

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**NÁUFRAGOS E CEMITÉRIOS: LIMA BARRETO E
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ENTRE A
LITERATURA E O JORNALISMO NO SÉCULO XX**

ANNY RIBEIRO SOUZA

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**NÁUFRAGOS E CEMITÉRIOS: LIMA BARRETO E
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ENTRE A
LITERATURA E O JORNALISMO NO SÉCULO XX**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ANNY RIBEIRO SOUZA

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Costa

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Náufragos e cemitérios: Lima Barreto e Gabriel García Márquez entre a literatura e o jornalismo no século XX**, elaborada por Anny Ribeiro Souza.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Costa
Doutora em Cultura e Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause
Doutor em Literatura Comparada pelo Instituto de Letras - UERJ
Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira - UERJ

Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe
Doutora em Literatura Comparada – Stanford University (EUA)
Departamento de Teoria da Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

SOUZA, Anny Ribeiro.

Náufragos e cemitérios: Lima Barreto e Gabriel García Márquez entre a literatura e o jornalismo no século XX. Rio de Janeiro, 2011.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Cristiane Costa

Para Raymundo, Mônica, Daiany e Diego Souza, por me substituírem em tarefas que seriam também minhas enquanto me dedicava a este trabalho.

Iara Ribeiro Souza, que mesmo distante e esteve e está sempre por perto.

Igor Wandermurem, pelas cobranças diárias, paciência e pelo estímulo quando nada parecia dar certo.

Cristiane Costa, pela orientação, livros, dicas e afins. Escola de Comunicação pelos anos de aprendizado, amizades e boas lembranças.

E a Deus, em quem sempre confiei.

SOUZA, Anny Ribeiro. Náufragos e cemitérios: Lima Barreto e Gabriel García Márquez entre a literatura e o jornalismo no século XX. Orientadora: Cristiane Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho mostra exemplos de como a literatura e o jornalismo se misturaram em obras de Gabriel García Márquez e Lima Barreto, reconhecidamente autores literários que tiveram também uma trajetória profissional em jornais e revistas e que usaram o trabalho de repórter e a realidade em que viviam como objeto de seus textos. Para esta análise, a pesquisa se debruça sobre o livro *Relato de um naufrago* e a reportagem “O Carteiro bate mil vezes”, de García Márquez, além dos livros *O subterrâneo do Morro do Castelo* (originalmente uma série de reportagens de tom folheinesco) e *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto. Esta última obra, aliás, publicada 31 anos depois da morte de seu autor, é analisada sob a dúvida se poderia ou não ser considerada jornalismo literário. Todas as obras foram escritas no período entre 1905 e 1955. Procura-se ressaltar quais os recursos estilísticos de cada um dos gêneros foram usados pelos autores em suas obras híbridas e como isso contribuiu para captar o interesse do leitor. O projeto inclui ainda conceitos de reportagem, critérios de noticiabilidade, análise do uso da linguagem nos dois gêneros e comparações, quando se fez conveniente, com outras obras, como *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe e a reportagem “Ten days in a mad-house”, de Nellie Bly.

Sumário

1. Introdução
2. *Relato de um naufrago*, de Gabriel García Márquez
 - 2.1 A história do naufrago de Gabriel García Márquez
 - 2.1.1 A história de uma história
 - 2.1.2 Uma reportagem de verdade com sensação de ficção
 - 2.1.3 Robinson Crusoe do Caribe
3. *O carteiro bate mil vezes: o cemitério de Gabriel García Márquez*
 - 3.1 Pauta sem grande interesse, grande reportagem
 - 3.2 Literatura fantástica em forma de realidade
 - 3.3 Reportagem e literatura: uma ajuda mútua
4. *O subterrâneo do Morro do Castelo*, de Lima Barreto
 - 4.1 Uma breve história do folhetim D. Garça
 - 4.2 Texto híbrido: uma reportagem folhetinesca
 - 4.3 Além do folhetim: outros aspectos de literatura
 - 4.4 Por trás do jornalismo: uma narrativa em making-of
5. *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto
 - 5.1 Reportagem no *Cemitério*
 - 5.2 Um velho *New Journalism*?
6. Conclusão
7. Referências Bibliográficas

1. Introdução

“Náufragos e cemitérios: Lima Barreto e Gabriel García Márquez entre a literatura e o jornalismo no século XX” pretende uma análise de quatro obras, sendo duas de cada autor, sob o olhar do jornalismo e da literatura, dois gêneros, a princípio, tão diferentes, que, no entanto, se misturam nas publicações. Para este trabalho, foram escolhidos os textos *Relato de um naufrago* (1955) e “O carteiro bate mil vezes” (1954), de Gabriel García Márquez; e *O subterrâneo do Morro do Castelo* (1905) e *Cemitério dos vivos* (1953), de Lima Barreto. Todas, exceto *Cemitério dos vivos*, foram publicadas em jornais à época.

Embora as obras tenham sido escritas praticamente na mesma metade do século XX, os autores selecionados para este trabalho não foram contemporâneos, nem conterrâneos – Lima era brasileiro, nascido em 1881 e morto em 1922; e García Márquez, vivo até hoje, nasceu em 1928, na Colômbia. Apesar de não terem se conhecido e vivido em contextos diferentes, Barreto e García Márquez trazem semelhanças nos seus textos. O que une os autores é a realidade fantástica latino-americana dando subsídio para a construção de suas reportagens literárias.

A ideia é analisar como as obras misturam ficção e não-ficção e “julgar”, com o olhar do século XXI, quando já estão publicadas no suporte livro, se elas ainda se parecem ou podem ser reconhecidas como jornalísticas. Este objetivo (de reconhecer jornalisticamente uma obra com características literárias) recairá principalmente sobre *Cemitério dos vivos*, pois este nunca foi publicado em jornal – até porque é uma obra inacabada e que só veio a público 31 anos após a morte de seu autor, Lima Barreto. Além disso, será abordado o que difere a notícia pontual, de uma obra baseada numa história real, de uma comunidade ou de alguém.

Para isso, serão analisadas características do texto literário e do texto jornalístico em *Relato*, “O carteiro”, *Subterrâneo* e *Cemitério*. Cada uma dessas obras têm pontos que justificam a sua publicação no jornal e de outro, momentos que fazem duvidar da veracidade daquilo, parecendo ficção, produto da imaginação dos autores.

O que cada uma das obras traz de literário? A busca pela resposta a esta pergunta pode estar no uso de artifícios não jornalísticos nos textos. Dentre eles, o detalhamento de

sensações, delírios e pensamentos dos personagens, personificação de objetos inanimados, fatos aparentemente irrealis, mas, sobretudo a forma narrativa escolhida pelos autores.

Recursos estilísticos, como o uso de primeira pessoa e uma linguagem conotativa, são lançados mão por Lima Barreto e Gabriel García Márquez. As quatro obras têm uma forte presença autoral, ou seja, os textos têm marcas pessoais. A análise pretende também mostrar como a figura do autor aparece nestas obras literárias.

Dentro destas quatro obras, será possível abordar ainda as questões sobre diversos modelos de jornalismo literário. Por exemplo: o que é crônica, como ela transita entre o meio real e o ficcional e como está contaminada pelas impressões do autor; os *crossover texts*, um híbrido entre realidade e ficção que dificulta a identificação da linha que divide o literário e o jornalístico; o estilo *making-of* de se contar a notícia e a figura do jornalista na narrativa e o que foi o *new journalism* e suas características quando surgiu.

Para mostrar que aquelas obras aparentemente literárias são também reportagens, este trabalho lançará mão dos critérios de noticiabilidade buscando motivos para a publicação dos objetos escolhidos em um periódico e sua importância para o público. Outro ponto que se pretende analisar para caracterizar as obras como jornalísticas são os recursos que os autores usaram simulando o discurso jornalístico convencional. O uso de terceira pessoa para uma matéria mais impessoal e objetiva, comprometida com a verdade, apresentação de dados como números, estatísticas e palavras de especialistas e personagens que existiram de verdade dão mais credibilidade à matéria.

Além disso, há um ponto muito importante que permitirá a desconfiança de que aquilo que se percebe literário pode ser obra informativa: ambos autores são (ou eram) jornalistas em sua origem. A capacidade de apuração, observação, ouvir as entrelinhas do que o entrevistado diz e poder dali extrair o que vale e interessa aos leitores, tudo isso foi adquirido na experiência no jornal e pode ter sido usado em favor de uma literatura que usa como base a realidade.

Mas por que Lima e García Márquez misturariam os dois gêneros? Seria esta uma tendência do jornalismo do século XX? Outras pessoas teriam usado estes recursos? Será que era válido este jeito de dar notícia? O fato é: de uma forma ou de outra, esses autores usaram a literatura em favor de seu jornalismo, e vice-versa.

Para buscar entender como e porque Barreto e Márquez faziam uso destes recursos, e, por fim, estabelecer se *Cemitério dos vivos*, se publicado na época em que foi escrito, poderia ter efeitos de reportagem, começaremos a análise pela obra de Gabriel García

Márquez, *Relato de um naufrago*, já que este, assim como o texto de Lima Barreto, é um diário e, porque não, uma crônica dos dias em que o marinheiro Velasco passou à deriva no mar caribenho. É uma obra baseada em fatos reais. E neste último ponto, vale a comparação com a história de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

O segundo texto que receberá atenção neste sentido jornalístico-literário será a reportagem, também de Gabriel García Márquez, “O carteiro bate mil vezes”. Ali será abordada como uma pauta que parece não ter maior interesse se tornou uma grande reportagem e como a forma como foi escrita contribuiu para que o tema se tornasse mais. A análise de “O carteiro” procurará ainda encontrar neste texto a semente de literatura fantástica que García Márquez só inaugura em 1967.

Após a visita por estes dois textos de Gabriel García Márquez, observando o que de literário e de jornalístico eles têm para contribuir com o entendimento deste tema (gêneros híbridos) e a análise final dos objetos, passaremos ao brasileiro Lima Barreto. O primeiro texto dessa segunda parte será *O subterrâneo do Morro do Castelo*, uma reportagem ficcional de Lima onde se misturam os acontecimentos em torno da demolição do Morro do Castelo para a construção da Avenida Central, que hoje é conhecida como Avenida Rio Branco, no Centro do Rio de Janeiro; e um folhetim cuja história se passa quase 200 anos antes.

Neste texto já se vê mais claramente que há uma mistura entre ficção e realidade. A história do folhetim contada na obra é a parte ficcional, enquanto quase todo o resto pode muito bem ser verdadeiro. Entretanto, a análise mostrará que a reportagem não necessariamente é toda baseada na verdade, já que acontecimentos fantásticos e inacreditáveis estão também na parte real da história. Ciente dos fatos fantásticos que permeiam a narrativa de *Subterrâneo do Morro do Castelo*, Lima Barreto usa o termo literária fantástica para caracterizar sua obra, já indicando ao leitor que aquela realidade ali representada não é tão objetiva quanto se supõe e alerando-o para uma narrativa de acontecimentos incríveis. A ressalva de Lima aparece 50 anos antes de García Márquez plantar em “O carteiro bate mil vezes” a semente deste tipo de literatura, através do “absurdo natural” latino-americano como fonte para a reportagem. E a massa é tão bem misturada que, embora possamos encontrar vestígios indicativos de realidade e confiança naquilo que é contado, no fim já não se tem certeza de mais nada.

Depois de conhecer, observar e comparar a ocorrência do jornalismo literário nas três obras, por fim, chega-se ao quarto e último objeto escolhido para este trabalho: a obra *Cemitério dos vivos*, também de Lima Barreto. Baseado no diário que narra seus dias da segunda internação no Hospício Nacional de Alienados, na Urca, Rio de Janeiro, Lima começou a escrever o texto que nunca seria terminado e só foi publicado *post mortem*.

Assim como nas outras obras, em *Cemitério*, espera-se observar aspectos jornalísticos também, embora não seja esta uma peça legitimamente informativa. Sobre ela, a expectativa é chegar à conclusão de que, embora forçada, a internação foi a chance para uma grande reportagem denúncia sobre o hospício, uma acusação diante do tratamento dispensado aos doentes. Mesmo tendo características ficcionais, *Cemitério* poderia ser, então, uma reportagem de imersão? E sendo um trabalho de observação do cotidiano misturado a técnicas literárias de ficção, poderia ser comparado, de alguma forma, ao *New Journalism* americano? Se fosse publicado como denúncia ainda na década de 1920, quando foi escrito, *Cemitério dos vivos* surtiria algum efeito social? O estudo de *Cemitério*, comparado com os outros objetos e mais alguns pertinentes, pretende trazer respostas positivas a estes questionamentos.

