situação que remeta a essas sensações. Por isso, no trecho da crônica, o manati fêmea é capaz de emitir sons que denotam o sofrimento e a consequente necessidade de se desvencilhar dos galhos na árvore caída; as lágrimas em seus olhos lembram que o animal é capaz de sentir desconforto. Além disso, se o capitão proibiu que disparassem de seu barco é porque esse já era um hábito comum entre muitos viajantes, que provavelmente viam na caça uma maneira de diversão ou passatempo para as jornadas que poderiam levar dias, o que torna a morte e o sofrimento do animal uma satisfação para muitas pessoas. Segundo Derrida (2002), não há dúvidas de que surjam nas pessoas um ímpeto de compaixão, mesmo se em seguida ele seja ignorado, reprimido, negado ou contido.

Em segundo lugar, a partir desse trecho da crônica, também é possível refletir sobre como as ações humanas têm causado sofrimento aos animais por serem determinantes no processo de deterioração da natureza, sendo que muitas consequências das atividades antrópicas são irreversíveis (como a extinção de diversas espécies) e começam a afetar, cada vez mais acentuadamente, a vida no planeta, como é o caso das mudanças climáticas. No trecho, a locução verbal “*seguían matando*” implica que os animais já estavam sendo mortos no entorno do *Magdalena*, fato que já deixava um alerta. Nesse sentido, é possível discutir, por meio de “*El río de la vida*”, o conceito de Antropoceno, a fim de verificar como muitos cientistas já atribuem à espécie humana impactos definitivos na Terra.

Para uma parcela da comunidade científica, o Holoceno - termo que vem do idioma grego e significa “inteiramente recente” - é, dentro de uma escala de tempo geológico, a época atual do período Quaternário da era Cenozoica, que teve início há cerca de 11.650 mil anos e é marcada como um período quente. A filósofa e zoológa Donna Haraway (2016), no artigo “Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”, cita a antropóloga Anna Tsing e explica que o Holoceno corresponderia a uma época em que diversos grupos de espécies, humanas ou não, poderiam reconstituir-se após eventos extremos, como desertificação

¹⁴¹ *Dasein* é um termo técnico da filosofia de Martin Heidegger que significa “existência” em alemão. É usado para se referir ao modo de ser humano, que é caracterizado por ser uma relação com o próprio ser e por estar sempre se projetando em possibilidades de ser.

e desmatamento, pois ainda haveria abundantes locais de refúgio para sustentar e reformular a diversidade cultural e biológica.

Em contrapartida, nas últimas décadas, a chamada “natureza barata” está próxima do fim, pois ela já está esgotando sua capacidade de sustentar a extração e a produção no e do mundo contemporâneo, visto que a maioria das reservas do planeta foram drenadas, queimadas, esgotadas, envenenadas, exterminadas. Desse modo, Haraway acredita que a destruição dos espaços-tempo de refúgio para os seres humanos e para outros seres tenha dado fim ao Holoceno, cedendo lugar para o Antropoceno. Para a estudiosa, mais do que uma época, o Antropoceno seria um evento-limite caracterizado por descontinuidades graves, pois o que está por vir jamais será igual ao o que existia antes.

O termo, derivado do grego *anthropos* (humano) e *kainos* (novo), foi proposto inicialmente no ano 2000 durante um encontro do International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), no México, pelo químico atmosférico Paul Crutzen, ganhador do Prêmio Nobel de química em 1995. Na obra *Há mundo por vir? Ensaaios sobre os medos e os fins*, os estudiosos Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) explicam que Paul Crutzen e o biólogo Eugene Stoermer entendem o Antropoceno como uma nova era geológica que seguiu o Holoceno e que teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, o Antropoceno, embora tenha começado com a espécie humana, provavelmente terminará sem ela, pois resultaria em sua aniquilação à medida em que o *Homo sapiens* passou da condição de agente biológico para o status de uma força biológica destruidora, capaz de dissolver os próprios recursos que garantem sua sobrevivência.

O antropólogo Bruno Latour (2014), no artigo “Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno”, explica que enquanto o Holoceno contava com os Humanos, o Antropoceno, denominado pelo autor como um “estado de guerra”, é dominado pelos Terráqueos ou Terranos. Essa guerra existe em função da definição e do controle da Terra: os partidários de que ainda nos encontramos no Holoceno contra os Terranos que confirmam a existência do Antropoceno. Latour comenta que, para muitos historiadores da ecologia, não há nada de muito novo no conceito de Antropoceno, e eles têm razão, pois os conflitos por territórios e seus recursos são tão antigos quanto a raça humana, e os alertas em torno das consequências desse movimento são tão remotos como a Revolução Industrial. Contudo, a grande novidade seria a colaboração incomum de diferentes áreas do conhecimento, como a geologia, a história, a geo-história, a política e a filosofia, e a capacidade dessa nova época de modificar simultaneamente os quadros espaciais e temporais nos quais a ação está situada. Isso justifica o potencial da literatura e da arte em si de trazerem à tona discussões em torno de uma

virada epistemológica na existência humana, marcada pela interferência acentuada do homem na natureza – o Antropoceno.

Desse modo, o poder humano em destruir a natureza, característica de uma era antropocênica, é abordado por García Márquez na sequência da crônica:

El río Magdalena está muerto, con sus aguas envenenadas y sus animales exterminados. Los trabajos de recuperación de que ha empezado a hablar el gobierno desde que un grupo de periodistas concentrados pusieron de moda el problema, es una farsa de distracción. La rehabilitación del Magdalena sólo será posible con el esfuerzo continuado e intenso de por lo menos cuatro generaciones conscientes: un siglo entero (García Márquez, 2018, p. 272).¹⁴²

Esse excerto, que descreve um cenário totalmente antitético em relação às memórias mais remotas que o escritor colombiano guardava do rio de seu país, mostra o processo de deterioração da natureza promovido pelas ações humanas. Assim, é interessante notar que a tomada de consciência de García Márquez a respeito da morte do Magdalena nos anos 1980 justifica-se pelo fato que apenas nas últimas décadas do século XX as modificações antrópicas que alteram o equilíbrio planetário tornaram-se fenomenologicamente mais palpáveis e perceptíveis, como mudanças no clima, alterações nas características das quatro estações, o desaparecimento e/ou escasseamento de certas espécies animais, e os intentos em reverter situações de poluição e degradação, que na maioria das vezes não são tratados pelo poder público e pela maioria da população com a devida seriedade.

Em “*El río de la vida*”, o próprio narrador admite que os trabalhos de recuperação do Magdalena propostos pelo governo da época não passaram de uma farsa para distrair a atenção da opinião pública. Isso porque a ideia de finitude dos recursos naturais e de irreversibilidade de uma situação ecológica trágica parece ser vista com ares de otimismo pelas pessoas em geral, que acreditam na perenidade humana e na sua capacidade de superação e de sublimação. O conceito de declínio e de fracasso humano parecem irreais e fantasiosos, uma forma de superstição supostamente muito distante da rotina diária.

Essa noção do *Homo sapiens* como um super-herói de sua existência, com capacidade infinita de se reinventar e criar soluções para qualquer tipo de adversidade, é explicada por Danowski e Castro (2014) a partir da concepção moderna do homem, entendido como um

¹⁴² “O rio Magdalena está morto, com suas águas envenenadas e seus animais exterminados. Os trabalhos de recuperação de que o governo começou a falar – desde que um grupo concentrado de jornalistas pôs o problema na berlinda – são uma farsa para distrair a atenção da opinião pública. A recuperação do Magdalena só será possível com o esforço continuado e intenso de pelo menos quatro gerações conscientes: um século inteiro” (García Márquez, 2020c, p. 264).

sujeito autônomo e elevado. No esteio dessa reflexão, a revolução científica do século XVIII teria tirado o ser humano de um mundo fechado e hierárquico para introduzi-lo a um universo infinito, democrático e racionalizado. Assim, na concepção moderna, o homem passou a deter um poder constituinte, a ser legislador autônomo e soberano da natureza, capaz de elevar-se para além da ordem fenomenal de causalidade que seu entendimento o condiciona:

(...) o “excepcionalismo humano” é um autêntico *estado de exceção ontológico*, fundado na separação autofundante entre Natureza e História. A tradição militante desse dispositivo mítico é a imagem prometeica do Homem conquistador da Natureza: o Homem como aquele ser que, emergindo de seu desamparo animal originário, perdeu-se do mundo apenas para melhor voltar a ele como seu senhor (Danowski; Castro, 2014, p. 43, grifo dos autores).