2. *Relato de um naufrago*, de Gabriel García Márquez

Relato de um naufrago, de Gabriel García Márquez, conta a verdadeira história de um marinheiro que ficou dez dias à deriva em uma balsa, sem comida ou bebida, mas alimentado pela esperança de chegar à terra firme ou ser salvo por alguém. Após passar por uma tormenta no mar do Caribe em 28 de fevereiro de 1955, oito tripulantes do destróier Caldas, da Marinha colombiana, caíram no mar, sem poderem ser resgatados pelo navio. Dentre eles, o único sobrevivente, Luís Alexandre Velasco. A história que foi publicada em série no periódico *El Espectador*, em 1955 e, em 1970 apareceu em livro pela primeira vez, custou ao homem que ficou à deriva a honra de herói que tinha conquistado pelo “acidente” e ao repórter, o exílio: ser correspondente internacional do jornal na Europa.

A história do marinheiro Velasco pode ser observada sob diversos pontos que justifiquem o seu lado literário e o seu lado jornalístico. A começar pelo fato da história ter tido duas versões: uma oficial e a do marinheiro. Quando a segunda versão veio à tona, a primeira já era conhecida. Então, o que fazer para chamar o público a ler esta história que parece, mas não é tão velha assim? O recurso literário. E é a enumeração destes que faz compreender como a história voltou a ser interessante e envolvente. Alucinações, história contada cronologicamente, furos de reportagem e uma realidade que parece mágica chamam a atenção de volta ao naufrago e ao *ghost writer* dele, Gabriel García Márquez.

2.1– A história do naufrago de Gabriel García Márquez

Quando a história chegou à redação do jornal *El Espectador*, pela boca do próprio naufrago, já era notícia velha, mas mesmo assim ganhou a confiança da chefia e García Márquez foi designado a ouvir este relato. O então jovem repórter, de 27 anos, descobriu que não foi uma tormenta o que lançou os marinheiros pra fora do navio, mas a carga de contrabando que se soltou pela força dos ventos, arrastando Velasco e seus companheiros para o mar. O relato do naufrago ao repórter tornou, então, novamente o fato uma notícia, pois a história se revelou diferente daquilo que tinha sido divulgado pelo governo e, portanto, pelos meios de comunicação. A verdadeira história não apareceu antes porque Velasco estava proibido pela Marinha e pelo governo ditatorial de Rojas Pinilla de falar à imprensa.

2.1.1 – A história de uma história

Relato de um naufrago poderia ser uma história vista além da história, uma versão que vai além daquela cerceada pelo governo Rojas quando o naufrago reapareceu. A primeira reportagem da série de 17 artigos de García Márquez a respeito da saga do marinheiro dá conta do heroísmo do naufrago por sobreviver 10 dias no mar a bordo de uma balsa de cortiça. Por esta figura de herói construída pelo regime, e pelo temor da verdadeira história vir à tona, a “Marinha cria assessoria de informação exclusiva para o naufrago – ‘Para que não se tente explorá-lo’ ”¹, nas palavras do título e subtítulo do artigo publicado em março de 1955.

Encontrar uma nova versão dentro da versão apresentada – e publicada - anteriormente requer um olhar mais de perto. A nova, apesar de ter caído nas mãos de Gabo – como era conhecido García Márquez –, já com alguma experiência desde seu ingresso no jornalismo em 1948, precisou de uma imersão maior para que o repórter pudesse tirar daquela narrativa já contada em versão oficial algo novo.

A história oficial contava com balsa equipada com água, alimento e até uma bíblia e culpava o mar revolto pela impossibilidade de realizar manobra e resgatar os marinheiros caídos no mar. Dentro desta história, que será moldura para a outra – a versão do naufrago –, García Márquez reconhece, no porta-voz da Marinha, Guillermo Fonseca, além do conhecimento náutico, um olhar jornalístico brilhante:

Com profundos conhecimentos técnicos e um notável senso jornalístico, o comandante Fonseca fez uma exposição clara, simples e documentada sobre alguns aspectos da desastrosa viagem que o marinheiro Luis Alejandro Velasco realizou a bordo de uma balsa, no mar do Caribe [...] ²

2.1.2 – Uma reportagem de verdade com sensação de ficção

A história, que foi contada em 20 sessões de seis horas diárias, em determinados momentos não parece real. Apesar de narrar, quase cronologicamente, os dias de Velasco no mar, há aspectos que nos faz duvidar da existência do acontecimento. A princípio, é impensável alguém passar dez dias sem água ou comida, à deriva no mar e se lembrar, passo a passo seus dias naquelas condições – em especial quando elas não variam muito. O

¹ GARCÍA MÁQUEZ, Gabriel. **Textos andinos 1954-1955**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 482

² IBIDEM, p. 490

náufrago teria perdido as contas de quanto tempo estava ali, enlouquecido, ou até perdido a capacidade de acreditar em si mesmo, no seu relato pois parte da narrativa poderia ser um devaneio seu. E de fato, a narrativa de García Márquez traz elementos que nos afastam da ideia de que aquela história é um relato jornalístico que aconteceu minuto a minuto. Poderia, portanto, ser obra da imaginação do autor.

Como recurso estilístico desta reportagem com cara de ficção, Márquez escreve o relato em primeira pessoa. Segundo ele, a escolha de quem contaria a saga de Velasco passou pelo critério justiça e, porque não, credibilidade diante do leitor.

[O relato] era tão minucioso e apaixonante, que meu único problema literário seria conseguir que o leitor acreditasse nele. Não foi só por isso, mas também porque nos pareceu justo, que resolvemos escrevê-lo na primeira pessoa e assinado por ele. Esta é, na realidade, a primeira vez que meu nome aparece vinculado a este texto,³

contou o autor na introdução escrita em fevereiro de 1970, “A história desta história”, onde também explica sucintamente como a versão chegou até ele e como foram as 20 horas de entrevistas.

Outros pontos também dão a sensação de que o que contou o náufrago não é 100% verdade, ou seja, que à realidade do fato se misturam gotas de ficção. O capítulo que García Márquez narra a presença de alguém na balsa com Velasco (capítulo V), traz nuances de alucinação do náufrago. O fato então nos induz a pensar que aquilo também pode ser uma ficção ou algo inventado pelo autor ou pelo próprio náufrago – já que, nenhuma palavra escrita no livro é do próprio Velasco, mas sim a interpretação de García Márquez sobre a história. Junte-se a isto, as hesitações e comentários do entrevistado ouvidos nas longas horas de conversa. Estas observações podem ser exemplificadas pela aparição do marinheiro Jaime Manjarrés na balsa.

“Velasco” afirma que no início foi um sonho, mas logo depois relata que o via acordado e descreve a visão:

Não pude dormir mais porque me sentia esgotado, mesmo para dormir. [...] Foi quando vi, nitidamente, no outro extremo da balsa, Jaime Manjarrés, sentado, no seu uniforme de trabalho: calça e

³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Relato de um náufrago**. – 35ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 5

camisa azuis, o boné ligeiramente inclinado sobre a orelha direita, onde se lia claramente, apesar da escuridão: A. R. C. Caldas.⁴

Ele fala com a imagem de Jaime e em seguida narra:

Se isso tivesse sido um sonho não teria nenhuma importância. Sei que estava completamente acordado e lúcido, e ouvia o assobio do vento e o ruído do mar na minha cabeça. Sentia fome e sede. E não tinha a menor dúvida de que Jaime Manjarrés viajava comigo na balsa.⁵

E depois confirma: “Não era uma aparição. Eu não sentia medo. Achava uma bobagem ter antes me sentido só na balsa, sem saber que outro marinheiro estava comigo”.⁶

Diante deste trecho do livro, pensando o texto como obra jornalística, é de se surpreender que algo como a descrição de uma alucinação, sonho, faça parte de um acontecimento, de um fato, e tenha relevância numa reportagem. Mas é o ar de literário que permite a entrada destes detalhes na história jornalística, que aliás, pode se enquadrar no rótulo ficção, a partir do conceito de que esta é uma “estilização da realidade”⁷, o que de fato funciona quando uma obra jornalística, uma reportagem passa a ser consumida como literatura. É o recurso linguístico/estilístico que permite que a obra do jornal se contamine com características literárias, sem perder seu objetivo principal, que é informar.

Em trecho da entrevista a Robert Sims, reproduzido por Heloísa Herscovitz na revista *Estudos em jornalismo e mídia*, da Universidade Federal de Santa Catarina, García Marquez diz:

Sabia que havia furos na história do ponto de vista literário. Baseando-me em minhas anotações, reconstruí a aventura. Nenhuma única frase de *Relato de um naufrago* pertence ao marinheiro Velasco, mas toda a informação veio dele. Minha

⁴ IBIDEM, p. 55

⁵ IBIDEM, p. 55

⁶ IBIDEM, p. 56

⁷ Conceito de Amoroso Lima em *O jornalismo como gênero literário*. LIMA, 1990 *apud* SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 138

tarefa foi conferir um enquadramento literário à história, dando-lhe estrutura, estilo e a atmosfera necessária para interessar ao leitor.⁸

Com isso, a afirmação mostra que tal detalhamento na narrativa de García Márquez se deve a intenção literária sobre o relato. E mais, tal intenção é voltada para chamar atenção do público.

Na mesma entrevista, García Marquez compara o ato de entrevistar à produção de um poema ou uma novela, deixando transparecer que, para ele, jornalismo e literatura são dois objetos muito próximos e pratica um gênero como se fosse o outro. Já em outro momento, numa entrevista publicada no jornal *O Globo* em 18/11/2006, o jornalista afirma que “O jornalismo ajudou a minha ficção porque me manteve em relação íntima com a realidade”⁹, confirmando que os dois gêneros, para ele, são intimamente ligados e um serviu ao outro ao longo de suas duas carreiras – como jornalista e como literato.

A obra de García Marquez foi publicada inicialmente em capítulos no jornal *El Espectador*. Por muito tempo, a crônica, o folhetim e toda intervenção literária no jornal tinham esta intenção: de atrair o leitor, criando um público fiel de literatura e entretenimento através do jornal, mas sem deixar de lado o propósito inicial da publicação, que é ser informativa. Era o mercado influenciando no consumo e na produção da literatura – e isto já desde o século XIX, com autores, para citar brasileiros, como Machado de Assis e José de Alencar.

Entretanto, outra ideia estava mascarada. A literatura no jornal também pretendia testar novas formas de escrever, além de ser uma vitrine para o escritor. “A crônica jornalística foi um laboratório para os escritores de todo o continente, o espaço no jornal onde testaram novos estilos e ideias, além de tornar seus nomes conhecidos dos leitores”, diz Cristiane Costa.¹⁰

Poderia, então *Relato de um naufrago* ser classificado com uma crônica? De acordo com a definição exposta em *Pena de aluguel* de Cristiane Costa, sim. “Originalmente,

⁸ SIMS, 1992 *apud* HERSCOVITZ, Heloíza. O jornalismo mágico de GGM. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, SC, v. 1, n. 2, p. 183, 2º sem. 2004. Disponível em:

www.journal.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2080/1823. Acesso em: 28/04/2011 às 9:42h

⁹ PASSOS, J. M., 2006 *apud* SODRÉ, 2009, p. 151

¹⁰ COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 252

crônica era a narrativa dos fatos de acordo com a ordem temporal, registrando os eventos que marcaram uma época. O sentido da palavra era pôr em ordem cronológica”.¹¹ E ainda com o acréscimo da questão da subjetividade do narrador/autor, contaminando a crônica – algo que ficou mais evidente na virada do século XIX para o XX. Desta forma, podemos também nos apropriar do conceito de Heloiza Herscovitz, que considera a crônica uma espécie de “Jornalismo Mágico”. Segundo a autora, o conceito, melhor aplicado ao estilo de García Márquez, é uma “combinação entre jornalismo literário e literatura jornalística”.¹²

O *Relato* é escrito exatamente desta forma: dia a dia é narrado o tempo que Velasco passou no mar. Não se encontram, na narrativa, tantos episódios que vão e voltam no tempo – exceto no primeiro capítulo. Ali é contado como eram os companheiros do naufrago e sua rotina em Mobile. “Velasco” começa contando quando souberam que voltariam à Colômbia. Em seguida, volta no tempo um pouco mais para contar como eram os dias de folga da tripulação.¹³ Há neste capítulo uma não linearidade no relato dos acontecimentos – o narrador vai e volta no tempo. O mesmo não acontece ao longo da história. Os outros capítulos são contados cronologicamente, do primeiro ao último dia de Velasco à deriva. Também a este relato cronológico, que ganhou importância jornalística pelas revelações que fez, juntam-se impressões, realidade, imaginação, características presentes à crônica.

Para escrever a narrativa, de Gabriel García Márquez também foi exigido o que de escritores/jornalistas/cronistas da segunda metade do século XIX, em outro tempo também foi: desvelar o que naquela situação do cotidiano estava velado, revelar o que o cidadão comum não via naquelas cenas que passavam por ele quase todos os dias. Assim, poderíamos dizer que Márquez, como Machado de Assis, gostava de “catar o mínimo e o escondido” e pôr seu nariz onde ninguém metia, “com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”.¹⁴ O mesmo pensamento pode ser extraído da entrevista de Márquez a Robert Sims, já que o escritor conta que atentava para as

¹¹ IBIDEM, p. 246

¹² HERSCOVITZ, 2004, p. 176

¹³ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 13

¹⁴ Cf. ASSIS, 1987 *apud* COSTA, 2005, 247

hesitações, frases inacabadas e comentários tolos de Velasco. É, como ele mesmo diz, escutar como um psicanalista e, poder dali tirar o material para ser interpretado e apresentado a seu modo.

Uma das sensações que *Relato* proporciona ao leitor é a confusão entre o fantástico, o mito, e o que realmente é história. Alucinações e imaginação fazem parte daquela realidade descrita. Não é algo separável. O já citado episódio da presença do marinheiro Jaime Manjarrés na balsa junto com Velasco ou quando o naufrago, desejando morrer se vê – não sonha – em Mobile (nos Estados Unidos, local de onde partiu o destróier rumo a Cartágenas, na Colômbia), junto com seus companheiros, festejando, podem ilustrar este “realismo fantástico” do jornalismo de Márquez.

Na segunda cena em questão, a realidade do naufrago é a balsa à deriva no mar caribenho. Entretanto, Velasco abre os olhos e se vê naquela situação em Mobile, alucinação descrita como se realmente tivesse acontecendo, embora não passasse de uma lembrança misturada à aparente loucura. A narrativa da imaginação se mistura a narrativa da realidade, sem que o texto a apresente como algo à parte. Vejamos:

[...] Não sentia nem sede, nem fome. Não sentia nada, a não ser uma indiferença total pela vida ou pela morte. Pensei que estava morrendo. E essa ideia me encheu de uma estranha e obscura esperança. Quando abri os olhos estava outra vez em Mobile. Fazia um calor asfixiante e eu tinha ido a uma festa ao ar livre, com outros companheiros do destróier e com o judeu Massey Nasser, empregado da loja de Mobile onde os marinheiros compravam roupa.¹⁵

A narrativa flui de tal forma que não há distinção entre o que aconteceu e o que era fruto da cabeça do naufrago naquelas condições, e porque não de García Marquez ao contar a história. O autor só anuncia – no papel do naufrago – a alucinação de Velasco após o fim dela. A inclusão de um mundo irreal nesta narrativa jornalística não é uma distorção da realidade, mas é algo que faz parte dela.

É a realidade mágica latino-americana que contamina o jornalismo, afastando-o da rígida objetividade da imprensa norte-americana, aproximado-o da subjetividade, do aspecto humano dentro da reportagem, o que seria, portanto, o aspecto literário. Como Sims, citado por Herscovitz, afirma: “O jornalismo de Márquez não contém dados oficiais

¹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 2009, p. 96-97

dos eventos. É uma crônica humana da história oficial”.¹⁶ E *Relato de um naufrago* se encaixa nesta afirmação, uma vez que, abandonando a versão oficial da Marinha sobre o caso do destróier Caldas, Márquez dá ouvidos ao naufrago, contando, a partir de suas emoções, a verdadeira história de um mar revolto e de um navio que, por estar ilegalmente transportando cargas, não teve condições de salvar seus marinheiros, ou não optou por abandonar tais cargas em favor da vida da tripulação. Ele portanto assume um papel não mais passivo, de um repórter cuja obrigação é informar, contar a sequência lógica de acontecimentos, mas soma a isto uma atividade, sua visão crítica sobre o fato, se tornando participativo e independente no processo de comunicar.

2.1.3 – Robinson Crusóé do Caribe

A narrativa de *Relato de um naufrago* poderia ser comparada com a história de *Robinson Crusóé*¹⁷, de Daniel Defoe. E não é somente o fato dos dois personagens (Velasco e Crusóé) serem naufragos que sobreviveram para contar suas histórias que decreta a semelhança. Da mesma forma que García Marquez, Defoe optou por narrar a história em primeira pessoa para garantir a aparência de verdade no relato e se pôs na posição de editor, de responsável pela publicação do livro que teria sido escrito pelo próprio Robinson. No caso da história de Velasco, o jornal *El Espectador*, ao anunciar em 26 de abril de 1955 a publicação do suplemento especial com o relato integral do marinheiro, em nota dizia que para “assessor do autor (Velasco), este jornal designou um de seus cronistas mais hábeis e experientes, nosso redator Gabriel García Márquez”¹⁸.

Há quem acredite que a história de Crusóé, foi inspirada na do corsário escocês Alexander Selkirk, que viveu, por quatro anos, isolado em uma ilha no Chile. Entretanto, segundo Cristiane Costa, não é possível classificar a história de Defoe com “baseada em fatos reais”, uma vez que a história conta com “fatos inverossímeis, como um navio que afunda durante uma tempestade e é avistado algumas páginas depois”¹⁹. Mesmo que tenha

¹⁶ SIMS, 1992 *apud* HERSCOVITZ. 2004, p. 182

¹⁷ (1719) Naufrago que teria passado 28 anos numa ilha próxima ao rio imaginário Oronoque e foi resgatado por piratas.

¹⁸ GILARD, 2006, p. 93

¹⁹ COSTA, 2005, p. 292

sido inspirada na história do corsário, vemos no relato, o privilégio da imaginação do autor, em detrimento da narrativa de um fato verdadeiro.

O relato de Velasco, publicado em 1955 e depois em livro em 1970, também é inspirado em história real, neste caso a do próprio marinheiro. E embora seja possível observar aspectos que levem a dúvida da veracidade daquele fato, *Relato de um naufrago* é uma narrativa jornalística que usou a concepção estética para atrair leitores de uma história velha mas que trazia novidades – como a revelação de que havia contrabando no navio. O mesmo recurso usado por Defoe, que afirma acreditar que a história de Robinson Crusóé se trata “de uma história verídica; não existe nela qualquer aparência de ficção”²⁰. Talvez, se à época, *As aventuras de Robinson Crusóé* tivesse sido publicada em um suporte diferente de livro, tal como o jornal, a história poderia ser considerada como jornalística, assim como *O relato* ganhou visibilidade literária com a publicação em livro. Ambos poderiam, então, ser considerados percentualmente literários e percentualmente jornalísticos, devido à inspiração, em maior ou menor grau, numa história real, acompanhada do uso de recursos literários e aspectos do imaginário dos autores.

²⁰ OLIVEIRA, Renato. Romancistas ingleses escrevem sobre o romance pequena antologia traduzida. **Falla dos Pinhaes**, Espírito Santo de Pinhal, SP, v.1, n.1, p. 43, jan./dez.2004. Disponível em PDF

3. “O carteiro bate mil vezes”: o cemitério de Gabriel García Marquez

“O carteiro bate mil vezes” é uma reportagem de Gabriel García Marquez, datada de novembro de 1954, também publicada no periódico *El Espectador*. A matéria fala de cartas que nunca chegaram a seus destinos, para onde elas vão, como é este lugar e o que acontece a elas antes de serem oficialmente “dadas como mortas” e, finalmente, “enterradas” no “cemitério das cartas”.

As principais dificuldades que o Correio da Colômbia enfrentava para entregar as cartas e pacotes eram falta da identificação de destinatários nos envelopes e pacotes, ou destinatários genéricos - como “Para a senhora que todas as manhãs vai à missa das cinco e meia na Igreja Nossa Senhora do Egito”.²¹ Além disso, endereços imprecisos, envelopes em branco, mudança de endereço sem comunicar a agência e recusa de mercadorias também dificultavam o trabalho dos carteiros, segundo García Márquez.

Esta reportagem, que mais parece um texto literário fundado na imaginação do autor, traz o embrião do que, mais tarde, García Márquez iria trabalhar como literatura fantástica. E mostra que nas obras do autor o fantástico é fortemente ancorado na realidade. É o “absurdo natural” – conceito emitido em “O carteiro bate mil vezes”. Um absurdo que está imerso na realidade descrita na fase latino-americana de reportagens e crônicas de Gabo. São 5 volumes e várias fases: *Textos Caribenhos*, com a produção do seu início no jornalismo, em 1948, até 1952; *Textos Andinos* que data de 1954 a 1955; *Da Europa e da América* (1955 – 1960); *Reportagens Políticas*, de 1974 a 1995 e *Crônicas*, feitas entre 1961 e 1984.

3.1 – Pauta sem grande interesse, grande reportagem

“O carteiro bate mil vezes” aparentemente não aborda um assunto que conquiste de imediato o interesse do leitor, embora desperte alguma curiosidade. O critério de noticiabilidade ultrapassa, neste sentido, a ideia de assunto de interesse público, ou seja “relevante ou necessário ao seu conhecimento e ao seu cotidiano [do leitor]”²². Se a

²¹ GARCÍA MÁQUEZ, Gabriel. **Textos andinos 1954-1955**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 312

²² GRUPO FOLHA, 2001 *apud* ALDÉ, Alessandra; XAVIER, Gabriela; BARRETOS, Diego e CHAGAS, Viktor. Critérios jornalísticos de noticiabilidade: discurso ético e rotina produtiva. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 190, jan./jun 2005. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n10_alde.pdf. Acesso em: 14/05/2011 às 20:27h.

reportagem fosse analisada pelo viés de noticiabilidade, qual seria sua importância em ser publicada?

Seria “O carteiro”, um fato de incontestável interesse geral? Não. Mas é inegável a sua utilidade pública? Sim, já que “afeta fundamentalmente a vida cotidiana dos leitores, no presente ou numa perspectiva futura”²³. Mas por outro lado, não faz parte de um grupo de “acontecimentos que provocam grande comoção pública”²⁴.

Por se enquadrar em ao menos um dos critérios de noticiabilidade segundo o *Manual da Redação da Folha de S. Paulo*, o tema de “O carteiro bate mil vezes” tem importância a ponto de ser publicado num jornal local. Isto porque para a população colombiana, é interessante saber para onde vão as cartas que nunca chegam a seus destinos, pois uma delas pode ser de suma importância a quem a espera.

De acordo com Jacques Gilard, que escreveu o prólogo do segundo volume da obra jornalística de Gabriel García Márquez, *Textos Andinos*, o escritor teve um agudo senso de observação para apurar as reportagens e daí tirar os detalhes que chamariam o público a ler, mesmo que o tema não fosse dos mais importantes. “Nos textos menos interessantes há sempre alguns detalhes que, seja pela autenticidade ou expressão, redimem o conjunto”.²⁵ Para ele, a segunda aptidão demonstrada pelo repórter foi a formulação do texto – e aqui García Márquez deve às habilidades que adquiriu escrevendo crônicas, matérias e colunas entre 1948 e 1952, reproduzidas no primeiro volume de sua obra jornalística *Textos Caribenhos*, além da publicação de contos no jornal *El Espectador*, de Bogotá, na época em que cursava Direito na Universidade Nacional e antes de ingressar, de fato, no jornalismo. Com a apurada observação e a habilidade na escrita, Gabo procura, em reportagens como “O carteiro bate mil vezes”, sempre o lado inesperado da realidade.