Nesse contexto moderno, o excepcionalismo humano, baseado em uma ideologia antropocêntrica, posiciona o homem em uma condição hierárquica superior em relação a todas as demais espécies do globo, e seu amplo poder legitima a degradação da natureza, justificada pela melhoria em sua qualidade de vida, mas também a possibilidade de reverter o quadro assim quando necessário, assim quando desejado. Essa percepção, que perdura até a contemporaneidade, pode ser encarada como obstáculo na tomada de ações concretas para evitar a extinção de espécies e o esgotamento dos recursos hídricos, como é o caso do Magdalena. Dessa maneira, Danowski e Castro resgatam os argumentos de Bruno Latour de que a separação entre homem e mundo traz como consequências duas figuras míticas complementares: a desaparecimento do mundo, absorvido pelo sujeito e transformado em seu objeto, ou a desaparecimento do sujeito, absorvido pelo mundo e transformado em um mero artefato orgânico em meio a outras coisas. Por esse motivo, as teorias relacionadas ao conceito de Antropoceno costumam desaguar em um cenário apocalíptico, de fim dos tempos, especialmente para a espécie humana e para muitas outras cuja existência já se encontra ameaçada – em sua crônica, García Márquez corrobora essa ideia: “*El río Magdalena está muerto*” e parece tarde demais para ressuscitá-lo.

Ainda sobre a negação dos perigos que a espécie humana confere para os recursos naturais, Latour (2014) comenta que a recusa em se separar definitivamente Natureza e Humanidade tem paralisado os debates entre política e ciência desde o modernismo. Isso porque é amplamente difundida a ideia de que a ciência trata de fatos da natureza, enquanto a política envolve ideologia, paixões e interesses, e sua intrusão na ciência não poderia fazer outra coisa senão distorcer os fatos. Entretanto, o jogo político, inclusive na década de 1980 na Colômbia, usa como artifício a falta de certeza científica para burlar o povo – assim, o sucesso dos

negacionistas consiste em plantar a dúvida, convencendo o grande público de que há um conflito entre ciência, política e os fatos em si.

Assim, o movimento contemporâneo de pessoas a favor do questionamento das “verdades” científicas tem ganhado tanta relevância que Danowski e Castro (2014) as chamam de Singularitanos: preocupam-se pouco com a crise ambiental, que já está instalada ou, até mesmo, resolvida, graças à tecnologia e da capacidade de automutagênese humana. Representados por corporações como o *Breakthrough Institute*, na Califórnia, creem que os ecologistas são teóricos do decrescimento e identificam-nos como um conjunto de forças reativas que nega aos habitantes do planeta acesso à abundância de recursos que é de seu direito. Por isso, ao invés de frear as atividades econômicas, os Singularitanos propõem acelerá-las, para que o aumento da produção finalmente chegue a todos os indivíduos que tanto necessitam dela. Parece ingênuo, mas, progressivamente, mais pessoas, mesmo que desconheçam o termo Singularitanos, acreditam que o aceleracionismo da economia seria capaz não só de melhorar a qualidade de vida da população em geral, como também de resolver, em um toque de mágica, as problemáticas ambientais da contemporaneidade.

Nesse contexto, a sequência da crônica garciamarqueziana continua em tom cético e pessimista, evidenciando o quão urgente é o debate em torno da preservação da natureza e dos recursos naturais na América Latina:

La contaminación, por otra parte, no sólo afecta al río Magdalena, sino a todos sus afluentes. Son alcantarillados de las ciudades y los pueblos ribereños las que arrastran y acumulan, además, desechos industriales y agrícolas, animales y humanos, y desembocan en el inmenso mundo de porquerías nacionales de Bocas de Ceniza. En noviembre del año pasado, en Tocaima, dos guerrilleros se arrojaron en el río Bogotá huyendo de las fuerzas armadas. Lograron escapar, pero estuvieron a punto de morir infectados por las aguas. De modo que los habitantes del Magdalena, sobre todo la parte baja, hace mucho tiempo que no toman ni usan agua pura ni comen pescados sanos. Sólo reciben –como dicen las señoras– mierda pura (García Márquez, 2018, p. 272-273).¹⁴³

Já na década de 1980, García Márquez refletia sobre a problemática da poluição que afetava não apenas o rio Magdalena, como a todos os seus afluentes, fruto da inconsequência daqueles que comandam as atividades agrícolas e industriais. Segundo Haraway (2016), o ponto

¹⁴³ “Por outro lado, a poluição não afeta só o rio Magdalena, e sim todos os seus afluentes. São esgotos das cidades e dos povoados ribeirinhos que arrastam e ao longo do percurso acumulam dejetos industriais e agrícolas, animais e humanos, desembocando por fim no imenso mundo de porcarias nacionais em que se tornou Bocas de Ceniza. Em novembro do ano passado, em Tocaima, dois guerrilheiros se jogaram no rio Bogotá fugindo dos militares. Conseguiram escapar, mas quase morreram infectados pela água. É por isso que os habitantes do Magdalena, sobretudo os da parte baixa, há muito não tomam nem usam água pura nem comem peixes sem risco. Só recebem – como dizem as senhoras – merda pura” (García Márquez, 2020c, p. 264).

de inflexão das consequências que mudam o nome do “jogo” da vida na Terra de Holoceno para Antropoceno vai além das mudanças climáticas e abarca também a carga de produtos químicos tóxicos, mineração e esgotamento dos lagos e rios, sob e acima do solo, da simplificação dos ecossistemas, do genocídio de pessoas e outros seres, que em padrões sistematicamente ligados podem gerar repetidos e devastadores colapsos no planeta.

Desse modo, sabe-se que a questão da poluição dos rios não é exclusiva da Colômbia, mas reflete a situação de vários países em todo o mundo, como é o caso do Tietê, em São Paulo, do Ganges, na Índia, do Songhua, na China, entre tantos outros. Suas consequências são diversas, pois além de tornarem a água imprópria para consumo, impedem a reprodução equilibrada dos animais e causam um efeito em cadeia que prejudica o bom funcionamento dos ecossistemas como um todo.

Assim, é possível notar que em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, “*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” e “*El río de la vida*” estamos diante de três situações em que os animais devem morrer, seja para alimentar os homens, para serem sacrificados a fim de que os recursos naturais “sobrem” e sustentem a sobrevivência humana, ou como vítimas das ações predatórias sobre a natureza, nas quais as atividades antrópicas destroem a fauna em si ou seu *habitat*. Por mais que, nas reportagens, a morte dos animais seja normalizada, na crônica há o intuito de problematizá-la e, nos três contextos, é perceptível uma prática de necropolítica.

Explorando o conceito de soberania, o filósofo Achille Mbembe (2016), no ensaio “Necropolítica”, esclarece que a crítica política tardo-moderna cunhou o conceito de razão como um dos elementos mais importantes tanto do projeto de modernidade como do território da soberania e, por conseguinte, a expressão máxima da soberania consiste na produção de normas gerais por um corpo composto por homens e mulheres livres e iguais. Assim, algumas formas de soberania possuem como projeto central a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações. Ao retomar as ideias de Georges Bataille, Mbembe aponta que a soberania exige a força para violar a proibição de matar, ou seja, ser soberano é ter o direito de exterminar, de exercer o biopoder, dividindo-se os seres entre os que devem viver e os que devem morrer.

No esteio dessa reflexão, os pesquisadores da área do Direito, Lucas Lima e Tagore Silva (2023), no artigo “Necropolítica animal: mortandade de animais em situação de rua por ações do Poder Público”, propõem o uso do termo necropolítica animal, argumentando que as concepções de necropolítica e biopoder foram originadas à luz da defesa dos seres humanos, mas podem também adaptar-se ao contexto fático da violação à vida de outros seres, como os animais. Desse modo, os três textos lidam com situações em que a opção é pela morte do animal,

em que o homem exerce a necropolítica sempre com fins de obter alguma vantagem, predominantemente de ordem econômica e/ou social. A vida animal é, assim, silenciada para que a vida humana aflore plenamente.