Para suprir uma curiosidade que o leitor nem sabe que tem, García Márquez lança mão da escrita literária já neste texto, produzido quando ainda era um jovem repórter.²⁶

²³ GRUPO FOLHA. **Manual da Redação: Folha de S. Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2007, p.22

²⁴ IBIDEM, p. 22

²⁵ GILARD, Jacques, 2006, p.78

²⁶ Gabriel García Marquez havia chegado há menos de um ano em Bogotá e à redação do *El Espectador* como redator. Após o período breve de colaboração ao *El Nacional* de Barraquilla, Márquez foi convidado a ir à Bogotá por Álvaro Mutis, responsável pela publicidade da Esso, na época, e cujo escritório ficava no mesmo prédio do *El Espectador*. A partir desta proximidade física, García Márquez passou a colaborar, inicialmente com notinhas breves, e depois, oficialmente, pelo salário de 900 pesos mensais.

Uma das características que predominam na reportagem sobre o cemitério de cartas é a personificação deste lugar inusitado em personagem principal. A própria ideia de haver um cemitério para cartas justificava esta estratégia, pois, afinal, morrer e ser “enterrado” num cemitério é algo culturalmente humano. “O cemitério das cartas parece com o cemitério dos homens. Tranquilo, silencioso, com grandes e profundos corredores e escuras galerias cheias de pilhas de cartas”²⁷, diz um trecho da reportagem. Além disso, García Márquez narra a existência de encontros e despedidas que nunca acontecerão entre a carta e quem a espera (“Algumas delas deram voltas ao mundo e retornaram a seu destino. À espera de um reclamante que talvez tenha morrido esperando-a”).²⁸ Em outros momentos, as cartas “agem” com autonomia, falam como se fossem gente. Como exemplifica o trecho: “As cartas que se declaram definitivamente mortas”.²⁹

Por fim, as cartas transitam, se movem, saem de um lugar para o outro e, portanto, não são objetos sem vida. García Márquez encontra “nove volumes contendo todo tipo de valiosos objetos, mas que chegaram sem documentos de procedência ou destino e que, por conseguinte, não existem legalmente. Mercadoria que não se sabe de onde vem para onde vai”.³⁰

Se por um lado, é possível reconhecer artifícios literários em “O carteiro bate mil vezes”, por outro é reconhecível, também, a presença dos fundamentos de qualquer reportagem. O autor/repórter usa, por exemplo, números, estatísticas, informações que dão efeito de real à história que está sendo contada. Como nos trechos a seguir:

[...] de cada cem envelopes selados e postados com endereço errado, pelo menos dois não têm nada dentro. São cartas sem cartas.³¹

A mudança de endereço do destinatário e do remetente, ainda que parece rara, é o caso mais simples e frequente.³²

²⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.310

²⁸ IBIDEM, p. 310

²⁹ IBIDEM, p. 312

³⁰ IBIDEM, p. 314

³¹ IBIDEM, p. 310

³² IBIDEM, p. 311

Da média de cem cartas abandonadas que chegam lá todos os dias, pelo menos dez foram regularmente seladas e despachadas como convinha, só que os envelopes estão completamente em branco.³³

Declarações de personagem/especialistas também conferem uma sensação de fato. Segue o exemplo:

Dom Enrique Posada Ucrós, um homem parcimonioso, cabeça branca, que depois de cinco anos à frente dessa seção já não se surpreende com nada, tem os sentidos aguçados no fabuloso ofício de localizar pistas onde aparentemente não existem. É um fanático da ordem em uma seção que só existe em virtude da desordem abismal dos correspondentes do país. ‘Ninguém lê a posta-restante do correio’, diz o chefe da seção.³⁴

A respeito deste uso de “provas de real” presentes na reportagem, Muniz Sodré – que usa o termo “provas demonstrativas” – afirma que elas (“desde dados documentais até as manifestações de fontes secundárias, como testemunhas e especialistas”)³⁵ dão ao enunciado o pertencimento à ordem do real-histórico.

Diante deste híbrido de realidade e ficção, reportagem e literatura, podemos caracterizar “O carteiro” como um *crossover text* que, segundo Cristiane Costa, é capaz de “borrar as linhas de demarcação entre gêneros literários”.³⁶ De fato, a leitura desta reportagem não permite a separação do que é literário do que é jornalístico. Seria possível então uma escrita literária para um texto cujos tijolos usados na sua construção foram fabricados por técnicas jornalísticas? Ou trazer informações factuais e ter sido publicado em um jornal já o tornariam essencialmente jornalístico? O fato de não sabermos identificar o que é ficção e o que é realidade, o que é obra da apuração do autor e o que é produto da sua imaginação, é o que dá a fluidez literário-jornalística ao texto. Num texto como o de García Márquez, é difícil ou quase impossível demarcar a fronteira entre jornalismo e literatura. Ela se dilui tanto para um lado quanto para o outro. Mas a notícia, o acontecimento, é uma forma de produzir “verdades”, dentro da literatura, embora esta não obrigatoriamente diga respeito à realidade.

³³ IBIDEM, p. 311

³⁴ IBIDEM, p. 312

³⁵ SODRÉ, 2009, p. 159

³⁶ COSTA, 2005, p. 291

3.2 – Literatura fantástica em forma de realidade

A reportagem traz ainda uma semente de literatura fantástica, inaugurada 13 anos depois, em 1967, com *Cem anos de solidão*. O mais conhecido romance de Gabriel García Márquez conta a história da família Buendía, de sua fundação à sétima geração na fictícia cidade de Macondo, inspirada na real e verdadeira aldeia de Arataca, na Colômbia. Mas, ao trabalhar a temática do cemitério (de cartas), García Márquez já incorporava à realidade elementos da fantasia, do imaginário, do misticismo e do encantamento da sociedade colombiana. Usando as palavras do próprio autor na reportagem, “O carteiro bate mil vezes” é o retrato de uma realidade “onde o absurdo é uma coisa inteiramente natural”.³⁷ A fantasia, aí, é muito mais que elemento na construção do texto. O próprio episódio já é, por si só, fantástico.

O que encanta nesta reportagem é a existência de elementos que aparentemente não fazem parte da realidade. E o próprio cemitério de cartas tem este perfil. Lá trabalham verdadeiros detetives que tentam descobrir que destino deve ter a carta perdida, a quem ela deve chegar. Ou aparecem, por exemplo, cartas em branco, ou seja “‘Cartas para o homem invisível’, [...] introduzidas na caixa postal por alguém que teve a ideia de escrever uma carta para alguém que não existe e, por conseguinte, não vive em parte alguma”.³⁸

De que “O carteiro” é uma reportagem, não há dúvidas. E, como já foi visto anteriormente, permeada por uma linguagem literária e por isso, dando a impressão de que ali há elementos provavelmente vindos da imaginação do autor. Entretanto, cabe uma ressalva. Tais fantasias encontradas na história são retiradas da realidade. As raízes do imaginário de García Márquez estão no real. E isto se dá pelo realismo mágico que Gabo considera a própria realidade da América Latina, seu “absurdo natural”.

Para ele, o autor precisa trabalhar a linguagem e a técnica literária para incorporar na descrição desta realidade o fato de que no continente acontecem coisas extraordinárias. É o que García Márquez diz na seguinte conversa com Vargas Llosa, em 1972, sobre *Cem anos de solidão*, mas que podemos estender às suas outras obras:

V.L.: “Você se define como um escritor realista ou ficcionista ou não existe tal distinção?”

³⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 311

³⁸ IBIDEM, p. 311

G.M.: Em “Cem Anos de Solidão” eu sou um escritor realista porque na América Latina tudo é possível, tudo é real...Estamos cercados pelo extraordinário, por coisas fantásticas... Temos que trabalhar a linguagem e a técnica literária para incorporar a realidade fantástica latino-americana em nossos livros e fazer com que a literatura transmita o estilo de vida latino-americano no qual coisas extraordinárias acontecem todo o dia como coronéis que lutaram 34 guerras e perderam todas...Os escritores latino-americanos precisam escrever sobre essa realidade ao invés de buscar explicações racionais que não representam essa realidade. Temos que assumir essa realidade porque ela tem algo novo para oferecer à literatura universal.³⁹

De acordo com Herscovitz (2004), nesta conversa García Márquez se refere à existência de um “realismo mágico” até mesmo em seus trabalhos jornalísticos. Segundo Gerald Martin, o termo caracteriza uma narrativa que não faz distinção entre o que é fantástico, o que é real, o que é mito, o que é história.⁴⁰ Esta é uma sensação trazida por “O carteiro”, já que a história sobre o destino das cartas, e as coisas absurdas que acontecem com elas até chegarem ao cemitério, apesar de reais, parecem fantasiosas. Segundo Gabo, para retratar a realidade da América Latina, é preciso aceitar que o que acontece não é objetivo, mas tal “absurdo natural”, que não precisa ser inventado. Mais tarde, a técnica jornalística de obter histórias reais produziria textos cada vez mais literários, como *Funerais da Mamãe Grande* (1962) e *O Outono do patriarca* (1975), além de *Relato de um naufrago* (1970).

3.3 – Reportagem e literatura: uma ajuda mútua

De fato, é difícil demarcar a fronteira entre o jornalismo e a literatura numa obra híbrida como “O carteiro bate mil vezes”. Entretanto, é possível pensar que as duas técnicas, a literária e a jornalística, cooperaram para que o texto tivesse as informações a serem passadas, necessárias a uma reportagem, e o estilo literário impresso por Gabriel García Márquez. O objetivo aqui, poderia ser, então, maior que produzir uma matéria: poderia ser, portanto, uma reportagem de entretenimento e reflexão que junta a apuração do jornal, com o estilo autoral encontrado em textos de literatura.

Produzir um jornalismo que vai além da notícia e pretende tocar o leitor emocionalmente e intelectualmente, ou seja, fazê-lo pensar, é uma característica de García

³⁹ MÁRQUEZ e LLOSA, 1972 *apud* HERSCOVITZ, 2004. p. 177.

⁴⁰ In: Herscovitz, 2004

Márquez, mas também de outros jornalistas da mesma geração, como o americano Truman Capote, autor de *A sangue frio*, que saiu do trabalho exclusivo com o fato para a mistura dele com a ficção. Estes jornalistas, especialmente os que participaram do movimento do *New Journalism* nos Estados Unidos, juntaram as técnicas, ferramentas e a ousadia oferecidas pelo trabalho no jornal às técnicas da literatura, da linguagem para a produção de romances e pequenas histórias, para superar os limites que o próprio jornalismo os impunha com o vício da objetividade. Tudo isso, sem precisar se afastar da realidade, do fato.

Como Shelley Fisher Fishkin afirma no seu *From fact to fiction*:

Para os limites do jornalismo convencional, como eles [autores jornalistas sobre os quais trata a obra dela] conheciam –os assuntos que foram excluídos, o tratamento superficial e estereotipado aos que foram discutidos, a falta de ligação com qualquer tempo além do presente, os extravagantes clamores para o autoritarismo, a falta de desafio ao leitor para pensar por ele mesmo – isso era aparente para eles também. Assim era como poetas e romancistas projetaram e transcenderam as limitações, escrevendo textos cujo objetivo é envolver a mente e as emoções do leitor da forma como o jornalismo nunca faria.⁴¹

Uma das formas de diferenciar os dois gêneros é o processo de produção da obra. Segundo Cristiane Costa, enquanto o autor literário extrai os elementos do seu texto da sua imaginação, criando personagens, enredo e tramas, o repórter tira tudo isso da realidade e, no máximo, terá que adaptar as características do personagem à sua pauta, sem que, desta forma, crie uma nova pessoa que não existe no real, mas na cabeça do repórter.⁴²

Entretanto, mesmo que os elementos sejam tirados da realidade, o repórter imprime um estilo ao texto, caracterizando-o também como autor. Mesmo que mascarada, há algo de subjetividade do jornalista presente em sua reportagem. Implicitamente, existem marcas pessoais no texto informativo, mesmo que ele não tenha nada de literário.