4. 3 Quando o animal reflete um problema de saúde pública

Em “*Sólo doce horas para salvarlo*”, é exposto o caso do garotinho venezuelano Roberto, de apenas um ano e seis meses, o qual adquiriu o vírus da raiva após ter sido mordido por um cão. Nessa reportagem, apareceu um único animal: o cachorro Tony, que contagiou a criança, e toda a narrativa se desenvolve a partir da transmissão da doença. Assim, embora o texto gire em torno da busca pela cura de Roberto a partir da obtenção do soro antirrábico nos Estados Unidos – visto que a medicação adequada se encontrava esgotada na Venezuela –, é possível considerar o animal como responsável por todo o desenrolar da história:

En su apacible “penthouse” del edificio Emma, la señora Ana de Guillén supo esa misma noche que su perro había mordido un niño en la avenida de Los Ilustres. Ella conocía muy bien a Tony, el animal que ella misma había criado y adiestrado, y sabía que era afectuoso e inofensivo. No le dio importancia al incidente. El lunes, cuando su marido regresó del trabajo, el perro le salió al encuentro. Con una agresividad insólita, en vez de mover la cola, le rasgó el pantalón. Alguien subió a decirle, en el curso de la semana, que Tony había tratado de morder a un vecino en la escalera. La señora Guillén atribuyó al calor la conducta de su perro. Lo encerró en el dormitorio, durante el día, para evitar inconvenientes con los vecinos. El viernes, sin la menor provocación, el perro trató de morderla a ella. Antes del acostarse lo encerró en la cocina, mientras se le ocurría una solución mejor. El animal, rasguñando la puerta, lloró toda la noche. Pero cuando la muchacha del servicio entró a la cocina a la mañana siguiente, lo encontró blando y pacífico, con los dientes pelados y llenos de espuma. Estaba muerto (García Márquez, 2018, p. 178-179).¹⁴⁴

Nesse trecho, a mudança repentina no comportamento do cachorro demonstrou que algo estava errado, mas sua tutora, a senhora Ana de Guillén, achou que o motivo pudesse ser o calor extremo e não suspeitou que a mascote estivesse contaminada com o vírus da raiva. Segundo

¹⁴⁴ “Em seu aprazível *penthouse* do edifício Emma, a senhora Ana de Guillén soube naquela mesma noite que seu cachorro mordera uma criança na avenida de Los Ilustres. Conhecia bem Tony, o animal que ela mesma criara e adestrara, e sabia que era afetuoso e inofensivo. Não deu importância ao incidente. Segunda-feira, quando o marido regressou do trabalho, o cachorro foi-lhe ao encontro. Com uma agressividade insólita, em vez de mover o rabo, rasgou-lhe a calça. Durante a semana, alguém lhe avisou que Tony tentara morder um vizinho na escada. A senhora Guillén atribuiu o comportamento do cachorro ao calor. Trancou-o no quarto de dormir, durante o dia, para evitar atritos com os vizinhos. Sexta-feira sem a menor provocação, o cachorro tentou mordê-la. Antes do anoitecer, fechou-o na cozinha, enquanto pensava numa solução melhor. O animal, arranhando a porta, chorou toda a noite. Mas quando a empregada doméstica entrou na cozinha, na manhã seguinte, encontrou-o brando e pacífico, com os dentes à mostra e cheios de espuma. Estava morto” (García Márquez, 2020c, p. 169-170).

os pesquisadores da área da Veterinária, Flávia Morato, Cássia Ikuta e Fumio Ito (2011), no artigo “Raiva: uma doença antiga, mas ainda atual”, a raiva é uma doença temida desde a antiguidade devido à sua ação violenta, tanto em animais como em seres humanos. Seu primeiro registro remonta ao Código de Eshnunna (cidade da antiga Mesopotâmia, perto de Bagdá, atual Iraque) de 1930 a.C., no qual consta que o proprietário de um cão que provocasse a morte de uma pessoa por raiva seria multado efetivamente pelos legisladores.

Na metade do século XVIII, a raiva urbana que acomete os canídeos surgiu na Europa em razão do aumento da população de cães associado às aglomerações urbanas, e foi transmitida provavelmente por um animal silvestre de espécie desconhecida. Assim, os cachorros infectados viajaram pelo mundo com os colonizadores europeus e disseminaram o vírus nos demais continentes, nos quais evoluíram e deram origem a novas estirpes virais. Maria Esther Maciel (2023a), na obra *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, esclarece que a origem dos cães domesticados remonta a milhares de anos e que muitos desses animais eram auxiliares de caça e guarda e, devido a sua grande capacidade de adaptação a novos ambientes e situações, eram levados nas migrações pelo mundo – o que explica o fato de os navegadores terem levado consigo os cachorros em suas viagens marítimas.

Morato, Ikuta e Ito esclarecem que, antes da colonização europeia, não há registros da raiva canina na América do Sul. No caso dos países caribenhos, como a Venezuela, onde se passa a história de Roberto, a criança contaminada pelo cachorro Tony, a raiva em cães era conhecida desde a época da colonização espanhola. Com o passar do tempo, a doença tornou-se um problema de saúde pública e, desde que a vacina antirrábica foi desenvolvida por Louis Pasteur em 1885, o perfil de ocorrência da doença vem se alterando nos países que adotaram medidas de controle mais estritas voltadas para os animais domésticos, o que tornou a raiva transmitida pela agressão por cães uma doença em recessão nas Américas.

García Márquez reflete sobre as questões sanitárias de controle da doença com certa indignação ao comentar sobre o atraso da Venezuela em relação a outros países, no tocante à seriedade dos programas de vacinação:

Entre 1950 y 1952, más de 5.000 perros mordieron a 8.000 habitantes de Caracas. De 2.000 animales puestos en observación, 500 estaban contaminados por las mordeduras. En los últimos meses, las autoridades de higiene, inquietas por la frecuencia de los casos de rabia, han intensificado las campañas de vacunación. Oficialmente, se están haciendo 500 tratamientos por mes. El doctor Briceño Rossi, director del Instituto de Higiene y autoridad internacional en la materia, hace someter a una rigurosa observación de catorce días a los perros sospechosos. Un 10 por 100 resulta contaminado. En Europa y los Estados

Unidos, los perros, como los automóviles, necesitan una licencia. Se les vacuna contra la rabia y se les cuelga del cuello una placa de aluminio donde está grabada la fecha en que caduca su inmunidad. En Caracas, a pesar de los esfuerzos del doctor Briceño Rossi, no existe una reglamentación en ese sentido. Los perros vagabundos se pelean en la calle y se transmiten un virus que luego transmiten a los humanos. Era increíble que en esas circunstancias no se encontrara suero antirrábico en las farmacias y que Reverón hubiera tenido que recurrir a la solidaridad de personas que ni siquiera conocía, que ni siquiera conoce aún, para salvar a su hijo (García Márquez, 2018, p. 183-184).¹⁴⁵

O trecho deixa claro como, nos anos 1950, a raiva era um problema de saúde pública na Venezuela, dado o grande número de animais contaminados e a necessidade de intensificar as campanhas de vacinação a fim de reverter aquele quadro. É interessante notar como os cães são praticamente reduzidos ao *status* de um objeto, sendo comparados a automóveis que precisam de licença para continuar “funcionando” e circulando pelos espaços urbanos. Essa objetificação coloca em pauta que o objetivo maior é o de preservar as vidas humanas e, para isso, o animal se torna o alvo da vacinação a fim de impedir a transmissão do vírus – tanto que a morte de Tony serve apenas como indício para demonstrar que ele estava contaminado e, a partir daquele momento, todo o percurso da reportagem consiste no intento em angariar as doses de soro antirrábico para salvar o menino Roberto.

Historicamente, muitos animais foram sacrificados em virtude do desconhecimento acerca da raiva, como explicam os pesquisadores da área da Veterinária, Selene Babboni e José Rafael Modolo (2011), no artigo “Raiva: origem, importância e aspectos históricos”. Para os autores, surtos da doença foram recorrentes no continente europeu entre os séculos XIII e XVIII, sendo que, em Londres, a eclosão de raiva entre os anos de 1752 e 1762 fez com que as autoridades ordenassem o sacrifício de todos os cães errantes, com a inclusão de uma taxa de recompensa por animal morto, o que levou a um verdadeiro massacre de cachorros. Essa prática foi estendida a outras localidades, como Madri, onde chegaram a matar 900 cães em um único dia. Em 1779, a Inglaterra não permitia que pessoas pobres tivessem cachorros de estimação,

¹⁴⁵ “De 1950 a 1952, mais de 5 mil cachorros morderam 8 mil habitantes de Caracas. Dos 2 mil animais postos em observação, quinhentos estavam contaminados pelas mordidas.

Nos últimos meses, as autoridades responsáveis pela saúde pública inquietas pela frequência dos casos de raiva, intensificaram as campanhas de vacinação. Oficialmente, estão fazendo quinhentos tratamentos por mês. O doutor Briceño Rossi, diretor do Instituto de Higiene e autoridade internacional na matéria, manda submeter a uma rigorosa observação de 14 dias os cachorros suspeitos. Dez por cento estão contaminados. Na Europa e nos Estados Unidos os cachorros, como os automóveis, precisam de uma licença. São vacinados contra a raiva e pendura-se em seus pescoços uma placa de alumínio na qual está gravada a data em que caduca a imunidade. Em Caracas, apesar dos esforços do doutor Briceño Rossi, não existe regulamentação nesse sentido. Os vira-latas brigam na rua e se contaminam com um vírus que em seguida transmitem aos seres humanos. Era incrível que nessas circunstâncias não se encontrasse soro antirrábico nas farmácias e que Reverón tivesse de recorrer à solidariedade de pessoas que nem conhecia, que nem conhece ainda, para salvar seu filho” (García Márquez, 2020c, p. 173-174).

demonstrando que, comumente, associa-se a proliferação da doença aos animais que vivem soltos nas cidades ou que não recebem o devido cuidado em lares menos abastados.

Desse modo, no contexto do século XVIII, são perceptíveis práticas elitistas em relação à domesticação de cachorros na Inglaterra. Vale ressaltar que, desde a Idade Média, a realeza britânica tem usado cães como símbolos de prestígio e *status*, sendo que animais de raças como *greyhounds* e *spaniels* estão frequentemente presentes em pinturas como símbolos de nobreza, fidelidade e poder, como pode ser visto na Figura 4. Além disso, como a caça é uma atividade tradicional entre a aristocracia britânica, os cães tem desempenhado papel importante em eventos organizados pela realeza.

Figura 4 – Pintura *The morning walk* (1785), de Thomas Gainsborough, retrata um cão que provavelmente é da raça *greyhound* (ou um *whippet*, que é uma raça semelhante, mas de porte menor) ao lado de um casal, conferindo um status aristocrático à cena



Fonte: THE NATIONAL GALLERY¹⁴⁶

No trecho anterior da reportagem, disseminou-se a informação de que o foco da proliferação da raiva parecia residir nos cães sem raça que moravam nas ruas e brigavam de forma a espalhar a doença, demonstrando que a responsabilidade pelo contágio era atribuída aos animais errantes, assim como ocorria séculos atrás no continente europeu. Entretanto, cabe ressaltar que o cão Tony provavelmente pertencia a uma família de classe média (a senhora

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk>. Acesso em: 12 mai. 2025.

Guillén morava em uma cobertura de edifício na avenida Los Ilustres, zona nobre da cidade de Caracas, e tinha uma empregada doméstica) e também estava contaminado, o que comprova que todos os animais estavam vulneráveis ao contágio, independentemente do local onde viviam. Isso demonstra a gravidade da infecção pela doença, visto que a Venezuela até então não regulamentava a vacinação dos cachorros.

Assim, na reportagem, se percebe uma diferença no tratamento dos cães: Tony, doméstico, tinha nome próprio, foi descrito como um cachorro brincalhão, pequeno e excessivamente arrojado, e o fato de ter mordido a criança era considerado um comportamento fora do usual; os cães de rua, vira-latas, sem nome, vagabundos, foram caracterizados como briguentos e responsáveis pela disseminação do vírus, mesmo que estivessem expostos ao descaso, ao abandono e à crueldade. Estabelece-se uma dicotomia carregada de preconceitos entre os canídeos, a qual cria a falsa impressão de que os animais domésticos estão protegidos e contraem doenças apenas de forma extraordinária.

Diante do cenário do grande número de cães contaminados, é latente a indignação de García Márquez, pois a partir do adjetivo “*incréible*” ele demonstrou ser difícil acreditar que um país com tantos casos da doença não possuísse, em seu território, a quantidade suficiente de medicação para salvar as pessoas infectadas. Por isso, ele comparou a situação da Venezuela com a de outros países mais desenvolvidos, como os Estados Unidos e os territórios europeus, nos quais a raiva podia ser melhor controlada com ações mais robustas de vacinação. Assim, é possível refletir que a proliferação da doença se encontrava atrelada ao grau de desenvolvimento de uma nação, e que em muitas localidades a população ficava mais vulnerável ao contágio por falta de políticas públicas sólidas que visem erradicar o vírus.

Morato, Ikuta e Ito (2011) esclarecem que, enquanto em países em desenvolvimento os custos dos programas de prevenção impedem sua plena execução, nos países desenvolvidos o controle da raiva em cães representa um gasto adicional de recursos públicos, sendo que os Estados Unidos gastam em média US\$300 milhões anuais, principalmente na vacinação de cães, e o Brasil cerca de US\$ 28 milhões. Essa diferença de investimentos faz com que em países como Bélgica, Finlândia, França, Grécia, Noruega, Portugal, Espanha, Suécia, Suíça, Barbados, Jamaica e ilhas do Caribe Inglês não existam notificações de ocorrência da raiva em seus territórios, enquanto em mais de cem países ela continue sendo uma doença endêmica.

Na reportagem, Carmelo Reverón, o pai do menino Roberto, tentava unir forças para conseguir as doses do soro, em uma verdadeira corrida contra o tempo. Como a criança fora mordida pelo cachorro sete dias antes, o médico determinou que era necessário obter três mil unidades do soro. As primeiras mil unidades foram obtidas na Venezuela: Justo Gómez, amigo

do irmão de Reverón engajado na missão de arrecadar o medicamento, conseguiu em Maracaibo aquela quantidade junto a uma empresa petrolífera que havia trazido o Iperimune dos Estados Unidos para um funcionário. Embora a dose fosse insuficiente, já constituía um começo, e por isso Gómez deslocou-se pessoalmente de Maracaibo a Caracas para levar as ampolas.

Enquanto isso, o outro irmão de Reverón acionou seu amigo Robert Hester em Nova York para ajudar a obter mais duas mil unidades do soro. Contudo, a complexidade do desafio era evidente:

En Nueva York, mister Hester no cerró la oficina. Canceló el “weekend”, solicitó una comunicación telefónica con la primera autoridad en la materia de los Estados Unidos, en Chicago, y recogió toda la información necesaria sobre el Iperimune. Tampoco allí era fácil conseguir el suero. En los Estados Unidos, debido al control de las autoridades sobre los perros, la rabia está en vías de desaparición total. Hace muchos años que no se registra un caso de rabia en seres humanos. En el último año, sólo se registraron 20 casos de animales rabiosos en todo el territorio, y precisamente en dos de los estados de la periferia, en la frontera mexicana: Texas y Arizona. Por ser una droga que no se vende, las farmacias no la almacenan. Puede encontrarse en los laboratorios que producen el suero. Pero los laboratorios habían cerrado a las doce.

Desde Chicago, en una nueva llamada telefónica, le dijeron a mister Hester dónde podía encontrar Iperimune en Nueva York. Consiguió las 3.000 unidades, pero el avión directo a Caracas había salido un cuarto de hora antes (García Márquez, 2018, p. 185).¹⁴⁷

Como a doença era controlada nos Estados Unidos, obter a medicação necessária ali era difícil, principalmente porque era sábado. O ritmo da narrativa, na reportagem, transmite essa dificuldade, pois vários fatores foram elencados para que o leitor se conformasse que não haveria um final feliz, principalmente pelo fato de que o voo que ia para Caracas havia antecipado sua decolagem em quinze minutos. Cria-se, portanto, um certo suspense, porque embora o cenário fosse desanimador, o leitor é levado a prosseguir acompanhando a reportagem de forma a descobrir o que acontecerá.