⁴¹ “For the limits of conventional journalism as they knew it – the subjects that were excluded, the superficial, formulaic treatment of subjects that *were* discussed, the lack of connection to any time but the present, the extravagant claims to authoritativeness, the failure to challenge the reader to think for himself - were apparent to them as well. It was as poets and novelists that they both spotlighted and transcended those limitations, writing texts designed to engage the reader’s mind and emotions in ways their journalism never could”. (FISHKIN, Shelley Fisher. **From fact to fiction**. Nova York, Oxford University Press, 1985, p. 8, tradução da autora)

⁴² Cf. COSTA, 2005, p. 284

“O carteiro” poderia ser uma reportagem impessoal, mas o estilo, o uso de elementos literários como os já citados (personificação e animação do objeto inanimado carta, por exemplo) fazem com que as observações e impressões do autor apareçam também neste texto informativo. No trecho onde García Márquez descreve a casa onde é o “cemitério de cartas”, é possível reconhecer que, naquela descrição do ambiente, há a impressão e especulações do autor:

Por essa casa de um só andar, teto rebaixado e paredes descascadas, onde parece não viver ninguém, passaram milhões de cartas não reclamadas. Algumas delas deram voltas ao mundo e retornaram a seu destino, à espera de um reclamante que talvez tenha morrido esperando-a.⁴³

Desta forma, o texto jornalístico tem, sim, um autor e marcas pessoais que o identifiquem. Há nuances de subjetividade de Gabriel García Márquez, identificadas pelas expressões “parece” e “talvez tenha”. Aqui se vê conclusões, impressões e observações do autor em relação à cena que presencia como repórter. São imagens de uma realidade perdida que dão à ficção, subsídios para sua existência. E mostram que o texto literário não necessariamente é baseado de forma plena na imaginação de quem escreve. “Essa realidade está sempre dentro da ficção. Essa base da realidade faz bem para a ficção”⁴⁴.

Não é só esta subjetividade que identifica “O carteiro” também como uma obra literária (além de jornalística). Já foi visto que a reportagem tem relevância para ser uma publicação de jornal e além disso tem características de literatura, o que pode se concluir que um mesmo tema pode servir a estes dois senhores. Entretanto, algo que os separa é a linguagem. De acordo com Cristiane Costa,

na literatura, a palavra não é vista como portadora de informação e sim de significação. Ela muda totalmente de estatuto. E a imaginação e a memória (pessoal e literária) atuam o tempo inteiro. [...] Na imprensa a linguagem muitas vezes pode ser empobrecida pela falta de tempo hábil para uma elaboração formal. Fatores como a normatização, o espaço predeterminado pela diagramação e a própria necessidade de comunicação com uma ampla gama de leitores também podem fazer com que o texto

⁴³ GARCÍA MARQUEZ, 2006, p. 310

⁴⁴ VENTURA, Zuenir *apud* COSTA, 2005, p. 290

jornalístico diminua o repertório e até mesmo bloqueie a capacidade de expressão e a imaginação do escritor ⁴⁵.

Em “O carteiro”, a forma com que a linguagem é usada não é nada objetiva. Palavras são usadas para descrever quase minuciosamente os ambientes e personagens, mas sem a denotação. É visível a escolha de uma linguagem conotativa ao longo da reportagem com o objetivo de caracterização. Por exemplo: os funcionários do achados e perdidos do Correio da Colômbia “cobertos pela ferrugem da rotina” ⁴⁶. Ou seja, na literatura, as palavras dizem mais do que elas se pretendem dizer quando estão inseridas no texto.

Portanto, para que García Márquez desenvolvesse essa apurada capacidade de observação que o permite brincar com as palavras ao descrever um lugar, ou alguém, o jornalismo – o trabalho de repórter – teve esta grande contribuição. A vontade de oferecer ao leitor os detalhes mais escondidos da reportagem colaboram para a construção – ou reconstrução – das cenas a partir da leitura da matéria. Assim, ao menos no que diz respeito à capacidade de análise de uma situação e no manejo das palavras, uma função colabora, inegavelmente, com a outra. Ou seja, o repórter, jornalista, colabora com o escritor, com o trabalho do autor literário.

⁴⁵ COSTA, 2005, p. 202

⁴⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 310

4. O subterrâneo do Morro do Castelo, de Lima Barreto

O subterrâneo do Morro do Castelo é uma reportagem ficcional de Lima Barreto, publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, de 28 de abril de 1905 a 3 de junho do mesmo ano, que relata os acontecimentos em torno da demolição do Morro do Castelo para a construção da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Durante a execução deste projeto – um dos planos de modernização da cidade empreendidos pelo então prefeito Pereira Passos – acontece a descoberta de galerias subterrâneas no morro que abrigou um convento dos Capuchinhos e o antigo colégio dos jesuítas. O fato resgata a lenda de que ali havia um tesouro jesuíta enterrado, o que movimentava a cidade e a política em torno das escavações.

Ao longo da publicação quase diária no *Correio*, a cobertura das obras conta também com uma história paralela inserida no fato jornalístico: o folhetim “D. Garça ou o que se passou em meados do século XVIII, nos subterrâneos dos padres da Companhia de Jesus, na cidade do Rio de Janeiro, a *mui* heroica, por ocasião da primeira invasão dos franceses a mando de Clerc”, cujos manuscritos estão ainda guardados na Biblioteca Nacional. Esta cobertura folhetinesca – embora sem assinatura – foi a primeira publicação de Lima Barreto no periódico carioca.

D. Garça é uma história de amor com final trágico entre um dos padres do convento, um ex-marquês chamado Jean; a esposa do almoxarife do paiol da Alfândega da cidade de São Sebastião, D. Aída – que é a D. Garça do título – e Duclerc, um capitão francês. Contextualizado em 1709, durante a invasão da cidade do Rio por piratas franceses, este romance em folhetim muito tem a ver com a suspeita sobre a existência de um tesouro nos subterrâneos. Entre amores, vingança, morte e o suspense para o capítulo seguinte que atraíam cada vez mais a atenção e atiçavam a curiosidade dos leitores, a história conta sobre os bastidores da moradia dos jesuítas no Morro do Castelo. Os padres teriam escondido um tesouro sob o convento para evitar que estas riquezas em ouro, prata, pedras preciosas e documentos não fossem roubados durante a invasão francesa à cidade e nem confiscadas pelo Marquês de Pombal, que expulsara posteriormente a ordem do Brasil. A reportagem, no entanto, não chega a concluir se as riquezas dos jesuítas do Castelo são achadas ou não pelos exploradores.

4.1 - Uma breve história do folhetim D. Garça

O breve romance começa com um encontro as escondidas entre o jesuíta e a condessa, D. Garça. O religioso traz a notícia de que o capitão François Duclerc chegará ao Rio de Janeiro numa invasão francesa à cidade. A relação dos três personagens, entretanto, é antiga e vem desde a juventude, em Versailles, quando D. Garça conhece o padre Jean, então marquês de Fressenc, e Duclerc. Esposa do embaixador de Florença, o conde Ruffo de Lambertini, a moça era cortejada pelo marquês e pelo marinheiro e hesitava entre o amor dos dois amantes.

De volta ao tempo em que se passa o folhetim, 1709, o padre é escolhido para participar de uma ação missionária no interior do país, no mesmo período em que a invasão estava para acontecer na cidade. Pelo seu amor a D. Garça, ele pede para ficar na cidade, confessando seu sentimento à Ordem dos Jesuítas, que decide expulsá-lo, a menos que vá à missão. Jean então decide ir, concluindo que perderia o amor de Aída se vivesse na miséria após se desligar da vida religiosa. Na verdade, foi uma decepção amorosa com a condessa que o levou a se tornar padre no passado.

O padre sai rumo ao sertão pensando na vingança que executaria ao voltar. Neste episódio da decisão da viagem do padre Jean, o folhetim conta ainda como os jesuítas esconderam o tesouro – o Cristo e os apóstolos de ouro, as pedras preciosas e documentos da Ordem – para que não fossem roubadas na invasão, que fora, na verdade, motivada pela paixão de Duclerc a Aída. Esta era uma forma do capitão chegar à América e reencontrar o seu amor do passado.

Ameaçado por bandeirantes e com notícias de que Aída enviudara e passara a viver com Duclerc, derrotado na invasão, Jean decide voltar para o Rio de Janeiro, com o pensamento de que o casal o enganara para ficar junto. Já na cidade, o jesuíta, sabendo que o casal estava na antiga casa de Aída, por onde tinha acesso a partir dos subterrâneos do convento, o padre mata os amantes com um punhal. Primeiro Duclerc, e depois Aída, por confessar seu amor pelo comandante francês. Depois, o padre volta ao convento onde é encontrado morto ao lado de um punhal ensanguentado e um vidro de veneno. A “coincidência” da morte dos três provocou um faldatório na cidade.

4.2 - Texto híbrido: uma reportagem folhetinesca

Em *O subterrâneo do Morro do Castelo*, que é datado do início do século XX, Lima Barreto usa a fórmula que mistura realidade e ficção no jornal, assim como diversos

escritores de sua geração. A partir do final do século anterior já era visível o uso desta estratégia por folhetinistas que contaminavam o discurso informativo com a literatura. A ideia de fragmentar os romances nas páginas dos jornais e revistas ilustradas certamente atraiu muitos leitores, embora a crítica não gostasse muito da presença desta nova forma de ficção no jornal. De acordo com Muniz Sodré, até aproximadamente o fim da primeira metade do século XX, “o jornalismo popular misturava, sem grandes medidas, informação e ficção”⁴⁷, atento ao extraordinário e ao sensacional, enquanto a imprensa mais elitista usava fórmulas mais objetivas.

A parte jornalística da narrativa é construída a partir da visão de Lima como o repórter que vai checar a existência de uma grande galeria encontrada por um operário que trabalhava nas escavações. A partir daí e de todas as hipóteses que rondam a questão (se é verdade ou se é lenda), a rotina e as novas descobertas sobre esta grande obra são relatadas no dia a dia do jornal ao longo deste pouco mais de um mês de publicação.

Para trazer detalhes desta suposta reportagem sobre as escavações, Lima Barreto vai até o local, entrevista trabalhadores e especialistas no tema, como um arqueólogo (Dr. Rocha Leão), colhe provas (“Trouxemos uma terça parte de um dos tijolos para nosso escritório para quem quiser a pode examinar”)⁴⁸, pesquisa acontecimentos anteriores relacionados ao assunto e narra os fatos que acontecem na cidade por causa da descoberta dos subterrâneos. Dentre eles, a aglomeração de pessoas à entrada da galeria:

Durante toda a tarde de ontem, crescido número de curiosos estacionaram no local onde se havia descoberto a entrada da galeria, numa natural sofreguidão de saber o que de certo existe sobre o caso,⁴⁹

Embora a todo momento Lima Barreto não se comprometa ou afirme que o objeto da reportagem – a existência ou não das riquezas escondidas nos subterrâneos – é lenda ou verdade, o autor usa artifícios para dar credibilidade ao seu texto frente aos leitores. Além de contar com técnicas de reportagem e de redação jornalística, como as já citadas entrevistas com personagens e especialistas e apuração no local do acontecimento e “acesso a documentos”, Barreto busca garantir o certificado de “história real” através da

⁴⁷ Cf. SODRÉ, 2009, p. 139

⁴⁸ BARRETO, Lima. **O subterrâneo do morro do castelo**. Rio de Janeiro: Dantes, 1997, p. 14

⁴⁹ IBIDEM, p. 4

existência de personagens que existiam (ou existiram – no caso do Marquês de Pombal à época em que se passava a história de D. Garça) de verdade, como Lauro Müller, Rodrigues Alves, Souza Aguiar, Paulo de Frontin e outros.

Estes personagens, misturados aos fictícios, levam a crer que todo o relato é verdadeiro, o que inclui a história do folhetim, já que esta surge na reportagem sobre os subterrâneos no momento em que o repórter tem acesso a cartas e documentos que “provam” a existência do tesouro. Dentre eles, está o relato da trágica história de amor de D. Garça, do padre e do capitão, como sugere o trecho a seguir:

Em meio à papelada arcaica que revolvemos em busca de informações sobre o palpitante assunto, fomos encontrar a história de uma condessa florentina conduzida para o Brasil num bergantim e aqui recolhida ao claustro do Castelo aos tempos da invasão de Duclerc.⁵⁰

Da reportagem para a literatura, *O subterrâneo* destaca-se pela introdução do folhetim D. Garça como parte da matéria. A estratégia certamente foi usada como forma de atrair a atenção e interesse do leitor com a fórmula do “continua amanhã” que, para funcionar, segundo Cristiane Costa, era preciso “mais que retalhar romances. Foi necessário criar ganchos, suspense, redundâncias para atualizar a memória do leitor distraído e não deixar os novos confusos”.⁵¹

Em *O subterrâneo* é possível identificar duas formas de mostrar que a história não acabou na publicação “de hoje” e segue na “de amanhã”. A estratégia aparece explicitamente como em:

Da longa história que ouvimos, fartamente documentada e narrada na linguagem simples e fluente, por um homem de espírito cultivado e arguto conhecedor do assunto, daremos amanhã circunstanciada notícia aos leitores, justamente ávidos de desvendar os mistérios do venerável morro.⁵²

Ou de forma mais velada, simplesmente atijando a curiosidade que estimularia a venda do jornal no dia seguinte como em: “Padre João fez bem; a vingança viria depois, cedo ou

⁵⁰ IBIDEM, p. 34

⁵¹ COSTA, 2005, p. 240

⁵² BARRETO, 1997, p. 18

tarde. E com os braços apoiados no espaldar da velha curul, o jesuíta fixava pedrarias esparsas, com um sorriso diabólico a brincar-lhe nos lábios”.⁵³

4.3 – Além do folhetim: outros aspectos de literatura

O texto literário além de, não necessariamente, se respaldar na realidade, usa as palavras de forma mais flexível. Elas são portadoras de diversos significados e, desta forma, cabe ao leitor interpretá-las. A ficção literária se produz no plano dos símbolos, e, portanto “se abrem para pluralidade das significações, *inventando* acontecimento e linguagem, desafiando o leitor à parceria na produção interpretativa do sentido”⁵⁴, como afirma Muniz Sodré. Assim, no texto de Lima Barreto, as palavras também têm mais do que se supõe que elas possam dizer e o leitor ganha papel de destaque na conclusão e interpretação da reportagem. E isto pode ser reparado no fato do autor não apresentar uma conclusão sobre se o que está reportando é verdade ou lenda, e sim trazer esta responsabilidade para o leitor.