Na sequência de “*Sólo doce horas para salvarlo*” aparece uma figura que será crucial para o desfecho do caso do garotinho Roberto: Carlos Llorente, funcionário no serviço de

¹⁴⁷ “Em Nova York, Hester não fechou o escritório. Cancelou o *weekend*, pediu uma ligação telefônica com a primeira autoridade sobre o assunto dos Estados Unidos, em Chicago, e juntou toda informação necessária sobre o Iperimune. Nem ali era fácil conseguir o soro. Nos Estados Unidos, devido ao controle das autoridades sobre os cachorros, a raiva estava em vias de extinção completa. Há muitos anos não se registra um caso de raiva em seres humanos. No último ano só se registraram vinte casos de animais raivosos em todo o território, precisamente em dois dos estados da periferia, na fronteira mexicana: Texas e Arizona. Por ser uma droga que não se vende, as farmácias não a estocam. Pode ser encontrada nos laboratórios que produzem o soro. Mas os laboratórios haviam fechado ao meio-dia. De Chicago, numa nova ligação telefônica, disseram a Hester onde podia encontrar Iperimune em Nova York. Conseguiu as três mil unidades, mas o avião direto para Caracas saíra 15 minutos antes” (García Márquez, 2020c, p. 175).

passagens da Pan American, que às 14h35min do sábado foi contatado por Carmelo Reverón e assumiu o propósito de trazer o soro de Miami ou Nova York em menos de 12 horas. Llorente foi auxiliado por Roger Jarman, o gerente de tráfego da companhia, o qual também assumiu a tarefa de obter o medicamento como algo pessoal e conversou por telefone, em inglês, com o doutor Herbig para aprender todo o possível sobre o Iperimune:

El doctor Herbig, un típico médico europeo que se entiende en alemán con sus secretarias, estaba precisamente preocupado por el problema de la rabia en Caracas antes de conocer el caso del niño Reverón. El mes pasado atendió dos casos de personas mordidas por animales. Hace quince días, un perro murió en la puerta de su consultorio. El doctor Herbig lo examinó, por pura curiosidad científica, y no le cupo la menor duda de que había muerto de rabia (García Márquez, 2018, p. 186).¹⁴⁸

Na reportagem, chama a atenção a riqueza de detalhes dos fatos narrados, o que se traduz em sua extensão (trata-se do texto mais longo do *corpus* de pesquisa, com um total de 13 páginas). Quando citou o médico, García Márquez chegou a incluir seu endereço: avenida Caurimare, Colinas de Bello Monte, e foi construindo com minúcia cada passo na corrida contra o tempo para salvar a criança, incluindo cada novo personagem e cada nova situação de forma concatenada, com uma profusão de nomes, endereços, horários, cidades e países envolvidos na força-tarefa.

Jacques Gilard (2006a), no prólogo da obra *Da Europa e da América, 1955-1960*, aponta “*Sólo 12 horas para salvarlo*” como uma história minuciosamente elaborada a partir de fatos apurados pelo próprio García Márquez, um suspense perfeito e sem truques além da estrita vontade de ser fiel ao que aconteceu e à sua complexa cronologia. Em nota de rodapé, Gilard (2006a) esclarece que é impossível saber se se pode acreditar no relato ao pé da letra ou se o repórter tomou liberdades em relação à história concreta, pois alguns detalhes podem ter sido alterados para obter uma narração mais eficiente; “acredita-se na *verdade* de ‘Só 12 horas para salvá-lo’ como se crê na de *Ninguém escreve ao coronel*: sob efeito de uma técnica literária” (Gilard, 2006a, p. 63, grifo do autor). Essa reflexão vai ao encontro de nossas discussões do capítulo anterior: não há como provar que tudo ocorreu conforme relatado, mas cria-se um efeito de realidade devido à abundância de detalhes e de referências ao mundo palpável.

¹⁴⁸ “O doutor Herbig, um típico médico europeu que se comunica em alemão com suas secretárias, estava precisamente preocupado com o problema da raiva em Caracas antes de conhecer o caso do menino Reverón. No mês anterior atendera dois casos de pessoas mordidas por animais. Havia 15 dias, um cachorro morrera na porta de seu consultório. O doutor Herbig examinou-o, por pura curiosidade científica, e não teve a menor dúvida de que morrera de raiva” (García Márquez, 2020c, p. 175).

No entanto, de acordo com Gilard predomina a impressão de que a reportagem foi escrita sem trapanças, com honradez constante tanto na apuração dos dados como na redação. Por isso, García Márquez pode se valer de algumas sutilezas, como elementos acrescentados dispostos de forma tão discreta que se tornam dignos da melhor literatura de ficção. Assim, diante da tentação de um sensacionalismo em virtude do teor da história, prevalece uma depurada qualidade literária.

Dessa forma, seguindo cada passo, o leitor vai se tornando cada vez ávido em descobrir o desfecho do caso e acaba desenvolvendo uma espécie de torcida para que tudo termine bem. Com a parceria entre Llorente e Jarman, surgiu uma luz no fim do túnel: havia um voo cargueiro saindo todas as noites de Miami com destino a Caracas, exceto aos domingos, chegando a Maiquetía¹⁴⁹ às 04h50min. Para que essa oportunidade não fosse perdida, precisavam encontrar o soro em até seis horas. Llorente, a fim de acalmar Reverón, pediu que ele ligasse em sua casa até as 22h30min para obter informações sobre o possível sucesso da operação. Às 19h, apenas mais mil unidades do soro haviam sido obtidas em Nova York, enquanto um novo personagem, o doutor Martín Mangels, tentava conseguir mais recursos no hospital Jackson Memorial, em Miami, permanecendo sem sucesso.

Mais à noite, após receber as mil unidades do soro que tinham sido trazidas por Justo Gómez, o garotinho Roberto não quis se alimentar e já tinha febre, o que foi diagnosticado por um médico como reação ao soro. Seu pai, ao contrário, começava a perder as esperanças na cura do filho. Entretanto, em uma reviravolta na história, o doutor Mangels conseguiu localizar mais cinco mil unidades de Iperimmune no hospital Jackson e dirigiu-se pessoalmente até o aeroporto para entregar as ampolas nas mãos do piloto do voo cargueiro, o capitão Gillis; em seguida, enviou uma mensagem a Caracas para que Reverón recebesse a excelente notícia.

Assim, em um ritmo frenético, o leitor conclui a reportagem que culmina com um final feliz. A vida do menino foi salva e todos os acontecimentos pareciam orquestrados como em um filme de ação, com a resolução dos problemas emergindo apenas nos últimos segundos, para deleite do público. Embora esse final tenha uma conotação positiva, sabe-se que *“Sólo doce horas para salvarlo”* acaba por expor a fragilidade dos países latino-americanos, nesse caso específico, a Venezuela, para lidar com uma doença que na década de 1950 já havia sido praticamente erradicada no território norte-americano.

Morato, Ikuta e Ito (2011) apontam que, no período de publicação de sua pesquisa, ainda morriam de raiva anualmente cerca de 55.000 pessoas na África e na Ásia, especialmente em

¹⁴⁹ Maiquetía é uma cidade na Venezuela que sedia o principal aeroporto do país, o Aeroporto Internacional Simón Bolívar, o qual serve Caracas.

zonas rurais com uma estimativa de morte de 56% na Ásia e 44% na África. Além disso, em todo o mundo, os cães ainda representam 90% dos casos de exposição à raiva e aproximadamente 99% das mortes humanas causadas pela doença. Por conseguinte, o debate em torno da raiva é ainda atual e necessário, inclusive por fazer parte do cotidiano de países da América Latina na contemporaneidade e por constituir um sinal de necessidade de maiores investimentos em políticas sanitárias, demonstrando que países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento estão um passo atrás das grandes potências no que tange às enfermidades transmitidas por animais.

Em suma, com a reportagem “*Sólo doce horas para salvarlo*” é possível refletir sobre a problemática das doenças transmitidas por animais, principalmente na América Latina, em um contexto em que a morte do cão Tony por raiva e o contágio do garotinho Roberto suscitam reflexões sobre uma situação de precariedade sanitária e falta de medicamentos. Nesse cenário, vê-se a confirmação da prática do biopoder, em que se elegem as vidas por preservar e as vidas por ignorar – como se as crianças de determinados países estivessem fadadas a sofrer em virtude das enfermidades por falta de recursos essenciais.

A salvação do garoto foi construída na narrativa da reportagem como a soma de diversos acasos e coincidências que, embora parecessem conduzir ao fracasso, culminaram com a obtenção da dose suficiente do soro, mas deixaram claro para o leitor como, por muito pouco, a criança poderia ter perdido a vida. Diante da quantidade de cães contaminados na Venezuela na década de 1950, infere-se que muitas outras pessoas podem ter vivido um drama semelhante ao da família Reverón, mas com um final nem tão feliz.

ÚLTIMAS PEGADAS: RASTROS ABERTOS

Entre linhas e pegadas, este trabalho percorreu as trilhas do jornalismo de Gabriel García Márquez para compreender as fronteiras interpenetráveis entre a realidade e a ficção e como a fauna se fez presente nos textos do *corpus*, inclusive tensionando os limites entre o real e o fictício. Debruçar-se sobre a produção jornalística garciamarqueziana é adentrar um território profícuo que se encontra refletido em sua produção literária, a qual o tornou efetivamente reconhecido em todo o mundo. Jacques Gilard (2006c), no prólogo de *Textos caribenhos, 1948-1952*, apontou que ali, nas primeiras *jirafas* escritas pelo colombiano, delineou-se o definitivo ideário estético e cultural de García Márquez, fornecendo pistas do aspecto criativo que o levaria até romances como *Cem anos de solidão* e *O outono do patriarca*. Nesse contexto, García Márquez desenvolveu os protótipos de seus grandes personagens, como o coronel Buendía, Amaranta, Mamãe Grande e Remedios la Bella, além de ter começado a explorar temas que se tornaram obsessões em suas obras de ficção, como a casa (eixo principal de *Cem anos de solidão*) e as indagações sobre o tempo e a história.

Nesse sentido, este estudo visou considerar a produção jornalística de García Márquez em uma cronologia que perpassou dos anos 1950 aos anos 1980, em um intervalo de mais de três décadas que representaram a transformação de um jornalista-escritor jovem e vanguardista em um escritor-jornalista maduro e ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1982. Com isso, é possível perceber o reflexo do percurso de formação do autor colombiano, o qual espelha a própria biografia de Gabo, com a aparição de personagens retirados da vida real (seus filhos Rodrigo e Gonzalo e sua esposa Mercedes estão em “*Cuento de horror para la Nochevieja*” e seus amigos Álvaro Mutis e Gonzalo Mallarino figuram “*Bogotá 1947*”), de experiências advindas de sua estadia em diversos países (“*6 de junio de 1958: Caracas sin agua*” representa o tempo em que viveu na Venezuela e “*Los cubanos frente al bloqueo*” demonstra toda a conexão entre Gabo e Cuba) e das memórias relativas a sua infância e juventude (evidentes em “*El tigre de Aracataca*”, “*El río de la vida*” e “*Vuelta a la semilla*”).

Assim, é possível perceber que o jornalismo e a literatura de Gabo caminharam juntos e beberam nas fontes um do outro; Léo Schlafman (2006a), no prefácio de *Crônicas, 1961-1984*, trouxe essa reflexão: “García Márquez sempre afirmou que a influência entre a sua prática jornalística e a ficção são recíprocas. A ficção ajudou o jornalismo, porque deu a ele valor literário. O jornalismo ajudou a ficção, porque o manteve em relação íntima com a realidade” (Schlafman, 2006a, p. 13). Desse modo, qualquer discussão sobre o jornalismo garciamarqueziano irá esbarrar, indubitavelmente, nas percepções sobre o fictício e o real, que

pulsam em suas produções.

Por conseguinte, a análise sobre a tensão entre a realidade e a ficção nas crônicas e reportagens do *corpus* de pesquisa foi de encontro com a ideia amplamente disseminada na sociedade de que quem abre as páginas de um jornal está buscando ler um conteúdo estritamente verídico, enquanto quem deseja se deparar com a ficção irá achar refúgio apenas nos livros de literatura. Dessa forma, os textos discutidos visaram exatamente dissolver essas percepções e demonstrar que jornalismo e literatura são miscíveis e, conseqüentemente, é possível encontrar o real na ficção (os efeitos de uma seca severa são minuciosamente previstos na reportagem “6 de junio de 1958: Caracas sin agua”) e também o elemento fictício em um texto no qual predomina um conteúdo factual (o fauno aparece com naturalidade na crônica “Bogotá 1947” em meio aos relatos da juventude de García Márquez e aos acontecimentos relativos ao Bogotazo).

Assim, imbricadas, realidade e ficção deixam de se tornar dois polos opostos, um binarismo, para permitirem a incursão de outros conceitos capazes de ampliar as discussões sobre o estatuto do fictício. Por isso, nossas análises foram norteadas também considerando a tríade entre real, fictício e imaginário proposta por Wolfgang Iser (2002) e o termo falso, sugerido por Carlo Ginzburg (2007). Nesse contexto, é pertinente salientar que o próprio García Márquez constantemente refletiu sobre como essas questões perpassaram sua obra; em *Duas solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina*, o escritor colombiano (2022) afirmou que se considerava um escritor realista. Isso porque acreditava que na América Latina tudo era possível, tudo era real, e isso se tornava um problema técnico na medida em que o escritor tinha dificuldade de transcrever os acontecimentos que são reais no território latino-americano porque, em um livro, ninguém acreditaria neles. João Alexandre Barbosa (1974) também refletiu sobre essa questão em um parágrafo que aparece entre parênteses no capítulo inicial de *A metáfora crítica*:

(Como negar a realidade inefável das experiências místicas, ou aquela das sensações e emoções que configuram psicologicamente a espécie humana, ou aquela menos inefável e menos psicológica, e mais trágica, que, de conformação social, acorrenta e maltrata pela fome, pela doença e miséria, grande parte da humanidade?) (Barbosa, 1974, p. 12).

Desse modo, Barbosa (1974) relativiza o que pode ser considerado real ou não dentro das experiências pessoais e subjetivas de cada indivíduo. De forma semelhante, García Márquez era consciente de que sua produção, tanto literária como jornalística, tinha o potencial de levantar discussões envolvendo a realidade e a ficção, principalmente pelo fato de estar inserido

em um contexto bastante específico da América Latina: García Márquez fazia parte do *boom* latino-americano, o grupo de escritores que se destacou internacionalmente na segunda metade do século XX. Vale ressaltar que seus escritos estavam sobretudo mergulhados na estética do realismo maravilhoso, o qual se pauta na realidade ao mesmo tempo em que constrói uma descontinuidade entre causa e efeito proporcionada pela maravilha presente em estado bruto no cotidiano latino-americano; e essa era uma característica presente não apenas nas obras de García Márquez, mas nas de muitos artistas que se destacaram sob o movimento do *boom*.

Ademais, a profusão de elementos biográficos em suas crônicas e reportagens, embora capazes de construir um efeito de realidade, também adquiriram como função exatamente acentuar o apagamento das fronteiras entre o real e a ficção, visto que tinham o potencial de iludir o leitor, levá-lo a depositar credibilidade nas narrativas porque elas envolviam sua família, seus amigos, suas experiências afetivas e pessoais e, até mesmo, figuras públicas. Entretanto, como escritor consciente que era, García Márquez dispunha desses elementos também como forma de burlar com seus leitores, estabelecendo uma espécie de armadilha para tentar convencê-los de que todo o conteúdo narrado era real. Para isso, ele podia usar como artifícios o sonho, a embriaguez e a dúvida, como em “*Una equivocación explicable*”.

Quanto à presença dos animais, foi possível perceber em todos os textos analisados (com exceção de “*El asesino de los corazones solitarios*”, todos estão voltados para o contexto latino-americano) que a animalidade não se limitou a um ornamento textual, mas atuou como dispositivo crítico e estético, conferindo densidade simbólica às crônicas e reportagens. Diferentes relações foram estabelecidas durante as reflexões, que nos demonstraram que García Márquez, no *corpus* utilizado, não chegou a praticar a zooliteratura. Maria Esther Maciel (2023a), no estudo *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, esclarece que, a partir do século XIX, houve uma espécie de “virada” quanto à produção simbólica em torno dos viventes não-humanos nas artes, na qual os animais ganharam uma notável complexidade e passaram a ser tomados como animais-animais e deixaram de ser circunscritos apenas aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose, sendo mais amplamente tomados em sua percepção positiva. Assim, a zooliteratura corresponde a um conjunto de práticas literárias ou obras (de um autor, país ou época) que priorizam o enfoque de animais a partir de diversos recursos ficcionais e estratégias narrativas, permitindo uma compreensão dos animais, da animalidade e das interações humano/não humano pela via dos sentidos e da imaginação.

Desse modo, se sabe que o objetivo do jornalismo de García Márquez não era dar ao animal um papel de protagonismo, e o recorte do *corpus* realizado nesta tese não pode ser

considerado de caráter zooliterário; não apenas por serem textos híbridos entre o jornalismo e a literatura, mas principalmente pelo fato de não estarmos diante de crônicas e reportagens que consideram o animal em sua individualidade, com o objetivo de esquadriñar suas percepções e, até mesmo, seus possíveis traços de subjetividade. O que vemos, em parte das análises, foi a manutenção de situações em que o animal se encontra em posição subalterna, subjugado e inferiorizado para servir à espécie humana, inclusive proporcionando sua sobrevivência. Em “*Los cubanos frente al bloqueo*”, os bichos estão reduzidos à condição de comida; em “*El asesino de los corazones solitarios*”, compõe uma metáfora negativa sobre a vida de dois *serial killers*; em “*Sólo doce horas para salvarlo*”, foram responsáveis pela transmissibilidade de uma doença fatal que quase levou uma criança à morte.