Outro artifício que não é usado numa obra genuinamente jornalística e que aparece com certa frequência em *O subterrâneo do Morro do Castelo* são as intervenções do narrador. Em geral, não se usa a primeira pessoa no texto informativo para que ele seja o menos pessoal possível, ou seja, preza-se pela objetividade. No texto jornalístico, a linguagem deve ser útil, ou seja, deve ter como objetivo a compreensão do conteúdo pelo leitor, “como se os fatos pudessem falar por si mesmos”.⁵⁵

Barreto faz o contrário do que sugere qualquer manual de jornalismo e inclusive o que o *Manual da Redação da Folha de S. Paulo*, 102 anos depois, pregaria: “a busca da objetividade jornalística e o distanciamento crítico são fundamentais para garantir a lucidez quanto ao fato e seus desdobramentos corretos”.⁵⁶ O repórter é um dos personagens da história repleta de marcas de subjetividade. Como no exemplo que se segue, Lima Barreto usa a mais clássica delas, a primeira pessoa: “Mais alguns passos e aos nossos olhos surge

⁵³ IBIDEM, p. 64

⁵⁴ SODRÉ, 2009, p. 160

⁵⁵ COSTA, 2005, p. 299

⁵⁶ GRUPO FOLHA. **Manual da Redação: Folha de S. Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 22

a mole argilosa do Castelo: um grande talho no ventre arroxeadado da montanha nos faz adivinhar a entrada do famoso subterrâneo”.⁵⁷

Desta forma, *O subterrâneo do Morro do Castelo*, assim como o objeto analisado no capítulo anterior – a reportagem de Gabriel García Márquez “O carteiro bate mil vezes” –, é um texto híbrido que mistura o jornalismo e a literatura. Eles não permitem a identificação e separação do que, naquele enredo, é fato real e o que é produto da imaginação do autor. Embora sejam escritos em lugares e momentos diferentes – quase 50 anos e aproximadamente 4.500 km de distância separam as cidades de Bogotá e Rio de Janeiro – ambos textos jornalísticos trazem características que os enquadram também no rótulo literário.⁵⁸ Nenhum dos dois deixa, portanto, de usar as técnicas de reportagem como aliadas na observação dos acontecimentos e na produção da sensação de realidade no texto literário que é, ainda, em partes, ficcional.

Há ainda outra semelhança entre *O subterrâneo* e “O carteiro”. No final da primeira parte da reportagem, ou seja, no texto que saiu no *Correio* em 28 de abril de 1905, Lima Barreto adianta que esta matéria, será uma “farta messe de assuntos para os amadores de literatura fantástica e para os megalômanos, candidatos a um aposento na Praia da Saudade”⁵⁹, área no bairro da Urca onde ficava o Hospício Nacional dos Alienados, atual campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ou seja, cinco décadas antes, o autor brasileiro já fala em literatura fantástica.

Talvez pelo misticismo e o mistério que envolve a história, Barreto tenha qualificado a reportagem como literatura fantástica ao fazer a afirmação acima. Por exemplo, o episódio que narra a hipótese absurda de que Paulo de Frontin seria a segunda encarnação do Marquês de Pombal. Por isso, deveria ser ele quem encontraria as riquezas de quem, em outra vida expulsara do país e confiscaria os bens, no caso, os jesuítas. Mesmo diante de uma cultura mística, como a brasileira, o fato de Frontin ir a uma sessão espírita e descobrir que é Pombal, é naturalmente absurdo.

O mesmo fez García Márquez quase meio século depois quando produziu o seu “Carteiro”. O semelhante “absurdo natural” que deu origem a pauta do cemitério de cartas

⁵⁷ BARRETO, 1997, p. 7

⁵⁸ Cf. informações do site www.distance-calculator.co.uk/world-distances-bogota-to-rio_de_janeiro.htm. Acessado em 08/06/2011 às 14:10h

⁵⁹ BARRETO, 1997, p. 5

na Colômbia, movimentou, no Rio de Janeiro, a busca por um tesouro que ninguém sabia, com toda certeza, se existia de verdade. Nos dois casos, foi a realidade fantástica da América do Sul que deu subsídios para a produção das duas reportagens. Cada uma em seu espaço geográfico, cada uma no seu momento histórico, elas ofereceram seus absurdos aos autores. E o público foi capaz de recebê-los com naturalidade. Esta foi uma estratégia para atrair cada vez mais leitores ao jornal.

4.4 – Por trás do jornalismo: uma narrativa em making-of

A presença do repórter na narrativa extrapola ainda a simples ideia da subjetividade no discurso jornalístico. Típica da figura e da trajetória literária de Lima Barreto é a aparição do jornalista nos romances. É assim que o autor, de alguma forma, mostra os bastidores da reportagem dos subterrâneos. Exatamente como fez, mais exacerbadamente, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, onde descrevia em detalhes nada edificantes os bastidores da redação do jornal *Correio da Manhã* e as armações de seu dono Edmundo Bittencourt, satirizado na figura do personagem Ricardo Loberant. Pela história esbarrar em questões éticas, a publicação do livro, em 1909, custou a Lima Barreto sua colaboração no *Correio* e um bloqueio por parte da grande imprensa.

A reportagem *O subterrâneo do Morro do Castelo* mostra a rotina de Lima Barreto como repórter, misturando mais ainda a ficção com a não-ficção. Lima foi checar a abertura da galeria que deu origem a caçada do tesouro dos jesuítas, dia a dia relatava acontecimentos direto da entrada da abertura e foi até a casa do Sr. Coelho, que tinha em seu poder documentos que provavam a existência de preciosidades nos subterrâneos do morro. Estas são algumas das aparições mais claras do repórter na matéria.

Sobre a ida ao encontro do Sr. Coelho, o *Correio* publicou, por exemplo, em alguns dias, quase que detalhadamente o caminho de Lima Barreto até a casa deste senhor, e a conversa que tiveram no local, quando verificaram alguns documentos que “provavam” a existência do tesouro. É como se estes episódios fizessem parte não da reportagem, e sim dos bastidores dela, mas misturados aos fatos relevantes que eram investigados e passados ao público pelo repórter.

Esta forma de publicação da reportagem, ou seja, incluir o “por trás das câmeras”, para que o leitor, junto com o escritor, vá descobrindo (ou não) os fatos, segundo Cristiane Costa, é um fenômeno clássico da literatura do final do século XX, chamado *making-of*. E, ao cruzar as fronteiras entre literatura e jornalismo, este modelo põe “em cena os

bastidores da apuração, sua construção em forma de tentativa e erro”⁶⁰. Para Zuenir Ventura, autor do livro-reportagem em *making-of*, *Inveja, o mal secreto*, este processo é geralmente mais interessante e divertido que a matéria que sai publicada no jornal, expurgada das subjetividades e observações pessoais do repórter frente àquela pauta. “No jornalismo a gente não conta o processo, só conta o resultado. Às vezes, você chega na redação e conta o que aconteceu e é muito mais legal do que a matéria que sai publicada”⁶¹, afirmou em entrevista a Cristiane Costa. “O fato também é uma construção discursiva, uma ilusão referencial”.⁶² É interessante como Lima Barreto faz isso, quase um século antes.

O *making-of* acaba mostrando, portanto, que é impossível tornar fato e ficção, ou aspectos da subjetividade do autor, coisas separadas. Este tipo de texto mistura real e imaginação de quem escreve e as influências literárias e pessoais. Repórter e escritor, assim como todas as pessoas, são influenciados, mesmo que não queiram ou prefiram esconder, por suas experiências pessoais. Ou seja, a subjetividade está sempre impregnando os trabalhos autorais jornalísticos. E nem o leitor mais atento é capaz de identificar o que é produto da realidade e o que não é. “Quando planejado por escritores jornalistas, o jogo de verdade e mentira enlouquece até mesmo o leitor mais treinado a trilhar as pistas falsas das narrativas”⁶³

Portanto, já no início do século XX, com *O subterrâneo*, Lima Barreto planta uma semente do que poderia ser a literatura de *making-of*, cujo objetivo é acabar com a função referencial do texto, ou seja, o uso da denotação, da terceira pessoa, das informações verdadeiras e reais. Este artifício produz “ambiguidades e dúvidas na narrativa, levando o leitor a se confundir sobre o que é factual e o que é ficcional. E mostra como ele pode ser facilmente iludido”.⁶⁴

De fato é o que se pode ver em *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Mostrar o repórter em seu momento de apuração, de captação de documentos, ao mesmo tempo em

⁶⁰ COSTA, 2005, p. 289

⁶¹ VENTURA *apud* COSTA, 2005, p. 290

⁶² COSTA, 2005, p. 291

⁶³ IBIDEM, p. 289

⁶⁴ IBIDEM, p. 291

que revela o conteúdo do material, leva o leitor a acreditar na veracidade daquele acontecimento. O encontro entre Barreto e o personagem Sr. Coelho pode até ter acontecido de verdade. Entretanto, o que é contado a partir deste encontro, como a já citada carta sobre D. Garça e a fantástica visita de Paulo de Frontin a uma sessão espírita onde foi revelado que ele era reencarnação do Marquês de Pombal podem ser facilmente confundidos com a imaginação do autor. Mas quem pode, afinal, dizer, com certeza, o que é ficção e o que é realidade nesta reportagem?

O real foi, portanto, matéria prima para que Lima Barreto criasse enredos e personagens e a matéria pudesse ser publicada e lida em diversos dias. Assim, é possível entender a que a ferramenta do *making-of* serviu: a função folhetinesca da reportagem sobre os subterrâneos. E as pesquisas foram fundamentais para que Barreto, assim como Zuenir Ventura em seu *Inveja: o mal secreto*, pudessem criar os seus trabalhos. A realidade é, portanto, neste tipo de reportagem, matéria-prima para que se produza a literatura que irá confundir o leitor sobre o ficcional e o não-ficcional.

5 - *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto

Cemitério dos vivos é uma obra inacabada de Lima Barreto, baseada em seu diário, que foi escrito durante a segunda internação do autor no Hospício Nacional de Alienados, onde hoje é o campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre o dezembro de 1919 e fevereiro de 1920, Lima escreveu o que ganhou o nome de *Diário do Hospício* e deu origem à obra que aqui será analisada sob o viés do jornalismo e da literatura. Ambos, *Cemitério* e *Diário*, foram publicados num mesmo volume em 1953, 31 anos após a morte do autor.

Inspirado na vida de Lima Barreto, o *Cemitério dos Vivos* conta a trajetória de Vicente Mascarenhas desde aproximadamente seus 20 anos, quando conhece sua mulher Efigênia, na pensão onde morava. A história inclui ainda a internação do funcionário público no hospício, no Natal de 1919, por problemas de depressão e alcoolismo, mesclado com suas outras memórias e personagens que passaram por sua vida dentro e fora da instituição. *Cemitério* é, como as outras obras de Lima Barreto, um romance baseado no cotidiano e na realidade em que o autor vivia. É um romance autobiográfico cujo tema faz um retrato das instituições psiquiátricas da época, ou seja, do começo do século XX, mostradas como um “depósito” das pessoas à margem da sociedade. *Cemitério* tanto tem a ver com a vida de Lima Barreto que, na história, o personagem Mascarenhas também esteve internado duas vezes no hospício – pelo mesmo motivo de Lima –, foi colaborador de um jornal, dentre outras semelhanças.