Contudo, por mais que García Márquez não esteja inserido dentro de uma tradição zooliterária, é inegável a relevância da figura animal dentro de suas crônicas e reportagens selecionadas para esta pesquisa, visto que a fauna desperta diferentes reflexões voltadas principalmente para a construção de um sentido figurado, para as questões éticas envolvendo a relação entre o homem e os demais seres vivos e para o estabelecimento de uma atmosfera maravilhosa, que subverte as fronteiras entre o real e o fictício. Dessa maneira, pudemos discutir de que forma o animal é tomado dentro do texto jornalístico garciamarqueziano, com quais intenções ele é invocado e por que ele aparece inserido em cada contexto.

Esse movimento só foi possível porque, diferentemente da maioria dos textos que compõem os jornais e revistas lidos diariamente ao redor do mundo, as crônicas e reportagens garciamarquezianas atravessaram as barreiras da efemeridade jornalística para se tornaram matéria perene, preservada em coletâneas como *El escándalo del siglo* (2018), nas quais se encontram documentados os principais exemplares do trabalho de García Márquez para diferentes veículos de imprensa. Léo Schlafman (2006a), no prefácio de *Crônicas, 1961-1984*, explicou que García Márquez conseguiu cimentar a ligação entre a transitoriedade do jornal no tempo e a permanência do livro no espaço, tornando sua obra jornalística acessível e consultável para seus leitores e pesquisadores.

Portanto, Maria Esther Maciel (2023a) ressalta que a literatura, em seus diversos gêneros, possui um papel importante para o surgimento de conhecimentos sobre a vida ao nosso redor e para mostrar como a própria natureza é pródiga em espécies e indivíduos não humanos de grande complexidade, que podem surpreender nossa experiência e imaginação: “Se a literatura não tem que dar, necessariamente, repostas às questões do mundo, ela pode, por certo, provocar novas indagações e nos mostrar que não existem respostas definitivas para o que está em constante movimento e nos sobressalta a cada instante no mundo vivo” (Maciel, 2023a, p.

31).

Por esse motivo, acreditamos que a presença do animal na obra garciamarqueziana está apta a sempre despertar novos questionamentos e análises. Desse modo, o estudo aqui apresentado não é totalizador e não houve a intenção de esgotar todas as questões suscitadas pelo aparecimento do animal nas crônicas e reportagens, tampouco a pretensão de se afirmar que nossas discussões resumem de forma abrangente a questão da animalidade na obra do colombiano. Partilhando das contribuições de Maciel (2023a), se sabe que não há respostas definitivas para debates em movimento, dadas as transformações sociais, teóricas e reflexivas que ocorrem com o passar dos anos e o surgimento de diferentes conceitos, tal como o do Antropoceno, que foi aqui discutido e tem se tornado cada vez mais recorrente nos debates científicos, visando também alcançar o público geral.

Assim, nessas últimas pegadas, deixamos os rastros abertos para novos estudos e novas inquietações que sejam capazes de apreender diferentes perspectivas a partir de um olhar que valorize a figura do animal e vasculhe outras reflexões pautadas especialmente na representação do mundo zoo no século XX e no que ela diz sobre a relação do homem com as demais criaturas. As linhas e pegadas do jornalismo garciamarqueziano que aqui procuramos percorrer ainda carecem de outros entendimentos e debates, que seriam possíveis dentro de uma análise que abarque um maior número de crônicas e reportagens do escritor, a fim de que se esquadrinhe com maior detalhe os animais do jornalismo de García Márquez.

Por fim, entre linhas e pegadas, resta a certeza de que os rastros dos animais na obra jornalística de García Márquez continuam a nos interpelar, lembrando-nos de que narrar o mundo é sempre seguir sinais – alguns visíveis, outros apenas intuídos no silêncio das páginas.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Jon Lee. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O escândalo do século**. Tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 7-16.
- ALVES, Danúbia Ferreira. **Real maravilhoso e cinema: o universo ficcional de Gabriel García Márquez revisitado nos filmes *Como água para chocolate* e *Casa dos espíritos***. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.
- BABBONI, Selene Daniela; MODOLO, José Rafael. Raiva: origem, importância e aspectos históricos. **A Journal of Health Sciences**, v. 13, n. esp., p. 349-356, 2011. DOI: 10.17921/2447-8938.2011v0n0p%25p. Disponível em: <https://journalhealthscience.pgsscogna.com.br/JHealthSci/article/view/1090>. Acesso em: 21 jan. 2025.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARRENECHEA, Ana. María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura fantástica). Buenos Aires. In: **Revista Iberoamericana**, Jul-Set, 1972, p. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 56-67.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. **Sobre o olhar**. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Pastoral**. Tradução de Antonio Carlos Frizzo *et al.* São Paulo: Paulus, 2014.
- BORGES, Rogério. **Jornalismo literário: teoria e análise**. Florianópolis: Insular, 2013.
- BOTERO, Adriana Villegas. Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Márquez: la semilla del nobel. **Comunicación**, Medellín, n. 43, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7777287>. Acesso em: 05 jan. 2025.

BUENO, A. (Org). **Poemas de Amor de Petrarca**. Tradução de Jamir Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 1998. p. 64-65.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. *et al.* **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CASTRO, Gustavo. **Jornalismo literário: uma introdução**. Brasília: Casa das Musas, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

“CHUVA de peixes”: entenda o estranho fenômeno que acontece em Honduras. **CNN Brasil**, São Paulo, 25 de abr. de 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/chuva-de-peixes-entenda-o-estranho-fenomeno-que-acontece-em-honduras/>. Acesso em: 03 set. 2024.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COETZEE, John Maxwell. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COLÓN, Cristóbal. **Diario del descubrimiento**. Madrid: La muralla, 1976.

COLORADO, Paula Andrea Marín. Arturo Suárez Dennis (1887-1956): novelista del "amor verdadero". **Literatura: Teoría, Historia, Crítica**, Bogotá, v. 20, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5037/503756200001/movil/>. Acesso em: 5 jan. 2023. <https://doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67216>

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

CONOZCA los proyectos que buscan el renacer del río Magdalena. **Semana**, Bogotá, 02 out. 2021. Disponível em: <https://www.semana.com/nacion/articulo/conozca-los-proyectos-que-buscan-el-renacer-del-rio-magdalena/202100/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

COPSTEIN, Liège; SILVA, Denise Almeida. Metáfora animal e especismo: retórica do poder no contexto pós-moderno. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 12, n. 1, p. 193-231, 2014. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7123/5099>. Acesso em: 03 jun. 2025. <https://doi.org/10.21709/casa.v12i1.7123>

COSSON, Rildo. Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-312, 2001.

COTTA, Camilia Gómez. Aportes a la reflexión en torno a la historia del periodismo en Colombia. **Nexus**, Cali, n. 16, p. 210-231, 2015. Disponível em: <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/720/843>. Acesso em: 15 nov. 2022.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

DION, Sylvie. O fait divers como gênero narrativo. **Revista Letras (UFSM)**, Santa Maria, v. 34, p. 123-131, 2007.

DONIGER, Wendy. Reflexões. In: COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 111-127.

DRAVET, Florence Marie. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 73-85, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7710>. Acesso em: 31 mai. 2021. <https://doi.org/10.12957/logos.2013.7710>

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 119-135, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9082/8090>. Acesso em: 07 jun. 2025.

FUNDACIÓN Gabo. Fundación Gabo: **Fundador**. Disponível em: <https://fundaciongabo.org/es/institucion/fundador>. Acesso em: 19 dez. 2022.

GARCÍA, Rodrigo. **Gabo e Mercedes: uma despedida**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2020a.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Doze contos peregrinos**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2023.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El escándalo del siglo**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada**. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Los funerales de la Mamá Grande**. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O amor nos tempos do cólera**. Tradução de Antonio Callado. Rio de Janeiro: Record, 2020b.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O escândalo do século**. Tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020c.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Ojos de perro azul**. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Viver para contar**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; VARGAS LLOSA, Mario. **Duas solidões**: um diálogo sobre o romance na América Latina. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Brasília: Revista da Fenaj, ano 1, n. 1, 1996.

GILARD, Jacques. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Da Europa e da América, 1955-1960**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 11-78.

GILARD, Jacques. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Textos andinos, 1954-1955**. Tradução de Remy Gorga, Filho e Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006b. p. 15-95.

GILARD, Jacques. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Textos caribenhos, 1948-1952**. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Record, 2006c. p. 15-65.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Tradução de Thiago Braga. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 199-220.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. **Teoría del ensayo**. Cidade do México: UNAM, 1992.

GRUZINSKI, Serge. A cristianização do imaginário. In: _____. **A colonização do imaginário**: sociedades indígenas e ocidentalização no México Espanhol. Séculos XVI-XVIII. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 271-294.

GUILLERMOPRIETO, Alma. Prefácio. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A caminho de Macondo: ficções 1950-1966**. Tradução de Ivone Benedetti *et al.* Rio de Janeiro: Record, 2024, p. 7-18.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**: pesquisa, jornalismo e arte, Campinas, n. 5, p. 139-146, 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374761/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf. Acesso em: 07 jul. 2022.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. **Estudos em jornalismo e mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 175-194, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2080>. Acesso em: 13 out. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

JOSET, Jacques. El bestiario de Gabriel García Márquez. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Ciudad de México, v. 23, n. 1, p. 65-87, 1974. Disponível em: <http://www.colmex.mx/>. Acesso em: 24 abr. 2014. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v23i1.1623>

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno ao autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 15-57.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Florianópolis: Insular, 2001.

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 11-31, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87702/90680>. Acesso em: 28 mai. 2022.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Jornalismo literário para iniciantes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LIMA, Lucas Correia de; SILVA, Tagore Trajano de Almeida. Necropolítica animal: mortandade de animais em situação de rua por ações do Poder Público. **Sequência Estudos Jurídicos e Políticos**, Florianópolis, v. 44, n. 94, p. 1-28, 2023. DOI: 10.5007/2177-7055.2023.e84100. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/84100>. Acesso em: 15 jan. 2025. <https://doi.org/10.5007/2177-7055.2023.e84100>

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023a.

MACIEL, Maria Esther. Bestiários latino-americanos. In: _____. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 49-57.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023b.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito**: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (Org.). **Bestiario medieval**. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

MARQUES, Jordino. Humanismo renascentista e subjetividade. **Philosophos**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 135-150, 1999. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/11316>. Acesso em: 11 out. 2023.

MARSH, David. **Giannozzo Manetti**: The Life of a Florentine Humanist. Estados Unidos: Harvard University Press, 2019. <https://doi.org/10.4159/9780674243934>

MARTINEZ, Monica. Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 40, n. 3, 2017. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/2798>. Acesso em: 18 jul. 2022. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201732>

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 01 set. 2021.

MESA, Rafael Yanes. La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. **Espéculo**, Madrid, n. 32, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1431134&orden=62276&info=link>. Acesso em: 29 ago. 2022.

MIGNOLO, Walter. El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso. In: _____. **Teoría del texto e interpretación de textos**. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p. 113-160.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. **Corpos escritos**. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 25-41.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MORATO, Flávia; IKUTA, Cássia Yumi; ITO, Fumio Honma. Raiva: uma doença antiga, mas ainda atual. **Revista de Educação Continuada em Medicina Veterinária e Zootecnia do CRMV-SP**, v. 9, n. 3, p. 20-29, 1 dez. 2011. DOI: 10.36440/recmvz.v9i3.173. Disponível em:

<https://www.revistamvez-crmvsp.com.br/index.php/recmvz/article/view/173/156>. Acesso em: 20 jan. 2025. <https://doi.org/10.36440/recmvz.v9i3.173>

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia**: análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.

MUÑIZ, María Dolores-Carmen Morales. El simbolismo animal en la cultura medieval. **Espacio, tiempo y forma**, Serie III, Historia Medieval, Logroño, n. 9, p. 229-255, 1996. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129060>. Acesso em: 09 jan. 2025.

NATIONAL GALLERY. **Thomas Gainsborough: Mr and Mrs William Hallett ('The Morning Walk')**. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk>. Acesso em: 12 mai. 2025.

NAVARRO, Salvador León. **El diálogo entre periodismo y ficción en la obra de Gabriel García Márquez**. 2021. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021.

NEPOMUCENO, Eric. Anotações sobre *Duas solidões* e sua grandeza. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; VARGAS LLOSA, Mario. **Duas solidões**: um diálogo sobre o romance na América Latina. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022. p. 7-24.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 13-22. <https://doi.org/10.5801/ncn.v14i1.605>

NUNES, Larissa de Jesus. Bebeu demais e está tudo girando em câmera lenta? Saiba o porquê. **Eu Percebo**, 25 março 2021. Disponível em: <https://eupercebo.unb.br/2021/03/25/bebeu-demais-e-esta-tudo-girando-em-camera-lenta-saiba-o-porque/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

PACHECO, Raysa Barbosa Corrêa Lima. **A presença do animal na produção contística e cinematográfica de Gabriel García Márquez (saberes animais e bestiários)**. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

PANTOJA, Óscar. *et al.* **Gabo**: memórias de uma vida mágica. Tradução de Leticia de Castro. São Paulo: Veneta, 2014.

PATERNOSTRO, Silvana. **Solidão e companhia**: a vida de Gabriel García Márquez contada por amigos, familiares e personagens de *Cem anos de solidão*. Tradução de Carla Fortino. São Paulo: Planeta, 2021.

PAZ, Octavio. **Vislumbres de la India**: un diálogo con la condición humana. Barcelona: Seix barral, 1995.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2022.

PENTEADO, David Francisco de Moura. A Tale of Enduring Myths: Buffon's Theory of Animal Degeneration and the Regeneration of Domesticated Animals in Mid-19th Century

Brazil. **Journal of the History of Biology**, Berlim, v. 56, p. 715-742, Dec. 2023. DOI 10.1007/s10739-023-09742-8. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10739-023-09742-8>. Acesso em: 12 jan. 2025. <https://doi.org/10.1007/s10739-023-09742-8>

PERA, Cristóbal. Nota do editor. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O escândalo do século**. Tradução de Joel Silveira, Léo Schlafman e Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 17-20.

PEREIRA, Andreza Silva. **Jornalismo literário como narrativa da realidade: teoria e expressão em Vozes de Tchernóbil**. 2023. 128 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2023.

PEREIRA, Erick Abdel Figueroa. Un emblema olvidado de Cali: el Hotel Alférez Real (1927—1972). **Papel de Colgadura**, Cáli, n. 4, 2010. Disponível em: https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/65462/1/hotel_alferez_real.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. **Discurso sobre a dignidade do homem**. Tradução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2001.

PINHEIRO, Brenda Bedoya. **Ecocídio e direito animal: desafios legais, ambientais e éticos na indústria agropecuária**. 2023. 58 f. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas e Sociais, Universidade Federal de Campina Grande, Sousa, 2023.

PLUTARCO. **Sobre comer carne**. Tradução de Joaquim Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

POPOLO, Luis del. Históricos a color: Juan y el Preguntón / Radragaz. **Sonrisas argentinas**, 22, jun. 2017. Disponível em: <http://sonrisasargentinas.blogspot.com/2017/06/historicos-color-juan-y-el-pregunton.html>. Acesso em: 13 jul. 2023.

ROCHA, Gabriel Dourado. **As potencialidades e os limites do Direito Internacional Público contemporâneo: uma análise do bloqueio imposto a Cuba pelos EUA**. 2018. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Faculdade de Direito e Relações Internacionais, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2018.

RODRIGUES, Joana de Fátima. **Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas**. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RESTREPO, Alejandra Mejía. **Periodismo, crónica y etnografía: bases para una antropología periodística en Colombia**. 2003. 62 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá, 2003.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SCHLAFMAN, Léo. Prefácio: García Márquez e suas paixões. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Crônicas, 1961-1984**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 11-14.

SCHLAFMAN, Léo. Prefácio: sessenta anos sem solidão. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Reportagens políticas, 1974-1995**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006b. p. 7-11.

SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa escrita. *In*: **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p. 11-38.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

SIMIÃO, Sara Gabriela. **O maravilhoso mundo das novelas de cavalaria: uma leitura de Orlando furioso**. 2017. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2017.

TEZZA, Cristóvão. **Literatura e biografia**. Conferência XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, USP, 16 de julho de 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TRINDADE, Alice Donat. O espaço transatlântico sul e os movimentos e influências na escrita jornalística Angola/América Latina. **Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales**. Málaga, n. 8, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7708281.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2023.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>. Acesso em: 13 jan. 2025. <https://doi.org/10.4000/medievalista.931>

VARGAS LLOSA, Mario. **García Márquez: História de um deicídio**. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Record, 2022.

VASCONCELOS, Joana Salém. Cuba e a dependência externa: passado e presente. **Rebela**, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2016. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/rebela/article/view/2619>. Acesso em: 14 ago. 2023.

ZULUAGA, Conrado. Cem anos de solidão cumpriu a profecia de Melquíades. **Letras in.verso e re.verso**. 30 mai. 2017. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2017/05/cem-anos-de-solidao-cumpriu-profecia-de.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.