Embora seja uma obra baseada em acontecimentos reais, é muito comum considerar o *Cemitério dos Vivos* somente literário e documental. É certo que a realidade serviu de subsídio para a criação do enredo, da trama e dos personagens que circundam a vida de Vicente Mascarenhas, e porque não, de Lima Barreto. Mas por que não pensar também na possibilidade de caracterizar como obra jornalística? Afinal, mesmo não tendo sido publicada previamente em nenhum periódico e fazendo uso de aspectos fictícios (como o nome dos personagens) e literários (narração em primeira pessoa, além do uso de uma linguagem mais figurada que referencial), *Cemitério* traz aspectos de reportagem, e não é só pelo fato do autor ter trabalhado e se mantido como jornalista nos anos que antecederam a sua segunda internação no hospício Pedro II.

5.1 - Reportagem no *Cemitério*

À primeira vista, é difícil perceber em *Cemitério dos vivos* alguma importância jornalística. Mais visível é seu aspecto psiquiátrico, documental e histórico do início do século XX. Assim, o seu valor para ser publicado imediatamente num veículo como um jornal, por exemplo, não é claro, já que loucura e o que mais se destoasse do comportamento correto na sociedade era marginalizado e “jogado” no manicômio. Em consequência disso, a denúncia feita por Lima Barreto sobre o tratamento dos doentes no hospício, inserida na história de *Cemitério*, poderia não surtir efeito e nem ter apelo popular, no contexto dos primeiros anos do século passado. Porém, se o contexto fosse outro, ou seja, se o que o *Cemitério* revela for visto com olhos dos século XXI e dos avanços da medicina e seus conceitos, o impacto desta “reportagem” certamente seria outro e possivelmente escandaloso.

Analisando o tema de *Cemitério*, é possível perceber que o texto se enquadra nos atuais critérios de noticiabilidade. Apesar de ter sido baseado nas anotações pessoais do autor em seu diário – assim como *Relato de um Náufrago*, de Gabriel García Márquez, foi escrito a partir das lembranças do marinheiro Velasco –, a história traz detalhes importantes para as pessoas de uma forma geral. Através do relato do personagem Vicente Mascarenhas, a obra retrata e denuncia as condições em que os doentes eram tratados dentro do hospício, a impaciência dos guardas, dentre outras situações. Assim, o texto ganha ares de utilidade pública, pois poderia afetar a vida cotidiana dos leitores – neste caso, internos, familiares e seus conhecidos –, se fosse levado ao conhecimento geral. Além desta função, o fato de ter o poder de provocar alguma alteração na dinâmica e na administração do hospício, faz com que a denúncia presente em *Cemitério* se torne noticiável. Isto de acordo com as concepções mais básicas e atuais de notícia.⁶⁵

Desta forma, mais que um documento sobre a vida da parte da sociedade internada num manicômio de uma república ainda jovem, a obra de Lima Barreto pode ser vista como uma reportagem-denúncia sobre esta população marginalizada. No hospício, os doentes tinham que limpar banheiros, arrumar seus próprios cômodos, sempre sob a supervisão de guardas, mas, muitas vezes, sem a ajuda deles. Tais acontecimentos

⁶⁵ Cf. os critérios de seletividade e hierarquia do Manual de Redação da Folha de S. Paulo, assuntos de utilidade pública e acontecimentos que alteram a dinâmica das relações entre as instituições e seus integrantes merecem ser noticiados. In: GRUPO FOLHA. **Manual da Redação: Folha de S. Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2007, p.22

poderiam motivar a denúncia e a notícia, segundo os critérios já abordados. *Cemitério dos vivos* é, portanto, uma “escrita de acusação, que põe o social sob juízo e inverte o jogo perverso da psiquiatria ao denunciar sua arbitrariedade e o abuso de poder”.⁶⁶ Lima usa o diário íntimo e conseqüentemente a produção de *Cemitério dos vivos* como válvula de escape dentro do hospício, mas sobretudo como forma de mostrar como era o tratamento aos doentes dentro da instituição e “reclamar” disso:

Estava sentado à borda da cama, quando apareceu na porta um guarda e gritou:
[...] – “Seu” Orestes, o enfermeiro-mor, disse para você levar a cama e tudo para o quarto de dentro.
E ficou encostado no umbral da porta, com as chaves na mão. [...] Esperei um pouco que ele viesse a ajudar a carregar a cama, mas tal não fez. Foi preciso que um outro doente se apressasse em fazê-lo, para cumprir <a> ordem.⁶⁷

Outro aspecto que merece destaque por permitir que *Cemitério* seja caracterizado como reportagem é o trabalho de Lima Barreto. Embora forçado por circunstâncias da vida a ser internado num hospício, o seu lado repórter nunca deixou de existir. Até esta internação, ele já havia trabalhado como repórter no *Correio da Manhã*, colaborou na revista *Fon-Fon*, lançou a revista *Floreal* e seu *Triste Fim de Policarpo Quaresma* foi publicado em folhetim no *Jornal do Comércio*, onde escrevia e na *Gazeta da Tarde*. Teve participações ainda na revista *O Riso*, no *Jornal da Noite* e no *Correio da Noite*, revista *Careta* e na imprensa alternativa da época: *A Lanterna* e o semanário político *A.B.C.* Esta vasta, mas curta experiência como jornalista – de 1905 a 1919 – deu a Lima o *know-how*, o conhecimento da profissão que apurou sua capacidade de observação, necessária à boa produção de qualquer reportagem.

Entretanto, não é só o fato de *Cemitério*, sendo uma obra literária, ter sido escrita por um jornalista que conta para classificá-la como jornalística. Baseando-se na definição de jornalismo literário que Sodré cita em *A narração do fato*, é possível dizer que, sim, *Cemitério dos vivos* indiretamente faz parte do gênero jornalismo literário. Segundo o autor, “Jornalismo literário é uma modalidade de prática da reportagem de profundidade e

⁶⁶ HIDALGO, Luciana. **O lugar da escrita de si na obra de Lima Barreto**. Disponível em www.dubitoergosum.xpg.com.br/simp3.htm. Acessado em 13/06/2011, às 21:03h

⁶⁷ BARRETO, Lima. **Diário do Hospício – Cemitério dos Vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993, p. 163

do ensaio jornalístico, utilizando recursos de observação e redação originários da (ou inspirados pela) literatura”.⁶⁸

Todo este mergulho forçado no universo da loucura, que Lima Barreto viveu, se assemelha ao trabalho de uma reportagem de imersão. O jornalista, neste caso Lima, vive as histórias contadas nesta obra que mistura ficção e realidade não como o profissional, mas como ele mesmo. E sendo ele o próprio personagem desta “reportagem” a riqueza de detalhes, sentimentos e percepções fica por conta do autor, como no exemplo a seguir:

Na segunda-feira, logo após o almoço, o superintendente da secção chamou-me e disse-me:
 - Senhor Mascarenhas, vamos à presença do diretor.
 Pus o cigarro fora, ele mesmo ajudou-me a compor o meu vestuário e lá fui eu. Em caminho, perguntou-me o chefe da enfermaria:
 - O senhor conhece o diretor?
 - Conheço, respondi.
 A segurança da minha resposta pareceu intrigar o meu caridoso pastor.⁶⁹

No trecho de *Cemitério dos Vivos* destacado acima, é possível encontrar não só um claro fluxo narrativo, mas a sensação proporcionada pelos detalhes e percepções do autor são capazes de levar o leitor novamente à cena do acontecimento. De acordo com Muniz Sodré, quando comparada a uma notícia, algo mais pontual e factual do cotidiano, a reportagem tem a função de transportar o leitor para dentro do acontecimento que se passou. Como ele afirma, é como se fosse um retrato, ou um pequeno filme do fato:

Movimentando-se o retrato, à maneira de um pequeno filme, chega-se de forma mais característica a um fluxo narrativo que se pode chamar de *reportagem*, palavra derivada do latim *reportare* com a implicação semântica de levar alguém (no caso, o leitor) novamente à cena de um acontecimento.⁷⁰

Este pensamento, Sodré completa afirmando que o estilo se assemelha com as construções típicas da literatura que têm o objetivo de capturar a atenção do leitor.

A objetividade é outra característica de texto jornalístico encontrada em *Cemitério*. O olhar vindo de fora é visto no seguinte trecho, ainda no início da narrativa da internação:

⁶⁸ SODRÉ, 2009, p. 140

⁶⁹ BARRETO, 1993, p. 156

⁷⁰ SODRÉ, 2009, p. 171

“O Pavilhão de observação é uma espécie de dependência do Hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia, isto é, os tidos e havidos como miseráveis e indigentes, antes de serem definitivamente internados”.⁷¹ Entretanto, Barreto, logo nas linhas seguintes, emite sua opinião e observações particulares, trazendo de volta a subjetividade do gênero literário para seu texto:

Em si, a providência é boa, porque entrega a liberdade de um indivíduo, não ao alvedrio de policiais de todos os matizes e títulos, gente sempre pouco disposta a contrariar os poderosos; mas à consciência de um professor vitalício, pois o diretor do Pavilhão deve ser o lente de Psiquiatria da Faculdade, pessoa que deve ser perfeitamente independente, possuir uma cultura superior e um julgamento no caso acima de qualquer injunção subalterna.⁷²

5.1.1 – Um velho *New Journalism*?

Ao considerar que *Cemitério dos vivos* é uma reportagem e observar a presença de aspectos literários no texto, é possível identificar traços que remetem ao chamado *New Journalism* norte-americano dos anos 60, com quase 40 anos de antecedência. O modelo, que assim como o *making-of*, dentre outras formas de jornalismo, também cruza as fronteiras entre este gênero e a literatura, adaptou “técnicas ficcionais às reportagens, como as variações de ponto de vista, monólogos interiores de um narrador autoconsciente e participante, a ênfase na composição dos personagens, e, principalmente, na transcendência da objetividade”.⁷³ Seria então, o *Cemitério* um dos precursores brasileiros do que depois se configuraria como *New Journalism*?

Se forem observadas as condições em que Lima Barreto produziu esta reportagem, ou seja, desde a apuração até a construção – mesmo inacabada – do texto, sim. Barreto fazia parte de uma juventude intelectual que evitou, a todo custo vender seu talento. Tal atitude o fez parte da fatia marginalizada e rebelde da intelectualidade, que acabou por se degradar no alcoolismo, no vício e na boemia. Foi isso que o levou ao hospício e, sem pretensão alguma, ao campo para a matéria de sua vida, o *Cemitério dos vivos*, e assim ele produziria uma reportagem de imersão, mesmo sem intenção.

⁷¹ BARRETO, 1993, p. 121

⁷² IBIDEM, p. 121

⁷³ COSTA, 2005, p. 267

De acordo com Muniz Sodré, as reportagens que se encaixam no rótulo de *New Journalism*, como as de Tom Wolfe e Truman Capote, são “caracterizadas por extensas pesquisas de campo e pelas descrições detalhadas de ambientes e personagens”.⁷⁴ E isso, Barreto também o faz em *Cemitério*: sua internação, ou seja, viver os fatos na pele foi a maior pesquisa de campo que poderia ter feito. Além disso, a obra não deixa a desejar na caracterização de personagens e ambientes, como no exemplo a seguir, que agrupa as duas características:

Dava-me com um rapaz do Ceará, meu colega de curso, de nome Chagas, vadio que nem ele, mesmo estróina e desregrado, mas inteligente, bom camarada e dado a versos e poetas, em cujo meio vivia. Possuía muitos livros de versos e outros autores literários que eu me abstinha de ler. Morava na mesma casa de cômodos que eu, à Rua do Lavradio, o famoso 69, que conheceu gerações e gerações de estudantes. Era um sobradão de dous andares e loja, que devia ter sido construído nos fins da Regência ou no começo do Segundo Reinado, forte, com amplas salas, áreas, mas assim mesmo escuro, iluminado somente por aquela meia-luz dos tempos dos mosteiros.⁷⁵

Entretanto, o “novo jornalismo” americano não é tão novo assim. Esta nomenclatura já era usada no século XIX, quando o jornalismo dos Estados Unidos deixava a ênfase político-panfletária de lado e dava mais atenção aos excitantes noticiários de polícia. Foi nas últimas décadas deste século, com o jornalismo sensacionalista, que o modelo ganhou mais força. Jornais como *World*, comprado por Joseph Pulitzer em 1883, e o *New York Journal*, adquirido por William Randolph Hearst em 1895, traziam narrativas perturbadoras e dramáticas de crimes e escândalos. Tudo isto, misturado ao entretenimento, para atrair o público do folhetim. Para a apuração de tais matérias, os repórteres

se fingiam de mendigos nas ruas, internavam-se voluntariamente em campos para migrantes ou chegavam a simular ataques de loucura para serem admitidos em asilos, muito antes que se reinventasse o jornalismo participativo como uma grande novidade.⁷⁶

⁷⁴ SODRÉ, 2009, p. 153

⁷⁵ BARRETO, 1993, p. 106

⁷⁶ COSTA, 2005, p. 268

Este mergulho do repórter em suas pautas remete ao que produziu o *Cemitério*, de Lima Barreto, embora não intencional. Sua experiência como interno do Hospício Nacional dos Alienados se assemelha muito à reportagem de Nellie Bly – cujo nome verdadeiro era Elizabeth Jane Cochran –, de setembro de 1887. Na ocasião, ela se internou no Women's Lunatic Asylum, em Blackwell's Island, Nova York, como uma mulher com problemas mentais. O objetivo era produzir uma reportagem investigativa, que ganhou o nome de “Ten days in a mad-house”, sobre este tipo de instituições da época. Bly, que era sã, escolheu o nome de Nellie Brown e simulou a loucura em um nível que pudesse passar despercebida pelos médicos e viver entre os doentes mentais.

Assim como a história de Lima Barreto, a narrativa de Nellie Bly, considerada precursora deste jornalismo de imersão nos Estados Unidos, também é repleta de diálogos e impressões pessoais. Sua história começa com a proposta do editor do *World*, passando por como ela foi parar no manicômio (presa, Nellie passou por um julgamento que “atestou” que não estava gozando perfeitamente de suas faculdades mentais) até a descrição de seus dias lá.

Nos dez dias que ficou no hospício, ela entrevistou pacientes, observou como eles eram tratados e como as instituições eram gerenciadas. Após o período, a repórter foi resgatada do asilo por um advogado do jornal onde trabalhava. A matéria foi publicada no domingo posterior ao resgate com o seguinte comentário de Nellie Bly: “O que, exceto a tortura, poderia produzir a insanidade tão rápido quanto este tratamento?”⁷⁷ A reportagem causou um mal-estar entre as autoridades nova-iorquinas. Como consequência, foi iniciada uma investigação e depois, aprovado um fundo adicional para o tratamento de doentes mentais.⁷⁸

No Brasil, *Cemitério dos Vivos* não foi o primeiro trabalho cujas características remetem ao que, 40 anos depois, se tornou o *New Journalism* americano. Segundo Cristiane Costa, esta tradição de misturar o literário com o jornalístico é antiga e “teve como marco principal [no país] a cobertura de Euclides da Cunha, destacado em 1897 pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para cobrir a Guerra de Canudos, na Bahia, e que originou o

⁷⁷ McCOLLUM, Sean. **Nellie Bly: Daredevil Reporter** in Junior Scholastic. Disponível em www2.scholastic.com/browse/article.jsp?id=4961. Acessado em 13/06/2011 às 16:15h

⁷⁸ “The story embarrassed New York City officials into taking action. They launched an investigation, then approved additional funds to improve the treatment of the mentally ill”. Tradução da autora. Cf. McCOLLUM. **Nellie Bly: Daredevil Reporter** in Junior Scholastic

clássico *Os sertões*, cinco anos depois”.⁷⁹ A reportagem “Pennando”, que Oswald de Andrade fez em 1909 usando técnicas literárias, também chegou antes de *Cemitério*.

Mas certamente a obra de Lima Barreto foi uma das precursoras e, sem querer ou pretender, se tornou uma reportagem denúncia em forma de literatura. Provavelmente, se publicada na época em que foi escrita, não surtiria tanto efeito na sociedade e nas instituições como aconteceu com a reportagem de Nellie Bly. Isto porque Lima Barreto não foi internado por vontade própria e, embora tivesse vivido consciente e abstinente no hospício, foi para lá em consequência do alcoolismo, uma patologia que, naquela sociedade era equivalente à insanidade. Isto poderia tirar a credibilidade de seu relato, se este viesse a público ainda no começo daquele século. Hoje, nos primeiros anos do século XXI, muito mais que valor jornalístico de denúncia a obra de Lima Barreto vale como documento e registro de como eram as instituições psiquiátricas do Rio de Janeiro há quase 100 anos.

⁷⁹ COSTA, 2005, p. 268

6. Conclusão

Feita a análise das obras *Relato de um naufrago* (1955) e “O carteiro bate mil vezes” (1954), de Gabriel García Márquez; e *O subterrâneo do Morro do Castelo* (1905) e *Cemitério dos vivos* (1953), de Lima Barreto, sob o viés do jornalismo e da literatura, é possível concluir que todas elas, guardadas as proporções, têm características dos dois gêneros. Em todas se encontram motivos para a publicação a partir da função informativa do texto, entretanto, com uma forma de escrita bem típica da literatura e da ficção.

Relato de um naufrago, aparentemente, não teria nenhuma novidade para a imprensa pois já era pauta velha. Entretanto, a riqueza das histórias que o marinheiro Velasco trouxe à redação do *El espectador* fizeram o tema voltar a ser interessante. A informação de que o destóier Caldas carregava contrabando foi o estopim para a história voltar à tona como uma reportagem reveladora.

Se, por um lado, *Relato* é de fato uma reportagem que mereceu ser publicada por toda reviravolta que causou, o formato “diário”, escrito por García Márquez, passando-se pelo próprio marinheiro, de certa forma descaracteriza a obra como jornalística. A escolha serviu para dar veracidade ao novo e contraditório fato, embora seja extremamente subjetiva a escrita em primeira pessoa. Isto é muito diferente do que reza o jornalismo convencional: objetividade alcançada por um narrador invisível em terceira pessoa.

Outros recursos que nos fazem concluir sobre contribuição da literatura ao jornalismo nessa obra, e duvidar sob alguns aspectos de sua total veracidade, é o fato de que, ali, alguns acontecimentos parecerem irrealis, como alucinações. Neste sentido, *Relato* é uma narrativa jornalística cuja concepção estética literária lhe serviu para atrair a atenção do público para uma história velha que, no entanto, tinha novidades.

Já em “O carteiro bate mil vezes”, reportagem de 1954, a literatura contribuiu de outra forma. A pauta já não era velha, mas daquelas que nenhum jornalista fica muito empolgado em fazer, pois, a princípio, é difícil enxergar onde está o interesse do leitor por um depósito de cartas. Entretanto, de um jeito lúdico e envolvente, García Márquez apresenta uma reportagem-serviço sobre os correios de Bogotá e encontra ali, no nonsense do real, as sementes do realismo fantástico. E para isso ele joga sua carga autoral e usa e abusa dos recursos literários.

Além de ter aval para ser publicado, com o uso de números, estatísticas e palavras de especialistas e outros fundamentos de qualquer reportagem, “O carteiro” se caracteriza como um texto informativo. Poderia ser um texto impessoal, mas ele não é algo convencional. Esta mistura entre jornalismo e literatura, em que não é possível reconhecer o que é um e o que é outro, é ponto forte de “O carteiro bate mil vezes”. Neste texto, embora sejam encontradas peças fundamentais de literatura e de jornalismo separadamente, não é possível identificar o que é real e o que é produto da imaginação do autor. A notícia, o fato, portanto, entram em “O carteiro” como uma forma de produzir verdades dentro da literatura – que não obrigatoriamente diz respeito ao real.

Partindo para os textos de Lima Barreto, *O subterrâneo do Morro do Castelo* traz outras características do texto literário no jornal. Este já é caracterizado como uma reportagem folhetinesca. Isto porque, misturado a um fato que acontecia na época – a demolição do Morro do Castelo –, havia uma história ficcional, que era o folhetim D. Garça, que conta com o formato clássico deste tipo de texto: o “continua amanhã”.

Acontecimentos fantásticos também levam a desconfiar daquela “realidade” fantasiada. Por exemplo a descoberta que Paulo de Frontin seria a reencarnação do Marquês de Pombal numa ida a um centro espírita. O texto, assim como outros na carreira de Lima Barreto, é um *making-of* da reportagem que conta ainda, para dar mais credibilidade, com a apresentação de documentos e declarações de especialistas. A figura do jornalista revela os fatos a partir do relato de sua apuração e o leitor vai construindo – ou tendo a narrativa revelada – junto com os passos do repórter. Esta função também pode ser vista a partir das intervenções que o autor faz no texto, escrevendo em primeira pessoa em dados momentos.

Finalmente, *Cemitério dos vivos* é uma obra autobiográfica literária, que, mesmo inacabada, poderia ser considerada jornalística. A partir do seu diário íntimo escrito nos dias em que ficou internado no Hospício Nacional dos Alienados, Lima cria esta ficção-realidade que pode ser entendida como uma denúncia sobre o tratamento dos doentes no manicômio à época.

Outro motivo para a obra ser considerada jornalística é o fato de Lima, neste mergulho forçado na “pauta”, usar suas habilidades como repórter para colher material para este livro. Sua internação produziu uma escrita de acusação às entidades que se assemelha com uma reportagem de imersão. Lima Barreto, não como jornalista, mas como um marginalizado pela bebida que foi parar no hospício. Autor e personagem desta

“matéria”, oferece uma enorme riqueza de detalhes e sentimentos, levando o leitor a um universo guardado a sete chaves, o das instituições psiquiátricas. E esta seria justamente a função de uma boa reportagem.

A vida de Lima dentro do hospício gerando um texto denúncia também se parece com a história da repórter do jornal americano *World*, Nellie Bly. Ela se fingiu de louca voluntariamente e, de forma muito parecida com a de Barreto – embora no caso dele, tudo tenha acontecido de verdade – ela é internada em um hospício em Nova York. De forma consciente, ela produz uma reportagem que abala as estruturas da instituição. Assim, é possível acreditar que, se a história de Lima Barreto fosse concluída e publicada à época, poderia causar alguma mudança social. E a partir deste exemplo, questionar se *Cemitério dos vivos* tem aval para ser uma obra jornalística, além de conhecidamente literária e documental.

O tema desta pesquisa, no entanto, não está esgotado, visto que outras linhas de pensamento podem surgir a partir desta análise.

7. Referências Bibliográficas

- ALDÉ, Alessandra; XAVIER, Gabriela; BARRETOS, Diego e CHAGAS, Viktor. *Critérios jornalísticos de noticiabilidade: discurso ético e rotina produtiva*. In: Revista Alceu. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 190, jan./jun 2005.
- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício – Cemitério dos Vivos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.
- _____. *O subterrâneo do morro do castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.
- BLY, Nellie. *Ten days in a mad-house*. New York: Ian L. Munro Publisher, n.d Disponível em: digital.library.upenn.edu/women/bly/madhouse/madhouse.html Acesso em: 14/06/2011, às 9:46h
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FISHKIN, Shelley Fisher. *From fact to fiction*. Nova York, Oxford University Press, 1985.
- FOLHA, Grupo. *Manual da Redação: Folha de S. Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de um naufrago*. – 35ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Textos andinos 1954-1955*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Textos caribenhos 1948-1952*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GILARD, Jacques. “Prólogo do Textos andinos”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2006.
- GUGIK, Michelle Domit. *Questões de gênero na obra Cem anos de solidão de García Márquez*. In: Revista de Ciências Humanas Florianópolis EDUFSC n. 37 p . 0 1 - 2 1 4 Abr. 2005
- HERSCOVITZ, Heloíza. *O jornalismo mágico de GGM*. In: Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, SC, v. 1, n. 2, 2º sem. 2004
- HIDALGO, Luciana. *O lugar da escrita de si na obra de Lima Barreto*.
- McCOLLUM, Sean. *Nellie Bly: Daredevil Reporter*. In: Junior Scholastic.
- OLIVEIRA, Renato. *Romancistas ingleses escrevem sobre o romance pequena antologia traduzida*. In: Falla dos Pinhaes, Espírito Santo de Pinhal,SP, v.1, n.1, jan./dez.2004
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

Websites:

www.distance-calculator.co.uk

www.educacao.uol.com.br